

Надія ПОЛІЩУК

ДИСКУРС ІДЕНТИЧНОСТІ

КРИЗЬ ПРИЗМУ ПОРІВНЯЛЬНИХ
СТУДІЙ ЛІТЕРАТУРИ

NADIYA POLISHCHUK

**DISCOURSE OF IDENTITY
THROUGH A PRISM
OF COMPARATIVE
LITERARY STUDIES**

Scientific researches

GS Publishing Services
Sherman Oaks
2023

Identity as a key notion of contemporary intellectual discourse has been the main issue of comparative literary studies of the author for the last twenty years.

The conception of identity as it is analyzed in the book opens up mainly in the plane of “the Self” / “the Other” relations and embraces an individual, national, gender, and culturological dimensions of its functioning in the works of the Ukrainian, Norwegian, Polish, American and British fiction. The structure of the book demonstrates different aspects of the scientific investigation of the diverse models of identity, realized in myth-poetical, modernist and postmodernist discourses of literary texts.

Text Copyright © 2023 by the author Nadiya Polishchuk.

Cover design © 2023 by Anastasiia Didukh

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, distributed or transmitted in any form or by any means, or stored in a database or retrieval system without prior written notice publisher's permission. The author is responsible for their content and authenticity articles. Citation or other use of the publication is possible only with reference to the publication.

Publisher «GS Publishing Services»

15137 Magnolia Blvd, # D,

Sherman Oaks, CA 91403, USA.

ISBN 979-8-9895146-1-8

DOI : 10.51587/9798-9895-14618-2024-019

Polishchuk N. Discourse of identity through a prism of comparative literary studies : scientific researches. Sherman Oaks, California : GS Publishing Services, 2023. 231 p.

Available at: DOI : 10.51587/9798-9895-14618-2024-019

Анотація

Ідентичність як одне з ключових понять сучасного інтелектуального дискурсу протягом тривалого часу становила предмет наукових досліджень авторки, здійснюваних в царині літературознавчої компаративістики.

Аналіз концепції ідентичності, запропонований у книзі, розкривається головню в площині відношень Я / Інший і охоплює індивідуальний, гендерний, національний та культурологічний виміри її функціонування у творах української, норвезької, польської, американської і британської художньої літератури. Структура праці демонструє різноаспектність дослідження розмаїтих моделей ідентичності, творчо реалізованих на рівні міфопоетичного, модерністичного і постмодерністичного дискурсів.

Annotation

Identity as a key notion of contemporary intellectual discourse has been the main issue of comparative literary studies of the author for the last twenty years.

The conception of identity as it is analyzed in the book opens up mainly in the plane of “the Self” / “the Other” relations and embraces an individual, national, gender, and culturological dimensions of its functioning in the works of the Ukrainian, Norwegian, Polish, American and British fiction. The structure of the book demonstrates different aspects of the scientific investigation of the diverse models of identity, realized in myth-poetical, modernist and postmodernist discourses of literary texts.

ПЕРЕДМОВА

Пропонована книга є своєрідним підсумком наукової праці авторки, здійснюваної в царині літературознавчої компаративістики протягом останніх двадцяти років.

Проблематика досліджень сфокусована довкола центрального поняття сучасного інтелектуального дискурсу – концепції ідентичності, яка охоплює індивідуальну, гендерну, національну і культурологічну моделі її функціонування, що розкриваються у площині відношень “Я” / “Інший”.

Літературознавчий аналіз концепту ідентичності, реалізований у контексті модерністичної та постмодерністичної художньої свідомості, охоплює вибрані твори української і світової літератури, зокрема норвезької, американської, британської та польської драматургії і прози, представленої іменами Лесі Українки, Михайла Коцюбинського, Катрі Гриневичевої, Ірини Вільде, Дарії Віконської, Наталени Королеви, Юрія Андруховича, як і Бйорнстєрне Бйорнсона, Кейт Шопен, Едіт Вортон, Шарлоти Перкінз Гілман, Віллі Кейтер, Тоні Моррісон, Еліс Вокер, Мексін Гонг Кінгстон, Леслі Мермон Сілко, Кетрін Менсфілд, Вірджинії Вулф, Дороті Річардсон, Станіслава Виспянського, Софії Налковської, Чеслава Мілоша і Анджея Стасюка.

Окремий сегмент книги становлять тексти, присвячені вивченню проблеми тожсамості кризь призму міфопоетичної системи образів, що виявлена у творах української літератури – Олекси Стороженка, Івана Франка, Ольги Кобилянської.

CONTENTS

FOREWORD 4

I. CONSTRUCTING OF UKRAINIAN IDENTITY: MYTHOPOETICAL PRINCIPLES

1.1. ON MYTHO-RITUAL PATTERNS IN O. STOROZHENKO'S STORY "MARKO THE DAMNED" 7

1.2. MYTH OF CULTURAL HERO: I. FRANKO'S PARADIGM 33

1.3. MYTHOPOETICAL WORLD OF OLHA KOBYLIANS'KA: ARCHETYPE OF BLAME AND PUNISHMENT 51

II. CONCEPTION OF IDENTITY IN THE CONTEXT OF MODERNIST LITERATURE

Culturological dimension of identity

2.1. A CONCEPT OF NATIONAL IDENTITY AS CULTURAL PHENOMENON: NORWEGIAN AND UKRAINIAN PARALLELS 69

2.2. A MODERNISTIC VISION OF ANTIQUITY: DEFEAT AGAINST FATE IN "KASANDRA" BY LESIA UKRAINKA AND "MELEAGER" BY S. WYSPIANSKI 79

A feminine discourse of identity

2.3. THE CONSTANTS OF IDENTICAL BEING IN AMERICAN WOMEN FICTION OF 20TH CENTURY 101

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА 4

I. КОНСТРУЮВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ: МІФОПОЕТИЧНІ ОСНОВИ

1.1. ДЕЩО ПРО МІФО-РИТУАЛЬНІ МАТРИЦІ У ПОВІСТІ О. СТОРОЖЕНКА "МАРКО ПРОКЛЯТИЙ" 7

1.2. МІФ ПРО КУЛЬТУРНОГО ГЕРОЯ: ФРАНКОВА ПАРАДИГМА 33

1.3. МІФОПОЕТИЧНИЙ СВІТ О. КОБИЛЯНСЬКОЇ: АРХЕТИП ПРОВИНИ І ПОКАРАННЯ 51

II. КОНЦЕПЦІЯ ІДЕНТИЧНОСТІ В КОНТЕКСТІ МОДЕРНІСТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Культурологічний вимір ідентичності

2.1. МОДЕЛЬ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ: НОРВЕЗЬКО-УКРАЇНСЬКІ ПАРАЛЕЛІ 69

2.2. ПОРАЗКА ПЕРЕД ФАТУМОМ: МОДЕРНІСТИЧНА ВІЗІЯ АНТИЧНОСТІ У "КАССАНДРІ" ЛЕСІ УКРАЇНКИ І "МЕЛЕАГРІ" С. ВИСПІАНСЬКОГО 79

Фемінний дискурс ідентичності

2.3. КОНСТАНТИ ІДЕНТИЧНОГО БУТТЯ В АМЕРИКАНСЬКІЙ ЖІНОЧІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТ. 101

2.3.1.	A MODEL OF FEMININE IDENTITY IN AMERICAN SHORT STORIES AT THE BEGINNING OF 20 TH CENTURY.....	101
2.3.2.	CONCEPTION OF WOMAN'S SELF IN AMERICAN WRITINGS AT THE TURN OF 20 TH CENTURY	112
2.4.	POETICS OF FEMALE IDENTITY IN EUROPEAN LITERATURE OF THE FIRST HALF OF 20 TH CENTURY: A COMPARATIVE ASPECT	125
2.4.1.	THE FLOROGRAPHY OF MODERNIST WOMEN'S PROSE: WEST AND EAST EUROPEAN PARADIGMS	125
2.4.2.	A MUSICAL REPRESENTATION OF WOMAN'S SELF IN MODERNIST FICTION AT THE BEGINNING OF 20 TH CENTURY	143
2.4.3.	THE DISCOURSE OF LOVE IN THE EAST-EUROPEAN MODERNIST WOMAN PROSE: ZOFIA NALKOVSKA VERSUS DARIA VIKONSKA	158
2.4.4.	THE MODE OF MODERNIST WOMEN WRITINGS IN INTERWAR PERIOD OF GALICIA	177

III. IN SEARCH OF ONE'S OWN IDENTITY: THE ECHO OF LITERARY POSTMODERNISM

3.1.	THE DISCOURSE OF EUROPE IN ESSAYIST PROSE OF 20 TH CENTURY: POLISH-UKRAINIAN CONTEXTS	207
------	--	-----

BIBLIOGRAPHY.....	229
-------------------	-----

2.3.1.	МОДЕЛЬ ЖІНОЧОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В АМЕРИКАНСЬКІЙ НОВЕЛІСТИЦІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.	101
2.3.2.	КОНЦЕПЦІЯ ЖІНОЧОГО "Я" В АМЕРИКАНСЬКІЙ ПРОЗІ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.	112
2.4.	ПОЕТИКА ЖІНОЧОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ПРОЗІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.: КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ.....	125
2.4.1.	ФЛОРОГРАФІЙНІСТЬ МОДЕРНІСТИЧНОГО ДИСКУРСУ ЖІНОЧОЇ ПРОЗИ: ЗАХІДНА / СХІДНА ЄВРОПЕЙСЬКА ПАРАДИГМА.....	125
2.4.2.	МУЗИЧНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЖІНОЧОГО "Я" В МОДЕРНІСТИЧНІЙ ПРОЗІ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ	143
2.4.3.	МОВА ЛЮБОВІ У СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ МОДЕРНІСТИЧНІЙ ЖІНОЧІЙ ПРОЗІ: СОФІЯ НАЛКОВСЬКА VERSUS ДАРІЯ ВІКОНСЬКА.....	158
2.4.4.	МОДУС ЖІНОЧОГО МОДЕРНІСТИЧНОГО ПИСЬМА МІЖВОЄННОЇ ГАЛИЧИНИ.....	177

III. В ПОШУКАХ ВЛАСНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ: ВІДЛУННЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

3.1.	ДИСКУРС ЄВРОПИ В ЕСЕЇСТИЧНІЙ ПРОЗІ ХХ СТ.: ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКІ КОНТЕКСТИ.....	207
------	---	-----

БІБЛІОГРАФІЯ ПУБЛІКАЦІЙ.....	229
------------------------------	-----

I.
**CONSTRUCTING OF UKRAINIAN IDENTITY:
MYTHOPOETICAL PRINCIPLES**
**КОНСТРУЮВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ:
МІФОПОЕТИЧНІ ОСНОВИ**

**ON MYTHO-RITUAL PATTERNS
IN O. STOROZHENKO'S STORY
"MARKO THE DAMNED"**

The main concept of the paper is the consideration of a well-known mythologeme of Resurrection of a Hero. The author states that three different mythological motives correspond to the stages of initiation rite implied in the investigated texts (a story "Marko the Damned" by O. Storozhenko and "Three Leaves beyond the Window" by V. Shevchuk): 1) dying and resurrection of a god; 2) the descent into the hell; 3) the arrival of the dead brother. It is a symbolic meaning of each stage of the variant bifurcation of hero-initiant's invariant that create multidimensional rite. Initiation becomes an accomplished ritual model characteristic of the ontological change of a primitive man (Marko the Damned) into a higher moral being.

**1.1. ДЕЩО ПРО МІФО-РИТУАЛЬНІ МАТРИЦІ
У ПОВІСТІ О. СТОРОЖЕНКА
"МАРКО ПРОКЛЯТИЙ"**

Спроба О. Стороженка написати художній твір на основі існуючих легенд та переказів про Марка Проклятого, разом з "Конотопською відьмою" Квітки-Основ'яненка, дала поштовх розвитку "химерної прози" у 50–60-х рр. XIX ст. Цей твір посів своє місце в історико-літературному процесі і залишився цікавою літературною інтерпретацією міфу про Великого Грішника в українські традиції. Цікавою насамперед тим, що в українській літературі вона була і залишається єдиною спробою синтезувати різноманітні фольклорні тексти, які в авторсько-му трактуванні витворюють цілісний міф про Марка Проклятого.

Пропоную своє прочитання повісті О. Стороженка як ритуалізованого тексту в ключі обряду переходу. Уся повість просякнута "духом" обряду переходу, виявленого в різних стадіях чи моментах його розмаїття. Його можна відшукати, незважаючи на автор-

ський прийом “маскування” у спосіб прихованого називання, який обмежується “пороговими” словами-маркерами «як», «мов», «неначе», що ледь помітно вказують на незримі межі між перехідними станами героїв, з яких можна виокремити такі:

- (1) межова ситуація світу живих і мертвих, локалізованих на землі і в пеклі, точки яких творять неповну *axis mundi** світобудови, в якій у стані енергетичного виснаження перебувають варіантні герої після їхнього безпосереднього (Марко) та опосередкованого (Павло) контакту з хаосом: “... встає Марко, важко диха й хижо водить мутними очима, а вид його такий же блідий, як у мертвого, і так же стримить і волосся догори” [17, с. 318]. У Кобзи “... здавило серце, у грудях сперся дух, вся кров захолола, і він теж, як неживий, простягся на могилі...” [17, с. 317].
- (2) пов’язаний з попереднім світ реального (дійсність) – світ ірреального (сон, божевілля): “Я (Марко) був неначе скажений: не пам’ятаю і теперечки, як я вихопив кинджал, як піднялась рука і як сестрина голова з трупом покотилась на долівку...” [17, с. 325]. Павло, як свідок, а відтак і учасник Маркового ритуального входження у хаотичний світ смерті, не міг збагнути, “чи то йому снилось, чи справді наяву усе те діялось” [17, с. 317];
- (3) світ кохання–божевілля–смерті: Зінька “неначе несамовита, страшно було і глянуть на небогу: в одній сорочці, розхристана, розпатлана, щоки горять, з очей іскри сиплються. Така страшна!..”; “... з плачем вони (рідні Зіньки. – Н. П.) вхопили небогу і, як неживу, понесли додому” [17, с. 336];
- (4) світ весілля-похорону: “Музики й співи замовкли, усе неначе вмерло” [17, с. 334]; “Весілля стало неначе похорони...” [17, с. 335].

З усіх побіжно окреслених фрагментів перехідного обряду поступово вимальовується найбільш яскраво і повно обряд ініціації.

Аналізуючи повість О. Стороженка, спостерігаємо багатоступеневість ритуалу ініціації інваріантного героя, що є віссю, яка поєднує два полюси: вихідну точку початку ритуалу – природну стихію пер-

* світова вісь (латин.).

вісної людини – кінцеву точку завершення ритуалу – християнську душу людини. Ці точки-екстремуми, з якими співвіднесено постаті Марка Проклятого / Павла Кобзи, визначають ритуал ініціації, що через рівень соціального виходить в універсальний вимір космогонічного міфу.

Про розробку моделі цього ритуалу в тексті аналізованого твору можна говорити, зважаючи на “класичні” ознаки ритуального перехідного періоду, що їх подає Є. Мелетинський: 1) тимчасове символічне вилучення з соціальної структури; 2) те чи інше символічно значуще випробування; 3) контакт з демонічними силами; 4) підвищений еротизм; 5) ритуальне очищення і повернення в “соціум” у зміненому статусі [14, с. 226].

Згадані основні риси утворюють каркас ритуалу ініціації, безпосередньо розгалужуючись кожна зокрема у міфологізованому тексті О. Стороженка, ускладненому нашаруванням інших різних за походженням структур: міфу про прихід мертвого брата, міфу про помираючого і воскресяючого бога, про сходження у підземний світ (загалом – міф про народження героя), а також християнської моделі провини Каїна-Агасвера, – про них усіх йтиметься трохи згодом. Натомість зупинімось на ритуалі, який корелює з міфом про народження героя.

У літературі ХХ ст. образ Марка Проклятого співвідноситься з героєм роману В. Шевчука “Три листки за вікном” Петром Утеклим, який є ще одною варіацією Вічного Жида.

Дві домінуючі риси – злочин і покарання мандрями – з одного боку, ставлять двох українських персонажів у контекст української легенди, проте, з іншого, протиставляють їх цій легенді. В основі цього протиставлення лежить національна своєрідність у потрактуванні легендарного транскультурного персонажа: переміщення провини і покарання в етично-релігійну площину. Мандрі Агасвера вражають глибоким трагізмом людини, яка не має жодних сподівань на порятунок; натомість вирішення цього конфлікту українських мандрівників у вічності пом’якшується: дорога як складова покарання стає шляхом покаяння і спокути у християнському світосприйнятті, а тому дарує надію на прощення.

Якщо з Шевчукового п'ятиликого Петра Утеклого виокремити одну з його іпостасей – Петра Знайду (Юстина Левайду), а зі Стороженкового двополюсного героя лише Марка Проклятого, то аналіз обох персонажів виявить глибші витoki позірної подібності героїв, що сягає міфологемного рівня. Маю на увазі міфологему відродженого героя, яка є спільною для західно- (Агасвер) і східноєвропейської (зокрема, української) архаїчної ментальності. Ця міфологема чіткіше проявляється у творі В. Шевчука, аніж у О. Стороженка, і саме цим зумовлені часткові вкраплення порівняльного характеру.

Ритуальне проходження ініціації Марком передбачає наступні етапи, що співпадають із важливими моментами в житті юнака:

- до 14 років – зовнішня ізоляція: простір лісу, у якому здебільшого й відбувається перетворення хлопчика на зрілого мужа. Її прикметні атрибути: Марко годований кров'ю гайворонів, а з часом й інших птахів і звірів, що надає героєві особової міцї, спритності, невразливості.
- у 21 рік (різниця у 7 років; згадаймо, що 7 вважається магїчним числом у циклі лаоського життя) – кохання до Оришки незвичайне за своєю пристрасністю, що є ознакою статевої зрілості ініційованого героя;
- шлях на Сїч, та ж таки ізоляція, під час якої юнак зазнає випробування на чоловічу зрілість;
- проміжний, проте необхідний елемент повернення і знищення об'єкта свого почуття і водночас посилення цього почуття;
- девіантний вияв статевої зрілості (інцест з сестрою) амбівалентний за своєю суттю: Марко наvertsається до людського життя, стає позитивним героєм – кохання несе радість, воно містить потенціал креативності, і воно ж – деструктивне, оскільки суперечить законам “світу живих”. Ця ознака дає підстави говорити про Марка як про особу з лімінальним статусом [6, с. 66];
- убивство і його ритуальне повторення, яке виконує катартичну функцію: Марко очищається від скверни (смерті) з усвідомленням своєї гріховності і настановою виправи-

тися. У цьому вигадку спостерігаємо накладання нового християнського світогляду людини – спокута гріхів добримими вчинками – на архаїчне мислення, при якому, за М. Еліаде, “первісна людина не вважала себе “завершеною”, поки знаходилась на “даному” їй природному рівні існування: щоб стати людиною в повному значенні слова, вона повинна була померти в цьому першому (природному) житті і відродитися в іншому житті вищого рівня, релігійному і духовному” [25, с.116].

Саме на такому високому рівні життя перебуває Павло Кобза – *alter ego* інваріантного ініціанта Марка.

Образ Павла є поліфункціональним. Його введення у повість має ознаки прийому “подвоєння” міфологічного героя, паралельно з яким і відбувається “подвоєння” міфологічних епізодів [16, с. 223] (пор. аналізовані нижче наскрізні сюжетні лінії Оришки і сестри Марка та Павла і самого Марка). Згаданий прийом виконує функцію підсилення психологічних рушіїв поведінки основного героя, що умовно можна представити у вигляді спіралі (див. малюнки в кінці статті), яка розриває замкнуте коло життєвої драми Марка і перетворюється на пряму лінію моральної поведінки його двійника – Павла Кобзи. Власне цей персонаж є уособленням поступу на шляху погамування тваринних інстинктів, а за іншою термінологією – на шляху доместикації людини, яка “думає віднайти вічне світлосяйно блискуче життя не через здійснення інцесту, а шляхом жертвовного зречення кровозмішувальних бажань” [23, с.257].

Ситуація зради коханої, в якій опиняється Павло, має низку спільних рис з відповідною колізією Марка (зазначимо, що ця повторюваність виявляє в літературному творі структуру міфу [12, с. 206]): 1) єдино любі істоти: суджена (Зінька / Оришка), мати, сестра; 2) випробування на Січі і повернення додому; 3) зрада коханої; 4) розрив шлюбу; 5) смерть як покарання за зраду.

Проте деякі елементи сюжетних ліній виявляють розбіжності, які дають змогу вирізнити індивідуальність кожного з героїв (див. Таблицю 1.).

ПАВЛО	МАРКО
(3) безпосередньо стикається зі зрадою – весілля Зіньки: зрада Зіньки – вимушена, через чутку про смерть Павла	(3) сприймає зраду постфактум: добровільна зрада Оришки – на зло матері Марка
(4) Зінька добровільно розриває шлюб з іншим	(4) Марко по-насильницькому вирішує конфлікт
(5) і сама помирає	(5) і стає причетним до смерті

Таблиця 1.

Детальніше розглянувши елементи і структуру міфу в цілому, бачимо неодноразову спробу Павла застерегти Марка від повторного злочину. В цьому плані може бути потрактований і семантичний підтекст імені Павла: пам'ятаючи, що Павлом називався апостол, який до певного часу переслідував Церкву під іменем Савла, можемо припустити, що ідейною домінантою цього образу є сумніви і помилки, які, проте, долає Павло Кобза, як і його біблійний тезка (а, можливо, і прототип).

Функцію застереження виконує і попередня розповідь Марка про свою долю. А опис страху, переляку і виснаження, які відчуває Павло, дозволяє констатувати: Павло і Марко разом співпереживають ритуальне вбивство. Свідок жахливого видовища, Павло ніби й справді його переживає, а тому побачене і відчуте стає його власним надбанням, його знанням і досвідом, дозволяючи героєві уникнути ймовірного повторення. Павло, на відміну від Марка, не поринає у стихію своїх первісних почуттів, а поводить як людина, яка, згідно з християнською настановою, приймає Божу волю. Тому, власне, на нашу думку, Павло є кінцевим пунктом завершеного обряду ініціації, у ньому реалізовано прагнення первісної людини досягти певного (релігійного) людського ідеалу [25, с. 117].

Ініціація є ритуальним корелятом основної змістової структури художнього поля повісті О. Стороженка – міфологеми помираючого і воскресаючого бога, в основі якої – космогонічна функція відновлення поглинутого хаосом Всесвіту.

Сам міф про помираючого і воскресаючого бога вписується у значно ширший контекст міфу про народження героя, який розгортається тою ж самою тричленною структурою ритуалу переходу:

- відмова знатних батьків від дитини = віддалення (*сепарація*);
- виховання названими батьками, подвиги = випробування (*лімінальна фаза*);
- пошуки справжніх батьків, повернення = возз'єднання (*агрегація*).

Власне Марко Проклятий, як герой міфологізованого тексту О. Стороженка, на різних рівнях убирає в себе елементарні характеристики, переходячи від рівня вужчого до ширшого: Марко проходить обряд ініціації, перебуваючи у лімінальному стані, як помираючий і воскресаючий бог, і долає хаотичну першостихію людини у смерті через нове народження, відродження у новому, зміненому статусі.

Схема Марка є дещо замаскованою і ускладненою:

- таємна, через зовнішні обставини (морально-етичний кодекс козаків) близькість батьків і небажана поява дитини на світ;
- народження немовляти спричиняє реальну загрозу для життя його батька;
- перебування сина з матір'ю у глухому лісі; допомога птахів;
- конфлікт батька із сином при зустрічі;
- інцестуальний зв'язок із сестрою як вияв прихованого потягу до матері.

Схема Петрового життя (йдеться про героя твору В. Шевчука) є досить прозорою і відвертою порівняно з європейською, хоча й містить відмінні риси:

- відмова (проте вмотивована: батьки вважають хлопчика померлим) Лідії і Симона від хлопчика Юстина;
- подорож дитини по воді у запаяному човнику;
- виховання хлопця названими батьками-рибалками;
- розкриття таємниці і повернення до справжніх батьків;
- убивство батька і любов до матері (через незнання);
- розпізнавальна мітка (папери Юстина).

Останній компонент міфологічної структури – інцестуальний зв'язок героя – є одним з найпоширеніших і водночас найзагальніших мотивів у світовому фольклорі, наявний він і в аналізованому міфі про народження героя (Едіп, Зігфрід, Лоенгрін, Юда та ін.). Під загальну біографічно-сюжетну схему даного міфу підпадають і численні легенди про святих, в основі яких лежить класичний комплекс Едіпа [7, с. 1–116].

Зіставляючи сюжети таких легенд і міфів, можемо здогадатися про те, що першою спонукою, причиною відмови батьків від новонародженого немовляти і був власне страх неминучого кровозмішання; разом з тим досить часто вже сама дитина була плодом інцестуального зв'язку. Саме ці мотиви є визначальними на початку, хоча згодом затираються в народній пам'яті.

Це може засвідчити трансформована в народній уяві українців легенда про святого Андрія Первозванного, яка для нас є цікавою і тим, що в ній описане явище “тимчасової смерті”: під час “обмирання”, тобто втрати ознак життя, деякі люди, особливо похилого віку, могли мати візії відвідин потойбічного світу [11, с. 303]. Метою подібних легенд було застерегти живих людей від скоєння гріхів.

Саме християнське мотивування залишило свій відбиток у переказі про українського Сізіфа – гайдамаку, який без упину переносив у пеклі гадюк з однієї ями до іншої як покарання за скоєні ним злочини. Тут певною мірою простежується затерта основа легенди про Андрія Первозванного, з якої народна свідомість фіксує властиву християнському світоглядові тріаду: *найтяжчий гріх* (убивство батьків і священників) – *покаяння* (спроба отримати розгрішення) – *спокута* (посаджена і вирощена в неприродних умовах яблунька з двома необтрушуваними золотими плодами).

Виходячи з порівняння обох легенд, можна говорити про “позитивну” або “інформативну” відсутність мотиву інцесту як про спробу витіснення з пам'яті небажаного, прихованого. Цьому, без сумніву, сприяє акцент християнства на покаянні та спокуті гріха під впливом тенденцій, які були властиві попереднім легендам про святих: вони мали на собі відбиток “тої перехідної епохи духовного руху, коли старі поганські уяви уступали християнським і, поки щезли, перепліталися з останніми, псували їх чистоту, та й самі, своєю дорогою, віддалювалися від первісного свого складу” [7, с. 4].

Виокремлюючи другу частину наведеної цитати, можемо говорити про протилежне: християнські нашарування заважають простежити первісний міфологічний текст, що його зафіксувала народна свідомість. Хоча народний переказ про українського

Сізіфа є якраз щасливим винятком з правила, оскільки в ньому збережено мотив вічної кари, не пом'якшений в архаїчному мисленні християнським всепрощенням: “усім буде колись пільга, а йому не буде” [11, с. 311].

Мотив вічного покарання, присутній в українських легендах, стало пов'язаний з іншим персонажем – Агасвером, який за образу Христа скараний на довічне блукання без спочинку. На вічні мандри – мучитись і блукати горами аж до Страшного Суду – приречений (знову ж таки, за українською легендою) і Юрій Хмельницький, який заради наживи зруйнував церкву [11, с. 278].

Щоправда, з іншого боку, виходячи з архаїчної моделі помиряючого і воскресяючого бога, риси якої зримо проступають у давніх палестинських легендах про Вічного Жида (див. про це наприкінці статті), можна сказати, що вона є основою розповсюдженого мотиву низки українських легенд. Спільним для цих легенд моментом є *descensus ad inferas** або перебування у “нижньому” світі чи будь-який інший вияв “тимчасової смерті”.

Зокрема, за народним переказом про шолудивого Буняку (який містить структурні елементи казки про переслідування дівчини чудовиськом), ця потвора, розлучена поразкою у двобої з польським князем, котрий врятував царицю Олену, проклинає обох на вічне перебування під землею, аж доки до місця їхнього ув'язнення підійде хтось і на запитання з-під землі “Чи пора вже?” відповідь: “Уже пора для тебе”. Така нагода випадатиме щороку перед Великоднем і в разі вдалої відповіді князь вийде з військом з-під землі і визволить свою землю від ворогів [8, с. 110].

Ця легенда прямо перегукується з пізнішим сюжетом, персонажем якого є Малх. За образу Ісуса Христа він приречений закутим у ланцюги кружляти довкола стовпа в підземеллі, плекаючи надію почути ствердну відповідь на своє запитання: “Чи вже йде?” (Христос, який простить Малхові його важкий гріх) [5, с. 175].

Обидві легенди відтворюють характерне для архаїчного світогляду сприйняття циклічності часу, в основі якого – уявлення про періодичність творення світу. Саме тоді, коли світський час припи-

* сходження в пекло (латин.).

няв своє існування в моменті сакрального міфологічного Часу Першотворення, мертві мали змогу повернутися у світ живих, сподіваючись при новому творенні на цілком конкретне тривале повернення до життя. Момент прощення, очищення і повернення у міфологічній свідомості співвідноситься з передднем Нового року [24, с. 74–79], натомість, представлений у легендах похристиянської доби, цей момент припадає на Великдень (шолудивий Буняка) або на другий прихід Ісуса Христа на землю (Малх).

Іншим виявом “тимчасової смерті” героя є його перебування в печері. До прикладу, у переказі про Олексу Довбуша герой, зачарований коханкою, живе у печері, час від часу виходячи з неї, аби набрати військо і в слушний час помститися ворогам [8, с. 126]¹.

Спільною рисою усіх згаданих наративів є міфологізація історичної особи: Буняка, Довбуш, Марко Королевич у народній свідомості перетворюються на міфологічних героїв (у контексті міфу про народження героя), які, перебуваючи в стані “тимчасової смерті”, відроджуються², аби повернутися оновленими для наступних подвигів. Цей аспект первісної онтології (міфологізація історичних подій і постатей) теж певною мірою співвідноситься із сакральним часом Першотворення: “в міру того, як певна дія (або предмет) набуває певної реальності, завдяки повторенню парадигматичних дій і лише завдяки цьому здійснюється приховане скасування світського часу, тривалості, “історії” і той, хто відтворює зразкову дію, таким чином переноситься у міфічний час першого з’явлення цієї дії-зразка” [24, с. 56–57]. Іншими словами, народна пам’ять повертає історичному персонажеві нового часу його значення імітатора архетипу і відтворювача архетипних дій [24, с. 63].

Підсумовуючи, зазначу, що для усіх згаданих тут легенд, в яких простежуються і відголоски структур архаїчного мислення (зокрема, концепція циклічного часу, здатного періодично відроджува-

1 Пор. зі згаданим уже польським князем чи персонажем сербських народних пісень Марком Королевичем, котрий так само спить у печері, чекаючи слушної години для здійснення нових подвигів і визволення Болгарського царства.

2 І печера, і земля, а також ліс чи вода сприймаються носіями міфологічної свідомості у співвіднесенні з матірним лоном – див.: [16, с. 225; 23, с. 218].

тися в міфологічних епізодах), і риси християнсько-традиційного світогляду новітньої людини, спільним знаменником є міфопоетична модель вмираючого і воскресаючого бога, втіленням якого є то Вічний Жид, то Марко Проклятий. Ця модель у точці “тимчасової смерті” має найважливіше семантичне навантаження, що полягає в неминучості наступного моменту відродження оновленого героя чи бога, а разом з ним – у космологічному плані – й зруйнованого хаосом Всесвіту, тобто символічної перемоги над смертю. Лише народження може подолати смерть, проте не відродження чогось старого, а народження цілком нового. Регулярне повторення народження, яке анулює “непрощене повторення смерті” [27, с. 16], співвідносне з міфом про народження героя, в загальну схему якого органічно вписується український матеріал легенд та переказів з почасти затертими, а почасти втраченими компонентами.

Обряд ініціації, з іншого боку, як і будь-який інший обряд переходу, у своїх ключових моментах співвідноситься з космогонічними міфами. На думку Є. Мелетинського, між ними існує глибока аналогія, оскільки будь-який перехід – це оновлення, а оновлення завжди мислиться і реально подається “як смерть і нове народження, тобто певне відтворення в особистісному плані міфологічного (космологічного) начала” [14, с. 229].

На цей зв'язок вказує інваріантна схема ритуалу, яка загалом складається з трьох етапів: 1) віддалення; 2) відсутність; 3) повернення [9, с. 148] і виявляє себе у розглядуваному тут міфі. Цікаво, що така схема ритуалу, вмонтована у тло повісті, неодноразово повторюється, до того ж, кожному новому крокові властива оновлена зміна, яка створює циклічність руху ритуалу по спіралі у замкнутому колі (див. мал. 1 в кінці статті).

Жест, слово, дія, наповнюючи цю архетипну схему ритуальним змістом, опосередковано вказують на зв'язок суспільного за видимим характером ритуалу ініціації з прихованим ритуальним відтворенням космогонічного міфу, який передбачає подолання Хаосу шляхом перетворення його у Космос.

Зіткнення ініціанта-неофіта з хаотичними силами має подвійний характер зовнішніх та внутрішньо закладених ознак, які яскраво

унаочнюються у повторенні ритуального вбивства матері і сестри, – воно відбувається щосуботи й супроводжується вічним помиранням і воскресінням Марка.

Таке Маркове щосуботнє помирання й воскресання відтворює схему міфу про помираючого і воскресаючого бога, чії функції – теж космогонічного характеру: подорожуючи у “нижній світ”, він відновлює порушену гармонію між Хаосом і Космосом.

Основні моменти ритуалу ініціації – *народження-смерть-відродження* – є вихідними для ритуальної моделі вмираючого і воскресаючого бога. Власне у моменті циклічності, повторення етапів *життя-смерті-життя* ритуал співвідноситься з міфологічною оповіддю про Марка – медіатора між хаосом і космосом, що виконує відновлювано-творчу функцію. Бог-Марко, “вбираючи” в себе руйнівні елементи, жертвуючи собою, рятує і відроджує світ, заново відновлюючи його вичерпану енергію, оскільки цей замкнутий світ відокремлюється від безодні – свого енергетичного джерела. Саме завдяки божественному «фільтруванню» у світ надходить “очищена” енергія, а всі “залишкові”, “шкідливі” елементи абсорбуються і згодом “викидаються” у піймту Тартару [9, с. 93, 100].

Міф про Марка Проклятого текстуально підтверджує цю думку, а тому, як на мене, його слід розглядати радше як ширший і більш значущий міф про народження героя, аніж як ритуал відновлення лише природного циклу [20, с. 306–345]. У глибшому сенсі міф про героя – це “міф нашого багатостраждального несвідомого, яке зазнає невагомної і лиш зрідка погамованої пристрасної знемоги за всіма найглибшими джерелами свого власного буття, за лоном матері, а в його особі – за спільністю з безмежним життям у всіх незліченних проявах буття” [23, с. 206].

Якщо ж виокремити інший елемент ритуалу ініціації, пов’язаний з хаотичним началом – інцестуальні стосунки Марка, – то можна говорити про його спільні риси з сюжетом балканського фольклору – “прихід мертвого брата”, схема якого містить структурно-семантичні ряди, властиві й міфів про Марка Проклятого:

- 1) віддалення сестри (заручення із заможним, проте нелюбим нареченим) з метою уникнення інцесту;

- 2) повернення сестри внаслідок убивства її нареченого і всіх інших закоханих у неї юнаків; зміна Марка на помічника матері й сестри;
- 3) насильницька смерть матері і сестри (на відміну від балканського фольклору) несе смислове навантаження кари за порушення табу інцесту [22, с. 85].

Міф про мертвого брата також виконує космогонічну функцію, бо його ритуальне відтворення, фіксуючи по всіх рівнях буття основні опозиції (свій-чужий, чоловічий-жіночий, живий-мертвий, близький-далекий, внутрішній-зовнішній), перетворює його у космозоване, організоване ціле [9, с. 135].

Розглянуте вище у різних фольклорних контекстах безпосереднє зіткнення Марка з проявами “нижнього світу” свідчить про зв’язок цього персонажа з хаотичним началом. Боротьбу Марка з деструктивними інфернальними силами засвідчує й низка інших характерних ознак. Зокрема, це жести й міміка героя-ініціанта, в яких проявляється стихійність акту зустрічі з родиною, ширше – з соціумом, що відкинув Марка від себе, а також і натуралістично змальований образ матері, жаский вигляд якої нагадує Горгону-Медузу: “...Стара грізно дивилася на Марка: її очі як вогнем палали, скуйовджене і розпатлане волосся, біле, як молоко, розвівалось вітерцем, підіймалось, ворухилось, наче купа гадюк...” [17, с. 316].

Страхітливий опис природи співзвучний за своїм емоційним напруженням моменту “вивільнення” смерті в акті міфологічного вбивства: “Опівночі була велика страхота: кругом хати загув страшний вітер, на горищі ревіло і тріщало, неначе дах зривало з хати; кругом стін скребло, у комині гуло, вікна дзирчали, у хаті усе ходором заходило...” [17, с. 326].

Символами первісної стихії є, головню, образи:

- води – вона є маркером безпосереднього зв’язку із хтонічним світом: “...із долівки, неначе з води, вирнув, вийшов мій батько” [17, с. 326]; “...і з глибокої ями, як з води, вирнув дідизний старець” [17, с. 316];
- вогню – ця стихія усе знищує на своєму шляху, вона має деструктивний характер: вогонь знищує село, вогнем пала-

ють очі батька й матері, Зінька, наречена Павла, згоряє у вогні божевілля, вогонь кохання спопеляє душу Марка.

Інцест, порушуючи соціально-моральні закони, вносить хаос в основу:

- мікрокосму: заглушено моральні настанови брата і сестри;
- макрокосму: затримано й руку божу, щоб покарати грішників [17, с. 324].

Глибинний сенс спонтанних учинків Марка: безумство (а поведінка Марка і засвідчує втрату ним здорового глузду) є виявом сил підсвідомості, а смерть є переродженням “нижнього світу” – отже, обидві категорії є дотичними за ознакою належності до хаосу. Підсвідомість така ж неконтрольована хаотична стихія, як і світ мерців, це й обумовлює локалізацію їх в одному й тому ж місці. “Безумство вселяє такий самий священний жах, як і смерть... будь-яке зіткнення з підземним царством має своїм найпершим і страшним наслідком Безумство, тобто розпад під дією хаотичних сил структури макро- і мікрокосму...” [9, с. 49].

Попри безпосереднє зіткнення з хаосом, що має зовнішній характер, Марко є носієм внутрішньої хаотичної першостихії в собі самому. Хоча вона й закладена в ньому генетично, він все ж прагне подолати її шляхом ініціаційного ритуалу. Автор мотивує жорстокість героя тим, що хлопця було зачато на війні: де “кров чоловіча річками текла, породи/ла (мати)/ на світ, як звіряку, в пустині, і вигодува/ла/, як вовчєня, кров’ю од живої тварі...” [17, с. 322]. Такі нелюдські умови народження можна розглядати як своєрідне покарання порушеного табу – присутність жінки (матері Марка) на війні; хоча не треба відкидати і тої думки, що це не позбавлений рис романтичної естетики прийом художньої гіперболізації. Дві останні деталі наведеного уривку вказують на лімінальний статус Марка під час відбування ним ініціації: ізоляція в лісі, що символізує простір хаосу; харчування сирим м’ясом та кров’ю звірів, символічно співвідносних з “нижнім світом”.

Саме ім’я “Марко” містить у собі значення смерті, контакту з хаосом. Це закодоване в архаїчному звукоряді ma(r)k / mo(r)k, котрим означували сили та істот “нижнього світу” [10, с. 36, 42; 13, с. 177].

Підтвердженням думки про хаотичність природи героя є постійне мовчання Марка, відсутність бажання спілкуватися з будь-ким чи то у лісі (з матір'ю і батьком), чи у селі (з друзями й сусідами).

Таким чином, зовнішні, опосередковані ознаки інфернальної натури Марка (мікрокосму) засвідчують хаотизацію макрокосму. Шлях подолання внутрішнього і зовнішнього Хаосу Марко намагається здійснити, вдавшись до дій, які мають глибинний ритуальний сенс відновлення космічної енергії.

Петро долає хаотичність свого ества шляхом викидання його з себе самого. Разом з тим він випускає й накопичену негативну енергію світу, що виходить лайкою з перекошених уст – адже слово має магічну силу [27, р. 321, 337], воно може творити і руйнувати: “Ганив вечір, річку, дерева, кущі й пісок. Лаяв цілий світ, небо й землю, воду й вогонь. Сипів брудними словами і наче випльовував із себе скверну. Відтак, звільнений, заспокоївся...” [22а, с. 234].

Руйнація особистісного світу людини є моделлю руйнації всесвіту, а тому перемога героя над собою є перемогою космічного масштабу: “Коли герой є в центрі Джерела, ... зримими стають спокій і гармонія центрального місця. Він (герой) є відображенням Світової осі, від якої поширюються концентраційні кола – Світова гора, Світове дерево. Він є досконалим мікрокосмовим дзеркалом макрокосму. Побачити його – це відчутти (усвідомити) сенс існування” [27, р. 347].

Роль слова у ритуальній зустрічі із “нижнім світом” задекларує характерне для всієї повісті накладання архаїчних схем і новіших християнських вірувань: на початку ритуального діалогу між Марком, матір'ю і сестрою тричі (!) звучить фраза “Рятуй себе і нас!”, яка виконує функцію постійного нагадування про скоєний злочин (гріх – у християнському світогляді) і покуту за нього. Згодом, під час відтворюваного ритуального вбивства матері і сестри та напливу персоніфікованих хтонічних сил – ватага мерців, чие словесне перетворення у кількесот разів помножує силу слів – Марка проклинає батько, який, мов цар пекла (“...дідизний старець. Біле волосся розкинулось по плечах, борода доходила до пояса, і сам білий, як крейда, тільки очі тліли синоватим вогнем, як горить сірка” [17, с. 317]),

символізує природний закон взаємозв'язку світів живих і мертвих. Цей закон порушено втручанням у світ мерців, і винуватець мусить бути жорстко покараний.

Сакральне знання, до якого в ситуації контакту зі смертю наблизилися Марко та його жертви, має таємний символічний вимір, що ревно оберігається таємницею, як і ще один семантичний пласт (про це йтиметься згодом). Це табуйоване сакральне знання є де в чому подібним до кровозмішувального акту: інцест є таким же страшним і забороненим, як і проникнення у таємницю богів [2, с. 95]. У чому полягає таємниця цього сокровеного знання?

Якщо пристати на думку Б. Беттельгейма (а я вважаю її слушною), то спробу Марка поєднатися у статевому акті з сестрою можна розглядати як інший бік його надто сильного прагнення проявити себе в маскулінній ролі, реалізувавши внаслідок цього символічні моделі ініціації в дійсному житті.

Петро подумки чинить акт кровозмішання безпосередньо з матір'ю. Про інтимне почуття між нею і сином говориться натяками, воно спорадичне, проявляється лише в поглядах, що промовистіші за слова: “Лідулька відчувала до Юстина щось “глибше і небезпечніше, щось таке, на що нема слів” [22а, с. 237]; Петро, глянувши на неї, “обпікся, як об вогонь” [22а, с. 235]. На самоті він згадує “яскраве світло від її білезної сорочки” [22а, с. 259]. Потаємне бажання Юстина оволодіти Лідією проступає у зміні ним свого одягу на батьківський: це символізує заміну партнера в інтимних стосунках (класичний вияв едипового комплексу: підсвідоме бажання усунути батька-суперника і заступити його місце – виражений тут досить яскраво). Ритуальний інцест, можливо, й відбувся б, якщо б не було розкрито таємницю Юстинових паперів – за фольклорною традицією, це мало б статися лише після кровозмішання³.

Марко вдається до складнішого способу занурення в хаотичну стихію лона матері, вступаючи в інцестуальний зв'язок із сестрою, яка на символічно-міфемному рівні є субститутом матері, “перевтіленою” матір'ю, молодшою за віком [23, с. 238].

3 Пор. з легендами про інцест, де розпізнавальною міткою-вказівкою гріхопадіння є шрам на грудях сина [3, с. 1-116].

Акт кровозмішання з сестрою – це колись легалізована, ба, навіть більше, подекуди бажана архаїчна практика⁴, є переосмисленим субститутом табуйованого статевого акту з матір'ю. Ця процедура відображала прагнення зануритись у хаотичну, первісну стихію лона матері для того, щоб заново відродитися: "...в першооснові кровозмішувальних задоволень закладено не потяг до статевого акту, а своєрідне прагнення і бажання стати знову дитям, відродитися під батьківський захист, знову опинитися в материнському лоні для того, щоб повторно народитися" [23, с. 226]. Внаслідок цього другого народження людина стає безсмертною [23, с. 219]. Порівняймо при цьому символічне вираження того ж бажання у міфі про народження героя, де символи печери, землі, води постають як образне означення лона матері.

Повторне народження, з іншого боку, є наслідком прагнення героя здобути потужну прокреативну силу, якою наділені жінки і яка є об'єктом його заздрості. Цікава гіпотеза про взаємну заздрість щодо статевих органів протилежної статі є основою концепції Б. Беттельгейма, який у будь-якому обряді дозрівання чи обряді нового народження вбачає за мету "розривання тісного зв'язку, що єднає матір з дитиною, і заміну його зв'язком з чоловіками, оскільки тепер власне чоловіки "родять" (тих) хлопців – подібно як перед тим матері" [26, с. 238]. На користь цієї гадки свідчить звичай австралійських тубільців подавати ініціантам змішану з кокосовим молоком кров мужчин, які посвячують юнаків, щоб у той спосіб хлопці прийняли символічно і колективно функції, які у жінки є природними й індивідуальними [26, с. 237].

Подібно до цього ініціацію як повторне народження на світ дитини можна трактувати, беручи до уваги інший звичай первісних племен: юнаки-ініціанти імітують поведінку новонароджених дітей: "не пізнають" нікого з рідних чи друзів, вдають, що не вміють їсти, ходити, навіть говорити [26, с. 232].

Усі ці деталі наводять на думку, що в спробі героя шляхом інцесту відродитися, народити самого себе можна вбачати спробу набуття прокреативної сили.

4 Інколи це було ознакою божественного походження – згадаймо хоча б Озириса та Ізиду [23, с. 238].

Оскільки обряди, що супроводжують народження дитини, як і обряди ініціації оповиті найбільшою таємницею, маємо підстави говорити про аналогію між цими явищами [26, с. 244]. Причетність до таємниці набуття чоловіком надприродної прокреативної функції означає посвячення у знання сакрального характеру, а тому ініціант повинен зберігати цю таємницю. Натомість, Маркова сестра не лише вийшла з кола втаємничених, відмовивши Маркові у подальшому збереженні таємниці інцестуального зв'язку, а й розголосила її іншим непосвяченим, зокрема матері. Тому вбивство Марком сестри і матері як плідного начала обґрунтоване з точки зору архаїчного мислення: Марка жахає перспектива розголошення священної таємниці (прагнення чоловіка здобути хтонічну енергію, необхідну для народження дітей).

З іншого боку, скоєння Марком подвійного абсолютного злочину, яким є вбивство матері та інцест, символізує доторк до ще однієї темної таємниці – до мимовільного виявлення (викриття) смертної, “тартарової” глибини буття [9, с. 44]. Проклін батька, помножений на кожну могилу в степу повторенням того тавра “Проклятий!”, створюючи навколо Марка замкнуте коло його безвиході, проклін, що є набагато сильнішим за попередній материн, охоплює усі можливі часові рамки: минуле – час народження Марка, теперішнє – на сім – і майбутнє – на тім світі. Цей проклін стає фатальною силою, якій ніхто і ніщо не може перешкодити, оскільки він уже вимовлений [9, с. 277].

Етапи і функції ритуалу дублюють етапи і функції космогонічного процесу: убиваючи матір і сестру, Марко виявляє своє природне ество дикуна; в ситуації зустрічі зі смертю стає очевидною його співвіднесеність з темрявою хаосу, а в ритуальному повторенні вбивства персонаж очищається від скверни “нижнього світу” і відроджується в новій подобі, спокутуючи за християнською традицією свої та чужі гріхи. У глибшому ж сенсі це спричиняє появу нового героя, який стоїть на щабель вище від Марка, – Павла Кобзи.

Головний же космогонічний зміст ритуалу ініціації, основою якого є прагнення зануритись в хаотичну першостихію для того, щоб наповнитися енергією безодні і, оновивши себе, відродити усю

світобудову, передбачає сходження ініціанта у пекло, підземний світ. Це є характерним мотивом міфа про бога, який помирає і воскресає. Вже була мова про деякі спільні моменти цього міфу з легендою про Марка. Тепер час вказати на їхні відмінності.

Необхідний елемент ініціаційно-ритуальної структури – відвідини пекла – у повісті О. Стороженка випадає з традицій давньої української літератури і не вкладається в аналізовану схему. Це, мабуть, закономірно, адже сюжет “Марко у пеклі” є повністю незалежний і введений в повість автором досить штучно, підпорядковуючись загальній меті письменника – об’єднати усі існуючі легенди про Марка Проклятого в єдине ціле художнього твору. На мою думку, чималу роль у створенні повісті відіграло те, що О. Стороженко скористався літературним сюжетом анонімної вірші кінця XVII ст. “Марко Пекельний”, і це позначилося на колізії сходження стороженкового Марка у пекло.

Марко, подібно до Геракла, спускається до пекла радше як герой (додам, національний), аніж як помираючий і воскресаючий бог. Він володіє чарівним зіллям, яке полегшує проникнення в підземний світ – так само й Геракл мав чарівну звірячу шкуру на плечах. Марковий похід, очевидною метою якого є залагодження поточного політичного конфлікту (примирення козаків і поляків, причиною розбрату котрих, виявляється, є чорти), все ж на глибшому, “понадчасовому” рівні має й інше завдання – відновити гармонію всесвіту, яким уявляється простір України. Втім, розв’язання конфлікту здійснюється не в стилі героїчного міфу, а у традиціях бурлескної української літератури XVII ст., і має своє продовження у пізнішому часі. Цей прийом характерний і для згаданої анонімної вірші, і для повісті О. Стороженка, а полягає він у тому, що боротьба з нечистою силою ведеться властивою, більше того, вродженою для українців зброєю – сміхом; сама ж боротьба перетворюється на гру, в якій “сміх перемагає страх, мораль (хоча й не ідеальна) сміється над духовною ницістю” [15, с. 61]. Власне такий бурлескний характер має сходження Марка у пекло, що не має нічого спільного з іншими зіткненнями героя зі світом мертвих – це властиве стороженковому письму накладання і переплетення двох пластів – архаїчного і новохристиянського.

Деструкція мікрокосму аналогічна деструкції макрокосму, що засвідчує темпоральна і локальна характеристика катастрофи. Жахливі події відбуваються у глуху *сакральну годину ночі*: "...У таку ніч вилупляється із яєць гаддя і починає розлазитися, шукаючи собі гнізда. В таку ніч у лоні жінок зароджуються діти, які потім стануть відьмами чи упирями... сонце того ранку не прийде. Хмари на небі густішатимуть і густішатимуть, але дощу із себе не випустять. Земля сохнутиме без роси, але їй в той день не буде дано вільги. В той день засохне багато зілля... насіння висіється в землю, але не проросте. Павуки падатимуть на обличчя сонних людей, і ті злякано пробуджуватимуться..." [22а, с. 242].

Жаске дійство відбувається й у *сакральному місці* – у хаті, що символізує "свій" центр Всесвіту [27, р. 334]. Розгул природної стихії поза хатою можна потрактувати як паралельний образ руйнування світу: "...небо над... хатою засурмилося й потемніло – важка, аж чорна, хмара виросла серед неба, як велетенський потворний гриб... Вітер знову кинувся на садибу і вдарив ворітьми так, що потріскалися вздовж дошки, а дах із повітки було замечено одним помахом... Лив дощ, здавалося, впала з неба водяна стіна, і від того рознісся навкруг глухий гул. Бриніли туго натягнені між небом і землею дощові струмені і з ляскотом розбивались об тверду землю" [22а, с. 250–251].

Маркова "зустріч" з "нижнім світом" означає входження не стільки в світ смерті, скільки у сакральний центр Всесвіту, що містить джерело світової енергії, необхідної для протидії ентропійним тенденціям. Шлях до цього сакрального центру у повісті максимально скорочений, але небезпека, яка чатує на цьому шляху, виявляється у максимальному емоційному напруженні: ритуальне вбивство матері і сестри відбувається на межі життя і смерті його виконавця (Марка) і свідка (Павла). Отже, цілком закономірним є сплеск деструктивної енергії [18, с. 36]. "Марко ледь державсь на ногах; волосся піднялось догори, піна біла з рота, у грудях і ревіло, і стогнало..." [17, с. 316].

Ритуальне вбивство – як ядро аналізованого ритуалу – унаочнює і втілює прихований негативний вимір священного. Такий аспект священного пов'язаний із обмеженням права або заборонаю всту-

пати з ним у контакт: він прихований і небезпечний [18, с. 36], його сигналізує табу як означення максимальної потаємності божества.

Саме таким табу і була таємниця життя і смерті, до розгадки якої наблизився Марко, пізнаючи, що в основі світобудови лежать найсакральніші начала: життя і смерть. Те знання було недоступне звичайній людині. Хоча Марко перейшов межу звичайної людини і, подолавши ініціаційні випробування, мав би бути посвячений в таїну буття, але, не завершивши цього обряду до кінця, був покараний за порушення заборони приреченням на вічне безсмертя. У цьому сенсі проклин батька є парадоксом, який полягає в оберненні протилежним одвічному прагненню людини – стати невмирущим. Безсмертя, яке є нагородою за перемогу над хтонічним началом, результатом очищення світу і водночас очищення себе [9, с. 300], здобує Марком у небезпечному поєдинку із силами хаосу, обертається тавром вічного страждання – але лише з профанної точки зору.

Мотив покарання безсмертям наводить на думку про типологічну спорідненість українського варіанту покараного безсмертям великого грішника з його світовим інваріантом: Вічним Жидом – Агасвером.

Обох персонажів об'єднують не лише парадоксальність їхнього покарання і пов'язана з ним циклічність, а й елементи аналізованого ритуалу ініціації, наявного в одному з багатьох архаїчних переказів про Агасвера. Зокрема, це стосується моменту “тимчасової смерті”. Стосовно Марка вона символічно виражена у “відвідинах” царства мертвих з наступним фізичним виснаженням: “Марко лежав навznak, страшно було на його і глянуть: зрачки позакочувались йому під лоба, і блищали одні білки, судорогою скривило йому набік рот, зуби вищирились, а волосся стриміло догори, як буйволина грива... руки його зовсім охолоділи, і весь одубенів; де не взялась та комашня і, чуючи труп, лазила по його виду” [17, с. 17]. В одному ж з варіантів легенди про Агасвера – переказі про Лонгина-сотника, який образив Ісуса Христа, – “тимчасова смерть” набуває форми поглинання і випльовування воїна чудовиськом, здійснюване тричі на день [4, с. 701]. На думку М. Євзіна, акт поглинання чудовиськом є символічним описом ініціаційного дійства, оскільки хтонічне

лоно в цих обрядах асоціюється зі світом смерті, з вічною ніччю до створення Всесвіту. В контексті ж міфу про народження героя воно є символом нового відродження. Відлуння обряду ініціації містить й інший варіант легенди про Агасвера. Йдеться про Картафіла, який кожних 100 років зазнає нападу жажливої хвороби, після якої знову стає молодим і здоровим 30-літнім воїном, як за часів Ісуса Христа. Тут, знову ж таки, експліковано ініціаційну серцевину міфу про помираючого і воскресаючого бога.

Проклін безсмертям за прямою підказкою, даною у повісті самим автором, викликає асоціацію із ще однією його жертвою – Каїном як прототипом новозавітного апокрифічного Агасвера: Каїн є першим призвідцею смерті у світі, подібно до Марка, який чинить так само, ведучи смерть у село – центр «свого» Всесвіту.

Власне, маємо вже відомий, проте цікавий прийом накладання на модель Марка двох пластів біблійно-апокрифічного тексту у його прокльоні і матір'ю, і батьком. Всеохопність часово-просторової орієнтації – вічне прокляття і на тім, і на сім світі – уподібнює Марка до Каїна, а приречення на вічні блукання до Страшного Суду – до Агасвера.

Проклін є внутрішнім поштовхом до наступного елемента – дороги, яка у християнській традиції стає символом спокути. Дорога – це очищення, звільнення від тягаря гріховності; довготривалий рух нею – це рух у напрямку до самого себе.

Окрім згаданих моментів (страшного гріха і приречення на нескінченні мандри), спільними для інваріанта (Агасвера) і українського варіанта (Марка Проклятого) є семантика поганої прикмети при зустрічі з героєм, а також спроба християнської спокути провини блукаючої душі добрими вчинками впродовж вічних мандрів. Ідея циклічності часу, яка на онтологічному рівні виражає оптимістичне бачення непідвладності людини силам смерті за умови “вічного повернення” до джерела Першотворення, сприймається як трагедія, коли, як і в даному випадку, вона втрачає первісний сенс. Тож образ кола – символ вічного повторення, стає зловісним символом [25, с. 71]. Подані зіставлення демонструють вплив на досліджуваний текст уявлень про ритуал ініціації як про акціональний корелят міфу про народження героя.

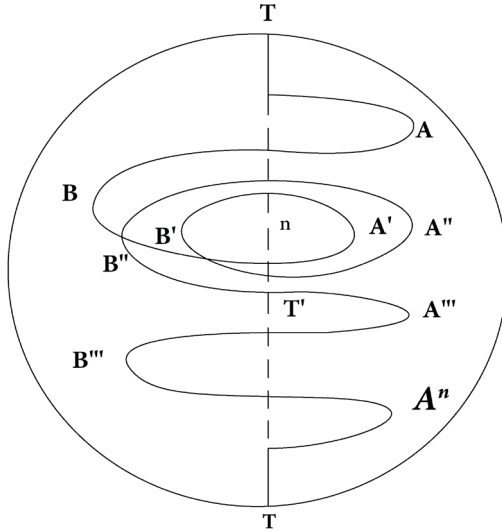
Підсумовуючи викладену концепцію, можемо стверджувати кілька фактів. Повість О. Стороженка творить складний, багаторівневий, проте не до кінця узгоджений текст ритуально-міфологічного змісту, у якому накладаються і тісно переплітаються різноманітні ідеологічні моделі. Першою групою таких моделей є архаїчні ідеї відновлення космогонічного процесу, відтворення макрокосму, що є спільним знаменником трьох різних, однак подібних у цьому аспекті міфологічних сюжетів: 1) “прихід мертвого брата”; 2) помираючий і воскресаючий бог; 3) мандри героя у підземний світ. Другий сюжет співвідноситься, а третій є компонентом універсального міфу про народження героя. Іншу групу формують елементи новохристиянської традиції, зокрема концепція покарання за скоєні злочини та їх спокути грішником, розвинута у світовій літературі.

Спроба прочитання твору О. Стороженка в ключі обрядів переходу (світ живого – мертвого, світ реального – ірреального, світ любові – смерті) виявила, що одним з найяскравіших серед них є обряд ініціації. Основними ознаками ритуалу ініціації є:

- багатоступеневість ритуалу, символічне значення кожного попереднього і наступного етапу варіантних розгалужень інваріантного героя-ініціанта;
- полісемантичність кожного елемента ритуальної схеми;
- наявність прихованого за соціально-індивідуальним космогонічного змісту з усіма характерними його рисами, опосередковано поданими в тексті;
- абсолютна завершеність ритуалу, що характеризується онтологічною зміною стихійності первісної людини впорядкованістю духовно вищої істоти;
- функція катарсису ритуалу, кінцеву мету якого можна визначити як висхідний рух до вищої мети [25, с. 114];
- можливість реалізації ритуальної схеми ініціації в мотивах і сюжетах (Каїн-Агасвер) світової культури.

Фокусування на ритуалі ініціації зумовлене потрактуванням його як необхідного акціонального підґрунтя основного міфу про народження героя – оповіді про відродження персонажа в процесі важких випробувань. Саме ініціація наближає нас до власне серце-

вини міфу: висвітлюючи процес народження героя, вона посвячує нас у сокровенну таїну цього народження – того, як персонаж (тут – Марко), поступово крок за кроком здійснивши ритуал ініціації, відроджує себе, а відтак і Всесвіт, до нового буття.



Мал. 1.

Пояснення до мал. 1

Дана схема охоплює всі структурні елементи ритуалу ініціації лише одного варіантного героя – Марка Проклятого.

Коло символізує нескінченний рух Марка Проклятого, заданий вертикальною віссю порушеного табу.

Т – табу присутності жінки на війні;

Т' – табу інцесту;

Тⁿ – табу убивства матері.

(А) – віддаленість, що характеризується *позитивною константою*;

(В) – повернення, якому властива *перемінна позитивна забарвленість* з наступним її *руйнівнім запереченням*;

А – перебування в лісі;

В – повернення до людей у коханні до Оришки – його зміна на краще: Марко стає добрим і слухняним;

А' – випробування на Січі – Марко-герой;

В' – повернення в село і зіткнення із зрадою, що вимагає помсти;

А'' – віддалення на Січ;

В'' – повернення, кохання з сестрою, переміна на помічника в домі;

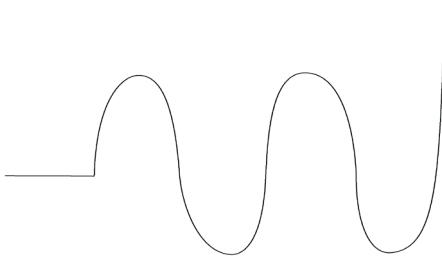
A''' – віддалення у ліс з сестрою;

B''' – повернення-викриття-вбивство;

Aⁿ – неможливість повернення у вічному блуканні.

Сюжетні лінії, позначені на схемі як A'B' і A''B'', є тотожними і накладаються одна на одну в ключових моментах: кохання (Оришка / сестра); випробовування (Січ); повернення (село); зрада коханої; смерть.

Аналогічна сюжетна лінія Павла Кобзи матиме наступне схематичне вираження:



Мал. 2.

Пояснення до мал. 2.

Спіральний рух Марка Проклятого в розрізі поведінки Павла Кобзи виглядає як розірвана синусоїда, де точками піднесення є: кохання до Зінки та повернення в село; точками спаду є: випробування на Січі і зрада коханої, а нескінченна пряма – знак морального вивищення шляхом подолання природної стихії дикуна.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Абрамян Л. Первобытный праздник и мифология. – Ереван, 1983.
2. Аверинцев с. К истолкованию символики мифа об Эдипе // Античность и современность. – М, 1972. – с. 90-103.
3. Балушок В. Архаїчні витоки образу Марка Проклятого // Слово і час. 1996. № 11-12. – с. 73-76.
4. Батюшков Т. Вечный Жид // Энциклопедия (под ред. Брокгауза и Эфрона. – СПб., 1889. – Т.3. – с. 701.
5. Веселовский А. К вопросу об образовании местных легенд в Палестине // Журнал Министерства народного просвещения. – 1885. – № 5. – с. 166-164.
6. Гаврилюк Е. Хаос, Танатос і Ерос у символіці обрядів переходу // THANATOS. Студії з інтегральної культурології. – І. – Львів, 1996. – с. 63-71.

7. Драгоманов М. Словянські перерібки Едіпової історії // Драгоманов М. Розвідки про українську народну словесність і письменство. – Т.4. – Львів, 1907. – с. 1-116.
8. Драгоманов М. Шолудивий Буняка в українських породних оповіданнях // Драгоманов М. Розвідки про українську народну словесність і письменство. – Т.2. – Львів, 1900. – с. 95-166.
9. Евзлин М. Космогония и ритуал. – М., 1993.
10. Жуйкова М. Номінація смерті та архаїчне мислення // THANATOS. Студії з інтегральної культурології – І. – Львів, 1996 – с. 26-63.
11. Куліш П. Странствование по тому свету // Куліш П. Записки о Южной Руси: В 2-х тт. – К., 1994. – с. 303-311.
12. Леви-Строс К. Магия и религия // Леви-Строс К. Структурная антропология. – М., 1963. – с. 147-206.
13. Любич Л. Про генезу постаті Марка в поемі О. Стороженка “Марко Проклятий”.
14. Мелетинский Е Поэтика мифа. – М., 1976.
15. Нога Г. Гра з “нечистою силою” в українському бурлеску XVII-XVIII ст. // Слово і час. – 1996. – № 11-12. – с. 57-62.
16. Ранк О. Миф о рождении героя. – К., 1997.
17. Стороженко О. Марко Проклятий. Оповідання. – К. 1969.
18. Топоров В. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М., 1988. – с. 7-61.
19. Тэрнер В. Символ и ритуал. – М., 1983.
20. Фрэзер Дж. Золотая ветвь. – М., 1984.
21. Фрейд З. Тотем и табу. – М, 1924.
22. Цивьян Т. Сюжет “Приход мертвого брата” в балканском фольклоре (к анализу сходных мотивов) // Труды по знаковым системам. – Т.VI – Ученые записки Тартусского университета. – Вып. 308. – 1973. – с. 83-106.
- 22а. Шевчук В. Три листки за вікном. – К.,1986.
23. Юнг К. Г. Бессознательное рождение героя. Символы матери и возрождения // Юнг К. Г. Либи́до, его метаморфозы и символы. – СПб., 1994. – с. 176-276.
24. Элиаде М. Миф о вечном возвращении // Элиаде М. Космос и история. – М., 1987. – с. 27-145.
25. Элиаде М. Священное и мирское. – М., 1994.
26. Bettelheim B. Rany symboliczne. Rytuały inicjacji i zazdrość męska. – Warszawa. – 1989.
27. Campbell J. The Monomyth, in: Campbell J. The Hero with a Thousand Faces. Cleveland and New York, 1966. – P. 3-49.

MYTH OF CULTURAL HERO:

I. FRANKO'S PARADIGM

The paper focuses on reconstruction of the Myth of Cultural Hero produced in I. Franko's novel "Lel' and Polel'" whose function consists in the inherent writer's idea of the public work for his (own) people sake. The analysis of mythological structure is carried out through the prism of the duality principle – the essential one of I. Franko's thinking paradigm that has been transformed into the archetype of doubling.

Although there are all necessary components of the myth in the text (connection with the supernatural world, the initiation process, and test deeds) it does not fulfill its cultural function. In view of textual analysis it is caused by the inner bifurcation of the central character of the novel that represents the mythological Hero. But in view of psychoanalysis it could be explained through incompleteness of both the individuation process and an attainment of personality fullness as its result at the unconscious level of the writer Ivan Franko. On the symbolical language of the Myth it should have meant the overcoming of the archetype of Shadow by a Hero and his conjunction with the archetype of Anima.

1.2. МІФ ПРО КУЛЬТУРНОГО ГЕРОЯ: ФРАНКОВА ПАРАДИГМА

Ідея національного (духовного) провідника, що заради рідного народу готовий був скласти на жертвний вівтар самовідданої праці власне життя, раніше чи пізніше, сильніше чи слабше, однак постійно виринала і живила творчу уяву митця тою чи іншою мірою – у багатстві сюжетно-тематичної модифікації, у розмаїтті поетичних і прозових жанрів, у самоповторюваності і автопереписуванні; окреслювала спосіб буття самого митця з усією множиною супровідних наслідків – роздвоєння поміж громадянським обов'язком і правом особистого щастя, розривання між естетичними смаками і дидактичними цілями. Виростаючи у творчості письменника до архетипу двійництва, трансформується у наскрізний для Франкової парадигми мислення принцип дуальності, становлячи “усежиттєвий франківський лейтмотив”: “... діалектика цілісності і роздвоєння – не випадковий епізод чи літературний мотив, хай і часто повторюваний, а перманентний “метасюжет” Франкової життєтворчості, її “нерв”, глибоко мотивований психологічно й світоглядно. Тому ані “цілий

чоловік”, ані колізія двійництва ніколи не стали для письменника перейденим етапом і ніколи не були остаточно поховані” [8, с. 146] (Більшою чи меншою мірою тему двійництва порушено в низці сучасних літературознавчих досліджень: [1–3]; вона становить сюжетний “нерв” щонайменше 2-х франкознавчих монографій: [8; 10]).

На підставі неодноразового, а радше постійного звернення Івана Франка до ідеї служіння рідному народові, до проблеми вишколу української нації в інтелектуально-духовному вимірі, можна говорити про постання авторської моделі творення міфу про культурного героя [7, с. 25–28], народженого у контексті українських реалій. Безперечно, мова йде про осучаснений варіант міфу, коли “... з розвитком циклу приходять час уже не прото- чи надлюдських (здійснюваних, відповідно, богами і героями – Н. П.), а власне людських завдань – влади над сильними почуттями, розвитку мистецтв, удосконалення економічних і культурних інститутів держави. Тепер уже йдеться ... лише про вдосконалення людського духа, відкритого для потреб і сподівань людського серця” [6, с. 308] (у Франковому варіанті – у вимірі всієї української нації). Найяскравішим, найбільш репрезентативним такий міф проступає у романі І. Франка “Лель і Полель”, причому розкривається він на різних рівнях внутрітекстової множинності твору, яку складають драма Ю. Словацького “Лілла Венеда”, міфологічна структура міфу про близнюків (з антиномічним набором ознак і добра, і зла) й автоцитовані твори, тематично і сюжетно з ним споріднені, – повість “Петрії і Довбушуки” та оповідання “Хома з серцем і Хома без серця”.

У драмі Ю. Словацького Франка ваблять кілька мотивів, які він, творчо “запозичуючи” від польського письменника, вносить у простір власного тексту: 1) мотив лицарів-близнюків Леля і Полеля; 2) мотив героїчної боротьби венедев проти ворожого племені лехитів; 3) мотив взаємного, хоча й приреченого, кохання між Ліллою Венедою і Лелем. Зміщуючи певні акценти драматичного конфлікту польського претексту, письменник транспонує його на український ґрунт. Тому поруч із стрижневим патріотичним обов’язком відданості (аж до смерті) рідному народові (героїчна смерть лицарів Леля і Полеля, останніх з племені венедев, у боротьбі

з лехітами звістує про їх обов'язкове посмертне відродження: поява Діви Марії над мертвими тілами братів символізує здійснення пророцтва – відновлення сили і влади венедев легендарним князем Попелем, зродженим із праху загиблих юнаків, – а відтак дарує надію на воскресіння польської нації), Франко посилює сюжетну лінію кохання, ускладнюючи її подвійним почуттям любові до однієї жінки з боку обох братів-близнюків, створюючи таким чином колізію вибору; надає їй домінуючого значення і переводить виконання чи невиконання громадянського обов'язку перед суспільством у пряму залежність від взаємин з коханою.

Натомість інтратекстуальні алюзії українських творів Франка інспірують появу ідеологеми просвітника, навчителя і виховника для рідного народу, що міниться у своїй сюжетній варіативності від повісті “Петрії і Довбушуки” через роман “Лель і Полель” – до оповідання “Хома з серцем і Хома без серця”. Тематична єдність 2-х перших творів мотивована примарністю, невиразністю втілення Франкової максими у повісті “Петрії і Довбушуки” (образ Андрія Петрія) та її зреалізованістю (бодай частковою) у романі “Лель і Полель” (брати Калиновичі); як також “зматеріалізованим” *deo ex machina* – таємним скарбом (відповідно, Довбуша / Семка Тумана), – необхідною передумовою широкої праці задля суспільного добра. Стосовно тематичної єдності останніх 2-х творів, то вона полягає у взаємопереплетенні скристалізованої уже ідеї служіння українській громаді та персонажній дуплікації. Проте, на відміну від поверхової, зовнішньої подібності персонажів оповідання “Хома з серцем і Хома без серця”, що акцентує ідеологічний контраст у виборі “еволюційного” (виразником його є Хома “без серця”) / “революційного” (його апологет – Хома “з серцем”) шляхів у досягненні окресленої цілі, внутрішньо глибинна (бо кровна) спорідненість українських Леля і Полеля засвідчує (принаймні тимчасово) єдність у способі осягнення спільної мети.

Разом з тим, попри пре- і посттекстові модифікації міфологічної фігури “культурного героя”, найвдалішою видається власне проміжна її фаза, відтворена у романі “Лель і Полель” – вона долає болючу для Франка дезінтегрованість як самої ідеї, так і її носіїв (виконавців).

За рахунок рівноваги протилежних первнів, персоніфікованих у Начкові і Владкові, твориться цілісна особистість Калиновичів, а відтак забезпечується їх спільне простування до єдиної мети (А проте ця цілісність, гармонія – тимчасові: єдині персонажі перетворюються на суперників, а спільні цілі стануть різними).

На думку Т. Гундорової, “[Такий] спосіб образотворення (коли колізія двійництва не виявляється сюжетно, але функціонує через паралелізм і діалогізм героїв-антагоністів) сягає глибинних структур художнього мислення Франка, які занурені в класичні риторичні моделі творчості, з одного боку, і психоаналітичні основи індивідуальної творчості, з другого” [3, с. 76]. Реконструкція міфологічного тексту Франка як однієї з таких класичних риторичних моделей творчості, підсвідомо закладеного в аналізованому романі, дозволить наблизитися до складного процесу психоаналізу митця.

Франків міф про культурного героя органічно вписується у загальну схему “класичного” мономіфу [6, с.245] і охоплює такі характерні його ознаки: 1) зв’язок із надприродними силами, надзвичайна природа міфологічного героя; 2) покликання до мандрів та випробування; 3) повернення зміненою, наділеною сакральними знаннями істотою з метою виконання своєї месійної функції. А проте, витворена Франком, модель українського міфу зазнає певної модифікації: засадничий для авторської концепції принцип подвійності надає структурній ускладненості міфологічній конструкції, виявляючи водночас внутрішню повноту кожного з її вагомих компонентів.

Якщо мотив двійництва, зреалізований в образі братів-близнюків Владислава і Гната Калиновичів, не випадає із загальної системи архаїчного мислення із властивим дуальній свідомості міфом про близнят (які, відповідно, досить часто виступають як культурні герої [7, с. 25]), то в інших випадках подвоєння є новаторським кроком Франка.

Зокрема, одна із прикметних рис культурного героя – аксіологічна маркованість його незвичайної природи – витримана у рамках позірно класичної – щодо архаїчної міфосвідомості – вертикалі “верх” / “низ”, проте авторський (Франковий) варіант передбачає

наявність обох зразків обраності до здійснення своєї месійної функції – і властиво міфологічного героя, і антигероя, винятковість яких, відповідно, подана і зі знаком “+”, і зі знаком “-”. Попри часову дистанцію (юнаки-діти), поряд із суперлятивною характеристикою обох братів, їх місця і ролі у середовищі добірного товариства вищого прошарку тогочасного галицького суспільства: “Брати Калиновичі... вели життя таке правильне й умірковане... всюди й у всьому вміли заховувати міру, в усе вносили якийсь відтінок поважної, глибшої думки, а це надавало їм особливого такту в поведінці і оточувало деяким чаром, що вирізнявав їх між масою освіченої молоді столиці. ... [як молодих, вродливих, здорових і здібних; як заможних і незалежних]... запрошувано їх до всіх кращих домів не тільки вищої інтелігенції, професорів університету, учителів і урядовців, але й маєтних інтелігентних жителів міста, і всюди вітано їх радо й вирізнявано їх не в одним напрямку...” [9, с. 76], маємо і спогад про Владка і Начка Калиновичів як відчайдухів-зірвіголів – представників тогочасного “низу” суспільства, вуличних дітлахів: “... Владко і Начко, два брати-близнюки, підручки в віці по 10 літ, відомі своєю зручністю та швидкістю в ногах. Ніхто з усієї компанії не вмів ліпше від них упоратися в городі чи серед фруктових дерев, не здужав зручніше втікати перед погонею, користати з найнезначніших і зовсім несподіваних криївок і вертати з багатшою здобиччю” [9, с. 8]. За дитинства хлопчики є найкращими і в шкільному навчанні, про що свідчать отримані нагороди за пильність до науки, і в небезпечних виправах чужими городами серед білого дня, за що здобувають “респект” серед ватаги однолітків. Відтак – закономірна уже (в межах Франкової відміни міфу) “негативна” маркованість виняткової природи героя, його безпосереднього зв’язку із надприродними (сакральними) силами: “Чорт у вас сидить! – скрикнув Стефко” (надаючи втечі братів із рук обкраденого господаря ваги, рівнозначної подвигу класичного міфологічного героя [9, с. 160]); “Ні, я все своє кажу, що ці бестіони мають до всього щастя. Кинь їх із споду, то вони, певно, як кіт, упадуть на ноги” [9, с. 18].

Наступним епізодом міфологічної пригоди культурного героя (структура міфологічної пригоди героя є розширенням формули

будь-якого обряду переходу, *rites de passage* за А. ван Геннепом: усамітнення від світу, причастя певним джерелом сили і повернення із привнесеним новою енергією у колись покинуте русло життя [6, с. 41]) стає процес ініціації, що супроводжується зануренням героя у підземний світ. У сконденсованім Франковім варіанті сходження у світ мороку і темряви символізує в'язниця, до якої потрапляють малі Владко і Начко за скоєний злочин крадіжкі. Прикметно, що мовна конструкція у тексті – свідомо чи несвідомо, однак цілковито точно відтворює архаїчний спосіб мислення, за яким одним із метафоричних виявів процесу ініціації є міфологічний мотив поглинання ініціанта чудовиськом (як символічний акт народження майбутнього статусу [11, с. 86]): "... брати стояли в куті під стіною, притулившись один до одного, зблідлі, дрижучі й перелякані. Їх дитячі серця стискалися з тривоги, вступаючи в той новий, такий відмінний і такий страшний світ, що проковтнув їх, як думали, без вороття, немов якась страшна ненаситна потвора проковтує свою жертву" [9, с. 43].

Тюремна камера стає для близнюків саме тим місцем, де хлопчики вперше так близько торкаються дорослого світу; де пізнають справжнє, реальне життя з його засадничими принципами і законами. Саме там вони запізналися з дідом Семком Туманом, чий загадковий злочин залишився оповитий страшною таємницею. Саме він, ідеалізований образ месника за народну кривду, здійснює обряд ініціації – посвячення малих неопітів у таїну сакральних знань – страждання бідної простої людини, її беззахисність і знедоленість; позбавляючи їх невинного, наївного сприйняття світу, занурює в усвідомлений світ боротьби за справедливість, гартування сили духу і його незламності, вірності своїм ідеалам, готовності до самопожертви. Семко Туман на шляху до повної реалізації обряду ініціації братів виконує важливу роль провідника (причому, і тут Франко, мабуть несвідомо, дотримується традиції архаїчного світогляду, за яким "образ, що раптово з'являється як провідник, що визначає новий період, етап життєвого шляху, все оточений атмосферою незрозумілого чару" [6, с. 64]. Розлого виписана зовнішність діда Семка і лякає, і заворює хлопчаків одночасно [9, с. 48]. На свідомому рівні авторської інтенції скоріше за все тут

виявляється романтична схема образності.), на якого накладається і функція помічника [6, с. 78, 79]: розповідь про захований скарб, його пізніше віднайдення і зужиття стають визначальним фактором для повноцінного виконання культурницької місії уже зрілих молодих лицарів Леля і Полеля, озброєних метафоричними (за Ю. Словацьким) мечем – Начко (проекція легендарного Леля), як редактор суспільно-політичної газети, своїм гострим пером нападає на шляхту – і щитом – Владко (проекція легендарного Полеля), як адвокат, захищає права покривдженого люду. Перші успіхи братів Калиновичів на поприщі суспільної праці засвідчують сповнення функції, до якої їх було покликано, – бути поборниками прав зневаженого народу, виразниками нової ідеології, заснованої на засадах рівності і справедливості, як запоруки нових, згармонійованих суспільних відносин.

Останньою пробою героя на шляху його міфологічних мандрів є випробування його на здатність “заслужити благо любові (милосердя: *amor fati*), яка, як оболонка вічності, властива самому життю” [6, с. 121]; її символізує зустріч героя з Богинею Світу, що втілена в кожній жінці. Тому містичний шлюб із нею мав стати його останньою пригодою [6, с. 112], адже він символізує повне панування героя над життям, оскільки жінка є життям, а герой – паном, що пізнав його [6, с. 123]. Питання – чи пізнав Франків герой життя і, якщо так, – чи зумів панувати над ним з огляду романної структури твору залишається відкритим.

Давній архаїчний світогляд прочував складність людської істоти, амбівалентний характер її природи, і, не вмюючи його витлумачити за допомогою аналітики розуму, логічних мисленневих структур, робив це у наївно-інтуїтивний спосіб, персоніфіковано відтворюючи його у міфі про близнят, наділяючи кожную із кровно споріднених міфологічних істот відмінними рисами, означуючи в такий спосіб її єдиносутнісну цілісність (як відповідь на постійний пошук у ритуалах і міфах рівноваги полярних двійникових протилежностей [5, с.49]). Франко, поза будь-яким сумнівом, обізнаний зі світовою міфологією, знову-таки, вдається до звичного вже для нього структурного ускладнення: починаючи від кінця – творення моделі близ-

нюкового міфу із дублюванням функцій один одного, він оприявнює сліди первинних архаїчних уявлень про суперництво, закладене від самого народження, про взаємну ворожнечу близнюків [4, с. 174].

У будь-якій ситуації, дотичній до братів Калиновичів, відмінність близнюків завжди відчутна; проте вона виконувала взаємодоповнювальну функцію і забезпечувала внутрішню цілісність міфологічної істоти культурного героя: “[Стефко знав не від сьогодні про] цю дивну дружність обох близнюків, які, бачилось, тільки оба враз творили одну цілу особу, одного зручного, догадливого та веселого хлопця, а розлучені хоч на хвилю, втрачали свою веселість, робилися якимись неспокійними, розсіяними і недогадливими” [9, с. 10-11]. Центральною антиномією, що єднала Владка і Начка в одне ціле, була антиномія раціоналізму-інтуїтивізму (одна із ключових Франкових опозицій) як способу пізнання і сприйняття світу; у романі Франка вона подрібнюється і розводить братів по різні боки поняттєвих характеристик: фізична витривалість, сміливість, прямолінійність, правдивість (пара протилежностей “прямолінійність” / “хитрість”, а відтак “правдивість” / “вигадливність” є даниною архаїчній міфологічній свідомості, що витворила близнюкову пару серйозного культурного героя / комічного бешкетника-дупліката [7, с. 26]. У Франка вона мотивована здобутим виховним досвідом в опікунки Войцехової: “... Там не було вибору: або хльоста, або брешти, що влізеться. Владко завсіди волів мовчати або передражнювати прокляту бабу і брав хльосту, а я завсіди волів вибріхуватися...” [9, с. 68]), емоційна зібраність і холоднокровність визначають риси Владкового характеру; слабкість боязкості, м’якості, чутливості, вразливості, хитрості, вигадливості і пасіонарності (пристрасності) стають домінантами Начкового характеру.

Різний спосіб життєвого гарту хлопчаків спричинився до їхньої подальшої форми поведінки. Ще з дитинства Начко ніколи не міг витримати покарання чи випробування, щоби не видати своїх почуттів (страху, обурення, кохання) назовні, тоді як Владко завжди гамував свої: чи то “заносячися конвульсійним хлипанням”, коли був спійманий обкраденим господарем – “тимчасом Владко закусив[] губи аж до крові [9, с. 21]; чи то, змерзлий під час арештантського

проходу вулицею, “... сидів у кутку і плакав” – Владко лише зігнувся удвоє [9, с. 40]; а чи під час накладеної на братів кари у в’язниці, коли Начко кричав, а Владко ані писнув з болю [9, с. 75]. А проте різний спосіб реагування братів на світ і на його перші виклики не містили в собі жодних загроз для існування хлопчиків, а згодом юнаків. Кожен з них черпав сили в іншому, живився енергією іншого: Начко, як емоційно залежний від Владка, потребував братової певності, розради і підтримки; зворотньо, Владко реалізовував у Начковій слабкості свій внутрішній потенціал, власну силу і загартованість. Тому їм завжди вдавалося долати труднощі і здобувати гору над випробуваннями (згадаймо обов’язкову умову доступу до таємного скарбу діда Семка: тільки двоє можуть підняти кам’яну плиту, під якою захований скарб [9, с. 70]), адже взаємна рівновага близнюків творила досконалу, цільну й цілісну особистість. Начко інтуїтивно відчував небезпеки, що надходили зовні, стривожено звістував про них Владкові: (він завжди першим зраджувався братові зі своїх страхів, відчуттів і передчуттів – чи то перед Войцеховою за потенційну кару за городній розбій; чи з холоду на арештантській прогулянці, чи про підступний намір керкер-майстра вивідати таємницю діда Семка), а той впевнено гасив напругу, вносячи раціонально обґрунтований спокій.

Однак фатальна зустріч із Регіною Киселевською означає новий період у житті братів Калиновичів, що кардинально змінить спосіб їх спільного буття і становитиме поворотний момент їхньої долі. Саме ця зустріч загострить інтуїтивне чуття Начком життєвої небезпеки: “... від тієї хвилини почало в глибині його душі будитись почуття, що він став на якимсь рубіконі життя, що ця хвилина звіщає йому щось незвичайно важливе, якийсь рішучий поворот, якусь перемену всього, що досі уважав фундаментами свого життя” [9, с. 105] і притлумить Владкову готовність швидко зреагувати на нього. Саме вона спровокує розрив поміж близнюками: “від тієї хвилини тріснула між братами жива струна гармонії і щирої відвертості” [9, с. 126], що неминуче призведе до фатального кінця їх обох. І хоча й надалі зберігатиметься накреслена з дитинства антиномійність братів-близнюків: запізнавшись з Регіною на балу, Владко, як завжди, зумів опанувати над своїм почуттям – у танці він вільний у пове-

дінці з дівчиною, вишукано чемний і уважний, без тіні боготворення [9, с. 124], тоді як Начко, як завжди, зраджує себе: “Він чув, що коліна під ним дрижали, що рум’янець заливав йому обличчя, і злий був сам на себе, що навіть стільки не потрапить запанувати над собою” [9, с. 107]; Владкова холоднокровність і Начкова пристрасність у віддачі себе суспільній праці; відвідина Владком покинутого ним Начка, розмови поміж братами, – вона (антиномійність) поступово демонструє свою позірність, штучність (холодні, нещирі відносини між братами, вдавана зацікавленість справами іншого; проживання в окремих помешканнях тощо), щоразу далі переходячи у непримиренні суперечності, що випадатимуть за рамки єдиного цілого. Засновуватися вони будуть у постаті Регіни.

Кохання до Регіни, на позір – пристрась, що свідчила “про дивну згідність їх [братів – Н. П.] смаків, уподобань [і пристрасей], про якийсь могутній зв’язок, що невидимими кільцями сполучив їх фізичні й психічні організми...” [9, с. 108], проте “в цім разі [справа] йшла[ся] зовсім інакше” [9, с. 108] – бо кохання Владка і Начка до Регіни Киселевської увиразнить їх засадничу відмінність. Начка в Регіні вразили очі – як віддзеркалення жіночої душі – таємничої, глибокої, незбагненої: “... великі, темні очі, глибокі й прикриті якоюсь ніби сумною імлюю” [9, с. 105]. Глибоко емоційний, надмір чутливий, ба чуттєвий, він осягає сутнісну природу жінки як звабу, як спокусу, як вічну загадку жіночого ества, а відтак як незмінний виклик нерозгаданої таємниці долі: “... не краса її так вразила його в першій хвилині, але те неозначене щось у виразі її очей, що в рідких хвилинах життя відслонюється людині, мов небачені досі букви вироків долі” [9, с. 106]. Відгукуючись на поклик міфологічної структури (“Вона (жінка – Н. П.) – образ його [героя] долі, яку він повинен визволити із в’язниці обставин” [6, с. 330]), прагнучи порятувати кохану Регіну від страждань і терпіння, зумовлених її залежним станом у домі тітки, пані Дреліхової: “Тужить за чимось, відчуває себе чужою в цім оточенні, а втім, занадто вона чиста для нього” [9, с. 139], Начко сам потрапляє у пастку життєвих обставин, ув’язнюючи себе у зраді своєї сутності, – зраді, якою обернулася відмова юнака від суспільних ідеалів – усього того, що становило сенс його життя.

Натомість Владка вавив характер дівчини: “Більше нервів, отже, більше душі, більше характеру” [9, с. 104]. Вірний своєму еству, домінанту власного раціоналізму він переносить і на взаємини з коханою. Ігноруючи фізичну красу Регіни, мислячи її як духовну подругу, як вірну сподвижницю його високого громадянського обов’язку, відтак органічно вписуючи її у розгалужену систему “жіночих образів” Франка-письменника (“Всі вони (текстуальні жінки Франка – Н. П.) більше подібні до соратниць, “товаришок по партії”, аніж до “предметів кохання”; істот, якимось інакше конституційованих, таємничих і незбагнених” [10, с. 104]), Владко позбавляє дівчину її питомо жіночого ества й іконізує образ коханої, черпаючи в ньому силу, спокій і витривалість: “Її чарівна голівка з чудовими очима та з коротким волоссям стала для нього чимсь на зразок тих святих облич, що дивляться на нас з медальйоника, ношеного від дитинячих літ на грудях і повішеного там з молитвою й благословенням руками люблячої матері” [9, с. 155].

Фатальне кохання, яке охоплює Владка і Начка Калиновичів, творить чергову антиномійну пару, що заперечує будь-яку можливість гармонійного їх поєднання: це Начкове самозречення, що веде до пожертви найсвятішими ідеалами юнакового життя, а відтак до пожертви самим собою, – і Владкове самоутвердження, що посилює, укріплює його переконання. Проте таке його самоутвердження у взаєминах із коханою не тотожне тому, що визначало стосунки із братом-близнюком. Воно не взаємодоповнює і не зрівноважує два протилежні начала, а посилює лише одне з них, руйнуючи перспективу повноцінного існування, злиття в єдину досконалу істоту.

Окрім ключового епізоду у мономіфі про (культурного) героя, з погляду аналітичної психології Юнга образ Регіни у романі Франка виконує і архетипну функцію аніми (Аніма – “вічний образ жінки, певний образ жіночості, несвідомий у своїй основі; ... відбиток чи архетип усього спадкового досвіду фемінності, сховище усіх відбитків, будь-коли залишених жінкою...” [12, с. 368]), персоніфікованого жіночого начала чоловічої підсвідомості, що, як і будь-який архетип, може бути (і, властиво, є) і позитивним, і негативним.

Тому, з одного боку, Регіна “Шляхетна! Добра!”, а з іншого – “Підла! Негідна!” [9, с. 141]; була вона “свята, чиста й добра” [9, с. 146] – і видавалася “... якоюсь потворою, чимсь зловіщим і неприємним...” [9, с. 123]. Складність її амбівалентної природи виявляється на фоні подвоєного чоловічого ества братів Калиновичів, хоча прямо залежить від конкретної іпостасі близнюка: Владкові вона розкривається своїми позитивними рисами, перед Начком постає у негативі (попри, безперечно, і позитивний вияв – як ще одна внутріфранкова ускладненість). Своєрідною матрицею усього подальшого руху Регіниного образу у просторі її подвійності може слугувати її мінливість у танці, такому важливому для майбутньої долі братів: з Начком вона була незадоволена і нерада – “...якось хмарка висіла на її ясній чолі, а очі блищали холодним, немов сталевим блиском...” [9, с. 122]; із Владком – “Весела, погідна, усміхнена, з легко зарум’янілим обличчям, з очима, що палали живою внутрішньою радістю...” [9, с. 123]. Така емоційна модель завжди домінуватиме у її взаєминах з братами: поява Начка засмучуватиме Регіну, присутність Владка – даруватиме втіху. Своєї кульмінаційності амбівалентність образу Регіни сягає у почутті кохання, одночасно пробудженого у братів-близнюків. Як слабка і беззахисна істота, природно жіночна у Начковій уяві, Регіна вабить юнака примарою особистого щастя; як сильна і вольова, аналог духовного побратима – в уяві Владка – чарує мрією про спільну працю заради суспільности.

Вибраний письменником ракурс любові, що неминуче розщеплюється на чергову для Франка антиномію вірності суспільному обов’язку – відданості власному почуттю, виявляє функціонування у романі ще одного архетипу: тіні (Тінь – “нижча частина особистості; сукупність усіх особистісних і колективних елементів, які внаслідок своєї несумісності із свідомо вибраною установкою придушені, і в результаті у підсвідомості вони поєднуються у відносно автономну “особистість-відступника” з протилежними тенденціями” [12, с. 379]. Однією із перших спроб розглянути творчість І. Франка крізь призму Юнгівського архетипу тіні як “шляху до катарсису, самоочищення й духовного воскресіння” самого митця було зроблено у монографії Б. Тихолоза [8, с. 28]). Роль архетипної тіні

у тексті припадає Начкові; він послідовно асоціюється із згаданим архетипом, що безпосередньо виражено на вербальному рівні: “тінь” і його субститут “хмар(к)а” – постійні атрибути юнака, головню, коли він поруч Регіни: при танці з Начком “... *якась хмарка* висіла на її яснім чолі...” [9, с. 122]; після танцю Начко “... стояв оддалік, темний, *мов чорна хмара...*” [9, с. 124]; “... *тінь* незадоволення перебігла по її чолі...” [9, с. 147] при вимушеній зустрічі з ним. Зрештою, саме устами Регіни Франко досить прозоро натякає на “тінюву” природу Начка: “... цей брат стояв в її уяві, *мов тінь*, обік ясної, симпатичної постаті Владка, віддаючи йому всі свої добрі прикмети, а беручи на себе всі хиби...” [9, с. 121]; курсив мій. – Н. П.). На текстуальному ж рівні архетип Начкової тіні як прихованої, приглушеної (подоланої), нижчої і обтяженої виною частини особистості [12, с. 380] виявляє внутрішній страх цілковитої віддачі себе – аж до самозабуття та самозречення – пристрасному чуттю кохання, за яким – неминуча зрада суспільного обов’язку на користь особистого щастя (водночас амбівалентність тіні передбачає в акті Начкового самозречення і благородність його самопожертви). Цей одвічний Франків страх викликає зречення Владком свого іншого, Начкового “я”, затирання його у найдалший кутлок власної свідомості. Втеча від власної тіні, її відкидання, невизнання призводить до припинення процесу становлення цілісної особистості, її розпаду і загибелі.

Цікаво, що Франко, вірний своєму принципові подвійності, і надалі дотримується її на структурному рівні художнього тексту, надаючи амбівалентності внутрішньої парадоксальності. Перший авторський парадокс полягає в тому, що Начко має біле волосся і блакитні очі, натомість Владковий колір волосся й очей – чорний, тоді як усе, що асоціюється з тінню, – негативне, погане, темне, небажане, таємниче, – маркується у чорний колір, а все позитивне, добре, світле, бажане і зрозуміле – у світлий. Окрім того, на чисто гіпотетичному рівні сприйняття звукова послідовність знаків Начкового імені (“н ... чк”) також виявляє схильність до чорної барви, тоді як Владкового (“вл ...д”) – до білої.

Другим парадоксом є персонажна преференція письменника, що, попри одвічно недосяжний Франків ідеал Владка, тяжіє до

Начка. З перспективи авторської уваги Начко затінює Владка непропорційною кількісною і якісною характеристикою (вперше цю невідповідність помітила Т. Гундорова [1, с. 61]). Починаючи з умовно другої частини роману, Франко надає максимального простору для всебічного розкриття внутрішньо складної, суперечливої природи Начка і лише побіжно, окремими штрихами подає характеристику Владкового лінійного образу. Попри особистісну для Начка фатальність балу, саме він є героєм вечора, усі розмови точаться лише про редактора “Гоїс-а”, кожен прагне побачити цього модерного культурного “опришка” – і владна верхівка польської шляхти в особі графа Адольфа, і галицьке жіноцтво. Такої ж об’ємності у тексті – і Начкові переживання розірваного зв’язку із Владком, і максимально знюансоване нещасливе кохання Начка до Регіни, що коливається від співчуття до зневаги, від виправдання до зганьблення, від божественного поклоніння до прокляття; яке розкриває динаміку відтінків його внутрішньої боротьби, сумнівів та вагання, – почуття, що розростається до ліричної драми, асоціативно спорідненої із поетичним шедевром І. Франка “Зів’яле листя”. Натомість Владко значно поступається Начкові за кількісною появою у романі широким планом; одним із найяскравіших епізодів можна вважати його першу вагому перемогу у судовому процесі у справі селян; іншим таким моментом є зображення коротких митей взаємного щастя, які Владко переживає з Регіною.

У фінальній фазі міфу про героя – визволенні Богині Світу (у Франковому варіанті – королеви Регіни) та “містичного” шлюбу із нею Владко ближче, ніж Начко, підходить до його остаточного звершення: він забирає Регіну з осоружного дому тітки, повертає їй утрачений колись спадок; таки рятує кохану від реальної небезпеки – потенційного самогубства. А проте і шлюб, і визволення, що йому передувало, – виключно номінального, а не міфологічного змісту. Упоений особистим щастям, Владко власною візією долі – позірної повноти пізнання, а відтак панування над життям [6, с. 123]: “І тепер уже почуваю себе певним будучини, почуваю себе сильним, здорівим, люблячим і любленим і ніде не бачу хмаринки, що могла б цьому щастю загрозити громом. Що мені доля? В твоїх очах – зорі

моєї долі, а ці зорі – про це не сумніваюсь – завжди світитимуть мені так ясно, так чудово, як тепер” [9, с. 205] – замінює візію долі, що її символізує Регіна, яка (доля) таїть пересторогу забуття Владком самого себе, зречення ним свого, хіба що іншого, Начкового “я”, а за тим – цілковитого розпаду початково ускладненої Франком здвоєно-єдиної особистості; затрачання повноти свого ества.

Процес остаточного розщеплення колись цілісної особистості означається кількакратною зрадою Владком Начка, який заглушає в собі ненастанне, інтуїтивне волення брата про допомогу: вперше – коли нехтує благанням Начка покинути бал і повернутися додому; вдруге – коли перебирається жити до окремого від Начкового помешкання; втретє – коли таїться зі своїм почуттям до Регіни. Зрештою, процес розщеплення є взаємним: Начко уже не чіпляється за брата в пошуках надійної опори, він відмовляється від власної емоційної слабкості – такої звичної для нього форми голосного плачу; цього разу він крадькома обтирає однуку сльозу, що набігла йому на очі [9, с. 129], мовби задалегідь погоджуючись із приреченням з боку Владка на самотнє переживання свого болю і приниження; мовби інтуїтивно, як завжди, прочуваючи остаточне розходження з братом, коли у час його найбільшої розпуки Владко почуватиметься гранично щасливим.

Не зумівши завчасу відчитати таємних знаків своєї долі, захованих за оманливим сяйвом щасливих очей коханої, Владко ступає на шлях зла, спричиненого переступом материного родового заповіту: “[І пам’ятайте мені,] всюди й завсіди держіться разом! Бог покликав вас разом на світ, Бог вам також щаститиме, доки разом будете держатися. Чи розумієте мене? Доки ви вкупі, ніхто вам нічого злого не зробить, а роздвоєння – це ваша загибель. Пам’ятайте це собі...” [9, с. 38]. Зневага до зроненого з уст помираючої матері слова містить подвійний символічний ряд: з погляду християнства – це нехтування останньою передсмертною волею (матері) – священною, непорушною і завжди сповнюваною; з погляду міфологічного світогляду – це погорда прадавнім Словом магічної сили і влади Закону, що визначало долю людини; це переступ волі Матері-прародительки, владарки і дарительки життя. Відтак

зневажене, архаїчне заклинання обертається прокляттям, що звістує неминучість смерті як наслідок втрати власної цілісності.

Тільки тепер, по скоєнні непоправного злочину, відкривається йому таїна його справжньої долі, яка несміливо, а все ж безупинно пробивалася до Владкової душі у формі символічних знаків – чи то у сні про Начка: “... такий чорний, такий чорний, мов земля. Він стояв передо мною *німий, з затуленими устами, з нерухомими скляними очима – страшний*. А в тих очах застиг вираз такого болю, такої скарги, такого невисловленого докору, що мене аж дрижаки пройняли всього...” [9, с. 202], чи в приступі, що нападає самого Владка: “... лежав *німий, посинілий, з закушеними до крові губами і з виразом страшного болю на обличчі*. ... Його руки були холодні, а обличчя *страшної, майже трупної блідості*...” [9, с. 205]; курсив мій. – Н. П. Він має на меті виразити тотожність стану переживання братами-близнюками). Пізнавши долю, Владко тікає від Регіни, виривається з її обіймів, бо в ній, інтуїтивно, допіру як Начко, прочитує свій (Начковий) смертний вирок; осягає надприродну силу поклику крові: якщо вже не за життя, то бодай у смерті злитися з Начком в єдину істоту і тим спокутувати свій гріх – гріх зради (зрада як один із постійних образів, що тяжіє над Франком, також набуває своєїрідної архетипності; дослідженню цього феномена присвячено цікаву статтю Г. Грабовича “Вождівство і роздвоєння: “валенродизм” Франка” [2, с. 95–140]), традиційно для Франка, – подвійний: прижиттєвий гріх зради брата-близнюка; посмертний гріх зради суспільного обов’язку – гріх, що своєю повторністю потверджує близнюківську природу героя.

У Франковому варіанті, що прочитується в романі “Лель і Полель”, функціонування міфу про культурного героя жодним чином не гарантує його звершення і досягнення остаточної мети. Попри (формальне) дотримання міфологічної структури з її класичними епізодами, як-от: сприйняття поклику до мандрів, перші успіхи героя у його пригодах – міф виявляється перерваним, незавершеним, а функція становлення української нації, її формування і виховання – не виконана. Причини такої незреалізованості, на мою думку, стануть зрозуміліші, якщо створений Франком міф (про культурного героя)

відчитати як своєрідну проекцію особистої спроби письменника – в межах власного текстуального простору – здійснити складний процес індивідуації (Індивідуація – “процес, шляхом якого досягається психологічна індивідуальність, тобто неподільна єдність, певна цілісність. Індивідуація означає становлення єдиного гомогенного буття і, наскільки “індивідуальність” охоплює нашу сокровенну, остаточну і ні з чим не зрівнянну неповторність, настільки вона домислює становлення Самості. Тому ми можемо назвати індивідуацію “шляхом до себе”, “самоздійснення” [12, с. 373]), символічно вираженої в класичних мандрах і подвигах (перемогою над зустрінутою тінню і поєднання з анімою [6, с. 377]) його (Франкового) міфологічного героя, – і осягти становлення Самості (Самість – “цілісність особистості; ... певна надупорядкована щодо Его величина. Вона вміщує в себе не лише свідомість, а й підсвідомість... Самість – наша мета життя, бо вона є найповнішим вираженням тої фатальної комбінації, яку ми називаємо індивідуальністю...” [12, с. 377]) – шляхом транспонування на архетипи художнього тексту архетипів власної підсвідомості.

Відтак архетип Аніми, підсвідомого жіночого начала Франка, трансформується у романі в амбівалентний образ жінки – королеви-Регіни – ідейного однодумця, духовного побратима і водночас – провісника фатуму для чоловічої долі, символу нещасливого, трагічного кохання, – фіксуючи авторовий страх перед незбагненою природою жіночого єства: “Франко немов береже себе від доглибного вгляду в таємницю жіночого серця, у специфіку його інакшості” [10, с. 104], що таїть у собі небезпеку внутрішнього роздвоєння. Текстуальний архетип Тіні і модифікує Франків страх такого роздвоєння – поміж громадянським обов’язком і правом особистого щастя, – страх, яким письменник підсвідомо наділив Владка і свідомо упривявив у Начка. Цей страх роздвоєння з перспективи всієї творчості митця трансформувався в архетипну “тему двійництва”, подолання якої, якщо і можливе, то хіба у смерті його персонажів – близнюків.

Таким чином Франкові, як героєві власного міфу, не вдається виконати символічну трансцендентну функцію – “унікальну психічну здатність, що виникає у процесі індивідуації, знаходити сере-

динний простір між світлом і темрявою, думкою і почуттям, свідомістю і підсвідомістю, нумінозністю архетипу і буденністю реальності. Функція посередництва, медіації, пом'якшення і примирення суперечностей є головним засобом підтримки психічної рівноваги і стійкості особистості. Відсутність або слабкість, нетрансформованість трансцендентної функції прирікає людину на дисгармонійне, сум'ятне існування, безцільне блукання в пошуках втраченого раю цілісності і краси” [6, с. 12]. Відтак процес індивідуації письменника – становлення і розвиток особистості, досягнення нею повноти буття [6, с. 10], як і міфологічну пригоду (його героя) не завершено, а цілісної особистості (самості), що уміє долати одвічну подвійність існування [6, с. 11], не досягнуто. Принаймні поки що, у цьому текстуальному ареалі. Хоча і читачам, і самому собі митець залишає надію: “На могилах сумного минулого розцвітає пишне й пахуче квіття будучини” [9, с. 213].

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бровіньок [Гундорова] Т. І. Колізія двійництва в романі Франка “Лель і Полель” // Радянське літературознавство. 1981. № 6. с. 57–65.
2. Грабович Г. Вождівство і роздвоєння: “валєродизм” Франка // Грабович Г. Тексти і маски. К., 2005. с. 95–140.
3. Гундорова Т. Франко – не Каменярь. Мельборн, 1996.
4. Иванов В. В. Близначные мифы // Мифы народов мира. М., 1998. Т. 1. С. 174. Иванов В. В. К семиотической теории карнавала как инверсии двоичных противопоставлений // Труды по знаковым системам. Т. 8. Тарту. Вып. 411. 1977.
5. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. М.; К., 1997.
6. Мелетинский Е. М. Культурный герой // Мифы народов мира. М., 1998. Т. 2. с. 25–28.
7. Тихолоз Б. Психодрама Івана Франка в дзеркалі рефлексійної поезії. Студії. Л., 2005.
8. Франко І. Лель і Полель. Сучасна повість // Франко І. Твори. Т. 11. Нью-Йорк, 1960.
9. Чопик Р. Ессе Ното. Добра звістка від Івана Франка. Л., 2002.
10. Элиаде М. Аспекты мифа. М., 1995.
11. Юнг К.-Г. Воспоминания. Сновидения. Размышления. К., 1994.

MYTHOPOETICAL WORLD OF OLHA KOBYLIANS'KA: ARCHETYPE OF BLAME AND PUNISHMENT

The writings by Olha Kobylans'ka are the example of mythopoetical type of creative work in Ukrainian version of the early Modernism. On the basis of the examination of such texts by the Ukrainian author one may speak about the original mythological archaism, created at the spread motive of blame and punishment in world folklore. In her creative work it amounts to the level of archetype, which reflecting Biblical allusion of Cain's fratricide and the apocryphal allusion of Ahasver's complex, links the stories "Zemlia" ("The Soil"), "V Nediliu rano zillia kopala" ("On Sunday Morning She Was Digging Herbs...") and the story "Za gotar" ("The Last Frontier").

The main distinctive feature of the mentioned stories is the way of penetration by Olha Kobylans'ka into the depth, that's why the mysterious movements of human soul: on the one hand, in the novel "Zemlia" the tragedy of a criminal of fratricide is revealed; that means a private fault; and at the same time, on the other hand, – inevitability of severe fate shows the punishment for a conscious (novel "V Nediliu rano zillia kopala") and unconscious (story "Za gotar") for perfected sin, which became the result of violation of precise division of the World into friends :: foes by means of overstepping the established level.

1.3. МІФОПОЕТИЧНИЙ СВІТ О. КОБИЛЯНСЬКОЇ: АРХЕТИП ПРОВИНИ І ПОКАРАННЯ

Функціонування міфу у літературі (оскільки це закладено в семантиці самого міфу: "Міфи сприяють глибинному баченню, викликають екзистенційно-філософські мисленнєві асоціації, мисленнєву осциляцію між минулим і теперішнім, моментальною емпірією, у ході поколінь своїм надчасовим повідомленням встановлюють "спадковість часу", освітлюють стан сучасного світу" [1, с. 99]) – це намагання дошукатися справжньої сутності речей та явищ, спроба збагнути основні закони буття світу і людини; це звернення і повернення до власних джерел.

Особливо воно характерно в період духовної кризи у свідомості не лише окремого митця, а й епохи загалом: "Смисл міфу, його реінтеграції в ХХ ст. полягає власне у його здатності особливо в катастрофічні епохи приносити "одкровення" про вищі істини, абсолют, божу мудрість, переводити явища космосу в душі людей"

[1, с. 102]. Таким періодом в історії літератури, коли спостерігалася руйнація культурної традиції, злам естетико-філософського світоглядного комплексу, була доба модернізму. Відтак міф ставав одним із провідних чинників формування оригінальної поетики модернізму, своєрідним культом модерністичної естетики [2, с. 187], а міфопоетика – однією із домінант його (модернізму) культурної моделі [2, с. 218].

В українському варіанті раннього модернізму зразком такого типу творчості є повістевий простір міфосвіту О. Кобилянської, у якому прочитується архетип Вічного мандрівника, покараного за скоєний гріх блуканням по світі, що в контексті творів відлунує у біблійній алюзії Каїнового братовбивства (повість “Земля”) та в апокрифічній алюзії Агасверового комплексу⁵ (повість “В неділю рано зілля копала...”).

Прикметною особливістю міфопоетичного мислення письменниці стає органічне поєднання архаїчної свідомості із християнською, в морально-етичному кодексі якої набір бінарних розпізнавальних ознак (як механізм опису семантики міфу [3, с. 101]): життя-смерть, світло-темрява, сакральне-профанне – набуває оновленого продовження: чистота-скверна, святість-гріховність, добро-зло, свідоме-несвідоме. Магістральна міфологічна опозиція – свій-чужий⁶ становить ту вертикаль, через яку прочитується авторський міф обох повістей О. Кобилянської.

У повісті “Земля” перед читачем постає патріархальний світ, витворений міфологічною свідомістю архаїчної людини, що існує за своїми правилами і законами, усталеними від, здавалося б, самого творення світу – вічними і непорушними. Обмежений просторовими рамками села Д., той мікросвіт селян-оріїв є своєрідною моделлю макросвіту, Всесвіту, чий засадничий принцип буття – космічна гармонія і впорядкованість – проектується на зрівноваженість природ-

5 Назва досить умовна, вжита на позначення узагальненого міфологічного мотиву вічного блукання по світу як покарання за переступ проти Божої волі (в первісному значенні слова “зло-чину”), що у множині поширених апокрифічних варіантів, витворених українською етноментальністю (див.: [7]), виявляється у вихідній для О. Кобилянської оповіді про вічну “неприкаяність” циганського роду.

6 У міфі та архаїчній епіці це протиставлення відмежовувало людський світ, що суб’єктивно співпадає з межами племені, від інших світів, що проявляються у вигляді стихійних сил природи та інopleмніників у вигляді демонічних хтонічних сил [3: 102].

ного циклу, а в його рамках – як складової частини – на виваженість людської істоти, коли вона дотримується встановленого віддавна способу життя в його незмінній повторюваності. Тому народження, життя, смерть людини/природи сприймалися як закономірний процес тривання, заданий принцип існування. Тут усе підпорядковано абсолютній мудрості, за якою кожна річ має своє місце, а людина – своє призначення.

У цьому замкнутому, проте самодостатньому світі роль Бога-Творця, який у своєму милосерді й любові навчає і спрямовує до добра, припадає Івоніці Федорчуку. Він готує своїх синів до зрілого, самостійного життя, привчаючи їх до праці на святій землі. Михайло – ідеальний відбиток досконалого Батька – покликаний у майбутньому перебрати на себе основні функції “провадження світу”, *свого* світу орача, доброго і справедливого. Саме йому судилося бути прямим спадкоємцем плеканої від працасів патріархальної традиції – синівської шани до батьків та любові до землі.

Виразником *іншого, чужого* цьому світу був Сава; він, на відміну від брата, – “то вже інша галузь” [4, с. 237]. Увесь світ його почуттів уособлює собою щось таке, що незрозуміле для свідомості селян, а відтак і неприйнятне для них, передусім для його родини. Сава не любить і не поважає землі, тому органічний для всіх світ орача, що вимагає впокори і послуху, стає йому осоружним; Саву приваблює ліс, в якому він захоплюється полюванням, і місто, що манить до себе військом – обидва символи *чужого* для архаїчного світогляду (до прикладу, Михайло мало не гине з розпуки, відбуваючи своє рекрутство поза межами села і землі). Зрештою, і кохання юнака до Рахіри, гріховне у своїй основі, бо споганене родинним зв’язком: дівчина – його дворідна сестра, осуджене. Відтак цілий комплекс складних, неоднорідних почуттів, які виявляють чужинність, інакшість його світосприйняття, цілковито поглинає Савине ество і проступає чи то через погляд: Савині очі виражали “безустанно заблуканий погляд, що мав у собі щось зимного і несупокійного” [4, с. 211], а чи через таємні порухи душі: “...душа його хвилювала, мов ладилася впотемки до діл, віддільно від розуму й волі, і зовсім на свій невидимий лад. Замкнула його уста й пірнула у свою нез-

глибиму атмосферу...” [4, с. 301]. Саме у постаті Сави, що наважився переступити межу свого світу, вийти за його рамки, порушуючи табуїзованість чужого, сконцентрована сила того невідомого, незбагненого і страшного почуття, яке у своїй таємничості лякає й інстинктивно відштовхує від себе просту і чисту душу селянина. Цю темну, несвідому силу, яка постійно нагадує про себе у її повсюдній присутності, годі витлумачити, логічно обміркувати, її можна лише відчутти чи радше прочути, як то траплялося з Анною в її передчутті нещастя: “Тут щось нечисте... на тебе (Михайла – Н.П.) й на мене. Щось страшного, не знаю напевне що! Щось престрашного... закривавлені, вогняні шмати... з двома розжареними, несамовитими очима, що зближались до нас у шаленій скорості... Боже, що се могло бути?!” [4, с. 290].

Помалу насуваючись, таємний, нестримний потік чорноти з непогамовною силою вривається у замкнутий простір непорушного світопорядку й гармонії і падає жахливим злочином – гріхом братовбивства. Трагедія, що відбувається в родині Федорчуків, – убито їхню надію, їхню силу і “сонечко”, найкращого і єдиного спадкоємця не лише землі батьків, а і їхнього світогляду і трибу життя – добродесного та правдивого, виривається за межі окремої родини, набуваючи всесвітніх розмірів: свідками вбивства були “земля і небеса Божі!” [4, с. 416]. Невидимою рукою брутально перервано молоде, повне снаги і сил життя, а відтак насильницьки зупинено звичний плін самої природи. Чистий у своїй невинності, незайманий світ укинено у скверну – смерть, що, втручаючись через незнану досі силу, чужу й нищівну, підриваючи усталені споконвіку закони, руйнує закладені в їх основу підвалини світла, любові, добра. На зміну їм приходять темрява й морок, що сповнюють жахом душу селян і запечатають їхні праведні уста страшною німотою: “Всі ховали перед собою свій зір... Між усіма неначе щось невидимо ходило і об’являло одно й те саме, а відтак, прикладаючи біляву руку до живих уст, наказувало глибоке мовчання...” [4, с. 431].

Раптова смерть Михайла в “сусідньому” лісі – це воля сліпого фатуму, що постійно прочувався у долі юнака. Михайлика з дитинства манив той лісок, він його полюбив, як і все довкола, і лише

мати боялася його непривітності, чужинності, яка – чуло материнське серце – могла затягти її сина навіки. Зрештою, і відразу Михайла до “стрільби”, закодована в ньому з дитячих літ, відтак виразно виявлена під час його служби у війську, віддалено натякаючи, ніби застерігає перед фатальною силою “набою”.

Івоніка, якого, власне, найбільше вразило непоправне горе – адже одного сина убив його інший син, подумки не міг упоратися із тим, що сталося, жодним чином не міг витлумачити собі причини тяжкого гріха Сави. Не відаючи душевного сум’яття, що його породжує внутрішня боротьба між світлом і темрявою всередині самої людини, не знаючи роздвоєння, спричиненого темними порухами душі, непогамовними інстинктами, Івоніці не під силу усвідомити закладену природою схильність і до добра, і до зла, існування взаємоіснуючих та взаємопоборюючих струменів людської душі: “Для його поединчої, ясної душі, що досі відчувала лише ясно і звикла була до простого й виразного думання, була се страшна подія, щось, що затемнювало ум” [4, с. 447]. Людина, звикла лише до любові, добра, до чесного сповнення своїх зобов’язань перед матір’ю-землею, чи не єдина “гармонійна” душа у творчій спадщині О. Кобилянської, яка жила у згоді зі собою та світом, не розуміє природи зла, не сприймає іншого світу, окрім того, в якому живе і який творить сама. Тому несвідомий поштовх його сина до зла, скоєння ним злочину видається батькові якоюсь чужою, свавільною у своїй жорстокості силою, що заволодіває людиною, проте так і залишається нерозгаданою до кінця: “Він чув силу якоїсь незнаной могутності, та його дитиняча душа не була ще доросла до того, щоби збагнути ту необмежену тайну. Відчув насліпо, неясно існування ще якогось іншого світу, крім того, що його знав, і понуряв у глуху задуму...” [4, с. 477]. Не знаючи світу підсвідомого, та водночас не можучи вивільнитися-таки від прагнення збагнути причину такої незмірно глибокої трагедії, Івоніка хапається за звичний для нього спосіб тлумачення всього, що діється довкола, виражений в універсальній формулі: “На все воля Божа”, яка, однак, трансформується у виболену внаслідок непосильної жертви смиренну фразу: “І Богові треба чогось доброго” [4, с. 429].

Органічне співіснування архаїчної (міфологічної) та новочасної (християнської) свідомостей у мікросвіті села Д. передбачає семантичну місткість кожного елемента, що, розкриваючи таємницю буття цього загадкового світу, оживає і промовляє знаками – міфічними символами. Неоднократне віщування біди, незрозуміле передчуття нещастя (“В тій хвилині тьохнуло в його болем розритім серці якесь почуття, мов лихе віщування, і полишило, крім дисгармонійного тону в його сумнім настрої, ще щось іншого. Відчув через хвилю страшну самоту в душі. Маріє!.. щоб ти знала, оце має бути нещастя!” [4, с. 217]), що, врешті-таки, вилилося у смерть через гріх братовбивства, знайшло своє вираження у наростанні зловісних, страшних передчуттів.

Символ тріснутої струни на весіллі Парасинки, що не дозволив у танці з’єднатись рукам Михайла та Анни, вже від самого початку провіщав приреченість їхнього кохання. Це символ пророчого сну батька Михайла, в якому зламаний скляний погляд сина-рекрута відбивав його зламану й омертвілу душу, що наважилася на відверте самогубство – дезертирство, як і пророчого сну Анни, Михайлової коханої, в якому мряка й чорні крапки на його сорочці передбачали неминучу смерть, а чи й пережиття лиховісної зустрічі із Савою того самого дня: “Все волосся стануло їй дубом... Їй здалося нараз, що вся темінь і вся самітність чорної спустілої землі збилися оце в купу, заворушилися проти неї, що туй-туй вирине з-за неї наново постать Сави і не лишить її вдруге живою” [4, с. 412].

Символ лісу, що вбирає в себе негативну енергію *чужого* простору, викликає підсвідомий страх у Михайликової мами, так само, як і жахає Анну: “Перед тим лісом боюся я все страшенно... Мене тягне туди й жене звідти. Мені на плач збирається, коли побачуся там сама. Я страшенно боюся... дерева такі темні... воно так страшно... А нині там ясно – звідти іде щось! – скричала нараз несамовито... на тебе й на мене!.. Се не була мряка! Воно летіло крізь мряку! Воно летіло ... на мене... і на ... тебе! Вже знов... Вже знов... Знов летить!” [4, с. 288-289]. Прочування смерті відчутне в промовисто значущому крикові сови – “Хтось умре!” [4, с. 398] чи у безглуздій смерті телятка напередодні (загибель однієї част-

ки природи – тварини мовби передбачає смерть іншої її частки – людини), чий невинний погляд, затримуючись на Саві, немов благає хлопця задовольнитися однією, його, жертвою.

Промовистими були тривожні ознаки неспокою і туги, що охопили Івоніку в день Михайлової смерті: перед убивством сина якась невідома сила перепиняла Івоніку по дорозі до міста, намагаючись затримати його і залишити, аби, ймовірно, вберегти Михайла; після повернення з міста – вже по Михайловій смерті – та сама невідома сила стримувала Івоніку: “Його ноги шпоталися по грубій груді стернини, як би щохвилі забігала невидима куля і стримувала” [4, с. 426–427], мовби сповільнюючи час і в той спосіб захищаючи його від неминучого удару від жахливої звістки.

Символ мряки – вкотре – виражаючи зловіще передчуття, натякає на трагедію, що вже сталася, через заховане від зору Івоніки село-пустку та самотню спорожнілу хату-домовину. Символ живої кровотоливої рани мертвого тіла Михайла виконує функцію оборонця від несправедливої кривди, завданої його коханій Анні. Символ запаленої свічки біля тіла Михайла, що покотилася на підлогу при появі Сави і згасла біля його ніг, хоча мовчки, проте називає вбивцю цього святого чоловіка. Символічна зустріч Михайла з Івонікою на Різдво – у вихорі снігу – мовби повертає батьківську любов, таку повну і теплу, як первозданна любов Бога, що затоплювала Михайлика, коли батько долав далеку дорогу до касарні в місті, аби щонеділі своєю присутністю нагадувати синові про близькість домівки, а відтак – полегшувати біль від розлуки з нею.

Цей інший, проте не менш багатий світ непізнаного, невідомого, захованого серед натяків і передчувань мовою міфічних символів розкриває присутню істину буття архаїчного світу. Адже численні віщувальні знаки так і залишилися нерозгаданими, “непрочитаними”, аби ствердити лише одне – невідворотність фатуму. Рука людини не владна була зупинити вироку долі, оскільки не в силі визначати чи змінювати своє призначення: “Але се вже так. Як має бути таке нещастя, то і сто очей і рук не відверне його. Поміж тисяч людей вставиться воно, ніким не спостережене, нічим не зачуте, і таки буде. Як запобігти йому? Коби чоловік знав...” [4, с. 421]. Люди-

на лише спроможна, підкорившись, сповняти волю, продиктовану зовні вищими силами. Вона відчуває: у світі, в якому живе, одночасно існує щось значно сильніше за неї, якась неконтрольована і владна потуга, яка тяжіє, давить на неї, перетворюючи її в маленьку, невидиму істоту, загублену в неозорих просторах природного світу: “...Щось могутнє зайняло його (Івоніки – *Н.П.*) душу. Зовсім неясно, майже несвідомо почув себе в бурдю, мов мушка під листком, слабим та безпомічним... Навпомацки звернулись якісь інстинкти в нім у безконечність... Як страшно мовчала природа в тій хвили! Волосся дубом ставало в тій брутальній тишині – а вона не була мертва ...” [4, с. 322].

Цей невимовлений, лише відчутний страх перед неподоланою стихійністю природи, та беззахисність людини, а водночас і святий трепет перед величчю та силою природи, властиві архаїчному світовідчуттю його носіїв-мешканців села Д., найповніше проступають у ключовому понятті міфопоетичної оповіді повісті – *землі*.

Характерна для її семантики амбівалентність, закладена у вихідному стрижні основоположних категорій життя-смерті, – рівночасно земля є матір’ю, що дарує життя, та домовиною, що по смерті забирає назад до свого лона; є початком і кінцем кожної живої істоти, – реалізується у повноті полісемантичного, а відтак і поліфункціонального символу.

Земля поставала демонічною силою, доброю і злою, милосердною і жорстокою водночас, подекуди нещадною та свавільною: “Як була люта, боявся її більше (Івоніка – *Н.П.*), як почорнілого неба, що віщує тучу. А бувала люта, коли надармо ожидала дощу... і замість води жевріюче проміння сонця випивало її соки. Тоді стягалися її тут і там випуклі сугуби і тріскали з гніву, вона ставала тверда й недоступна і не видавала ніяких плодів...” [4, с. 241]. Не людина, а земля домінувала у тому міфічному світі. Будучи владною, керувала людським життям і визначала людську долю. Кликнула людину у відповідний час і не давала брати над собою верх. Коли не бажала, не дозволяла зробити нічого – загін залишився недоораним, бо “земля була ще мертва...” [4, с. 266].

Та вона була жінкою, і була красою: “Гарна була земля. У своїх барвах жива й свіжа, шкода лиш, що не говорила. Івоніка любив її. Він знав її в кожній порі року і в різних її настроях, мов себе самого” [4, с. 241]. То, мов зваблива коханка, що спрагла насолоди: “Земля розтягнулася, немов ожидала кого й віддихала землистогоким віддихом... землі було миле те розорювання її маси, вона не противилася йому в жодному місці, була м’яка й крихка і гріла свої освіжені сугави в сонці, а її вогкий віддих розходився у воздуху і зраджував її глибоке вдоволення” [4, с. 219]; то, мов примхлива богиня, що у бажанні бути жаданою і любленою оволодівала думками і серцем до такої міри, що, здавалося, тільки й жили тоді, коли жила вона: “В деяких днях... коли тепло все переймало і розпирало, добувалося неначе силоміць із землі наверх – жилося прегарно! Переживав сам (Івоніка – *Н.П.*) стан землі й був із нею одним... Неначе чув і бачив, як земля з задоволенням розходилась, розкошувала, як її соки відсвіжувались і як вона, насичена, віддихала важкими пахощами...” [4, с. 244].

Вона мала своїх улюбленців, яких щедро обдаровувала своєю ласкою і відповідала взаємністю на щирі почуття. Була чутливою і доброю. Вона тужила і страждала від неминучої розлуки, зокрема із Михайлом. Проводжаючи юнака до війська, земля нарівні із людьми прощалася зі своїм сином: “Надворі зверталася до нього рівна, чорна, землиста просторінь і говорила тисячними очима і устами: “Михайло йде!”. Все тхнуло тою свідомістю. Звисало в воздуху і в одностайній сірині небес” [4, с. 308]. Проте земля потребувала жертв і вимагала найбільшої, а тому найважчої, бо забирала найкращого: “Не для тебе, синку, була вона, а ти для неї! Ти ходив по ній, плекав її, а як виріс і став годний, вона отворила пащу й забрала тебе!...” [4, с. 464].

Земля виростає до рівня батьків: “...йому миліша циганка-відьма від тата та й мамки і від землі (курсив мій. – *Н. П.*), що його вигодувала!” [4, с. 367] – з болем говорить Марійка Федорчук про Саву й Рахіру; разом з батьками вона чулася осиротілою, коли проводжала Михайла до міста у військо [4, с. 316]; ба більше – переростає їх. Батьки, народжуючи дитину, дарували їй фізичне

життя, натомість земля надавала людині повноти буття, робила її справжньою, самоцінною, а в очах інших – вартісною. Тільки із землею людина віднаходила власну цілісність, оскільки лише в праці на землі вона навчалася розуміти реальне життя, пізнавати сакральні знання законів світобудови. Саме в такий спосіб земля понові народжувала, перероджувала людину в господаря: чесного і працьовитого, терплячого і чуттєвого, доброго і лагідного. Комусь дарувала: доброму газді легко було знайти собі пару до подружнього життя, що із благословенням землі пророкувало родинний добробут; когось позбавляла: безземельна людина чулася самотньою і безпомічною, для того світу вона не існувала, була приречена стати злодієм чи заробітчанином (як Григорій, батько Рахіри). Тому вибір, продиктований Саві: “Рахіра або земля!” [4, с. 367], тотожний вибору між злом та добром. Остаточний вибір Сави – “І Рахіра, і земля!”, в якому змішуються взаємовиключні поняття гріха і святості (“Земля свята, гріх її топтати лінивим ногам” [4, с. 328]), призводить до трагічної руйнації “світового” устрою села, найперше – знищення родини, відтак – перерваності традиції оріїв.

Земля, що в особливий спосіб близька людині, стає її єдиним сповідником-розрадою: лише наодинці із нею переживає свою розпуку Івоніка, лише з нею ділиться своєю найбільшою і найстрашнішою таємницею: убивця Михайла – це Сава.

Відтак саме земля зуміла бути моральним мірилом. Це власне вона була тим індикатором, що визначив поділ світу села Д. по межі *свого-чужого* простору. Виключно земля спроможна була навчити саму людину розпізнавати одвічні категорії добра і зла, любові й ненависті, справжності і фальшу: адже через любов та нехтіть до землі пізнав Івоніка різницю між синами – Михайлом і Савою. Лише через працю на землі, до якої – мав надію батько – повернеться Сава, він одужає від запаморочливого кохання до Рахіри.

Будучи довершеною сама по собі, земля не допускає прояву якої б то не було недосконалості з боку людини. Виростаючи до рівня універсального Абсолюту, вона перебирає на себе функції чесного

і безстороннього судді, чий справедливий вирок – приреченість Сави на вічне блукання у просторах Усесвіту – за ваготою покарання співмірний із злочином, скоєним у сфері етичного – актом гріховного братовбивства: “Але він... той, котрому він (Михайло – *Н.П.*) стояв на заваді на оцім світі, він не буде мати супокою ані на сім, ані на тім світі! Воно мусить вийти наверх, хто він є. Оце нещастя таке велике, що не найде собі сховку на землі, а крові невинного земля до себе ніколи не приймає!” [4, с. 431]. У спадок Сава не отримав жодної частки землі, заради якої поповнив тяжкий гріх, – ні своєї, ні Михайлової; після повернення із криміналу його не прийняли батьки, для всього села він став дивакуватим відлюдьком, який не знаходив собі місця: після вбивства із Савою прийшло “щось, що немов стісняло... щось чуже, похмури... перед чим прості душі селян відтягалися й онесмілювалися” [4, с. 477]. Світ самотності, відчуження, суспільної парії, що силою прокльону набуває стану перманентності – відтепер єдино можливий для Сави екзистенційний простір – є наслідком страшної помсти землі за невинно пролиту кров рідного брата.

Та сама магістральна опозиція міфологічної моделі архаїчного світу – свій-чужий стає засадничим стрижнем повісті “В неділю рано зілля копала...”. Причому коли в міфопоетичному просторі повісті “Земля” проступає складова провини архетипного мотиву, то у творі “В неділю рано зілля копала...” знаходить своє вираження інша його складова – покарання за переступ.

Подолання табуьованої чистоти межі як запоруки гармонійного світоіснування, змішування свого і несвого (а отже, ворожого) світів у повісті “В неділю рано зілля копала...” є здійсненням первісного прокляття, що тяжко впав на циган за їх “первородний гріх” перед Богом – апокрифічну відмову у відпочинку Марії та Йосифові із новонародженим Ісусом під час їхньої втечі від переслідувань. Затаврування циганського роду на одвічні поневіряння в пошуку нового пристанища визначає долю всіх прийдешніх поколінь грішних предків-циган.

Його відлуння стає відчутним, зокрема, в долі циганської родини Андронаті. Гріх Маври – доньки скрипаля Андронаті має подвійний

вимір. На поверхновому рівні Мавра зрадила свого чоловіка, ватага циганського табору Раду, честь якого зневажила поява первістка-сина від іншого чоловіка. На рівні ж глибинному гріховність Маври увиразнюється – адже дитина молодої циганки – не просто плід зради, це очевидне свідчення гріховного зв'язку зі світом, цілковито ворожим циганському: “Задивилась на панське лице, нециганські очі, панську ношу, а господь за те і покарав. *Держись свого*, каже, і *карає*. Будь воно зле, будь добре, а на гріх не вийде” [4, с. 616]. Переступивши встановлений із прачасів чіткий поділ світу на свій і чужий, що слугував своєрідним оберегом від проникнення в його терени зла, Мавра привносить хаос у заданий світопорядок, що спадає неминучою карою на кожного, хто так чи інакше пов'язаний із нею своєю долею.

Першим, хто успадковує кару за скоєний гріх, є Гриць – син циганки. Роздвоєність Грицевої натури, що проявляється вже у його зовнішності – голубі, як небо, очі різуче контрастують із чорним кучерявим волоссям, – а відтак проектується на внутрішній світ почуттів, руйнуючи цілісність людської особистості, прирікає Гриця на душевні страждання, які завершуються страшним нещастям. Зустрінуті й покохані одночасно синьоока Настка й чорноброва Тетяна-Туркиня є мовби метафоричною матеріалізацією подвоєної душі Гриця, що поборюють одна одну: “Одна – непостійна, тужлива, пуста, палка, друга – вразлива, горда і вдатна...” [4, с. 551].

В образі Туркині юнака манить оте загадкове відчуття абсолютної свободи, що охоплює всесвіт: “...широкої, безмежної, як крилаті ліси по *верхах* (виділення моє – Н.П.), як бистрі ріки там, в *долах*” [4, с. 551]. Вабить розкутість, природність, а водночас і таємничість, гордість, як і незмірна туга за одвічними мандрами, що виявляють у Грицеві пракорені власного народу. Адже саме тоді, коли він вирушає в дорогу в пошуку незвіданого, гнаний нестримним бажанням пізнати незбагненне, хлопець стрічає Туркиню – своє неземне кохання, що повертає йому втрачену частку його самого, зцілює його повнотою буття. Якщо Грицеві притаманні риси характеру, споріднені із циганськими, оскільки вони вві-

брані з молоком матері-циганки, то для Туркині загадковий світ циган, пізнаний із дитинства завдяки Мавриному вихованню, стає її другим еством, яке переповернює дівочу душу гордістю, волелюбністю, часом свавільністю, як і нестримною пристрастю, що уподібнюють її до світу Грицевих почуттів.

Цілковито відмінним є Грицеве кохання до Настки, позбавлене високого лету в піднебесся, бо є земним. Бо, зрештою, і Настка є втіленням звичайного осілого способу життя, впорядкованого і поміркованого, яке, проте, лише поглиблює прірву між органічним для Гриця (своїм) світом циган та вторинним (несвоїм) світом “білих” людей, для якого він, попри усе, залишався чужим (згадаймо подвійне ставлення до нього названих батьків).

Неспроможний обрати однозначний та остаточний шлях, Гриць, будучи безпосереднім наслідком гріха, караючись сам, приносить нещастя й іншим, зокрема Туркині і Настці. Зрада, яка лежала в основі Мавринового почуття кохання до іншого чоловіка і яка започаткувала страждання молодої циганки – втрату сина, матері, батька, зв'язку зі спільнотою одноплемінників, приреченість на самоту і чужість серед людей, повернулася до Маври карою, замкнувшись у смерті двох її дітей: Гриця – вродженого сина й Тетяни-Туркині – набутої доні. Трагізм ситуації посилює нещадність удару долі – син покидає світ саме тоді, коли його заледве віднайшла мати; він помирає від руки тієї, хто, заступаючи втрату, стала любою донькою, що збожеволіла від горя і сама пішла із життя.

Смерть, що приходиться на зміну кохання, є мовби здійсненням того прадавнього прокляття, що впало на нащадків грішного роду циган. Кара за переступ, що його вчинили батьки, що його повторили діти, сягнула онуків. Із плином часу безпосередній зв'язок між поколіннями затирається; руйнуючись, затрачається і зв'язок між скоєним злочином та його покаранням. Відтак трагедія, що торкнулася кожного, хто був близьким світові Маври, сприймається як щось, знову-таки, незрозуміле, непідвладне людській свідомості, щось таємниче і загадкове. Воно насувається як незнана, незбагненна сила, що, підкорюючи людину, перетворює її на заручника сліпої волі невблаганного та неминучого фатуму.

Зіткнення світу людини – певного, спокійного, урівноваженого звичними законами його внутрішнього буття зі світом над-, позалюдського, в якому перед людиною відкривається прихована мова віщувальних знаків, натяків, передчуттів, – лякає її незнаною їй незмірною глибиною свого виміру. Для її свідомості той другий світ, існуючи поза нею, залишається незбагненим. Тому трагедію подвоєного кохання Гриця, що таїть у собі фатальний кінець, вона не спроможна витлумачити в інший спосіб, як приписати її силі, вищій за сферу її розуміння і сприйняття: “*Се щось інше. Се те лихо винно, що в нім (Грицеві – Н.П.) заховалося і його спинає. Лихо!!! Воно винувате, його треба вбити...*” [4, с. 663]. Бажання людини боротися за своє щастя, повставши проти долі, протистояти її волі: “...Вона його (лихо – Н.П.) уб’є, шаліє в її мізку, щоб його нігде не було, в жоднім закутку світу. Ні в неї, ні в Гриця, ні в Настки. *Нігде* не було. Тоді буде добре” [4, с. 663], безжально обертаючись у відчуття її власного безсилля, становить квінтесенцію трагічного гуманізму, яким просякнута повість.

Як і в попередній повісті “Земля”, міфопоетична оповідь повісті “В неділю рано зілля копала...” про звершення страшного фатуму насичена промовистими міфічними знаками, які визначають циклічну завершеність кожної події.

Структуротворчим елементом таємничого світу повісті стає символіка числа 3. Постійно стежачи за життям свого онука, старий Андронаті тричі з’являється в його долі безпосередньо: під час народження Гриця, у переддень юнакового весілля та в час його несподіваної смерті. Так само тричі і в той самий відрізок часу лунає звук гірської трембіти, звіщаючи нещастя, що чекає на Гриця, “щось заповідає сумно і протяжно, мов виразний жаль...” [4, с. 524]. Символ ріки, у вируючій течії якої тоне пущений Тетяною на свято Івана Купала вінок дівочого щастя, пророкує їй недолю, а відтак стане останнім пристанищем для зболеної душі зневаженої дівчини. Міткою фатальності позначений квіт чар-зілля. Це воно поєднало в коханні Тетяну і Гриця за життя: Гриць зустрів Тетяну, коли вона збирала чудодійні трави; воно злучило закоханих і по їх смерті: напоївши Гриця смертельною отрутою із чар-зі-

ля, Тетяна божеволіє і чинить самогубство. Зрештою, і сам гріх, який, власне, й привів циганку між людей, реалізувавшись у своєму проклятті, знову виводить її за межі чужого їй світу: “Ходім, Мавро, – обізвався вже по всім старий Андронаті до своєї доньки. – Ходім між циган. Тепер ми тут знов старці... – Ходім, тату... Тут вже мій гріх скінчився...” [4, с. 679].

Проте наймісткішим міфічним символом повісті є хатина в лісі, в якій усамітнилася стара циганка. Сфокусовуючи в собі ознаки іншого, чужого світу циган, носієм якого, властиво, і є Мавра, хатина з центру світобудови, де перетинаються шляхи усіх персонажів, перетворюється на джерело негативної енергії та хаосу, що загрожує поглинути усе довкола. Передчуття чогось жахливого, що зависло в повітрі, передане мовою прихованих знаків і видінь: нічний буревій, грім посеред зими, здіблений кінь Гриця, стукіт заблуканого Андронаті, неспокій Тетяни, як і внутрішній страх самої Маври, – усе провіщає страшне нещастя, що підступається до кожного, хто лише посміє наблизитися до небезпечного місця.

Саме до хатини веде дорога старого Андронаті, Мавриноного батька, а згодом і її сина, Гриця. Саме у цьому місці мав би настати момент упізнання й віднайдення справжньої родини. Однак непізнаний батько, не відаючи того сам, тяжко проклинає власну доньку. Роздвоєний у ваганнях Гриць отримує помилковий імпульс для подолання власного душевного неспокою: “Не люби, синоньку, чорні очі... Бо тут чорні з синіми не укладаються в пару, віщують смуток. Душу колибають. Люби такі, як твої, буде доля ясна” [4, с. 641]. Люба донька Маври, пестунка Тетяна власне тут, у хатині, вперше чує пересторогу про зрадливість кохання і про ліки від нього в чар-зіллі (що й матиме згодом фатальне значення). Саме до цієї хати приходять у розпачі Настка, шукаючи порятунку для свого отруєного коханого.

Ще однією ілюстрацією до архаїчної моделі світу, вибудованої О. Кобилянською, є її оповідання “За готар”. У ньому у сконденсованій формі відчитується той самий архетипний комплекс вини і покарання, що й у згаданих творах “Земля” і “В неділю рано

зілля копала...”. Проте якщо в попередніх повістях зв’язок між провиною і карою, попри відмінну акцентацію (у повісті “Земля” розкривається глибина трагізму злочину братовбивства, а в повісті “В неділю рано зілля копала...” – покарання) залишається зримим, в оповіданні “За готар” безпосередня тяглість розвивається за нашаруваннями пізнішого часу. Водночас, творячи давній світ міфічного села Д.⁷, його авторка продовжує користуватися властивим йому способом тлумачення того світу, а саме: згадкою раніше дуальною системою світосприйняття, реалізованою через бінарні опозиції, з яких центральною залишається опозиція свого-чужого.

Сюжетну основу оповідання “За готар” складає розповідь про хворого чужинця, чиє ослаблене тривалою мандрівкою тіло знайшли посеред снігу селяни. Їх безпорадність та розгубленість, як і цинічне за своєю суттю рішення панотця перетягнути незнайомця “за готар” – межу, за якою лежить сусіднє село, викликане аргументацією неспроможності покрити видатки за його похорон, містять у собі прихований віддавна страх архаїчної свідомості перед чужим, незнаним, не-своїм [5, с. 189-192], що було поганою прикметою, сталою небезпекою і віщувало біду: “Хто знає, що се за один був? Що в нього на душі було? По людях різне ходить, і добре, й лихе. Ні... я була би таки в хату не брала. Де ж уже так – чужого з дороги! Раз, що з дороги!..” [6, с. 211].

Однак тема знайденого в селі чужого чоловіка є поверховою і слугує своєрідним тлом, на якому розкриваються значно глибші пласти архаїки. Маю на увазі постать чорної Магдалени, що була “покірно склонена, неначе відчувала на собі якісь провини цілого ряду поколінь і просила прощення” [6, с. 208]. Мовби усім своїм еством вона засвідчує свою приналежність до іншого, не-цього світу. Зовнішні ознаки її окремішності, чужинності: віддалена від села: “Деся забудувалася від села, як від ворогів” [6, с. 205]; збудована на

7 Незважаючи на те, що за скороченням “Д.” криється назва реального села Димка, в якому свого часу О. Кобилянська проживала з родиною, події, що в ньому трапилися, у своїй повторюваності, наскрізності, позбуваючись конкретних рис, набувають характеру універсальності, відтак надають селу ознак позачасовості і позাপросторовості, тобто вічності.

роздоріжжі, по межі⁸ свого (села) та чужого (лісу) хата, що “дивиться лицем у ліс”; хата, що стала останнім притулком знесилоного подорожнього, як, зрештою, і саме походження Магдалени: “Мама не була тутейша...” [6, с. 212] – виявляють заретушовану внаслідок часових змін загадку спадкової таємниці. Адже смерть останньої доньки Магдалени була наслідком не перестуди хворої Настуньки, коли вона лише в одній сорочці й хустині вибігла допомогти матері втягти незнайомця до хати; і навіть не біди, накликаної “доторком до чужого” – прихистком, який вона надала чужинцеві у своїй хаті. В основі нещадної долі – разом з Настунею Магдалена поховала 14 своїх дітей – лежить сила, вагота родового прокляття, що перетривало покоління, і яке Магдалена носить у собі як тавро покарання: “... оце з Магдаленою щось є... Я вам кажу, вона кривавиться за гріхи. І не думайте, що за свої гріхи. Ані не гадайте, що за гріхи тата або мами. Ні. Так як воно в неї показується, то воно волічється вже від віків давніх, яких ані ми, ані вона не пам’ятає. За гріхи других” [6, с. 212].

Таким чином, на основі розгляду окремих творів української авторки можна говорити про створення нею оригінального світу міфологічної архаїки, вибудованого навколо поширеного у світовому фольклорі мотиву гріха і покарання, який у творчості О. Кобилянської виростає до рівня архетипу. Занурення у приховані пласти інтуїтивного, несвідомого, здійснюване через витворену атмосферу непізнаваного, таємничого, загадкового світу, розкриває глибину філософського виміру, умовно вираженого сентенцією: “Чому, Боже, так тяжко людям до щастя дібратися?”. Відтак звернення письменниці до міфопоетичного способу опису світу цілком закономірне і зрозуміле, адже спрямоване на духовне пізнання людської істоти, а водночас і світу, оскільки міф “...як магічна форма свідомості і буття, “відкривання” смислу духовного блукання по буттю... є актом пізнання й очищення світового духа, шляхом до духовного відродження” [3, с. 105].

8 Помежовий стан для архаїчного світогляду був позбавлений первісної чистоти, незмішаності у поділі світу, оскільки вмщував у собі ознаки як свого, так і чужого, відтак і перебирав на себе характерні семантичні конотації, відповідно, позитиву і негативу: “Аби ви знали... що тому в неї (Магдалени. – Н. П.) й стільки недолі. Се, кажуть, щастя обминає того, хто на готарі сидить. Воно тягнеться або в одну сторону, або в другу, а хто на готарі стає, тому нічого не дістається” [3, с. 206].

ЛІТЕРАТУРА:

1. Микулашек М. Миф ка парадигма сознания и бытия // *Litteraria humanitas* IV. Roman Jacobson, Brno. 1996. – с. 95-106.
2. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Літературознавчі студії. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – 296 с.
3. Мелетинский Е. М., Неклюдов с. Ю., Новик Е. С., Сегал Д. М. Проблемы структурного описания волшебной сказки // *Труды по знаковым системам*. – Т. 4. –Тарту: ТГУ. Вып.236. – 1969. – с. 86-113.
4. Кобилянська О. Вибрані твори. – К.: Дніпро, 1977. – 686 с.
5. Фрэзер Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. – М.: Политиздат, 1984. – 703 с.
6. Кобилянська О. Оповідання. – Львів: Каменяр, 1982. – 271 с.
7. Етнографічний збірник. Вид. Наукове товариство ім.Шевченка: [у 40 т.]. – Т. 12. Галицько-руські народні легенди. [Зібрав В.Гнатюк]. – Т. 1. 1902. XI, Львів. – 215 с.

II.
**CONCEPTION OF IDENTITY IN THE CONTEXT OF
MODERNIST LITERATURE:**

Culturological dimension of identity

**КОНЦЕПЦІЯ ІДЕНТИЧНОСТІ В КОНТЕКСТІ
МОДЕРНІСТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

Культурологічний вимір ідентичності

**A CONCEPT OF NATIONAL IDENTITY
AS CULTURAL PHENOMENON:
NORWEGIAN AND UKRAINIAN PARALLELS**

The article deals with the comparable analysis of models of national identity based on the world outlook of ancient peasant created in the stories “Synnøve Solbakken” (“Sunny Hill”) by B. Bjørnson and “Shadows of Forgotten Ancestors” by M. Kotsubynsky. The starting points of the archaic consciousness reproduced by two authors are notions of love, nature, and fantastic world of national imagination. The elements of kin heredity, men’s fights, and number magic reveal the models to be kindred to the Norwegian sagas and Ukrainian legends. The difference between the stories concerns the main principles of the writers’ world outlooks – B. Bjørnson considers human existence in the aspect of Christianity whereas M. Kotsubynsky examines it in the aspect of paganism.

**2.1. МОДЕЛЬ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ
ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ:
НОРВЕЗЬКО-УКРАЇНСЬКІ ПАРАЛЕЛІ**

Своєю самобутністю і своєрідністю кожна національна література завдячує оригінальності витвореного нею художнього світу, що є відбитком тої чи іншої моделі національної ідентичності конкретної культурної ментальності. Найяскравіше такі моделі виражені у творах, яким, попри численні (часові, етнічні, естетичні) нашарування, вдалося зберегти первозданну автентичність матірньої культури, фіксованої у пластах народної свідомості чи підсвідомості. Водночас особливий інтерес викликають тексти, цілковито відмінні і не пов’язані між собою рамками однорідних культур, а водночас споріднені на глибинному прарівні єдиного простору міжкультурного ді-

логу. Такими, зокрема, постають повісті норвезького письменника Б. Бйорнсона “Сонячна гора” (“Сюневе Сульбакен”) та українського письменника М. Коцюбинського “Тіні забутих предків”.

Обидва тексти творять зразки первісного буття людини, спосіб її пізнання і відчуття світу. Ключовими поняттями, що становлять підвалини архаїчної свідомості – відповідно, норвезького/українського селянина, – відтвореної у повістях, стають: (1) чуттєвий світ кохання; (2) світ живої природи; (3) фантастичний світ народної уяви, які, залежно від авторської позиції кожного письменника, зміщуються в бік тої чи іншої акцентації. Рівно ж і структура оповіді обох творів стилістично витримана в адекватних жанрах давньої літератури – норвезької саги та українського переказу (легенди).

Стрижнем сюжетного розвитку повістей є мотив кохання, що розкривається крізь призму непростих взаємин давніх родів. Зокрема, у повісті Б. Бйорнсона “Сонячна гора” почуття кохання зароджується між нащадками двох родів – Сульбакенів, що мешкають на горі, з усіх боків залитій сонцем, та Гранлієнів, чий хутір розташований у схилі, оточеному смерековим гаєм. Проте не лише це протистояння – гори / долу⁹ стає перешкодою для закоханої пари Сюневе і Турб’ерна. Їх розділяють глибші причини – давні звичаї предків, зокрема, віра у зловісне віщування лихого долі для роду Гранлієнів: “... люди гомоніли, що щастя в Гранлієн також навідується через покоління і не тоді, коли господаря звати Турб’ерн” [1, с. 12]. Сульбакени належали до побожних – аж до аскетичності – людей, які уникали розваг і ні з ким не конфліктували, тоді як Гранлієнам властива була неспокійна вдача, яка часто провокувала на зухвалу, а то і свавільну поведінку.

Якщо говорити про українську повість, то мотив кохання, що є вагомим, проте не єдиною центральним сюжетом, ускладнений розгалуженою формою взаємопереплетення і накладання одна на одну двох сюжетних ліній: 1) трагічного кохання Івана і Марічки та 2) пошлюбного життя Івана з Палагною.

Подібно до норвезької повісті, в українському тексті закоханою навзаєм парою є Іван Палійчук і Марічка Гутенюк – нащадки

9 Вертикаль “верх” / “низ” має не лише реальний, фізичний, а й духовний вимір.

родів, ворожнеча між якими така давня, що втратила свій лік і першопричину. Відтак одна з найвагоміших відмінностей між сюжетами повістей полягає насамперед у тональності родового конфлікту. У Бйорнсона стосунки між Сульбакенами і Гранлієнами перебувають у домінантній площині християнського світогляду, тому позбавлені відчуття фатальності. Проблема полягає у неадекватному з погляду гаугіанців способі поведінки юнака – його запальній вдачі, хвальковитості і лайці. Це позначається на характері взаємин між Турб'єрном і Сюневе, які були небажаними, однак дозволеними. Натомість конфлікт між родами Палійчуків і Гутенюків сягає своєю глибиною поганських часів з відсутністю християнської покути і прощення, де боротьба (зокрема, родова помста) точилася не на життя, а на смерть. Тому почуття кохання, що спалахнуло між Іваном і Марічкою, – як спроба переступу і зневаги давніх звичаїв – заборонене: таємні коханці змушені критися зі своїм почуттям від чужого ока. Постійно відчутна драматична напруга неминуча трагічним фіналом, бо прірва, що розділяє коханих, нездоланна – закон роду сильніший за його члена¹⁰.

Цікаво, що як у “Сонячній горі”, так і в “Тінях забутих предків” почуття кохання між юнаком і дівчиною зароджується ще у дитинстві за майже однакових обставин. Церква як місце першої зустрічі майбутньої пари – не єдиний елемент сюжету, спільний для обох письменників¹¹. Напад на поки що маленьку дівчинку (Сюневе / Марічку) – це те, що споріднює хлопчиків Турб'єрна й Іванка, проте форми нападу – словесна / фізична, – знову-таки, різняться. Турб'єрнова задержуватість і хвальковитість є ніщо інше, як перше, ще несвідоме залицання до в майбутньому коханої дівчини, як демонстрація поки що хлопчачої, та вже незабаром юнацької

10 Хоча почуття кохання постає сильнішим за смерть, бо, неможливе у світі людей, стає можливим у світі надприродних істот – для архаїчного світогляду таких самих реальних, як і звичайні люди.

11 І у Бйорнсона, і в Коцюбинського церква є тим вагомим компонентом, що поряд з іншими елементами архаїчної світоглядної системи становить константу буття у світі. Відвідини Служби Божої у церкві було подією у житті кожного селянина, чи то норвезького: “... нова, чиста одежа, ошатно вбрані жінки, вичищені коні і блискуча зброя на них” [1, с. 25], чи українського: “Витягалось найкраще лудіння, нові крашениці, писані кептарі, череси і табівки, багато набивані цвяхом, дротяні запаски, черлені хустки шовкові... Сідлались коні і сучотками верхом ішов пишний похід та закосичував плай гейби червоним маком” [2, с. 420].

привабливості, що виявлятиметься у сміливості, мужності, фізичній силі тощо – рисах, необхідних для виборювання своєї коханої у змаганні з іншими хлопцями. Тоді як ударом Іванка керувала також, мабуть, несвідома, проте жага помсти за честь роду і смерть рідного батька, адже вперше хлопчик побачив Марічку біля храму на фоні смертельної сутички ворожих родів.

І все ж, попри свою відмінність (мотивовану розвитком сюжету), ці перші “войовничі” зустрічі (з коханими свого життя) зберігають присутню складову архаїчної, зокрема чоловічої, свідомості – гартування фізичної сили. Адже змагання у двобої із суперником (що досить тривалий період часу складав сутність первісного буття мужа-войовника, становив його своєрідний *modus vivendi*) виявляв чоловічу зрілість, а отже і звістував про його право на руку дівчини / жінки. Тому Іванкові і Турб’єрнові проби дитинства покликані оприявнити хлопчиків їх маленьким обраницям як потенційних чоловіків і – майбутніх наречених.

Як у Бйорнсона, так і в Коцюбинського в основі герцю протагоністів лежить мотив суперництва за (кохану) жінку; разом з тим в обох текстах присутній і змаг як проба власної чоловічої міці; йому дотичний у повістях архаїчний мотив родової помсти за зневажену честь. Порівняння повістей з цього погляду виявляє перенасиченість норвезького – щодо українського – тексту сценами чоловічого герцю і фіксує в такий спосіб національні особливості північноєвропейської ментальності з її вправами фізичної сили як реалізації повноти чоловічого ества.

Зокрема, у “Тінях забутих предків” є лише дві сцени двобою, які, проте, моделюють структуру повісті, мовби слугуючи її обрамленням, і визначають життєвий цикл Іванового буття, адже в обох них він брав безпосередню участь. У першому випадку – ще досить пасивно і несвідомо, коли малою дитиною став свідком смертельного танку старині ворогуючих родів: “В лютому гвалті, що звівсь одразу, як вихор, невідомо од чого, заблищали залізни бартки та заскакали перед самим обличчям. Як кремій і криця, стялись роди – Гутенюки з Палійчуками, і перше ніж Іван встиг розібрати, про що їм йдеться, тато розмахнув бартку і вдарив плазом комусь

по чолі, з якого бризнула кров, залляла лице, сорочку та пишний кептар. Йойкнула челядь, кинулась одтягати, а вже людина з лицем червоним, як його гачі, тяла барткою ворога в голову, і похитнувся Іванів тато, як підтята смерека” [2, с. 420-421]. Відтак удар Марічки був наче слабким і несміливим відлунням одвічного поклику крові, яким промовляла до нього давня родова помста. Іншого разу Іван, уже зрілий муж, незадовго перед своєю смертю зійшовся у поєдинку з Юрою, аби відстояти власну честь і помстити за зраду дружини Палагни: “... Іван тьяв перший, просто в чоло. Але Юра, умиваючись кров’ю, встиг рубанути Івана між очі і об’юшив його аж до грудей. Посліпли обоє од хвилі гарячої крові, що заливала їм очі, а все ж кресали бартку об бартку, усе гатили один одному в груди. Вони танцювали смертельний танець, оті червоні маски, з яких парувала гаряча кров...” [2, с. 453].

Текст норвезького письменника просякнутий цілою низкою сцен чоловічого двобою, в основі яких лежать як мотив родової помсти, так і мотив боротьби за (кохану) дівчину. У першому випадку мова, знову-таки, йде про самоствердження чоловіка і у своїх очах, і в очах громади. Таким, зокрема, є батько Турб’ерна, Семун Гранлієн. Протягом усієї повісті він двічі вступає у бій: одного разу – зі своїм наймитом Аслаком, аби через перевагу фізичної сили утвердити власну моральну вищість, а відтак повернути собі авторитет у сина; іншого разу – відстоюючи честь роду (а заразом і обстоюючи засади справедливості) у двобої із Кнудом Нордгаугом, який, зазнавши поразки у попередньому змаганні з Турб’ерном, підступно поранив і скалічив юнака.

Та найцікавішим у повісті є герць центрального персонажа Турб’ерна, який проходить 3 фази: (1) пора дитинства; далі – юнацький період як вияв (2) зовнішньої і (3) внутрішньої сили. Така розгалужена схема чоловічого змагу між Турб’ерном і його постійним суперником Кнудом Нордгаугом вбирає в себе як риси архаїчного світогляду – класична магія числа 3 є визначальною для фольклорних текстів, зокрема й ісландських саг; наскрізною вона є і для повісті загалом; так і риси християнського світогляду, що виявляються у трансформації Турб’ернової зрілості з її фізичної форми на духовну.

Формально це виражено в усіченій формулі “дитинство-юність”, змістово – у зсуві часових пластів – зміна, що зайшла у свідомості юнака, відбулася в період юнацтва, тоді як за “законами” архаїчної (міфологічної) свідомості вона потребувала би третього компонента для повноти формули “дитинство-юність-зрілість”.

В основі усіх Турб’єрнових боїв, на відміну від батькових, лежить мотив суперництва, викликаний образом коханої Сюневе. Як уже зазначалося, суперником юнака був Кнут Нордгауг, який упродовж усіх 3-х фаз поединку постійно переслідував Турб’єрна. Перша їхня сутичка фіксується порою дитинства, коли хлопчики побилися між собою за право споглядати у церкві гарну дівчинку Сюневе. Це була перша проба їхньої “чоловічої” сили, як і перше, несвідоме ще відчуття суперництва. Друга зустріч уже вирослих змужнілих юнаків мала відвертий і усвідомлений характер їхнього суперництва щодо прекрасної дівчини Сюневе, тому і відбувалася за правилами давнього змагу: спочатку зачіплення словами, а згодом і справжній чоловічий герць: “Запала мертва тиша. Кнут підвівся і, не озвавшись жодним словом, кинувся на Турб’єрна. Той не ухилився, і почалась бійка навкулачки. Кожен із них намагався завдати супротивникові остаточного удару, але обидва були спритні бійці й тримали один одного на відстані. ... Турб’єрн підняв його [Кнута] вгору, трохи потримав, але довго ще не міг звалити на землю. Нарешті таки звалив, потім знов і знов... Турб’єрн насідав на нього, Кнут задкував, і люди розступалися, даючи їм місце. ... Турб’єрн ще раз високо підняв Кнута і кинув додолу так, що в того аж у голові загуло і він простягся на кам’яній плиті. У Турб’єрна з натуги підігнулися коліна. Кнут якусь мить пролежав мовчки, тоді застогнав і заплющив очі...” [1, с. 77].

Завершальною фазою протистояння юнаків стала їхня третя, знакова у багатьох аспектах, зустріч. Знакова, бо знову, як і колись, у дитинстві, відбулася побія церкви, мовби замикаючи розпочатий тоді цикл двобоїв між Турб’єрном і Кнутом – той самий русявий чуб і кирпатий ніс Кнута натякає на їх перший поєдинок. Знаковою ця зустріч є і тому, що мовби звільняє Турб’єрна від “закляття” – заборони, “негласно” накладеної на його стосунки

із Сюневе побожними батьками дівчини. Адже замість того, аби, як звичайно, вступити (вкотре) із Кнудом у бійку для доведення особистої переваги, Турб'єрн відмовляється від застосування сили. Юнак витримує і цей, найважчий для себе двобій із супротивником, що мало не відібрав йому життя. Майже безсловесний і знерухомлений, він відбувається всередині самого Турб'єрна, про внутрішню напругу його свідчать хіба що зовнішні ознаки схвилюваності: простягнута до привітання рука так і не досягає цілі, випущений з рук молитовник; вираз і колір обличчя, погляд очей – білий, як сніг; закам'янілий – також виявляють сліди нелегкої внутрішньої боротьби всередині юнака. Таким чином, у тексті Бйорнсона маємо черговий перегук елементів до- і постхристиянського світогляду: тричі суперники міряються своїми силами, і в цьому – данина архаїці, адже витримано усі необхідні елементи саги: проба фізичної міці; три завдання для випробування; переможець поєдинку здобуває дівчину. А водночас у вчинках Турб'єрна прочитується новий, християнський зміст: юнак завжди перемагає, проте в одних випадках – силою, в іншому, вирішальному, – відмовою від сили; відтак перехід від фізичного до духовного випробування засвідчує зміну фізичної зрілості юнака зрілістю вищого, релігійного порядку.

Окрім мотиву кохання і чоловічого змагу, що споріднюють твори Бйорнсона і Коцюбинського через творення подібних до себе архаїчних світів, окрім повторення у творах мотиву розлуки закоханих (з єдиною відмінністю фаталізму українського тексту), викликаної обов'язком селянина випасати худобу, обидві повісті містять й інші складові, що моделюють давній, первісний спосіб буття. Однією з таких складових є світ природи. У текстах і норвезького, і українського авторів нерідко присутні яскраві описи природи, на лоні якої минає людське життя; як органічна складова архаїчного світогляду, що не мислив себе поза нею, природа наділена рисами живих істот: "... небо ... яскраво синіло крізь густе віття дерев. Зелене листя й глиця розливалися по ньому мерехтливим потоком, а темне гілля відбивалось химерним візерунком. Коли вітер відхилив якийсь листок, через

отвір прозирає клаптик небесної блакиті, а там, де верхів'я дерев не торкалося одне одного, вона лилася широкою річкою з покрученими звивистими берегами... Береза тисячею очей усміхалась ялині, а мовчазна, пихата сосна сердито наїжачувала голки... молоді деревця прокидалися від сну, гналися вгору і своїм свіжим листям лоскотали їй у носі..." [1, с. 42]; "... ось з-за гори встає вже бог-сонце і вкладає свою голову в землю. Зрушились зими, збудились води, і задзвеніла земля од співу потоків. Розсипалось сонце пилом квіток, легким ходом ідуть по царинах нявки, а під ногами у них зеленіє перша трава. Зеленим духом дихнули смереки, зеленим сміхом засміялися трави, на всьому світі тільки дві барви: в зеленій – земля, в блакитній – небо... А долом Черемош мчить, жене зелену кров гір, неспокійну й шумливу... Б'ють плови весняні, ричать громом гірські верхи – і дух злого холодом віє од Чорногори... а тут раптом з'являється сонце – праве боже лице – і вже дзвонить у коси, що кладуть сіно в поліг... Тихо дзвонить хвоя смерек, тихо шепчуть ліси холодні сні літньої ночі, плачуть дзвінки коров, і гори безперестанку спускають сум свій в потоки..." [2, с. 424]. Вже навіть з цих наведених уривків образу природи помітно різницю між двома письменниками: описи природи у Бйорнсона статичні, його палітра барв і звуків бідна, ба навіть скупа; мова позбавлена поширених епітетів (очевидно, дається взнаки холодна стриманість і суворість півночі); структура речень проста; зате у Коцюбинського картини природ розлогі, а відтак мінливі, динамічні, рухливі; вони насичені кольористикою і музикою; це нестримний мовний потік складних синтаксичних конструкцій.

В основі такої різниці описів природи лежить не лише стиль письменників, а й, на мій погляд, глибші світоглядні відмінності. Як уже не раз зазначалося, у повісті Бйорнсона переважає християнський погляд на світ і людину, хоча вони і зберігають у собі сліди архаїки. Тоді як Коцюбинський намагається відтворити повноту дохристиянського, поганського світу у всіх формах його багатства і розмаїття, де кожна річ набуває первісності і правічності; де панує відчуття нового творення світу, долучення до чуда

його народження: чи йдеться про ватага – духа полонини, який нагадує жреця-чаклуна; чи про побожне добування живого вогню, полонинської душі [2, с. 428], а чи про приготування будзу [2, с. 435]. У всьому відчутно цілковите, повновладне панування світу природи з її спокон-віків усталеними звичаями і законами, які людині залишається лише дотримуватися і слухняно виконувати. Тому не дивно, що давній і вічний світ природи, сильний і таємничий, селянин не тільки наділяє рисами живих істот, а й населяє його надприродними істотами – витворами народної уяви.

Якщо ж спробувати порівняти казкові, фантастичні світи, що присутні на сторінках української і норвезької повістей, то між ними також можна помітити певну спорідненість з урахуванням, безперечно, національної своєрідності. Цікавим є той факт, що носіями, як, зрештою, і творцями дивних, ірраціональних світів є діти – Турб'єрн та Іванко, які вперше у своєму житті пізнають цей загадковий, незбагненний світ, насичений фантастичними образами і персонажами, що, словами малого Іванка, “як казка, повна чудес, таємнича, цікава і страшна” [2, с. 417]. Та, знову-таки, подібність лише зовнішнього плану. Адже якщо у Бйорнсона цей фантастичний світ є поодиноким присутнім у дитячій уяві 7-річного хлопчика: [Турб'єрн довідався про] “... троля, що танцював з дівчиною, поки зійшло сонце, а тоді лопнув, наче теля, яке обпилося кислого молока... про чоловіка, що продав чортові душу... про Карі Дерев'янку, про жорна, що мололи сіль на морському дні, про чорта в дерев'яних капцях, про троля, якому прищипнуло бороду в пеньку, про сімох зелених русалок, що вищипали волосини на ногах у мисливця Пера, поки той спав і ніяк не міг прокинутися...” [1, с. 15], то у повісті Коцюбинського він щедро розкиданий по всьому тексті і супроводжує Івана від дитячих років аж до смерті. Його життя мовби перебуває у полоні надприродного світу: він бачить щезника, чує поклик лісної, танцює з чугайстром, рятує нявку; його сусіди – Хима-відьма і Юра-мольфар; він знає правила ворожби і замовляння; його навідує мертва Марічка – мовби підтверджуючи те давнє, ще з дитинства (також у 7 років) відкрите йому пізнання світу: Іван “... знав, що на світі панує нечиста сила, що арідник

править усім; що в лісах повно лісовиків... що там блукає веселий чугайстир, який зараз просить стрічного в танець та роздирає нявки; що живе в лісі голос сокири. Вище ... нявки розводять свої безконечні танки, а по скелях ховається щезник. Міг би розказати і про русалок... про потопельників. Всякі злі духи заповнюють скелі, ліси, провалля, хати й загороди та чигають на християнина або на маржину, щоб зробити їм шкоду..." [2, с. 417].

І Б. Бйорнсон, і М. Коцюбинський творять у своїх повістях зразки художнього світу, який містить у собі ознаки архаїчної свідомості, збереженої у ще не зовсім зруйнованому цивілізаційними здобутками світогляді селянина, що є відтворенням давнього способу буття. Попри певні відмінності, вони сходяться у ключових поняттях: світі кохання, природи і народної уяви, та містять такі компоненти, як спадковість роду, чоловічі поединки (давніший мотив за власну честь, новіший, з нашаруванням середньовічної традиції лицарства – за дівчину) і магію числа (3 і 7). Водночас основна відмінність між ними закорінена в авторській свідомості кожного письменника. Для Бйорнсона вихідною і визначальною тезою є домінування християнської моралі із властивими їй подоланням первісних інстинктів (у даному випадку – войовника) та внутрішнього примирення із самим собою. Натомість для Коцюбинського важливим постає акцент на живому світі природи, на невинному його сприйнятті очима і серцем поганина, який живе з ним єдиним органічним життям.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Б'єрнсон Б. Сюневе Сульбакен // Б'єрнсон Б. Небезпечне сватання. – К.: Дніпро, 1986. – с. 11–130.
2. Коцюбинський М. Тіні забутих предків // Коцюбинський М. Вибрані твори. – К.: Дніпро, 1977. – с. 416–466.

**A MODERNISTIC VISION OF ANTIQUITY:
DEFEAT AGAINST FATE IN “KASANDRA”
BY LESIA UKRAINKA AND
“MELEAGER” BY S. WYSPIANSKI**

In the present paper an attempt of comparative analysis of both plays “Kassandra” by ukrainian playwright Lesia Ukrainka and “Meleager” by polish dramatist S. Wyspianski has been made. The peculiarities of the modernistic reception of the antique world consist in philosophical comprehension of the human existence that is penetrated by the tragic sense of the world.

An axis “a human being :: fate” becomes a key notion for both authors. Two components of the axis are important to the polish writer: an active act of riot against destiny accomplished by a man is emphasized on the one hand, and an influence of the fate on the man’s fortune is stressed on the other hand. While an apprehension of the fate by a human being and, as a consequence, a sensation of absolute dependence upon it are dominative motives of Lesia Ukrainka’s poem.

**2.2. ПОРАЗКА ПЕРЕД ФАТУМОМ:
МОДЕРНІСТИЧНА ВІЗІЯ АНТИЧНОСТІ
У “КАССАНДРИ” ЛЕСІ УКРАЇНКИ
І “МЕЛЕАГРИ” С. ВИСПЯНСЬКОГО**

Творячи осібну східноєвропейську парадигму модерністичного мистецтва¹², глибоко закорінені – кожен у своїй – національній традиції, і Леся Українка, і С. Виспянський водночас органічно вписують власну творчість у загальноєвропейську культурну спадщину, формують цілісну, спільноєвропейську культурну свідомість, занурюючись у її живлюще джерело – класичну традицію античної культури. Модерністична рецепція світу антики здійснюється у ключі філософського осмислення людського буття, просякненого трагічним світовідчуттям¹³.

12 В основі естетичної спорідненості обох письменників лежить виокремлення стильової доміанти неоромантизму, що на рівні поезики реалізується через конфлікт сильної особистості з її оточенням з подальшою тенденцією до абстрагування в образах-символах.

13 Трагічне світовідчуття людини на порозі нової доби було константою модерністичної свідомості: “... саме на зламі двох епох (XIX і XX ст.) у європейській літературі щораз виразніше і погужніше звучать мотиви людської самотності, неможливості порозуміння індивіда із суспільством, мотиви покинутості й загубленості людини, її неспроможності віднайти красу і гармонію у світі сущого” [4, с.110].

Вдаючись до міфологічної форми сюжетотворення¹⁴, обидва письменники залишаються осторонь зовнішньої подієвості античного міфу. Вони зміщують акценти з історичного (умовно прив'язаного) в екзистенційний вимір людської свідомості й надають своїм творам виразно особистісного аспекту. Відтак у центрі уваги перебуває людина, чи радше внутрішнє життя особистості, особливості її психологічного стану. Сповнена внутрішніх суперечностей, страждання та розпуки, переповнена драматичними душевними переживаннями, розірвана свідомість людини початку ХХ ст., насильницьки вкинута в помежову ситуацію вимушеного вибору між життям і смертю, становить предмет аналізу творів українського і польського драматургів.

Властиве модернізмові заглиблення у психологічну площину людської свідомості розкривається кризь призму ключового поняття античної культури, що, відтак, є стрижневим для означених творів (“Кассандри” Лесі Українки та “Мелеагра” С. Виспянського), – зіткнення людини з фатумом. Кожен із письменників розставляє свої акценти; відповідно, (с)прийняття (чи не(с)прийняття) людиною фатуму є провідним мотивом “Кассандри” Лесі Українки, вплив фатуму на долю людини визначає сюжетну площину “Мелеагра” С. Виспянського.

Драматичний конфлікт твору Лесі Українки – зіткнення людини з фатумом – найяскравіше виражений в образі центрального персонажа поеми – Кассандри. Це чи не єдина сильна особистість, здатна протистояти фатумові, гідно приймаючи випади долі, волею тієї ж Долі – речниця сліпого фатуму (*nota bene!* У Лесі Українки, на відміну від С. Виспянського, людина не кидає, а власне що приймає або ні, виклик у долі). І водночас це найтрагічніша постать поеми, винятковість якої (а це зреалізований переступ межі, що відокремлювала людину від Бога) прирікає Кассандру на душевні страждання. Мотив божого покарання Кассандри пророчим даром віщування, в яке ніхто не вірить, у потрактуванні його Лесею Українкою

14 У творчості письменників виявляємо і спільні для них обох теми – загибель Трої становить сюжет і драматичної поеми Лесі Українки “Кассандра”, і трагедії С. Виспянського “Ахіллеїда”, – і спільних персонажів, зокрема Кассандру в одноіменному творі Лесі Українки та п’єсах польського драматурга “Ахіллеїда” чи “Варшав’янка” [2, с.].

як епізодичного поступається місцем глибокому, проникливому розкриттю внутрішньої трагедії особистості, приреченої на незмірну тугу і самотність. Подарунок богів – пророче віщування майбутнього – обертається для Кассандри прокляттям, оскільки, прагнучи застерегти а чи порятувати людей від неминучої загибелі, вона безсила вдіяти будь-що, аби вберегти їх від смерті, яку пророкує. Наблизившись до богів через осягнення сакральних знань, – Кассандра так само, як і боги, володіє таємницею життя і смерті кожної людини, – вона, проте, залишається людиною, бо, на відміну від богів, не може втрутитися, а відтак змінити перебігу подій, визначеного долею наперед. Пов'язана зі світом богів, Кассандра все ж йому не належить. Водночас вона опиняється і поза світом людей, обмежених – тепер уже щодо Кассандриною – у своїх знаннях. Через нерозуміння, а отже, і неприйняття її віщувань Кассандра приречена на самотність з боку тих, для кого пророчі слова стають фатальними. Адже для них, не обтяжених надмірною ношею ваговитих (божих-бо) знань, вибраність Кассандри (через її незбагненність) переростає в її інакшість, а згодом – і у ворожість: вона незрозуміла, тому таємнича й страшна; її уста віщують лише горе й смерть, відтак її бояться й уникають, ненавидять і проклинають:

... На голові моїй вже й так прокльони
тяжать, немов залізна діадема,
сплелися над чолом слова вразливі,
немов гадюки над чолом Медузи,
шиплять вороже, тругать, глушать розум... [6, с. 293].

Зіткнення з долею, безпосередньо й зблизька, – через Кассандрині віщування, – проймаючи невимовним жахом, викликаючи страх у буденної, пересічної свідомості, призводить до поступової ізоляції і втрати Кассандрою будь-якого комунікативного зв'язку між нею та близькими їй людьми. Першою і найбільшою була втрата коханого:

Долон не винен. Винні сії очі,
не вмів їх погляд мовити: “кохаю”,
хоч від кохання серце розривалось.
Боявся їх Долон. Він сам казав,
що вбили щастя наше тії очі

холодними і твердими мечами.
Вони однакові були, незмінні
перед богами і перед коханим.
Не міг Долон очей тих подолати,
не міг він погляду їх одвернути
від таємниці до живого щастя... [6, с. 257].

Згодом – членів її родини: Гелени, Андромахи, брата Гелена тощо, для яких достатнім уже було лише німотної, позбавленої словесної оболонки, появи Кассандри, аби перелякатися та втікати від неї (Андромаха).

Глибоко нещасна та вкрай самотня, Кассандра залишається наодинці із самою собою та страшним і лише їй відомим знанням правди людського життя. Біль і розпука, муки й страждання, породжені несамовитою тугою і самотністю, набуваючи екзистенційного виміру, переростають у трагічне світовідчуття: “... узагальнення трагізму власного життя, відсилання трагізму на долю і відчуття в ньому тої фатальної трагічної сили було джерелом трагічного бачення світу” [7, с. 64]. Окрім усього, вони посилюються ще й почуттям несвідомої (мимовільної), проте усвідомленої, власної провини. Тавро трагічної вини незмінно тяжіє над її свідомістю: з одного боку, воно зумовлене відчуттям власної слабкості та безпомічності, попри знання про неї, у спробі зупинити чи відвернути долю, а з іншого – мимовільної причетності до пророкованого горя й нещастя, які, віщуючи – через опосередковану дотичність до вищих сфер таємного знання, Кассандра накликає, прискорюючи їх появу.

Свого апогею трагічне відчуття Кассандриноного світу сягає в акті самозречення пророчих слів. Доведена до відчаю власним безсиллям перед невідворотністю фатуму, даремністю (вкотре) самовільного втручання і невдалого порятунку, постаючи щоразу перед фактом уже не комунікативної, а власне фізичної втрати найдорожчих, у момент заломлення власної свідомості Кассандра вірить, що вимовлені слова, а відтак і вирвану разом з ними долю ще можна завернути назад. Словами “Зрікаюсь, Андромахо, я зрікаюсь тих слів зловісних” [6, с. 264] Кассандра ще сподівається,

що зуміє зупинити пророковану смерть, зокрема Гектора. Відтак квінтесенція трагізму драматичного конфлікту поеми Лесі Українки, втіленням якої є трагічна постать пророчиці Кассандри¹⁵, полягає у неминучій, наперед визначеній поразці перед фатумом; у безвиході, у яку загнана, і безсиллі, на яке приречена людина. У протистоянні з долею людина опиняється її жертвою, не спроможною ні захиститися, ані вберегтися від неї.

Ключовими для авторської рецепції античного міфу стають два поняття: (1) цілковитої залежності людини від фатуму і (2) тягар знання долі наперед. Фатум страшний не тим, що раптово і несподівано вривається у спокійний плін людського життя, а тим, що, попри знаття про нього, нічого не можна вдіяти; його неможливо уникнути, від нього нема порятунку. Це сліпа, жорстока сила, всевладна і невблаганна, що жодним чином не аргументує вибору чергової своєї жертви. Його присутність наскрізна – повсюдна й повсякчасна – у кожній події людського життя, що відтоді визначає його перебіг. Перед страшною, незбагненою для її свідомості силою, що все руйнує на своєму шляху, людина чується беззахисною, а разом з тим безсилою бодай щось змінити:

... я завжди чую горе, бачу горе,
а показати не вмю. Я не можу
сказати: тут воно, або: он там.
Я тільки знаю, що воно вже є,
і що того ніхто вже не одверне,
ніхто, ніхто [6, с. 260].

Водночас трагізм виявляється і в тому, що, почувши, а отже, пізнавши пророцтво навислої катастрофи, ніхто не йме йому віри (і це знову данина античній традиції: вірна античному міфологічному, Леся Українка торкається аспекту всевладності фатуму), відтак прирікає себе на очевидну загибель, підтверджуючи невідворотність долі. Тому поряд із Кассандрою, яка, попри даремність численних спроб, ще невтомно поривається змінити чи зупинити долю, оскільки володіє таємницею майбутнього, маємо і двох інших персонажів, пове-

15 Трагізм цей із шеругу героїчного: “Оскільки героїзм народжується з почуття надміру сил, є сяганням по те, що переростає людські сили, він сам у собі містить зародок загибелі героя” [5, с. 59].

дінку яких щодо загрозливого фатуму моделює заперечення знання про нього – Поліксену та Андрوماху.

Заперечення як своєрідна форма захисту власної свідомості, а відтак псевдосамозахисту від загрозливої долі виражає два різні способи відкинення чи принаймні віддалення від себе неминучого. Поведінка Поліксени, виражена запереченням правдивого віщування, виявляє тип незрілої свідомості, неготової сприйняти світ і правди про нього такими, якими вони є насправді. Наївна у своїй простоті, вона не здатна сприйняти Кассандрових застережень, допоки безпосередньо, на досвіді не пересвідчиться в сестриній правоті. Залишаючись замкнутою для осягнення сакральних знань та долучення до таємниці богів, що для її дитячого розуму видаються чимось занадто складним і незрозумілим, а тому відкинутим як безглузде й нереальне, правдиві віщування Кассандри Поліксена вважає за вияв її хворобливої уяви:

... Не винна ж ти, що хвора,
що бог тобі так затуманив думку,
що скрізь лихе ввижається тобі
там, де його і признаку немає,
що ти собі та й людям труїш радість.
[Мені тебе, голубко, дуже шкода] [6, с. 257].

На відміну від Поліксени, Андрوماха не вважає зловіщі пророцтва Кассандри безглуздими. Навпаки, вона розуміє: за страшними словами прихована правда. Вони розкривають істинне розуміння таємниці людського життя: людина безсила перед свавіллям фатуму, і це виражено у формулі “... Не pomoже [твоя] рука проти правиці Мойри...” [6, с. 264]. Відтак щастя, як одна із засадничих категорій людського буття, що випадає на долю людини, – це ніщо інше, як примха богів, нетривка і дочасна; тому мрія про нього – примарна. Усвідомлення ілюзорності щастя як такого спонукає людину (Андрوماху) так вперто й несамовито боротися за свою ілюзію, так відчайдушно хапатися за найменшу можливість її продовження – у спробі вдатися до оманливої захисної реакції – невіри в Кассандрині пророцтва через їх заперечення. Людська істота а ргіогі спрагла за щастям; втомлена від страждань і горя, вона прагне осягнути його –

таке жадане – будь-яким коштом – чи то правдивим, чесним шляхом, чи, якщо воно так не досяжне, – шляхом неправди:

Та що, Кассандро,
 доволі з нас уже твоєї правди,
 зловісної, згубливої, так дай же
 нам хоч неправдою пожить в надії.
 Ох, я вже втомлена від тої правди!
 Ой, дай мені хоч сон, хоч мрію, сестро! [6, с. 292].

Зазнаючи фіаско в спробі замінити правду на неправду, намаючись, обдурюючи себе, обійти чи радше оминати власну долю (навислу небезпеку, катастрофу), Андромаха переростає в запеклого антагоніста Кассандри, прагнучи постійного замовчання та німоти потенційно пророкованого горя.

Отже, навмисне блокування свідомості, здійснюване через заперечення істинності, правдивості Кассандриних віщувань, виявляють два різні способи поведінки в протистоянні людини із фатумом. Поліксена відкидала пророцтва, оскільки не була готова до одкровення сакруму, тоді як Андромаха, досвідчена та зріла, щоби збагнути їх, лякалася (потенційно) пізнаної істини, що загрожувала руйнуванням усієї системи її людських цінностей, основу яких становила ілюзорна, примарна віра людини в силу власної волі в цьому доземному світі; самі ж віщування, відтак, набували вияву або божевільного марення (з погляду Поліксени), або відвертої брехні (з погляду Андромахи). Отже, трагізм античної людини, за Лесею Українкою, полягає в безсиллі перед могутністю фатуму та його невідворотністю¹⁶. Згадаймо будь-яку, навіть найвідчайдушнішу, спробу Кассандри повстати проти жорстокої владарки Мойри, що вкотре зазнавала нищівної поразки. Тому як би людина не пручалася, у який спосіб вона б не боролася чи протестувала, а чи й розпачливо металася в надаремних спробах відвернути долю – їй жодним чином не уникнути всевладного фатуму, а отже, й залежності від його жорстоких законів. Попри знаття про фатум, – воно втрачає свою

16 Трагізм... є результатом зіткнень героїв з метафізичними сутностями: Богом, Долею, Смертю тощо. Є певним незрозумілим, неправдивим або справедливим (справедливістю ірраціональною, вищою) правом, що на цьому пограниччі людського і метафізичного буття володарює, судить і вирішує... [5, с. 69].

визначальність, – на численні спроби подолати – Кассандра чи, відповідно, відкинути його – Поліксена, Андромаха тощо, людина залишається приречена на свою долю/недолю: “Трагізм людини полягає в тому, що вона покликана і розтрощена надзвичайно сильною, такою, що переростає її владу, що виривається далеко за межі людського знання та міці долею; однак те, що трошить людину, водночас і є нею самою, бо з неї бере свій початок або через неї проходить, а вона сама (людина. – Н. П.) бере в тому участь” [7, с. 86].

У творі польського драматурга концепція трагізму розкривається через ті самі (що й в українському тексті) ключові поняття, які функціонують у площині античної культури – взаємовідношення “людина-фатум”. Та попри спорідненість у провідному і супровідних мотивах – зіткнення людини з фатумом та, відповідно, знання людської долі наперед, що перетворюється у незмірний тягар для людської свідомості, чи, до прикладу, неминуча поразка в протистоянні з фатумом, обидва тексти розходяться посутньо, розставляючи – кожен свої – акценти. Тому якщо український текст визначає наскрізна абсолютна безвихідь та приреченість людини перед обличчям невідворотності долі, то оригінальність польського тексту полягає насамперед у відвертому, відкритому виклику¹⁷, кинутому богам і фатумові, щоби здолати й перемогти їх. Найтрагічніша постать у драмі С. Виспянського з окресленого вище погляду – тяжіння античного фатуму над долею людини – Алтея, яка, на мою думку, і є центральним персонажем твору, попри спроби автора переконати читача в протилежному¹⁸.

17 У драматичній поемі Лесі Українки Кассандра також кидає виклик богам: “Їх сила – в карі, а моя – в змаганні”, проте він не настільки визначальний, оскільки випадок з Долоном, який власне і є реальним бунтом проти свавілля долі, – це лише одна епізодична, хоча і найдраматичніша спроба безпосереднього спротиву законові Мойри, щоб говорити про нього в ключі протистояння з фатумом.

18 І заголовок, і структура тексту, недвозначно вказують на ім'я Мелеагра як центрального персонажа п'єси. Сам твір має дві чіткі, хоча пропорційно нерівнозначні частини: першу з них (більшу за обсягом) становить сюжетна лінія життя і смерті Мелеагра. Усі події, попри зриму відсутність юнака упродовж тривалого часу дії п'єси чи одночасно на постійну присутність його у розмовах інших персонажів аж до безпосередньої появи на сцені (аж до моменту смерті), зосереджені власне довкола імені Мелеагра, мимоволі сфокусовують усю увагу читачів лише на долі цього персонажа, і тим створюють враження (за авторською інтенцією) про Мелеагра як про невинну жертву немилосердного фатуму. Іншу, значно меншу за обсягом, проте вагомішу за значенням та емоційною напругою становить сюжетна лінія, пов'язана з іменем Алтеї, для якої Мелеагр і події довкола нього є лише фоном, що на ньому в усій повноті розкривається складний за своєю структурою психологічний комплекс людської свідомості.

Якщо порівнювати центральних жіночих персонажів обох творів, в образах яких і виражена серцевина трагічного протистояння людини з фатумом, можна помітити не лише спільні, а й відмінні між ними риси. Зокрема характерною для твору С. Виспянського стає локалізація профетичної функції. Алтея, на відміну від Кассандри, не віщунка-пророчиця, тому єдино доступна для неї доля лише однієї людини – власного сина Мелеагра. Та цього цілком достатньо, аби вона, хоча би подумки, таки наблизилася до богів, адже “Któż [окрім богів. – Н. П.] rano, gdy wstaje, zapowiedzieć może koniec dnia i mówić z góry, że dzień będzie zwyczajny i że nic zająć nie będzie mogło niezwykłego?” [10, с. 26]. Володіючи таємницею життя і смерті рідного сина, Алтея, подібно до богів, втручається у перебіг подій та змінює його долю: попереджена уві сні парками про загибель сина від згорілої до тла головної, Алтея вихоплює її з полум'я і в такий спосіб, – зупиняючи смерть, – рятує життя Мелеагрові. Переконана у власній богорівності (пізнання таємниці долі та вдала (на перший погляд) спроба вплинути на неї), мати почувається повноправною володаркою синового життя, вважаючи за правомірне вирішувати, що і як слід чинити Мелеагрові. Вона не сприймає синового вибору нареченої, осуджує його непослух дядькам – її рідним братам, а коли довідується про те, що Мелеагр убив їх, безпосередньо посягає на царину богів і, перебираючи на себе їхні функції:

Bogi oddały los dziś w ręce moje
i ja jedynie wolą moją staję:
jedyń losu rządca samodzielny [10, с. 42],

одноосібно, самовільно прирікає сина на смертний вирок, позбавляючи його життя.

Трагічна смерть (Мелеагра) – це та висока ціна, що стає платою за зухвалий вчинок людини – виклик, кинутий долі, та випробування волі богів. Як наслідок – крах ілюзії власної богорівності в акті богорборчого протистояння із фатумом, за яким прихована гіркота усвідомлення: людина не дорівнюється до бога, це слабка істота, цілковито залежна від вищих сил, її життя абсолютно підпорядковане тому, що перебуває поза сферою її свідомості, попри, здавалося б (часткове) пізнання таємниці людського буття. Відтак те, що непідвладне люд-

ським зусиллям, проте на що посягає/заміряється людина: “Zdawało mi się nagle, jakby Clotho sama w przedzeniu wzdrygnęła się, uczuwszy, że się nic kręcona płacze sprawą człowieka, który się wmieszał do rzeczy boskich” [10, с. 52], обертається для неї трагічним завершенням: “...Biała, gdy ludzie wolę nieśmiertelnych stawiają na próbę i podejmują zadania, których bogowie sami nieraz nie zdołają rozwiązać” [10, с. 51].

Ускладненість характеру центрального персонажа драми “Мелеагр” засвідчує амбівалентність Алтеєвого вчинку, що виникає на зламі двох світів: свідомого та підсвідомого. З одного боку, в основі чину богоборства Алтеї – споконвічне прагнення людської істоти торкнутися царини світу богів, адже лише богорівний суперник наважить ся кинути виклик фатумові. Відтак сягнувши сфери божественного, людина, нарівні із Богом, спроможна чи принаймні вірить, що спроможна керувати чиеюсь (своєю/чужою) долею. Зневажена як мати, Алтея власноруч карає свого сина, штовхаючи Мелеагра в лабета тої смерті, з якої ще зовсім недавно сама виривала його життя. А з іншого боку, до фатального вчинку Алтею підсвідомо штовхає постійне відчуття страху – одвічна ознака недосконалості людини в її прагненні пізнати непізнаване, сягнути по неосяжне. Зіткнення зі світом богів виявляється занадто обтяжливим для людської свідомості, воно руйнує внутрішній спокій, позбавляє колишньої певності та життєвої рівноваги, демонструючи в такий спосіб профанність людської природи в діткненні сфери сакруму.

Пізнання сакральних знань переповнюють людину невимовним страхом, вона губиться перед безміром таїни, що несподівано постала перед нею. Вкинута в екзистенційний вимір, ця слабка, незахищена істота опиняється на нетривкій та небезпечній межі поміж сферою раціонального й ірраціонального. Світ сну, пророчого видіння, передчуття – страшний і хаотичний світ підсвідомого, – рівнозначний у тексті упорядкованому світові розуму й логіки, змішуючись з ним, починає домінувати і, проступаючи наперед, мовби моделювати людську поведінку. Віщі сні, роками переслідуючи матір, невпинно лякаючи, постійно застерігають її: перемога над фатумом тимчасова й непевна, вирок долі лише призупинено. Вимучена тривалою внутрішньою боротьбою, знесиле-

на під тягарем придушеного почуття страху і болю за рідного сина: "...ale to przesąd i ja w ten przesąd wierzę i to mnie rozum maćci" [10, с. 15], що зі сфери раціонального перемістився у сферу позараціонального і невпинно нагадує про себе у якомусь непевному та незрозумілому передчутті навислої катастрофи: "Czuje, już czuje, jaką nieszczęśliwą godzinę przeżyć mam; ... widziałam już dawno, że wiszą chmury jakieś czarne nad moją głową i że się zasępia myśl, okropnem widziadłami złąkła..." [10, с. 40], Алтея прагне абсолютного вивільнення з-під влади внутрішнього неспокою і тривоги. Вона наважується і кидає відвертий виклик фатумові, а разом з ним і богам, вірячи в цілковите й остаточне звільнення свого, поневоленого нестерпним відчуттям страху життя, від утоми від постійного, проте незбагненого передчуття: "Przesąd chcę tylko zabić w sobie i nie ulegać więcej grozie strachu, jeżeli to przesąd..." [10, с. 43].

Учинок Алтеї стає ключовим для адекватного (в межах індивідуальної інтерпретації) розуміння усієї складності та ємкості центрального персонажа, а через нього – розкриття особливостей авторської моделі протистояння людини з фатумом¹⁹. Проте глибина трагізму в п'єсі С. Виспянського полягає не стільки у фатальності Алтеєвого вчинку, скільки в осягненні істини, що приходить по ньому; вчинку, що визначає долю не стільки Мелеагра, скільки властиво самої Алтеї. Стає очевидним: таємниця людської долі, за пізнанням якої так спрагла людина, доступна лише богам; для людського розуміння це надмірно обтяжлива й закладна істина. Людина таки не спроможна опанувати собою, бо не може порадити собі з тим, що знає і/а чого не знає: доступ до сакральних знань таки обмежений, якщо не відсутній зовсім, оскільки те, про що знала Алтея і що уподібнювало її до богів – небезпека пророкованої смерті, насправді було суттєво неважливим; значно важливішим було те, чого Алтея не знала: численних обітниць, які дали богині Діані і її мати, і чоловік, порушення яких безпосередньо визначили її власне життя.

19 Водночас обличчям до фатуму впритул зіштовхнені й інші, окрім Алтеї, персонажі, зокрема Аталанта. На відміну від Алтеї, яка випробовує синову долю в несвідомому пориві відчаю, Аталанта у протистоянні долі керується свідомими міркуваннями: вона не забирає з полум'я головні як запоруки Мелеагрового життя, бо саме в такий спосіб бореться із забобонами й хоче звільнити від них і свого коханого.

Загублена й розгублена, у протиборстві з фатумом Алтея зазнає поразки, яка позбавляє її облуди, що в погорді затуманила зір. Відтак виклик, кинутий богам і фатуму, стає позірним; людина ж потрапляє у пастку самоомани. Ошуканою виявляється Алтея, до того ж настільки ж богами, наскільки й самою собою. Примарною є її богорівність, що міститься у площині пізнання, бо попри володіння таємницею життя і смерті рідного сина, Алтеї не znana таємниця власного життя, для якого смерть Мелеагра є епізодичною і проміжною у шерегу інших життєвих подій. Так само ілюзорна і її богозначущість, що лежить у площині чину. Бо ж не володаркою синові долі, як про це думала вона сама, а заручницею божої волі, як це і було усталено наперед, стала Алтея, коли, підштовхувана одночасно й свідомою жагою помсти (за вбивство рідних братів), і підсвідомим поривом відчаю, кидає напівзгорілу колись головню – оберіг Мелеагрового життя – у полум'я його смерті. “У героєві завжди бореться Людина з Долею. І завжди над ним підноситься смерть... Тінь смерті затьмарює обличчя героя. До того ж, воля героя стає його неволею, долею, фатумом, прокляттям... І в цьому полягає подальша трагедія героїв, що сильними руками тягнуться до вічності, натомість їхньою долею є нікчемна мализна, лише людськість” [7, с. 59].

Із двоєю з фатумом людина (Алтея) вийшла понівечена і зневажена; її ілюзії щодо власної значущості розбиті вщент, вони зазнали жорстокого й злого глуму від долі, сама ж вона, як людина, вкотре відчула свою мализну та нікчемність:

Cierpienia duszy okrutne mnie bolą;...
 zwidzenia prawdą są, przesady prawdą
 i Przeznaczenie niezblaganę wolą
 z ludzkich rozumów marnych drwi –
 nam nieświadomym, nam zaślepionym
 namiętność szczepiąc do krwi,
 że w własne sidła płączemy się zdradnie,
 aż najsilniejszy cios z rąk własnych padnie [10, с. 65].

Змагання з богами – чергова омана людської істоти, що існує в окреслених вище, задалегідь – богами ж-бо – встановлених межах. Повнота пророцтва, що здійснилося остаточно: Мелеагр помирає з

останнім спалахом згорілої уже тепер головні – у відверто жорстокий спосіб виявляє Алтеї істину: людина всього-на-всього знаряддя божого промислу, що визначає долю кожної істоти. Відтак смерть Мелеагра – не випадковість, а закономірність, що тільки чекала свого часу. Закон, за яким вона діє, вічний і незмінний, хоча жорстокий і немилосердний закон фатуму, в якому все раз і назавжди визначено наперед. Людині таки не під силу стати на прю з долею/богами, бо в протистоянні з ними вона не просто крихка, ламка істота, а іграшка таємного Провидіння, жертва могутніх, надприродних сил та всевладних богів:

Igraszką byłam w ręku boga.
 Szyderstwem los w me ręce dano,
 By w własne winy uplątana,
 Kłątwa dosięgła sroga [10, с. 70].

Раптова зміна акцентів і спричинений нею шок і є тим глибинним джерелом трагізму, що визначає емоційну домінанту драми С. Виспянського: “Що несподіванішою, непередбачуванішою є трагічна подія, то глибший трагізм, бо наскільки могутнішою видається потреба, яка поєднала в єдине ціле добро і зло, настільки очевидним є, що діє вона незалежно від передбачень та обрахунків” [7, с. 34]. Відтак саме в образі центрального персонажа твору виявляються різні аспекти трагічного протистояння людини і фатуму, що пов’язані зі сферою знання-незнання: свідомий, що породжує спротив фатумові, та несвідомий, який засвідчує беззахисність перед ним. З одного боку, в особі Алтеї маємо усвідомлення людської залежності від фатуму, прикладом чого доля Мелеагра. Страх перед знанням долі, неспокій перед тим, що відоме, проте неминуче, спонукає людину С. Виспянського (пор. у Лесі Українки – приреченість і безвихідь) боротися з такою залежністю. У повстанні проти цього лежить спроба заперечення, вираження своєї незгоди і протесту проти напередвизначеності та призначення. А з іншого боку, в особі тієї ж Алтеї маємо вияв незнаного, а відтак приголомшливого удару фатуму, що руйнує долю людини (самої Алтеї). Вона навіть не підозрює того, що брутально кинута на поталу фатумові, а збагнувши це, відчувається безпомічною та безпорадною перед жорстокістю долі.

Водночас маємо і зворотний зв'язок: у тексті зацентована не лише залежність людини від фатуму, а й вплив фатуму на долю людини, який у п'єсі С. Виспянського набуває обрисів якоїсь невидимої, проте всевладної сили. У людській свідомості фатум виростає до страшної, хаотичної, деструктивної сили, що раптово вривається у долю людини і, руйнуючи, знищуючи все довкола, без жодного тлумачення вириває з нього людське життя. В її очах він жорстокий та несправедливий, нехтує людьми і грається їхніми долями: “Potężne są niezbadane dla nas tajemnice natury; więc prostotę życia wikłają nam nieraz przesady, których z myśli rozum wyplenić nie potrafi” [10, с. 10]. Люди блудять думками, наївно вірячи в те, що їхні вчинки – вільні й незалежні, а їхнє життя – це їхній власний вибір. Внаслідок тяжких випробувань людина поступово пізнає істинність кожного свого кроку та розуміє значущість кожної події у своєму житті. Відтак через надзвичайно гіркий досвід їй розкривається те, що до того часу видавалося чимось таємним і незбагненим: її складна доля – закономірність, закладена кимось згори, тим, хто значно могутніший та сильніший за неї. Усвідомлення цього, окрім Алтеї, по чергово приходить до кожного з персонажів: Мелеагра, Аталанти, Ойнея, і всі вони розуміють: фатум невідворотний, перебіг долі неможливо змінити.

Немилосердний фатум і до Мелеагра: саме в момент щастя юнака, – увінчаний славою переможця (здобутою над жорстоким звіром); щасливий, закоханий наречений – він насильницьки вирваний із життя. Так само гвалтовно перерване і молоде життя Аталанти, ще однієї жертви жорстокого фатуму. Смерть стає домінантною категорією, що поєднує в єдине ціле низку інших, супровідних понять, створюючи своєрідне асоціативне поле, в якому функціонує фатум: загибель, руйнація, крах, катастрофа. Усе довкола приречене на смерть; долі усіх основних персонажів (окрім Ойнея) підпорядковані їй: “Każda chwila przynosi jakieś nowe skonanie i co chwila czuję, że coś zamiera i ginie i żal mi jest tych wszystkich pędów życia, co zanikają gdzieś w mgłach, niedostępne dla oczu ludzkich i zaledwo tylko myślą można je zgadnąć” [10, с. 59].

Водночас фатум – незбагненна для людини сила, що лежить у позарозумовій сфері її сприйняття світу. Фатуму боятися, бо це

щось некероване, свавільне і примхливе; щось, чого неможливо логічно витлумачити. Проте його загрозливе, невпинне наближення постійно відчутне в натяках і попередженнях, що лунають з уст досвідченого хору; його поява постійно висить у повітрі, затримуючись у своєму оприявленні єдино для того, аби якомога болючіше вразити безборонну людину, таки не здатну чинити йому опір. Людина не може опанувати своїх почуттів, що походять із позалогічної площини, де панують морок, темрява, боязнь та страх; що є прірвою для мисленневої сфери. Атмосфера нагнітання, провіщення чи зловісного передчуття створює додатковий простір очікування, непевності, невиразної тривоги, а відтак – враження беззахисності та абсолютної залежності людини від волі сліпого фатуму. Фатум постійно супроводжує людину, мовби невидимо для розуму, переслідуючи її, водночас виплескуючи назовні цілий потік почуттів, захованих у глибинних пластах її підсвідомості: у снах, що з періодичністю залякують і застерігають; у видіннях, що не дають спокою і тримають у постійній напрузі; у забобонах і передсудах; через віщування і передчуття, недомовлення й замовчування, натяки і здогади: “Przekonam się tylko, że mowa nie przedstawi ci ani w części obrazu, którego grozie moja istota podlega i jak wśród chaosu trudno mi spostrzedz wyrazistych kształtów, – tak wielkie widzę sobie i nam grożące nieszczęścia, a nieśmiem ścisłem rozumowaniem szukać ich przyczyny, bo rozumowanie moje oparte na przesądzie...” [10, с. 11].

Наскрізні для творів обох драматургів складні, напружені, а то й драматичні взаємини людини і фатуму розкриваються кризь площину розгалуженої системи функціональної значущості мови, і вужче, слова, потрактування яких здійснюється у ключі архаїчного світогляду, за якого будь-яке слово, мовлене вголос, наділялося магичною силою і ставало рівнозначним дії. Тому такої ваги набувало все те, що могло бути сказаним, і, закономірно, таким відчутним було наростання почуття страху перед тим, що могло зірватися з уст.

У драмі С. Виспянського неодноразово лунає пересторога щодо необережно зроненого слова на кшталт: “Nie szermuj mową, słów nie gróbuji wagi” [10, с. 41]. Бо слова, мовби й справді наділені магичною

силою, вимовлені вголос, можуть каталізувати потенційні, здебільшого трагічні, події: “Niewiasto niepowściągliwa, nie wywołuj losu na próbę, ani na mą głowę nie zgarnuj win i kar nie zwabiaj, bo przeznaczenie jednaką dla wszystkich gotuje dołę...” [10, с. 31] – застерігає Ойней Алтею від фатального кроку – помсти за смерть рідних братів. Так само тотальним стає страх перед словом, що правдиво звістує майбутні долі, у драмі Лесі Українки “Кассандра”, адже слово, мовлене устами пророчиці, мало особливу вагу і силу, тому й вимагало обережного з ним поводження. Переконавання в тому, що пророкування нещастя може і таки накликає його, суттєво зміщує акценти: страшним для людей стають не стільки біда чи горе, що нависли над долею людини, скільки саме слово, яке, як у те вірили, і викликає цю біду чи горе:

Якби ти тільки їх [слів. – Н. П.] не вимовляла
і не труїла нас, то й не було б
лихої правди. Не вгасав би дух [6, с. 264].

Подібно до слова, тій же таки дії рівнозначна і думка. Вона володіє такою ж силою, що і слово. Тому Мелеагра спалює “головня усвідомлення” материних слів про його моральну смерть у свідомості Алтеї. Слова “... chcę syna mego zabić dziś w mem sercu; z mego serca go wyrzucić...” [10, с. 43], пропущені крізь глибинний фільтр його власної свідомості, значно страшніші та вагоміші для збентеженого Мелеагра за будь-які вчинки матері: “Mówiąc, taką pałasz nienawiścią ku mnie i groźbą, że słowa twe starczą za wróżbę nową” [10, с. 49]. Так само й Алтея боїться думок, що нуртують у її свідомості, зокрема і тих, що наштовхують на думку про рідного сина як про убивцю її рідних братів: “Gdybyż można ulogę znaleźć w ludzkim lotnem słowie przeciwko myśli, co siadła nad pojęciem mojem przemożna i przyczepiła się skorpionem do głowy mej i rojeń i wyobraźni; rozum mój walczy ze stu ramionami dziwotworu, bo te myśli, jakie poczynają się we mnie, są za silne za gwałtowne, za straszne, za nowe na mój umysł” [10, с. 11].

Водночас у творі польського драматурга спостерігається й інша функція слова. Зокрема слово, мовлене з погляду різних позицій, вжите в різних значеннях, проте вимовлене одночасно, мовби втрачає свою зовнішню прив’язаність та обумовленість і стає індикатором шуканої істини. Саме таким, зокрема, словом-відповіддю стає ім’я

Мелеагра, що з уст одного із слуг сповіщає про переможну – після полювання – появу вбраного у весільний одяг Мелеагра разом з його нареченою Аталантою, і водночас готове злетіти з уст матері, мовби підтверджуючи думки про ймовірного убивцю її братів, що снувалися у її свідомості.

Говорячи про важливість слова в текстах обох письменників, варто звернути увагу на амбівалентність його функціонування: слово значуще і тоді, коли промовляє, і тоді, коли воно мовчить. Тому поряд із ословленням, промовистим стає і власне замовчування, зумовлене не лише почуттям страху, а й знанням. У “Мелеагрі” С. Виспянського досить часто пізнання певних істин настільки страшні й тяжкі, щоби можна було їх витримати, що просто не можуть бути ословлені. Таким, зокрема, є усвідомлення все тої ж самої думки – Мелеагр, син цариці Алтеї, є рівночасно і вбивцею її братів.

Натомість підґрунтям для замовчування у лесеукраїнковій “Кассандрі” є почуття страху – наскрізний мотив поеми – перед майбутньою долею, яку звістують правдиві слова Кассандри. Саме почуття страху зумовлює згадуване на початку статті блокування свідомості – чи то з причин нерозуміння, а відтак і несприйняття адекватно відвертого ословлення правди (Поліксена), чи якраз із причин розуміння і, як наслідок, – заперечення саме з уваги на жахливість цього усвідомлення (Андромаха). Наростання страху перед пророчим словом у свідомості античної людини призводить до загостреної моделі її поведінки, яка з наскрізного в поемі прокльону, головно з уст Андромахи: “Зловіснице, бодай ти зааніміла!” [6, с. 259]; “Боги всесильні, одберіть їй мову!” [6, с. 261], спрямованого на подолання слова, на його затирання й замовчування, виростає до заклику про вбивство Кассандри, що лунає в натовпі як заклик до безпосередньої дії – повного знищення слова: в основі цього – бажання не просто чергової мовчанки Кассандри – тимчасової відсутності страхітливої правди, – а власне мовчанки остаточної та абсолютної, яка запанувала б назавжди – внаслідок смерті пророчиці [6, с. 303]. Подібно, страх керує і ворожими троянцям ахейцями, для яких єдиним засобом боротьби із правдою стає власне замовчування: вигук Агамемнона “Схопіть її

(Кассандру. – Н. П.) та *зав'яжить їй рота*” [6, с. 324] – це ніщо інше, як боязнь того, що правдиві, як завжди, однак німі для співвітчизників, слова “Зрада! Зрада!” цього разу таки можуть бути почутими, а отже, й зможуть порятувати троянців.

Водночас для самої Кассандри замовчування – поряд із віщуванням в інших випадках – стає своєрідним способом порятунку людини від фатального присуду долі. Ця спроба проступає в одному з найліричніших і водночас найдраматичніших²⁰ за емоційною напругою епізодів – передсмертної зустрічі-прощання Кассандри з коханим Долоном. Діалог Кассандри з Долоном вибудований за суцільною схемою замовчування: це і недомовки, і натяки, постійні переривання чи вимовлені упівголосу слова, а то й відверте мовчання, продиктовані страхом перед таємницею Долонової загибелі, що відома Кассандрі наперед, та слабкою вірою в те, що не почувши фатального віщування, приречений на смерть Долоном у дивний спосіб зможе уникнути її.

З одного боку, Кассандра боїться Долонових запитань щодо майбуття: “[... А, спитати!] Ні, не питай, я не люблю питання”, а з іншого, з її уст лунають слова, продиктовані бажанням якомога довше набутися з ним перед довічною розлукою: “Питай, питай, я відповім” [6, с. 269]. З одного боку, помічаємо обережну і водночас незвичну для Кассандри спробу прихованого застереження від фатальної долі у спосіб не прямого, умовного попередження, в основі якого – несвідоме бажання обдурити себе, а разом із собою й долю:

А якби часом я тобі сказала –
я не скажу, се тільки так, наприклад, –
щоб ти не йшов тепер на ті розвідки?
Чи ти б послухав? [6, с. 270]

20 Драматизм ситуації полягає у тому, що Кассандра, як і всі інші, починає вірити в надприродну силу власного слова, а відтак починає його боятися, коли заходиться про долю найдорожчої їй людини. Причому страх Кассандри має і відкрити форму вияву: зневірена і розгублена, вона боїться долі:

... мені так страшно... Я боюся долі...
вона так дивиться отим великим
та білим оком... Ой, вона все бачить!
Ніде, ніде нема від неї схову!...” [6, с. 275];

і завуальовану форму тимчасового затьмарення, рівнозначного своєрідному блокуванню свідомості Поліксени чи Андромахи: “... А я тепер не бачу (долі. – Н. П.)! Де ж Долоном?” [6, с. 275].

А з іншого боку, знову ж таки, маємо спробу активного втручання у призначення долі вже властивим Кассандрі способом ословлення. Дієвим вчинком (це чи не вперше, бо досі ніхто їй не вірив, відповідно, слово, попри свою висловленість, залишалося непочутим, німим, бо нікого не спонукало до будь-яких дій чи протидій) став крик “Долоне!”, що, однак, із потенційно ймовірного порятунку – він мав застерегти коханого від ворожої засідки – став смертним вироком, оскільки втеча переляканого юнака спричинила його загибель.

Порівнюючи між собою поліфункціональність слова, що фігурує в обох творах, можна помітити й ті особливості, які надають своєрідності авторській концепції кожного з них. Оскільки в “Мелеагрі” С. Виспянського, як уже зазначалося раніше, поряд із свідомою, рівнозначною та рівновагомою є підсвідома площина, крізь призму яких відбивається вихідна сюжетна колізія твору, цілком закономірним видається процес затрачання відкритого способу самовияву, здійснюваного власне через слово, та перехід його в інші, менш явні форми вираження, як-от: сні, видіння, пророче віщування тощо: “Sen jest przestrogą bożą nam zesłaną i połową prawdy” [10, с. 12]. Натомість у “Кассандрі” Лесі Українки сфера підсвідомості не настільки яскраво виражена, щоб говорити про неї на рівні зі сферою свідомості, яка у творі залишається основною з провідною для неї відкритою словесною формою. Та, окрім слова, вагомості в тексті української письменниці набуває й око, що виростає до символу відкритого, пізнаного сакрального знання²¹.

У творі Лесі Українки Кассандра не лише провіщає, а й прозирає майбутнє. Очі стають проміжним зв'язком між фізичним (зовнішнім) і духовним (внутрішнім) зором. Вони є символом пізнання, заснованого на істинності цього знання, відтак очі є віддзеркаленням правди. Саме тому так часто в тексті трапляється образ опущених очей, що приховують правду: Клітемнестра дві-

21 Відчутним є асоціативний зв'язок із давньогрецькою трагедією Софокла “Цар Едип”, де образ очей також виростає до символу. Символічним стає властиво акт самоосліплення Едіпа: це перехід від внутрішньої сліпоти при зовнішній зрячості до властиво духовного прозріння, до осягнення та пізнання істини, коли очі, як зовнішнє бачення, є уже зайвими і непотрібними.

чі заслоняється від Кассандри і прикриває очі, в яких можна відчитати і неправдивість, і справжню, приховану правду її учинків [6, с. 330, 332]. Так само і Гелен, Кассандрин брат і пророк, чий внутрішній зір скаламучений неправдою (бо лише правда є джерелом чистоти та ясності зору): “Єдине око – й те більмом зайшло!” [6, с. 304], уникає правдивої відповіді [6, с. 294], відвертаючи від Кассандри погляд своїх очей. Очі, яким безпосередньо відкривається доля, часто стають значно промовистішими за вимовлені слова; саме вони – опосередковано через слово (яке тоді стає вторинним) – передають найсокровенніше:

Я не кажу, нічого не кажу,
нічого не віщую... Тільки бачу!!
[Осліпніть, ви, зловісні (курсив мій. – Н. П.) очі!...] [6, с. 265].

Тому якраз очі, які пізнали істину, викликають несамовитий жах, адже в них відбивається те, що вони бачать, а воно страшне.

Кассандро, я боюсь твоїх очей!
Чого так дивишся? Що ти шепочеш? [6, с. 258] –

промовляє перелякана Поліксена; жертвою пророчих очей стає і коханий Кассандри Долон, який, як і всі інші персонажі, не спроможний витримати погляду долі, що променіє з очей Кассандри. Провіщаючи своїм поглядом смерть, загибель чи руйнацію, очі, так само, як і слова, стають зловісним прокляттям самої Кассандри, тому, коли Кассандра віщує майбутню долю переможених троянців “Прокляті очі, що таке бачать!” звучать на рівні Андромахового “Уста прокляті, що таке кажуть!” [6, с. 325]. Прикметною особливістю зорового пророкування, так само як і словесного, є його амбівалентність, що передбачає і відкриту форму вияву, і замовчування. Причому і тут, як і на рівні мови, в основі мовчазного пророкування – відчуття страху перед побаченим. Це згадуване вже тимчасове затьмарення Кассандринога ока щодо провіщення майбутнього коханого Долона чи, до прикладу, втрата чистоти зору, а відтак і бачення долі рідного краю:

... Багряна хмара насува на очі,
на розум мій... Ох, непрозора хмара! [6, с. 311].

Отже, ні словесне, ні, навпаки, німотне застереження – чи то через мову (обидва твори), а чи через думку (“Мелеагр” С. Виспянського) чи зір (“Кассандра” Лесі Українки) аж ніяк не спроможні ні захистити, ані вберегти людину від її долі.

Увага європейської літератури до античної культури не є випадковим явищем, адже, на думку Т.-С. Еліота, “зв’язок національних культур з античною традицією становив доказ їх ушляхетнення і зрілості” [5, с. 141]. Модерністична рецепція антики в драмі С. Виспянського “Мелеагр” у процесі творчої адаптації зазнає модифікації, характерної і для драматичної поеми Лесі Українки “Кассандра”: “Фабулярна структура втрачає своє зчеплення, з’являються інші мотивації подій, світ драми набуває міфологічних рис, а зреінтерпретований і перетворений міф стає виразником метафізичного, екзистенційного, історіософічного змісту, передавачем думок про майбутнє народу та важливих ідейних декларацій” [8, с. 37].

Спроба порівняльного аналізу творів українського та польського драматургів виявила спільну множину концептуальних питань і водночас деякі відмінності в їхньому акцентуванні: це, зокрема, співвідношення (1) “людина-фатум”; (2) знання-незнання (своєї/чужої) долі наперед та (3) мова (слово)-німота (мовчання). Ключовим елементом, за яким вибудовуються сюжетні схеми обох творів, є вісь “людина-фатум”. Проте якщо в С. Виспянського вагомими є обидва елементи: і активний з боку людини чин спротиву фатумові, і вплив цього фатуму на долю людини, то в Лесі Українки зацентрована перша частина: сприйняття фатуму людиною і, як наслідок, відчуття абсолютної залежності від нього. Натомість її (Лесі Українки) бунт людини проти жорстокої долі не настільки виразний чи значний, щоб його виокремлювати, оскільки він губиться у множині людських доль, що лише підтверджують цю залежність від фатуму.

Так само відмінних акцентів в обох творах набуває сфера знання чи незнання фатуму наперед. У творі Лесі Українки обізнаність із долею стає мотиваційним чинником подальшої поведінки людини, яка засвідчує трагічну безвихідь та приреченість на поразку. Тоді як у С. Виспянського, знову ж таки, зактивізовані обидві

сфери: концентрація і знання, і незнання долі в особі однієї людини сприяє поглибленню відчуття драматизму у творі, а водночас збагачує та робить містким образ центрального персонажа. Цікавим також є і те, що і в драматичній поемі “Кассандра”, і в драмі “Мелеагр” саме людина, що володіє таємницею сакральних знань, введена як центральний персонаж, і саме цей персонаж найтрагічніший. Натомість ціліснішою з огляду на обидва твори видається система співвідношення слова та мовчання, функціонування яких здійснено кризь призму архаїчного світогляду, хоча авторська своєрідність визначає особливості цього функціонування, виявляючи в тексті Лесі Українки перевагу свідомої, а в С. Виспянського підсвідомої площин.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Білецький О. Антична драма Лесі Українки (“Кассандра”) // Білецький О. Праці: У 5 т. Т. 2. Українська література XIX – початку XX століття. К., 1965.
2. Булаховська Ю., Вервес Г. Українсько-польське літературне пограниччя // Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті: У 5 т. Т. 1. Українська дожовтнева література і слов'янський світ. К., 1987.
3. Зеров М. Леся Українка // Зеров М. Твори: У 2 т. К., 1990. Т. 2.
4. Зубрицька М. Смысл і абсурдність буття у поемі І. Франка “Мойсей” // Сучасність. 1993. № 2.
5. Поліщук Я. “Кассандра” на тлі новочасного катастрофізму // Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Івано-Франківськ, 1998.
6. Українка Леся. Кассандра // Українка Леся. Твори: У 5 т. К., 1951. Т. 2.
7. Kołaczkowski S. Wyspiański. Kasprowicz. Przeglądy. Warszawa, 1968.
8. Sarnowska-Temeriusz E. Antyk w literaturze XX wieku // Słownik literatury polskiej XX wieku.
9. Sinko T. Antyk Wyspiańskiego. Warszawa, 1922.
10. Wyspiański S. Meleager. Kraków, 1902.

II. CONCEPTION OF IDENTITY IN THE CONTEXT OF MODERNIST LITERATURE

A feminine discourse of identity

КОНЦЕПЦІЯ ІДЕНТИЧНОСТІ В КОНТЕКСТІ МОДЕРНІСТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Фемінний дискурс ідентичності

2.3. THE CONSTANTS OF IDENTICAL BEING IN AMERICAN WOMEN FICTION OF 20TH CENTURY.

The both papers focus on the model of feminine identity being represented in the American literature of 20th century. The textual analysis of the selected stories of women writers such as K. Chopin, Ch. P. Gilman, E. Wharton, and W. Cather displays a sensual, emotional and social spheres of the realization of woman personality at the turn of the 19th century; otherwise, it allows to reveal the different modes of its functioning both as a negation or a loss and as a preserving of feminine identity. At the same time according to the perusal of the women writers' selected stories at the turn of the 20th century, namely T. Morrison, A. Walker, M. H. Kingston and L. M. Silko, there were the main constants of the identity distinguished, such as a family, a home, and a name. The peculiarities of the constants have been revealed by the analysis of the literary texts point out at both an assertion and a negation of the discourse of feminine identity.

2.3.1. МОДЕЛЬ ЖІНОЧОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В АМЕРИКАНСЬКІЙ НОВЕЛІСТИЦІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Проблема самоцінності людської особистості, що поновила своє місце в літературі вже наприкінці XVIII ст. [1, с. 484], протягом двох наступних сторіч літературної історії настільки розширила межі свого побутування, що спричинилася до процесу пошуку власної сутності, ідентичнісного буття індивідуальності. Не минули ці процеси й американську літературу, зокрема, її жіночу форму письма. Як повноцінна її складова, вона ввібрала в себе питомі ознаки провідних тенденцій розвитку літератури кінця XIX – початку ХХ ст., який характеризувався змінами світоглядних засад культурної свідомості, естетичних парадигм, розмаїття жанрових форм тощо. Це, безперечно, наклало свій відбиток і на сконструйовану в її межах художню модель жіночої

ідентичності, яка, своєю чергою, набула чітко окреслених і завершених рис, як-от: гомогенної природи тожсамості, вираженої в образі жіночого персонажа, який належав до білої раси середнього класу; особистісного простору функціонування, позначеного сферою інтимних, родинних чи соціальних взаємин; співвіднесеності жіночого “я” зі світом чоловіка, як правило, поданого у формулі подружнього життя.

Тема шлюбних взаємин в американській жіночій прозі завжди належала до визначальних [2, р. 544], однак на перехресті століть вона зазнає різкого повороту в потрактуванні: шлюб перетворюється в пастку або в'язницю [2, р. 545], відповідно, змінюється і роль дружини в родині, що виражено заміною стереотипу правдивої жінки (“True Woman” [3]) новою (“New Woman” [4]). Обрані для аналізу оповідання американських письменниць *fin de siècle* цілковито вписуються в означену парадигму жіночого самовизначення, презентовану у різних сферах її функціонування.

Добірка оповідань Кейт Шопен розкриває чуттєво-емоційну сферу реалізації жіночої особистості, поданої через одну із форм її вияву – шлюбні взаємини. Тож перед читачем образ жінки проступає насамперед у ролі дружини, що, відповідно до трьох оповідань письменниці, функціонує у трьох її іпостасях: вірної Дезіре, зрадливої Каліксти й позірно вірної пані Маллярд, поданих у віковому розрізі юнки, зрілої жінки й літньої пані.

В оповіданні “Дитина Дезіре” образ молодої дружини Армана Обіньї є втіленням подружньої вірності, беззастережного почуття кохання, чистого, щирого, до безтями сильного, здатного у своїй всеохопності цілковито поглинути й розчинити в собі. Саме така любов – понад власне життя – спонукала Дезіре, несправедливо звинувачену в негідному походженні, покірно (погодитися і) прийняти волю чоловіка та покинути його дім, аби своєю присутністю не оскверняти родовитого імені Обіньї. Тож в особі наївної дівчини-сироти маємо образ дружини, яка поза світом любові (до) чоловіка не бачить жодного іншого (“When he [Armand] frowned she trembled, but loved him. When he smiled, she asked no greater blessing of God” [5, р. 1617]), тому, позбавлена його, втрачає будь-який сенс власного існування, якого зрікається в чині потенційного самогубства.

В оповіданні “Історія однієї години” бачимо зразок добродісної дружини, збагаченої досвідом тривалого шлюбного життя, яка за рутинною подружнього обов’язку (ревню і гідно виконуваного) і не помітила, як поступово віддалилася від власних бажань та прагнень, остаточно затративши саму себе. І лише звістка про гадану смерть чоловіка повільно, несміливо, так само поступово почала повертати пані Маллярд до її внутрішнього, питомо жіночого світу, сповненого особистісних марень, нездійснених ідеалів, притлумлених почуттів чи воскреслих мрій, що з острахом торували собі шлях назовні: “When she abandoned herself a little whispered word escaped her slightly parted lips. She said it over and over under her breath: “free, free, free!” The vacant stare and the look of terror that had followed it went from her eyes. ... There would be no one to live for her during those coming years; she would live for herself. There would be no powerful will bending hers in that blind persistence with which men and women believe they have a right to impose a private will upon a fellow-creature” [6, p. 19]. Хвиливе відкриття належності тільки і винятково собі самій подарувало відчуття віднайдені свободи, такої жаданої, що вартувала більше за життя.

Як і з першого, персонаж другого оповідання також обирає смерть, проте якщо Дезіре гине з розпуки на саму думку про майбутнє без лютого чоловіка, то пані Маллярд помирає саме через загрозову перспективу доживання свого віку поряд із чоловіком, від якого заледве звільнилася у власній свідомості. В цьому контексті можемо говорити про два зразки образу дружини, що втілюють початкову і кінцеву фази подружнього життя: цілковите самозречення і розчинення в іншому через нівеляцію власного емоційного світу на самому світанку життєвої дороги і – втома, пересит та прагнення повернутися до власного “я” хоча б наприкінці життєвого шляху.

В одній з найвідвертіших – у почуттєвому аспекті – своїх новел, яка провіщала зародки еротичної прози радше початку ХХ, ніж кінця ХІХ століття, в особі Каліксти К. Шопен творить образ зрадливої дружини і вірної коханки одночасно. Подвійний статус жіночого персонажа дозволяє їй вільно балансувати між зовнішньою оболонкою та внутрішньою сутністю, не зрікаючись остаточно власної чуттєвості, пристрасності, зрештою, сексуальності, що їх символізує червона барва

спокуси гранатових уст. У цьому ескізному гімні чуттєвої любові, вираженому мовою тілесної знемоги, письменниці вдається розширити межі пізнання жіночої сутності, вивіши їх у простори пізнання таїни буття, що відкривається в абсолютному злитті в єдине ціле жіночого і чоловічого начал: “The generous abundance of her passion, without guile or trickery, was like a white flame which penetrated and found response in depths of his own sensuous nature that had never yet been reached. When he touched her breasts they gave themselves up in quivering ecstasy, inviting his lips. Her mouth was a fountain of delight. And when he possessed her, they seemed to swoon together at the very borderland of life’s mystery” [7, p. 1614].

Тож, як бачимо, у вибраній прозі К. Шопен маємо різні способи презентації жіночого “я”, подані крізь призму шлюбних взаємин: від повного заперечення самоцінності жіночої особистості, хай навіть добровільного (Дезіре) – до втраченої, проте тимчасово віднайденної свободи жіночого ества (пані Маллярд) через спорадично збережену, однак притлумлену власну сутність (Калікста).

Адекватною формою для розкриття світу внутрішніх переживань жінки стає світ природи – основа психологічного паралелізму, що, як художній прийом, властивий усім оповіданням авторки, проте найяскравіше виражений у новелі “Буря”, де він виконує композиційну функцію. Вибудовуючи новелу за принципом контрапункту, К. Шопен досягає максимального ефекту у створенні психологічної напруги художнього тексту: повільне посилення негоди, віддеркалюючи поступове наростання прихованих почуттів між Калікстою та Алкеєм, вибухнувши бурєю, відлунює кульмінаційним спалахом пристрасного шалу коханців, що, як і природна стихія, несподіваний і короткочасний, проте бурхливий і несамовитий. У двох інших оповіданнях функція краєвидів значно скромніша, зведена до певного натяку, як-от опис маетку Обіньї (“Дитина Дезіре”), що у похмурих тонах віщує передчуття нещастя, яке обернеться трагедією, чи вкраплення подиху весни як провісника нового життя, яке пробуджує приспане “я” жіночого ества пані Маллярд (“Історія однієї години”).

Однак не лише згадані картини природи засвідчують довершеність форми малої прози К. Шопен. Усі її твори вирізняються композиційною цілісністю, вибудованою за принципом тематич-

ного обрамлення, що контрастно відтінює кожну з порушених тем: поява з нізвідки і зникнення в нікуди бідолашної Дезіре; повідомлення про хворе серце пані Маллярд; початок і завершення бурі. Прикінцева фраза, повторюючи або видозмінюючи початкову, лише поглиблює смислову прірву між ними а чи підкреслює їх засадничу відмінність, що становить джерело невичерпної авторської іронії.

Найбільш трагічного вияву іронія сягає в оповіданні “Дитина Дезіре”, адже саме через Армана у світ приходять чорношкіре маля, яке руйнує родинне щастя молодого подружжя, і саме з його вини гине Дезіре, наклавши на себе руки. Фінальна частина оповідання “Історія однієї години” виявляє різновид драматичної іронії: раптова смерть пані Маллярд від радісної звістки про повернення чоловіка, живого і неушкодженого, додому завуальює справжню її причину – страх втратити щойно віднайдену і заледве осягнену особисту свободу. Ситуативна іронія проступає і в заключних реченнях новели “Буря”, які мовби виправдовують подружню зраду Каліксти й Алкея, що приносить задоволення і спокій у кожну з родин.

Оповідання Шарлоти Перкінс Гілман “Жовті шпалери”, написане з метою опротестування прийнятих на той час методів лікування нервових розладів, одразу вийшов за межі власного задуму, а незабаром переріс у своєрідний маніфест феміністичної літератури, оскільки одночасно порушив цілу низку актуальних для неї проблем, зокрема післяпологової депресії, божевілля, жіночої творчості, патріархальної залежності тощо, пропущених крізь призму жіночої перспективи, зануреної цього разу у сферу підсвідомості.

У вражаючій за емоційною силою і впливом історії про драматичні взаємини між поглинутою депресією молодою дружиною та її чоловіком лікарем-психіатром перед читачем поступово розкривається прихований механізм функціонування домінантної, а то й відверто репресивної моделі патріархального суспільства, заснованої на пригнобленні жіночого ества.

Метафоричною візією жіночого буття, що в сконденсованій формі передає увесь драматизм, якщо не трагізм світовідчуття жіночої особистості в чужому для неї чоловічому світі, є візерунок

жовтих шпалер, витворений хворобливою уявою дружини Джона. Структура візерунка відтворює наскрізну атмосферу безглуздої неадаптивності й дисгармонії, виражену образами втечі, божевілля або смерті – добровільної чи насильницької: контури ліній мчать геть чи потрапляють у вир, зовнішні лінії або накладають на себе руки, або виринають в образі голови на скручених в'язах, що розмножується задушеними головами із випуклими очима: “Looked at in one way each breadth stands alone, the bloated curves and flourishes – a kind of “debased Romanesque” with *delirium tremens* – go waddling up and down in isolated columns of fatuity. But, on the other hand, they connect diagonally, and the sprawling outlines run off in great slanting waves of optic horror, like a lot of wallowing sea-weeds in full chase. [...] The outside pattern is a florid arabesque, reminding one of a fungus. If you can imagine a toadstool in joints, an interminable string of toadstools, budding and sprouting in endless convolutions – why, that is something like it” [8, pp. 1662; 1664]. Квінтесенцією загнаності, нестерпної задушливості існування стає уявний образ ув'язненої за ґратами жінки – проєкції справжнього внутрішнього “я” недужої: “I didn't realize for a long time what the thing was that showed behind, that dim sub-pattern, but now I am quite sure it is a woman. [...] And she is all the time trying to climb through. But nobody could climb through that pattern – it strangles so; I think that is why it has so many heads. They get through, and then the pattern strangles them off and turns them upside down, and makes their eyes white!” [8, pp. 1665; 1666].

Дискурс чоловічого поневолення (фізичного і духовного) й ізоляції розпорошений по всьому тексті оповідання. Він проступає через образи замкнутого простору, зокрема, віддалений, покинутий маєток, у якому оселяється подружня пара, чи більшою мірою через спальню, відокремленість якої від суміжних кімнат найвищим поверхом будинку, як і аскетичний інтер'єр, підсилений описом нерухомого, мовби прибитого цвяхами, ліжка та решіток на вікнах, асоціюється радше із камерою у в'язниці, аніж із місцем тимчасового помешкання, – за контрастом до відкритого, манливого простору свободи, представленого образами великого чарівного саду і кімнати з верандою та квітами.

Водночас він простежується і в підкреслено ювенальному стані дружини, який утверджує Джон [9]. Неповносправність її істоти, залежної, безпомічної, що потребує догляду, чи то пак нагляду, позбавленої власної волі, виражена образом дитинності: обрана Джоном кімната для помешкання була раніше дитячою; на гостину, замість кузенів, він запрошує маму (з сестрою і дітьми); немов дитину, бере дружину на руки, вкладає у ліжко і просиджує з нею всю ніч; вживає пестливих слів, якими до неї звертається.

Дискурс духовної ізоляції окреслюється браком будь-якого товариства для приреченої на самотність і відчуження хворої дружини, спраглисть за яким компенсує уявний образ людей, які прогулюються стежками перед будинком. Зрештою, набуваючи безпосереднього вияву у диктаті чоловічого голосу Джона, він функціонує як дискурс ігнорування жіночих потреб чи бажань, заперечення будь-якої ініціативи чи заборони якої б то не було творчої реалізації.

Єдино доступним простором для власного самовираження дружини стає щоденник – питомо жіноча форма дискурсивності, в якій зіронізований, перерваний на півслові, чи й не висловлений у голос дискурс, набуваючи смислової завершеності і повноти, пропонує альтернативу жіночого світобачення, засновану на активному способі життя, інтенсивній інтелектуальній і фізичній праці, спілкуванні з іншими та дослуханні до самої себе. А проте його німотність і потайність, подібно до скрадливої і непомітної з'яви посестр-полонянок з уявного візерунка, засвідчують, що гаданий простір внутрішньої свободи – то лише квазісвобода, за якою ховається знівельоване жіноче “я”. Віднайдення власної сутності, а відтак здобуття справжньої особистісної свободи, що символічно виражене у визволенні з візерункового плетива примарної фігури, можливе лише за межами власної свідомості – у стані цілковитого божевілля.

Два інші оповідання – Едіт Вортон “Інші два” та Віллі Кейтер “Концерт Вагнера”, вписуючись у загальну модель жіночої ідентичності, реалізованої чи ні у вимірі шлюбних взаємин із чоловіком, вирізняються від творів своїх попередниць відмінною нарративною структурою: проникнення у світ жіночої індивідуальності здійснюється з перспективи чоловічого фокусу сприйняття; водночас,

зумовлені домінуванням реалістичної та модерністичної естетики, кожне зосібна демонструє різний вимір її існування – у соціальній та емоційній сферах, відповідно.

В оповіданні Едіт Вортон “Інші два” інституція шлюбу привертає увагу письменниці як засіб соціальної самореалізації жіночої особистості, що стає перепусткою у світ панівної верстви ньюйоркського суспільства. Тому характеристика жіночого персонажа невіддільна від характеристики суспільного укладу життя. Авторка майстерно відтворює атмосферу світського товариства Нью Йорка, повітря якого невидимими нитками обплутує тонка павутина суспільної opinio, що снується із дивних збігів обставин, висловлених напівшепотом чуток, двозначних поглядів, іронічних посмішок, під пильним поглядом якої опиняється новий претендент на свою соціальну нішу Еліс Вейторн.

З легкістю опанувавши правила гри добірного товариства, що полягають на облесливості, фальші, лукавстві, вона вміло грає відведену їй роль добропорядної світської пані, що, не зважаючи на часті розлучення, гідна (їхньої) уваги й пошани. І лише незначні зауваги, які мимохіть зринають у тексті то випадковими натяками (на зміну в поведінці самої пані Вейторн чи її доньки), то ледь допущеними помилками (частуванням Вейторна за звичкою Гаскета) чи захопленими зненацька ситуаціями (розмова з Гаскетом в домі чи з Веріком на балу), з такою ж субтельністю і дискретністю розкривають справжнє єство Еліс: за німбом скривдженої жертви невдалих двох попередніх шлюбів приховується досвідчена маніпулянтка, яка завдяки привабливій зовнішності фіглює чоловіками, мов пішаками у шахах, у задалегідь продуманій та вдало прорахованій партії свого життя. А перед читачем розкривається істина: жіноча сутність, ретельно схована за добре припасованою соціальною личиною, поступово розчиняючись, зникає в особистісній безлико́сті, вираженій постійною зміною її соціального статусу: “Alice Haskett – Alice Varick – Alice Waythorn – she had been each in turn, and had left hanging to each name a little of her privacy, a little of her personality, a little of her inmost self where the unknown god abides” [10, p. 1682].

Оповідання Вілли Кейтер “Концерт Вагнера” [11] позначене беззаперечним впливом поетики романтизму із властивим йому тематич-

ним комплексом: розладом мрії та реальності, протистоянням мистецтва і дійсності; увагою до психології особистості, суперечностей її внутрішнього світу – та жанровими новаціями, зокрема, різновидом музичної новели. Проте, виписане на засадах модерністичної естетики, воно набуває новаторського звучання.

Заміна – в образі творчої особистості чоловічого персонажа на жіночого породжує зміну способу світосприйняття, вираженого через жіночу систему вартостей, відтак призводить до перенесення сюжетного конфлікту із зовнішньої у внутрішню площину емоційної сфери: роздвоєння особистості викликане боротьбою, що точиться між різними почуттями любові – до музики і до чоловіка. Вміло застосовуючи знахідки жанру музичної новели, як-от симультанності сприйняття чи використання техніки лейтмотивів, авторка максимально повно й адекватно проникає у складний суб'єктивний світ жіночої індивідуальності, майстерно відтворює тонкощі жіночого світовідчуження. Вона карбує образ тітки Джорджіани, своєрідного жіночого Квазімодо, за спотвореністю часом, фізичною працею і душевними стражданнями якої проступає назовні чутлива, вразлива до краси душа, спрагла високих поривів, піднесених прагнень, одвічної, неземної любові, сильнішої за самі життя і смерть, єдино досяжних у сфері поліфонійної музики Р. Вагнера.

Структура оповідання передбачає два пласти тексту: перший лежить на поверхні і становить сюжетну канву оповідання: приїзд тітки Джорджіани до Бостона, міста її молодості, і відвідини музичного концерту Р. Вагнера разом із небожем, який провів юнацькі роки на фермі дядька Говарда в Небрасці. Другий, “музикальний” пласт тексту, створений на основі творів німецького композитора, значно промовистіший, бо занурює читача в глибини тітчиного ества.

Універсальні й вічні, музичні теми Вагнерових творів, відлунюючи особливим трагізмом у долі тітки Джорджіани, розгортають перед читачем глибоку душевну драму внутрішнього життя колишньої вчительки музики.

Переживання сюжетних колізій героїв Вагнера занурюють і тітку Джорджіану, і небожа Кларка у їхнє минуле, кожного у своє. Викликані з пам'яті спогади повертають тітку в покинутий колись світ музики, вириваючи її з пустельного світу прерій, водночас подумки пере-

носять туди Кларка. Враження симультанності, що виникає завдяки таким часовим зсувам, надає об'ємності візії душевної катастрофи, якої зазнала обдарована особистість: замість світу високого мистецтва музики з виходом у безмежні простори Всесвіту – приземлений світ із коханим чоловіком, зведений до вузького простору землянки печерного зразка; замість світу культури – дикий, необжитий обшир прерій; замість доторку до вічного і прекрасного – фізичне й духовне каліцтво. Відмовившись від того, що наповнювало сенсом її буття, стало сутністю її істоти, тітка Джорджіана поступово втрачає саму себе, позбуваючись власної тожсамості.

Лейтмотивом її життя постає тема кохання, любові, що різними модуляціями – пристрасності, саможертвності, приреченості – розходиться у її щасті.

Мотив пристрасної, чуттєвої любові, що проступає у двох перших музичних фрагментах Р. Вагнера – увертюрі до опери “Тангейзер” та прелюдії до опери “Трістан та Ізольда”, викликає з пам'яті тітки спогади про молодість, про перше і єдине кохання до Говарда Теслара. Подібно до Тангейзера, котрий, потрапивши у тенета гріховної любові богині Венери, зрікся свого мистецького покликання, тітка Джорджіана покинула високу музику заради чуттєвої насолоди в коханні із юнаком; подібно до нього, прагне вирватися з полону кохання і вернути домі, до краю музики, тугу і ймовірно каяття за яким носить захованими глибоко в серці. Так само, як Трістан та Ізольда, охоплені всепоглинаючою пристрасною неземною кохання, сильнішого за здоровий глузд, почуття обов'язку, родинні зобов'язання [12], зрештою, за життя, тітка Джорджіана, потрапивши у вир шаленого чуття, розриває стосунки з родиною, зриває зв'язки зі звичним світом музичної культури, духовно багатим і насиченим життям, й опиняється на краю світу – в безмежних, незорих преріях Небраски.

Відгомомом особистісного страждання, викликаного розчаруванням, несправдженістю власних надій, звучать мелодії ліричної драми “Летючий Голландець”, що розкриваються іншою гранню кохання – самозреченого й саможертвного, яке, однак, не дарує сподіваного визволення в порятунку, натомість призводить до душевного згасання і духовної смерті тітки Джорджіани. Плач за високим, чистим

почуттям любові, яке так і залишилось недосяжною мрією, як і за навіки втраченим світом музики, сягає кульмінаційного вираження при звуках “Переможної пісні” Вальтера з опери “Нюрнберзькі майстерзінґери”, яка, властиво, як втілення синтезу мистецтва й життя [13, р. 44], дисонує зі світом самотності, відчаю і безнадії – єдиним світом, який залишився тітці для замешкання в ньому. Мовби розв’язкою до життєвої драми тітки Джорджіани заключним акордом звучить “Похоронний марш на смерть Зіґфріда”, в якому прочитується надгробна епітафія над втраченим, зруйнованим життям обдарованої особистості, незреалізованим і змарнованим на задвірках людської цивілізації, над даремністю власних сподівань та приреченістю на поразку у життєвій борні за людське, жіноче щастя.

Таким чином, на основі аналізу вибраних оповідань американських письменниць кінця XIX – початку XX століття, бачимо/виявляємо, що цілісність жіночої ідентичності, змодельованої на засадах шлюбних взаємин із чоловіками, зазнає цілковитої руйнації через заперечення (Гаскет з оповідання Е. Вортон “Інші два”), а то і втрату – фізичну (Дезіре з оповідання “Дитина Дезіре” К. Шопен) чи духовну (тітка Джорджіана з оповідання В. Кейтер “Концерт Ваґнера”) жіночою особистістю власної тотожності; водночас будь-яка спроба її збереження досяжна лише ціною власного життя, знову-таки у фізичному (пані Маллярд з оповідання К. Шопен “Історія однієї години”) або духовному (оповідне Я з оповідання Ш. П. Гілман “Жовті шпалери”) сенсі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Тейлор Ч. Джерела себе. Творення новочасної ідентичності / Чарльз Тейлор; [Перекл. з англ.] – К.: Дух і Літера, 2005. – 696 с.
2. Harrison, J. Beth. Marriage // The Oxford companion to women’s writing in the United State / editors in chief, Cathy N. Davidson, Linda Wagner-Martin; editors Elizabeth Ammons ... [et. al.]. – New York Oxford: Oxford University Press, 1995. – P. 544–546.
3. Ross, Cheri Louise. True Woman // The Oxford companion to women’s writing in the United State / editors in chief, Cathy N. Davidson, Linda Wagner-Martin; editors Elizabeth Ammons ... [et. al.]. – New York Oxford: Oxford University Press, 1995. – P. 887–888.
4. Rudnick, Lois. New Woman // The Oxford companion to women’s writing in the United State / editors in chief, Cathy N. Davidson, Linda Wagner-Martin; editors Elizabeth Ammons ... [et. al.]. – New York Oxford: Oxford University Press, 1995. – P. 889–890.

- tin; editors Elizabeth Ammons ... [et. al.]. – New York. Oxford: Oxford University Press, 1995. – P. 630–631.
5. Chopin, Kate. *Désirée's Baby* // *The Norton anthology of American literature* / Nina Baym, general editor. – Shorter 5th ed. – New York. London: W. W. Norton & Company, Inc., New York, 1999. – P. 1616–1620.
 6. Chopin, Kate. *The Story of an Hour* // *Thinking and Writing about Literature. A Text and Anthology*. Michael Meyer, editor. – Second edition. – Boston. New York: Bedford / St. Martin's, 2001. – P. 18–20.
 7. Chopin, Kate. *The Storm* // *The Norton anthology of American literature* / Nina Baym, general editor. – Shorter 5th ed. – New York. London: W. W. Norton & Company, Inc., New York, 1999. – P. 1612–1615.
 8. Gilman P., Charlotte. *The Yellow Wall-paper* // *The Norton anthology of American literature* / Nina Baym, general editor. – Shorter 5th ed. – New York. London: W. W. Norton & Company, Inc., New York, 1999. – P. 1657–1669.
 9. Snyder-Rheingold, Beth. *Charlotte Perkins Gilman's "The Yellow Wallpaper": A Poetics of the Inside*. – URL.: <http://www.womenwriters.net/domesticgoddess/snyder.htm>
 10. Wharton, Edith. *The Other Two* // *The Norton anthology of American literature* / Nina Baym, general editor. – Shorter 5th ed. – New York. London: W. W. Norton & Company, Inc., New York, 1999. – P. 1671–1684.
 11. Cather, Willa. *Wagner Matinee*. – URL.: <http://cather.unl.edu/ss011.html>
 12. Вагнер Рихард. *Тристан и Изольда*. [Електронний ресурс]. – URL.: <http://100oper.nm.ru/017.html>
 13. Giannone, Richard. *Music in Willa Cather's Fiction*. – Lincoln and London: The University of Nebraska Press, 2001. – 254 p.

2.3.2. КОНЦЕПЦІЯ ЖІНОЧОГО “Я” В АМЕРИКАНСЬКІЙ ПРОЗІ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.

Проблема ідентичності, поряд з концептами множинності та Іншого, що завдячують відновленням термінологічної актуалізації естетиці постмодернізму, посіла одне із чільних місць у сучасному гуманітарному дискурсі [див.: 1, 4–6, 14]. Не є винятком у цьому аспекті і дискурс літератури, головно американської, що, з огляду на самотність її характеру (у порівнянні із європейською), зумовлену насамперед регіональною специфікою, етнічною різномірністю і вагомим жіночим фактором, демонструє складність та внутрішню суперечливість у формуванні концепції тожсамості. Конструюван-

ня моделі жіночої ідентичності може слугувати одним із прикладів такої її художньої реалізації.

Вільне від авторитетно-авторитарного тиску літературної традиції попередніх століть європейського континенту [11, р. хііі], жіноче письмо американської літератури протяжністю у ХХ століття дозволяє виявити внутрішню динаміку, яка спостерігається в текстовальному відтворенні проблеми жіночого самовизначення.

Зокрема, гомогенна природа жіночої ідентичності першої половини ХХ століття змінюється її гетерогенною ускладненістю, що виникає на перетині релігійних, класових, расових та етнічних чинників другої половини ХХ століття. Індивідуальний, особистісний простір функціонування жіночої ідентичності початку ХХ століття, позначений сферою інтимних, родинних чи соціальних взаємин, трансформується у її культурний вимір, який визначають категорії історії, пам'яті, роду, традиції і спадковості кінця ХХ століття. Разом з тим, якщо в першій половині ХХ століття спосіб окреслення жіночої тотожності невіддільний від співвіднесення жіночого "я" зі світом чоловіка, як правило, поданого у формулі подружнього життя, то в другій половині ХХ століття дискурс жіночого самовираження цілковито незалежний і самодостатній та сфокусований на винятково власному, жіночому досвіді сприйняття світу.

Вибрані оповідання американських письменниць другої половини ХХ століття – Еліс Вокер, Мексін Гонґ Кінґстон, Леслі Мермон Сілко і Сандри Сіснерос [15, 10, 13, 7, 8], попри належність до різних у межах американської літератури автентичних джерел, творять умовно єдиний текст, в якому репрезентація ідентичнісного аспекту жіночої особистості зміщується з індивідуальної в культурну площину.

Прикметною особливістю витвореної культурної ідентичності є її амбівалентність, зумовлена бінарною структурою письменницької свідомості, що постає на перетині американського і рідного для кожної з авторок – африканського, азійського, індіанського чи мексиканського первня, асиметричний зв'язок [2, с. 139] яких закладає підвалини для потенційного міжкультурного конфлікту, що охоплює й інтра- (оповідання Е. Вокер), і інтеркультурний (твори М. Г. Кінґстон, Л. М. Сілко та С. Сіснерос) виміри. Розкриття культурної ідентичності жінки

здійснюється з перспективи порушеної проблеми родинних взаємин, власних витоків, проблем пам'яті, історії, спадкоємності традиції. Відповідаючи загальній тенденції літератури жіночого авторства цього часу [9, р. 584], центральним персонажем відібраних оповідань постає мати, рідше – донька, наділена функцією берегині сімейних і культурних вартостей; переважно матері, зрідка доньці належить нараційний голос, чия моно- чи діалогічна спрямованість визначає основні константи ідентичнісного буття, зокрема родини, дому, імені.

В оповіданні Е. Вокер “На щодень” проблема становлення жіночої особистості розглядається власне в контексті усвідомлення культурної ідентичності серед молодого покоління афро-американок. В основі сюжетної колізії твору лежить розповідь про різне сприйняття родинного спадку двома сестрами – Ді та Мегі Джонсон, подана з оповідної перспективи їхньої матері.

Розкриття внутрішньої сутності кожної із сестер як спадкоємиць культурної ідентичності, здійснюється через низку ключових образів – дому, імені, домашніх речей.

Дім є одним з найвагоміших індикаторів індивідуальної тотожності, адже саме в ньому формується особистість, пізнається власне коріння, плачеться родинна традиція. Проте сприйняття рідної оселі у кожної із дівчат різне. Рятуючись від пожежі, Ді втікає зі старого будинку і здалеку спостерігає за його руйнацією; натомість Мегі, залишаючись усередині, разом із домом переживає його загибель; носячи на собі сліди його знищення – опіки, назавжди зберігає у пам'яті його образ. З появою нового дому Мегі замешкує в ньому, щоденно пораючись по господарству, поступово його о(б)живає. На відміну від неї, Ді назавжди покидає домівку, перериваючи родинні зв'язки з матір'ю і сестрою. Спогадом про рідні місця слугуватиме лише відбиток на фотознімку чужого для неї будинку, зазнятий під час її приїзду додому – такого ж тимчасового і нетривалого, як і нетривким є її контакт з ріднею, продиктований, знову ж таки, короткочасним інтересом до родинної спадщини.

Для Ді речі домашнього вжитку є лише доповненням її вишуканого, довершеного стилю, тож вона цінує їх як предмети декоративного мистецтва, що, подібно до музейного експоната, виставле-

ного для експозиції, прикрашатимуть її новочасне урбанізоване помешкання. У сприйнятті Меґі (як і її матері) кожна річ ручної роботи – різьблені лавки, кухонне начиння, а чи стебновані ковдри, наділені власною історією, викликають спогади, які пов'язують між собою всю родину – батька, тітку, її двох чоловіків, бабусю, дідуся, навіть прабабцю та прадіда; промовляє до неї з глибини поколінь, забезпечуючи тривкість пам'яті про рідних її серцю людей, що долає часову і просторову прірву між померлими і живими; пам'яті, яка щодня оживає у повсякденному використанні домашніх речей; пам'яті, яка виходить за межі родини і дарує відчуття причетності до великої історії, закарбованої у строкатих клаптиках стебнованих ковдр – найбільшого скарбу родинного спадку і водночас найповнішої метафори родинного буття: “They [quilts] had been pieced by Grandma Dee and then Big Dee and me had hung them on the quilt frames on the front porch and quilted them. One was in the Lone Star pattern. The other was Walk Around the Mountain. In both of them were scraps of dresses Grandma Dee had worn fifty and more years ago. Bits and pieces of Grandpa Jarrell’s Paisley shirts. And one teeny faded blue piece, about the size of a penny matchbox, that was from Great Grandpa Ezra’s uniform that he wore in the Civil War” [15, p. 2527].

Так само й нове, прибране ім'я Ді, Ванґеро Ліваніка Кеманджо, яке визначає змінену ідентичність дівчини і разом з дивним привітанням з матір'ю символізує її повернення до власних витоків, до пракореня африканського племені, щоправда, далекого і чужого, насправді, заперечуючи родинну традицію успадкованого по жіночій лінії – від тітки до прабабці (імені), руйнує прямий зв'язок поколінь.

Тож, як бачимо з оповідання, в контрастній структурі оповіді матері про своїх доньок втілена концепція письменницької візії майбутнього африканської культури. На прикладі Ді і Меґі можемо спостерігати поляризацію перспективи розвитку африканської культурної спадщини у сприйнятті молодого покоління афро-американок – безпосередніх спадкоємиць родинної традиції. В образі Ді відтворено процес поглинання домінантною американською культурою рідної, домашньої, розпорошення культурної ідентичності в просторі індивідуальної, що виявляється через зречення власного

коріння, відречення від зв'язків із рідною землею і родиною, поступове розчинення і забуття культурної традиції, яка, позбавлена розуміння її глибинної сутності, зведена до показовості, штучності, фальшивості, до порожньої звички і декоративного обряду. Натомість образ Мегі слугує за зразок міцності і неперервності родинної традиції, дотримання спадкоємної тяглості родової пам'яті, відтак збереження власної автентичності, культурної ідентичності як запоруки повноцінного існування жіночої особистості.

Подібно до Еліс Вокер, оповідання Мексін Гонг Кінгстон "Безіменна" впроваджує читача у простір винятково жіночого досвіду переживання, однак, на відміну від монологічного голосу матері, що авторитетно визначає домінанти афро-американського культурного спадку, текст Кінгстон вирізняється двоголовою наративною структурою, яка виникає на основі взаємного накладання оповідних пластів матері і доньки.

Утворена розшарованість жіночого тексту виявляє його внутрішню неоднорідність, зумовлену не стільки конфліктом генерацій, скільки суперечливістю світоглядних систем їх носіїв. Мати функціонує як виразник традиційної китайської культури із властивими їй рисами глибокої патріархальності (як наслідок, змаргіналізованою роллю жінки), домінуванням колективної свідомості, міцності родинних і кланових зв'язків та значущості культу предків [3]; водночас донька є представником молодого покоління китайців, зрослого на ґрунті новочасної американської культури з її культом індивідуалізму, особистісної свободи і почуття власної, зокрема жіночої, самодостатності. Обрана стратегія досягає своєрідного стереоскопічного ефекту, що дозволяє спостерігати процес трансформації жіночої ідентичності з її особистісного в культурний вимір.

Історія скоєного перелюбу в китайській родині виникає на перетині матеріної розповіді та доньчиної рецепції, відтак і один, й інший оповідні жіночі голоси, виявляючи свою залежність від патріархальної системи вартостей власної культури, містять на собі "ознаки" панівного чоловічого дискурсу, позначеного послухом і мовчанкою. Вони обидва відтворюють непростий для західно орієнтованого читача світ традиції, ґрунтованої на неперерв-

ності життєвого циклу, співвіднесеного структурами мікро- і макрокосму та вираженого тріадою ключових понять: родини-роду-світобудови.

За віруваннями китайців, запорукою гармонійної цілісності світобудови, символічно вираженої коловою формою довершеності, є дотримання родинного укладу, освяченого духовною традицією роду: “The round moon cakes and round doorways, the round tables of graduated size that fit one roundness inside another, round windows and rice bowls – these talismans [had lost their power to] warn [this] family of the law: a family must be whole, faithfully keeping the descent line by having sons to feed the old and the dead, who in turn look after the family” [10, p. 2519]. Кожен помисел, рух або вчинок, який здійснює людина, своїм відлунням має його відбиток у вимірі Всесвіту. Тому найменший непослух чи відступ від усталених норм поведінки або засадничих моральних настанов неодмінно викликає порушення космічної рівноваги, загрожує руйнацією світопорядку і ураженням – крізь утворену тріщину – хаосом, явленим через хвороби, нещастя або й смерть: “In the village structure, spirits shimmered among the live creatures, balanced and held in equilibrium by time and land. But one human being flaring up into violence could open up a black hole, a maelstrom that pulled in the sky” [10, p. 2519].

Отож помста, про яку волає і до якої – через розбійний напад на оселю відступниці – вдається її сільська родина, клан (“The frightened villagers, who depended on one another to maintain the real, went to my aunt to show her a personal, physical representation of the break she had made in the “roundness”. ... The villagers came to show my aunt and her lover-in-hiding a broken house” [10, p. 2519]), покритий з її вини ганьбою подружньої зради, постає як єдина надія звільнитися од скверни, що проникла в терени її мікро- і макроструктури; як спроба порятуватися від небезпеки самим і вберегти від занепаду світ. Подібно, як і кара, яку насилає її рідна сім’я: спочатку “погрішниця” зрікається власна родина, відлучаючи від спільної трапези за родинним столом, згодом її вирікається й увесь рід – світ живих і мерців, – відмовляючись від найменування у своїх спогадах, а відтак й від збереження в пам’яті поколінь: “Aaaa, we’re going to die. Death is coming.

Death is coming. Look what you've done. You've killed us. Ghost! Dead ghost! Ghost! You've never been born" [10, p. 2519]. Вигнання з фізичного простору існування – через приреченість на голодну смерть з боку сільської громади зрівноважене її виселенням з ментального простору буття – через приреченість на забуття, а за ним – небуття – з боку родини.

Та однак, попри панування в тексті чоловічої версії історії про переступ, просякнутої дискурсом патріархального послуху, у ньому проступає і дискурс непокори, що вчувається в тому таки жіночому оповідному голосі.

Непослух матері, що порушує родинну пересторогу, ще маскується формою застереження – він продиктований материнським чуттям безпеки, прагненням уберегти власну доньку від імовірної ганьби і майбутньої неволі. Непослух доньки, вивільнений під впливом західної культури, зокрема і жанром есе з його розлогіми коментарями, роздумами й міркуваннями, прагне реабілітувати жіночу версію перелюбу, надаючи – в такий опосередкований спосіб – її безмовній, безправній жертві власного голосу. Тож перед читачем постає неоднозначний, амбівалентний образ тітки, позначений дешифруванням індивідуалізованої рецепції її історії у свідомості небоги.

Передусім це образ жінки, яка наважилася на вияв власної індивідуальності, своїх емоцій, прагнень, почуттів, що їх уява племінниці виразила і у протесті проти репресованого тіла пошлюбного періоду (стандартизованої зачіски, знеособленого одягу, непривабливої зовнішності, а отже, не звабливого вигляду), і в реалізації сексуального потягу, виправданого молодістю, красою, як і самотністю, хоча радше покритого залежністю від примх і бажань чоловіків. І найбільше – у пробудженому материнському почутті, завдяки якому тітка з великої любові дарує немовляти життя, хай навіть тривалістю лише в кілька годин по народженню під опікою духів: "She reached down to touch the hot, wet, moving mass, surely smaller than anything human, and could feel that it was human after all – fingers, toes, nails, nose. She pulled it up on to her belly, and it lay curled there, but in the air, feet precisely tucked one

under the other. She opened her loose shirt and buttoned the child inside. After resting, it squirmed and thrashed and she pushed it up to her breast. It turned its head this way and that until it found her nipple. There, it made little snuffling noises. She clenched her teeth at its preciousness, lovely as a young calf, a piglet, a little dog” [10, p. 2520], і з тої ж таки безмірної любові власноруч відбирає йому життя, рятуючи маля від жорстокої розправи чужих: “Carrying the baby to the well shows loving. Otherwise abandon it. Turn its face into the mud. Mothers who love their children take them along” [10, p. 2520].

Тож непослух доньки поглиблює материн: розповівши історію рідної тітки (хоч, як і матір, ще залежна від власної культурної традиції, бо залишає її безіменною), небога таки виводить її за межі родинної заборони і робить надбанням культурної спільноти; завдяки мистецтву письма, наділеному магичною силою слова, “знімає” з неї родове прокляття небуття і повертає її до життя, ба більше – дарує безсмертя, відтак утверджує безперервність спадкового зв’язку, бодай у вияві материнського чуття любові й безпеки.

Оповідання індіано-американської письменниці Л. М. Сілко “Колисанка” слугує прикладом конфліктного протистояння на межі двох культур – західної та індіанської, жертвою якого стає власне остання.

Твір “Колисанка” постає як своєрідний ліричний текст, оповитий серпанком смутку і самоти. Подана в ретроспективі розповідь про долю старої індіанки – насамперед матері, зіткана з клаптиків болю, жалю, страждання, розкриває її життя як історію суцільної втрати: поступово Айя втрачає дім, родину і найдорожче у своєму житті, дітей – усе те, що становило сенс її існування.

Найболючішою, найбільш гіркою для Айї стала втрата її дітей, які одне за одним відійшли з рідного дому. Та якщо природна смерть, що забрала дітей, закономірна і зрозуміла, тому й прийнятна для її свідомості, то втрата, що прийшла ззовні, – від контакту з білими і відібрала у неї спочатку старшого – улюбленого сина Джиммі, який зник безвісти на чужій для нього війні, а згодом і малолітніх Денні та Еллу, ізолювавши їх у притулку для хворих на туберкульоз, – безжальна й жорстока, пекла гнівом і тугою аж до самої смерті. Із втраченою дітей Айя фактично втрачає родину, бо відчужується від чолові-

ка, Чато, – містка-посередника між двома світами – її, індіанським, та ворожим, білих людей, близькість до якого виявилась небезпечною, ба фатальною, сповненою смерті, облуди і зла. Разом із Чато, який і сам, духовно й душевно зруйнований, затрачає себе в алкоголі, вони втрачають свій дім чи то пак тимчасове житло на час праці у білого господаря й опиняються на вулиці без даху над головою.

Єдиним порятунком для зболеної, понівеченої душі індіанки стає рідний з дитинства світ природи, представлений місткими образами гори, неба і снігу, – у ньому Айя віднаходить тимчасовий спочинок і черпає сили для продовження свого спорожнілого життя.

Образ гори, скелі в оповіданні функціонує як символ захисту і безпеки. Валуни стають останнім притулком для померлих дітей Айї, тіла яких непорушно спочивають в пісковнику; на підгір'ї вулканічної скелі вона шукає тимчасової схованки для своїх живих дітей, втікаючи від небезпеки, яку несуть із собою білі, що приїхали по її малюків. Гора стає прихистком, де Айя, переживаючи на самоті свій власний смуток, біль і страждання, вигоює душевні рани, завдані втратою Денні та Елли. На пагорбі валунів знаходить пристанище для себе і Чато, перепочиваючи перед відходом у потойбічний світ. Образ снігу символізує для Айї минуле, що, раз по раз, виринаючи у спогадах, викликаючи з пам'яті образи дитинства у родинному колі матері і бабуні, чи народження Джиммі, а чи його ковдри як спомину про сина, відтінює її теперішнє – світ туги, тривоги і гіркоти і дарує відчуття затишку, любові й тепла, що огортає душевним спокоєм, який наприкінці, перетворюючись на крижаний, дарує остаточне звільнення у вічному спочинку смерті – поверненню до самих себе і з'єднанню із предками [12].

Зрештою, й образ самої Айї – старої, самотньої матері-індіанки, трансформується в символ всієї індіанської культури – приборканої, ошуканої, спустошеної, приреченої на ізолюваність і забуття: втрата дітей і розпад родини символізує перерваність родинної, а відтак і культурної традиції індіанців, її розпорошеність або й остаточне зникнення у поглинаючій американській культурі; натомість втрата дому (гоґану) чи його заміна на тимчасове помешкання (вагончик) виростає у втрату власної домівки,

первинної батьківщини, а за тим – у перетворення на вигнанців на своїй, уже не своїй землі.

Прозові образки, своєрідні поезії в прозі Сандри Сісерос, яскраво вирізняють стильову манеру авторки від її бікультурних поестр по перу, що зумовлено кількома чинниками. Насамперед С. Сісерос – наймолодша з письменниць другої половини ХХ ст., водночас її письмо найбільш автобіографічне; разом з тим мисткиня обирає оригінальний спосіб показу актуальних для неї проблем, що охоплюють і змістовий, і формальний аспекти її творчості.

Обрана письменницею перспектива нарації, яка належить “найвній” оповідачці – доньці, дозволяє в легкій, доступній на позір манері – з позиції дівчинки-підлітка – порушити коло проблем, що в зародковій формі (в межах її бікультурної території) визначає простір жіночої ідентичності: проблеми дому і ширше – власного місця у світі, родини, жіночої дружби та власної сутності. Такий фемінізований текст виникає на основі фрагментів, узятих із двох творів письменниці – роману в новелах “Будинок на вулиці Манго” (це, зокрема, одноіменне оповідання та прозові мініатюри “Волосся” й “Моє ім’я”) і збірки оповідань “Струмок Плакучої Жінки” (оповідання “Подруга Лусі, яка пахне маїсом”).

Дім, як можна переконатися з оповідання Е. Вокер, частково Л. М. Сілко, – як засадничий принцип становлення людської, у даному контексті – жіночої особистості у потрактуванні с. Сісерос обростає низкою додаткових конотацій: комунікативної, соціальної, індивідуальної, творчої. Брак постійного місця проживання, часта зміна одного винайманого помешкання іншим – це насамперед неможливість укладення сталих стосунків із сусідами чи дружних взаємин з однолітками. Це також опосередкована характеристика становища, чи правильніше, його відсутності у соціумі, що формує спосіб існування та поцінування особистості, визначає місце, яке людина займає в житті. Дім стає захистом і опорою, які, ввібрані в себе, згодом дозволять віднайти сили, аби протистояти, а то й вистояти у борні із життєвими труднощами і незгодами. Водночас дім у сприйнятті письменниці є чимось значно більшим, адже визначає сутність людини, становить її правдиве ество. Людина, замешкуючи в рідній оселі, вбираючи в

себе її дух, стає її неодмінною часткою; тож нестача власного дому чи постійна його зміна загрожує цілісності особистості, сутність якої, хоч і вимушено, проте постійно змінюється. Та разом з тим – в автобіографічному стосунку до письменниці дім є місцем, що окреслює особистісну територію, свою кімнату – в алюзивному відлунні В. Вулф – простір власної, зокрема, творчої самореалізації жінки-мисткині.

Не менш вагомим у стосунку до дому є й образ родини, поетично відтворений у віньєтці “Волосся”, що так само, як дім, впливає на процес внутрішнього становлення особистості. Невеличкий за розміром образок подає ліричну замальовку мексиканської родини, серцевиною якої є Мама. Центрований образ матері проступає зі структури тексту: в першому абзаці завдяки образу волосся вміщено розповідь про усіх членів родинного кола маленької оповідачки, водночас другий цілковито присвячено опису волосся матері. Окрім показу зовнішності, яскравий, ліризований опис волосся функціонує в ролі психологічної характеристики, найповніше розкритої саме в образі мами, яка асоціюється з такими простими і водночас вагомими поняттями, як краса, тепло, затишок і безпека: “But my mother’s hair, my mother’s hair, like little rosettes, like little candy circles all curly and pretty because she pinned it in pincurls all day, sweet to put your nose into when she is holding you, holding you and you feel safe, is the warm smell of bread before you bake it, is the smell when she makes room for you on her side of the bed still warm with her skin, and you sleep near her, the rain outside falling and Papa snoring. The snoring, the rain, and Mama’s hair that smells like bread” [8, p. 7].

Посутню роль у становленні жіночої ідентичності відіграє й ім’я, що демонструє багатогранний вияв особистості у її множинному потрактуванні, здійсненому через вимір культури, родини, індивідуальності. Впадає в око чи не єдиний у тексті с. Сіснерос прозорий натяк на білінгвальну природу авторкового письма з відвертою перевагою власного культурного компонента, вираженого в подвійному просторі функціонування імені: твердості, важкості у вимові й одночасно збідненої значеннєвості імені Есперанса в перекладі англійською мовою та – милозвучності, м’якості й легкості і водночас смислової багатозначності, збережених в іспанській мові.

Місткість, внутрішня повнота і багатство імені насичені розмаїтою палітрою емоційних відтінків, що охоплюють смуток, самотність, сподівання. Його глибина, сягаючи родинного виміру (протяжністю до прабабці), торкаючись проблеми спадковості традиції, розширює вихід у простір жіночої долі, закодованої в успадкованому імені. Образ сильної незалежної жінки, яка належить цілковито собі і своєму почуттєвому світу, вільної – аж свавільної, хоч і подоланої, однак не приборканої жодною чоловічою волею, символічно вкарбований в імені Есперанси-прабабці, чужий для свідомості загалом мексиканської культури. Тому відмова від пророкованої долі на жіноче нещастя, що проступає в бажанні дитини замінити ім'я на нове, цілковито природна, а проте виявляє ту ж саму спадкову спорідненість німотного спротиву і непокори: за зміненням іменем постане справжня дівоча (жіноча) сутність, належна винятково їй самій, натомість невидима, нікому не znana, відтак і не пізнана іншими.

Останнім концептом формування жіночої ідентичності, заломленим крізь призму дитячо-дівочого світосприйняття – безпосереднього та щирого, – є перший соціальний досвід, виражений формою дитячої дружби – в недалекому майбутньому – основи міцної жіночої дружби, солідарності, своєрідної форми сестринства, що виростає зі спільного досвіду першого дитинного пізнання світу, дитячих пустощів, бешкетництва, перших спільних дитячих ігор, звірянь та обіцянок, загадок і таємниць. Сестринства, що переростає у спільноту, в якій долатиметься самотність, відчуватиметься згуртованість, підтримка і опора – як запоручка життєвого щастя, праобразом якого є велика, весела, щаслива родина Лусі Ангіано.

Порівняльний аналіз вибраних оповідань американських письменниць з перспективи художньої реалізації в них моделі жіночої ідентичності засвідчив, що виокремлені поняття родини, дому та імені є домінантними для жіночого сприйняття світу і становлять сутнісні константи жіночого ества – чи то через ствердження (Еліс Вокер, Сандра Сіснерос), а чи заперечення (Мексін Гонг Кінгстон) або втрату (Леслі Мермон Сілко) тожсамості жіночої особистості.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Заковоротная М. В. Идентичность человека. – URL.: http://www.i-u.ru/biblio/archive/sakovorotnaja_id/
2. Коз Питер. Культурная, транскультурная и мультикультурная идентичность / Питер Коз // Перекрестки. Журнал исследований восточно-европейского пограничья. – 2005. – № 1-2. – с. 124–142.
3. Религиозные традиции мира: В 2-х тт. – Т. 2. – Ч. 9. Религии Китая. Мир как живая система. – URL.: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/rel_trad/index.php
4. Тейлор Ч. Джерела себе. Творення новочасної ідентичності / Чарльз Тейлор; [Перекл. з англ.] – К.: Дух і Літера, 2005. – 696 с.
5. Appiah, K. Anthony. Identity Against Culture: Understandings of Multiculturalism. – URL.: http://townsendcenter.berkeley.edu/pubs/OP01_Appiah.pdf
6. Appiah, K. Anthony. The Ethics of Individuality // K. Anthony Appiah. The Ethics of Identity. – Princeton University Press, 2005. – P. 1–36. – URL.: <http://press.princeton.edu/chapters/s7806.html>
7. Cisneros, Sandra. My Lucy Friend Who Smells Like Corn // The Norton anthology of American literature / Nina Baym, general editor. – Shorter 5th ed. – New York. London: W. W. Norton & Company, Inc., New York, 1999. – P. 2568–2569.
8. Cisneros, Sandra. The House on Mango Street. – New York: Vintage Books, 1991. – 110 p.
9. Hirsh, Marianne and Schweitzer, Ivy. Mothers and daughters // The Oxford companion to women's writing in the United State / editors in chief, Cathy N. Davidson, Linda Wagner-Martin; editors Elizabeth Ammons ... [et. al.]. – New York. Oxford: Oxford University Press, 1995. – P. 583–585.
10. Kingston, Maxine Hong. No Name Woman // The Norton anthology of American literature / Nina Baym, general editor. – Shorter 5th ed. – New York. London: W. W. Norton & Company, Inc., New York, 1999. – P. 2513–2521.
11. Showalter, Elaine. Introduction // Modern American Women Writers / Elaine Showalter, consulting editor. – New York: Charles Scribner's Sons, 1991. – P. vii- xiii.
12. Silko, Leslie Marmon. Landscape, History and the Pueblo Imagination. – URL.: http://www2.dsu.nodak.edu/users/cummiskclasses/landscape_history_and_the_pueblo_imagination.htm
13. Silko, Leslie Marmon. Lullaby // The Norton anthology of American literature / Nina Baym, general editor. – Shorter 5th ed. – New York. London: W. W. Norton & Company, Inc., New York, 1999. – P. 2542–2549.
14. Tomlinson, John. Globalization and Cultural Identity. – URL.: <http://www.polity.co.uk/global/pdf/gtreader2etomlinson.pdf>
15. Walker, Alice. Everyday Use // // The Norton anthology of American literature / Nina Baym, general editor. – Shorter 5th ed. – New York. London: W. W. Norton & Company, Inc., New York, 1999. – P. 2522–2529.

2.4. ПОЕТИКА ЖІНОЧОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ПРОЗІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.: КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ.

THE FLOROGRAPHY OF MODERNIST WOMEN'S PROSE: WEST AND EAST EUROPEAN PARADIGMS

The article concerns the issue of floral imagery functioning as a distinctive manner of female self-expression in the space of prominent women writers' fancy of modernist literature at the beginning of 20th century.

According to comparative, structural-semiotic and feminist critique approaches to the texts of women writers the main semantic codes of floral symbolism were revealed; the key images of flowers were singled out and characterized; the notional connotations of plant symbolism as a means of art expression of female self-identification, of deep essence of woman personality and of mystique of feminine "self", have been rooted in organic connection between woman and nature, were exposed too. At the same time the peculiarities of individual manner of the writings of D. Richardson, V. Woolf, Z. Nalkovska, and D. Vikonska were focused on in the article. It was noted that both Ukrainian and Polish women writers use concrete plant images, while the British ones use both concrete and abstract flower images which allows them go beyond the emotional world of their female protagonists and touch the horizon of philosophical notions of life, death, and time. The distinctive feature of the women writings is coloration of floral symbolism as well as ecclesiastical and sensual realization of feminine identity as the dominant aspect of their texts.

2.4.1. ФЛОРОГРАФІЙНІСТЬ МОДЕРНІСТИЧНОГО ДИСКУРСУ ЖІНОЧОЇ ПРОЗИ: ЗАХІДНА / СХІДНА ЄВРОПЕЙСЬКА ПАРАДИГМА

Фемінізація європейської культури і вужче – літератури, започаткована наприкінці ХІХ ст. [4, р. 91–114], своєї довершеної форми набуває в добу модернізму [1, с. 204; 6, р. 3] – період, коли з потужною силою простували собі дорогу тексти із самобутнім жіночим обличчям та унікальним жіночим голосом. Творення автентичного світу жіночого «я» із властивим йому способом відчування і сприйняття довколишньої дійсності, як і адекватною формою словесного виразу характеризує становлення жіночої модерністичної прози початку ХХ ст.

Одним із виявів жіночої саморепрезентації модерністичної літератури є функціонування флористичної образності у просторі художньої уяви, зокрема, Дороті Річардсон (1873-1957), Вірджинії Вулф (1882-1941), Дарії Віконської (1893-1945) та Зофії Налковської (1884-1954), що є предметом аналізу даної статті.

У вибраній новелістиці Дороті Річардсон ("Sunday", "Death", "The Garden") образ квітів є невід'ємною складовою свідомості жіночих персонажів, ба більше, стає осердям самоідентифікації жіночої сутності, а відтак і способу буття жіночої особистості. Використовуючи усталену в літературній традиції розмаїту палітру квіткові символіки, письменниця надає їй оригінального виміру відповідно до власної авторської концепції мистецтва [3, р. 135].

Так, зокрема, в новелі "Sunday" образ квітів – живих і прекрасних – мовби підкреслює, а подекуди і загострює контраст між протилежними світами – молодістю, нестримною енергією пульсування життя протагоністки-оповідачки, сповненого радості, щастя, гармонійної краси і Божественної благодаті та – мороком, темрявою, смутком і холодом, які оточують Іренні – стареньку, немічну й осамотілу родичку оповідачки, котру остання відвідує щонеділі. Квіти, за умови, що стануть доступні зорові старенької Іренні, хоча б тимчасово, слугують тим містком, який може поєднати розірвані світи, надавши тітці проблиску життя і світла: "If she could see into the middle of my head she would see the lawn of her old garden and the stone vase of geraniums and calceolarias in the bright sunlight, and would stop" [11, р. 579], а проте, доступні лише внутрішньому зору оповідачки, залишаються безсилими у подоланні існуючої прірви у протистоянні між життям і передчуттям смерті.

Тема життя і смерті, їхня завзята боротьба, що точиться одночасно у площині думки і тіла протагоністки, становить сюжетний нерв новели «Death». Майстерний опис стану передсмертної агонії наративного жіночого «я» розкривається крізь призму параболічної структури тексту, завдяки якій категорія смерті набуває своєї опуклості і смислової повноти.

Особистісний вимір сприйняття смерті на початку новели як чогось ворожого, несподіваного і передчасного, що руйнує життєві

звички й наміри, викликає внутрішній спротив, заперечення, які супроводжуються відчайдушними спробами схоплення за останні судомні прояви життя та ледь жевріючу надію на порятунок – і з боку потоку свідомості протагоністки: “This was death this time, no mistake... While there’s life. Perhaps she wasn’t dying. Only afraid... But no. Not after that feeling rolling up within, telling her in words, her whom it knew, that this time she was going to be overwhelmed. That was the beginning, the warning and the certainty. To be more and more next time, any minute, increasing till her life flowed out for all to see... Death. What she’d always feared so shocking, and put away. But no one knows what it is, how awful beyond everything till they’re in for it. Nobody knows death in this rush of life in all your parts” [11, p. 580]; – і з боку її тілесного відчуття: “... Her heart thumped. The rush of life beating against the walls of her body, making her head spin, numbed the pain and brought a mist before her eyes ... The mist cleared. Her face was damp. The spinning in her head had ceased. She drew a careful breath. Without pain. Some of the pain had driven through her without feeling. But she was heavier. It wasn’t gone either. Only waiting” [11, p. 580].

Однак неминучість наближення кінця у фінальній частині твору надає категорії смерті абстрагованих, узагальнених обрисів, що дозволяє виявити її вартісність і самоцінність: смерть є ціннішою за життя, бо дозволяє людині пізнати момент істини: перед обличчям неблаганної смерті особливої гостроти набуває питання про те, яким життя було насправді, а відтак оголити сутність власного ества: якою по-справжньому була людина, зокрема жінка, наскільки гідною – її поведінка супроти себе самої і свого особистого щастя та супроти інших? Відповіді на ці питання формулюють квіткові образи, що визначають поворотні моменти буття протагоністки: її минулого і її майбутнього.

Символом змарнованого життя оповідачки постає образ засохлого проліска, спогад про який викликає перед очима вмираючої жінки калейдоскопічну картину її власної долі: кохання до Тома і шлюб із ним та його смерть; сподівання на щастя з народженням сина, його шлюб та поява на світ онука, а водночас розчарування, біль і страждання жіночого серця – не пізаного чоловіком, не розкритого у своїй чистоті й доброті, загадкового і незнаного. Надія,

втіха, розрада, потреба у другові як смислові конотації символіки проліска [7, pp. 156; 353; 16, pp. 17; 19] залишаються нездійсненими, безнадійно втраченими, мертвими (адже у свідомості оповідачки пролісок зринає засохлим), а отже – належать до світу минулого.

Разом з тим смуток, жаль за несправдженими мріями і прагненнями поступається сподіванню таки стати доброю і правдивою у житті значно яскравішому за попереднє, повнішому й більш істинному, щоправда, вже в іншому світі – світі майбутнього, який відкривається за всепоглинаючою темрявою смерті в образі світлого, сонячного цвіту дикої яблуні посеред розквітлого саду у квітні.

Та найповніше символіка квіткової образності Д. Річардсон виражена в новелі “The Garden”. В цьому тексті образи квітів також асоціюються з поняттями добра, світла і тепла. Зрештою, замкнутий простір, який квіти творять у межах саду, поступово перетворюється на сакральний, в якому панують винятково тиша і спокій²². У такому чистому, вільному просторі, захищеному від стороннього ока: “[...] Pretty pretty²³ flowers. Standing quite still, going on being how they were when no one was there. No one knew how they were when they stood still. They had never seen them like this, standing quiet all together in this little piece. They were here all the time, happy and good when no one was here” [11, p. 581], що звучить наскрізним лейтмотивом (“There was no one there”), перед читачами настає момент одкровення – у цьому просторі святості, непорушної первозданності краси природи – світі незлічених рожевих і блакитних квітів, сповнених розмаїтого «сонячного запаху», розкривається сокровенна таїна жіночого єства, спраглого правдивого жіночого щастя – кохати і бути коханою: “They knew she was happy and good. Feeling shy because they knew her. They all put their arms round her without touching her. Quickly. And went back, sitting in the sun for her to look at. [...] As she looked at them they quickly said they loved her and were nice” [11, p. 581].

22 Це, властиво, глибинний простір дійсності, який разом із її поверхневим рівнем, на думку Елізабет Бронфен, становить діалектично взаємопов’язані виміри буття художнього світу письменниці: “Цей другий рівень реальності може бути пізнаний лише у тиші, зреалізований у формі невидимого і неназваного, але неперервного і взаємозв’язаного центру: незмінної, постійної сутності” [3, p. 126].

23 Курсив Дороти Річардсон. – Н. П.

Субституційне почуття любові гомоеротичного забарвлення, замаскованого за мовою повного ототожнення жіночого “я” із квіткою: “A little flower looking out from several all alike. Being different... Wherever she looked she could see this one different flower, growing taller. It was Nelly on a stalk. She went nearer to see if it would move away. It stood still, very tall. Its stalk was thin. She put her face down towards it to keep it down. It had a deep smell. She touched it with her nose to smell more. It kissed her gently, looking small. A tiny plate, cut into points all round the edge. Perhaps now it would go away. Dear little flower...” [11, p. 581-582], позначене відчуттям цілковитої безпеки і невимовного взаємного щастя – по-жіночому прекрасного, ніжнього, тремтливого і водночас легко ранимого темрявою і холодом зовнішнього світу, що загрожує йому своєю небезпекою, а тому схованого у найглибшому закутку жіночого серця; на його сторожі залишаються квіти: “It was safe out here with the flowers. Nothing could come here, on the path... Far away down the path where it was different It could come. It could not get here. The flowers kept it away” [11, p. 582].

У порівнянні з новелістикою Д. Річардсон, флористичний світ малої прози Вірджинії Вулф значно багатший і повніший, а водночас і більш предметний. Квітова образність є наскрізною для текстуральної тканини творів письменниці, вона проникає в усі сфери творення її художнього світу – і у простір глибинного свідомого осмислення, й у вимір емоційно-почуттєвого сприйняття людського, зокрема жіночого, буття. Прикметною особливістю оповідань В. Вулф є різнобарвність її флористичної палітри в межах навіть одного твору²⁴, що, зрештою, закономірно – з огляду на особливості імпресіоністичної манери письма авторки: відсвічуючи розмаїтими відтінками смислових конотацій, флоріарій письменниці майстерно передає мінливість, плинність настроєвої гама емоцій, почуттів, думок її протагоністів, розкриває складність, загадковість та багатогранність і буття загалом, і жіночого ества зокрема.

24 Скажімо, в оповіданні “An Unwritten Novel” згадуються дзвіночки, первоцвіт, нарциси, папороть, тещин язик, рододендрони, троянда, гвоздика, хризантеми, пліщ; в оповіданні “The Lady In The Looking-Glass (A Reflection)” – соняшники, ломиніс, берізка, айстра, цинія, лаванда, троянда, гвоздика, фіалка.

Поліфункціональна за своєю характеристикою²⁵, флористична картина образного світу В. Вулф і справді містка та багата. У прозі письменниці наявні образи: а) “живих” і “мертвих”, зрізаних квіток: троянда, гвоздика, хризантема, ломиніс, соняшники, нарциси (“Kew Gardens”, “An Unwritten Novel”, “Ancestors”, “The Mark On The Wall”, “The Lady In The Looking-Glass (A Reflection)”); б) абстрактних кольорових обрисів: “жовта квітка” (“the yellow flower”, “An Unwritten Novel”), “сто квітів червоних, синіх, жовтих пелюсток”, “червона квітка” (“a hundred stalks... at the tip red or blue or yellow petals”, “the red flower”, “Kew Gardens”), “червоні і блакитні квіти” (“the flowers so red and blue”, “The Mark On The Wall”) – і конкретних видів рослин, причому: в) багато- (троянда, гвоздика, хризантема, лілія) й одноразово (орхідея, айстра, гортензія, асфодель тощо) вживаних; г) традиційних з усталеною символікою (троянда, гвоздика, хризантема, лілія) і одиничних, рідкісних (рододендрони, цинія, ломиніс, горицвіт, верес).

Рівною мірою багатозначною є і флористична символіка малої прози письменниці, її авторське смислово-семантичне навантаження.

Однією із своїх граней квіткова символіка В. Вулф розкривається через традиційну для світової літератури сферу кохання, найповніше виражену в оповіданні “Kew Gardens”. Опис квіткової клумби Королівського ботанічного саду, що протягом усього твору відлунює лейтмотивом барвистих червоних, синіх, жовтих пелюсток: “From the oval-shaped flower-bed there rose perhaps a hundred stalks spreading into heart-shaped or tongue-shaped leaves half way up and unfurling at the tip red or blue or yellow petals marked with spots of colour raised upon the surface; and from the red, blue or yellow gloom of the throat emerged a straight bar, rough with gold dust and slightly clubbed at the end” [18], слугує своєрідним тлом для фрагментарного показу різних історій почуття любові, вираженого в символіці домінантно червоної барви: абстрактної квітки, що викликає спогади про зародження першого почуття кохання до Лілі у житті Саймона, чи водяної лілії, з якою асоціюється перший і найдорожчий поцілунок у житті його дружи-

25 Квіти (і рослини загалом) у творах В. Вулф функціонують щонайменше у трьох відмінних аспектах: як буквальні природні організми; як штучне відтворення природного і як метафорична стратегія [15, р. 42].

ни Елінор, або пелюсток тропічної троянди, з якими пов'язані думки про образ найпрекраснішої жінки Європи в уяві-дивака старця та невисловлений, мовчазний смуток його молодого приятеля Вільяма; як, зрештою, ніжного бутона троянди – символу зародження тремтливого почуття закоханої юної пари.

Водночас квіти, головню абстрактні, у прозі В. Вулф неодноразово символізують оазу свободи, гармонії, краси, на противагу дійсності є своєрідним простором спокою і безпеки, що вириває в уяві протагоністки з новели “The Mark On The Wall”: “Yes, one could imagine a very pleasant world. A quiet, spacious world, with the flowers so red and blue in the open fields...” [18] чи зринає в ностальгійних спогадах місіс Велланс як образ втраченої Аркадії, де панувала атмосфера духовного аристократизму і благородства, справжньої любові, добра, чистоти, осереддя якої був світ прекрасних квітів родинного саду: “[...] as she thought ... she had always been [with them] in that garden (which now appeared to her the place the place where she had spent her whole childhood, and it was always starlit, and always summer) ...and if that life could have gone on for ever, then Mrs Vallance felt none of this ... could have had any existence, and she would have been oh perfectly happy, perfectly good...” [17].

Проте найбільш містким, а водночас складним і багатозначним символом квіткової образності постає категорія життя, настільки ж мінливого й багатогранного, як і будь-що інше в художньому світі британської письменниці.

Амбівалентність категорії життя – як найдорожчого, безцінного скарбу, а водночас як чогось крихкого і вкрай ламкого символізує стебельце ломиноса (“The Lady In The Looking-Glass (A Reflection)”). Символом швидкоплинності, проминальності життя, його зближення зі смертю постають нарциси (“An Unwritten Novel”), асфодели (“The Mark On The Wall”), фіалка (“The Lady In The Looking-Glass (A Reflection)”). Натомість непереможну силу життя, життя після смерті, як, зрештою, його незбагненність і таїну, ба невловимість чи незнищенність, символізують здебільшого такі абстрактні квіти: “But after life. The slow pulling down of thick green stalks so that the cup of the flower, as it turns over, deluges one with purple and red light... There will be nothing but spaces of light and dark, intersected by thick stalks,

and rather higher up perhaps, rose-shaped blots of an indistinct colour – dim pinks and blues – which will, as time goes on, become more definite, become – I don't know what” [18].

Іншою, не менш значущою, а разом з тим характерною для флористичної літературної традиції є спроба відтворення за допомогою квіткової символіки внутрішнього світу жіночої особистості. Найбільш промовистою з погляду художньої реалізації теми жіночої загадковості, що закодована у квітковій символіці, видається новела “The Lady In The Looking-Glass (A Reflection)”. Співставлення двох просторових площин, в яких почергово, проте неоднаковою мірою перебуває протагоністка твору Ізабела Тайсон – більшу частину текстового часу – в нижньому саду та кілька останніх хвилин у кімнаті власного замиського будиночка – поступово дозволяє нам відчитати авторські преференції. Кожна із згаданих просторових локацій моделює уявний портрет жіночого персонажа, причому якщо інтер’єр кімнати акцентує на зовнішній характеристиці Ізабели Тайсон – багата, розумна, емоційно досвідчена, проте неодружена самотня жінка, в минулому – мандрівниця, то простір саду творить опоетизований внутрішній опис її особистості. Перед читачем зринає образ витонченої, якоїсь неземної і разом з тим вишуканої, тендітної душі, ніжної і сумовитої водночас, доповнений обрисами смислових конотацій квіткових образів: внутрішньої інтелектуальної краси ломиноса, нерішучості чи непевності берізки, сповненої і водночас спраглої любові, яку символізують троянда і гвоздика.

Оригінальність творчого задуму В. Вулф виявляється в тому, що саме у присутності квітів перед читачем відкривається, хай і уявний, проте сповнений таємничості зміст жіночої сутності: ледь вловимої, та все ж загадкової жіночості, оповитої чаром незбагненої природної краси, закоріненої в органічній єдності, цілісності жіночого ества і світу природи – одночасно і за життя: “She suggested the fantastic and the tremulous convolvulus rather than the upright aster, the starched zinnia, or her own burning roses alight like lamps on the straight posts of their rose trees”, і по смерті: “Yes... she must die herself and all the futility and evanescence of things. And then ... even if fall she must, it was to lie on the earth and moulder sweetly into the roots of violets” [18].

Тільки у квітковому світі, у цьому відкритому, вільному, автентичному просторі вона набуває повноти власного буття, поза ним дивний чар жіночості зникає, залишаючи по собі наготу, спустошення і порожнечу: “Here was the woman herself. She stood naked in that pitiless light. And there was nothing. Isabella was perfectly empty. She had no thoughts. She had no friends. She cared for nobody... Look, as she stood there, old and angular, veined and lined, with her high nose and her wrinkled neck...” [18].

Антропоморфізація рослинного світу і його ототожнення із жінкою є питомою рисою художньої концепції жіночої особистості у малій прозі української письменниці – Дарії Віконської; складної, багатогранної за своєю природою істоти, щоразу іншої, нової, не знаної і ледь вловимої – бо постійно мінливої у множинності своїх іпостасей, розмаїтості їхніх форм та відтінків.

Завдяки багатій палітрі мистецьких засобів і яскравій уяві письменниці перед зором читача вимальовується цілісний, викінчений і довершений візерунок жіночого “я”, внутрішньо багатого і глибокого за своєю сутністю, в якому гармонійно поєднані дівоча незайманість і чистота з жіночою пристрасністю й жагою, одночасна беззахисність та войовничість, ніжність і мужність, покора і гордість. Відтак образ жінки, який творить Д. Віконська, – це по-чоловічому сильна і вольова за своїм характером, здатна до героїчного чину, а по-жіночому чутлива й вразлива, сповнена і спрагла любові істота, зовнішня, тілесна краса якої є віддзеркаленням її глибинної духовної досконалості як виразу Божої в ній при-сутності, а її внутрішня загадковість, непізнаність її прихованої природи – відлуння непізнаної таїни буття Божого світу – самодостатнього і самозвершеного, що сам у собі є джерелом життя.

Така повнота і багатство жіночого ества розкривається в образах авторського флоріарію, який, вбираючи в себе традиційну символіку рослинного світу, завдяки оригінальності письменниці розширює межі конотативно-сислового поля. Окрім традиційних у їхній красі і грації троянд, гвоздик, лілей, хризантем чи соняшників, серед улюблених образів-квіток письменниці зустрічаємо і сповнені вишуканого аристократизму екзотичні рослини, як-от: іриси,

філокактею, кактею, бегонію, нікотіану, геліотроп²⁶. Вагому роль в розкритті глибинного значення кожної квітки відіграє її колористична символіка²⁷. Серед улюблених квіткових барв письменниці домінують: біла – символ непорочної чистоти, внутрішнього духовного сяйва, тотожного святості, що в особливий спосіб розкривається за нічної пори (іриси, філокактей, біла кактея, лілея, троянда, конвалія); червона, яка символізує кров, з одного боку, жіночої пристрасті, жаги (бегонія, хризантема, троянда, гвоздика), з іншого – жертвовності (мальва, настурція); жовта – символ життя, енергії, одухотвореності (соняшник, хризантема); зелена і коричнева – життя, безсмертність, цнота, творча сила (акація, шишка).

Стан внутрішньої динаміки, плинності та повсякчасної мінливості довколишнього світу, мистецьки схопленого і майстерно відтвореного засобами вербального імпресіоністичного живопису, виконаного в техніці пленеру, Д. Віконська екстраполює на світ жіночої природи, яскраве втілення якого найвиразніше зрине в барвистому описі образів королівської бегонії, соняшника й акації. Через гру світла й тіні, викликану мінливістю часових відрізків доби чи пір року, іпостась жіночого “я” розкривається в щоразу нових відтінках та нюансах, демонструючи справжню невичерпність і неловимість сутності її власного світу, несхопність чи й неосяжність її емоційно-психологічної гами почуттів або станів, глибоко захованої за прибраною маскою багатолікості. Зокрема, квітка королівської бегонії асоціюється то з образом коштовного каменя (рубіна) як символом твердості і надійності, певності й абсолютності буття, то з образом метелика – втіленням легкості і нетривкості, ба швидкоплинності життя. Чергові образи танцівниці з віялами чи корабля з вітрилами передають невпинну динаміку руху, дії, що одночасно залишається на місці і мчить у незвідані світи. Знову ж таки, описувані стани дитинячої і божественної свідомості квітки викликають асоціації, з одного боку, із наївною чистотою і простотою, а з іншого – із сакральним знанням і пізнанням буття; тоді як образ

26 Варто зазначити, що екзотичність флористики у художній літературі визначалася доволі інтуїтивно – з приводу радше звучання, а не походження [13, s. 94].

27 Одним із засобів досягнення квіткового символізму є символізм кольорів [12, p. 38]. Символіка кольорів є тим ключем, який тлумачить засади функціонування правильного значення мови квітів [13, s. 27].

райського птаха викликає асоціацію з величністю, божественною красою і гармонійною досконалістю світу.

Ускладнену природу жіночого ества відтворюють також і соняшники, збагачуючи його новими значенневими відтінками. Дитина сонця, соняшник символізує джерело і є запорукою тривкості життя, відтак віддзеркалює в собі питомо жіночу рису – дарувати і продовжувати життя, – властивість, яка в найповніший і найбільш безпосередній спосіб свідчить про тотожність світу жінки і світу природи. Прозорим символом життєдайної функції квітки стає запашне насіння соняшника²⁸, що його так п'яно вдихає ліричне оповідне жіноче “я” твору, мовби вбираючи в себе і перебираючи на себе одвічну місію продовження роду, гармонійно поєднуючи духовний і тілесний первні буття, освячені Божою ласкою творення: “... нюхаю запах квітки. Прекрасні зерна дозрівають у ній. Я і вона: Жінка і квітка. Дві живі істоти. Одна людська, друга – рослинна. Обидві – втілення Божої волі. Обидві – перехідні збірники космічних сил. В них обох кружляють життєві соки. Нагнулись до себе, свідоме з несвідомим, понад прірвою еонів... Соняшники” [19, с. 33].

Водночас у прозі Д. Віконської спостерігається розпад цілісної у своїй багатогранності квітково-жіночої природи, що відображено і в колористичній символіці: “Є святі квіти і земні, зовсім так само, як душі святі та грішні. Білі рожі непорочніші, ніж червоні, біла нікотіана містичніша, ніж рожева...” [19, с. 77]. Зокрема, з поетичної замальовки “Спомин” проступає іпостась жінки-любки, символічно вираженої у кольоровій гамі виставкової хризантеми: з-під горішнього жовтого кольору квітки пробивається долішня червона барва крові, яка завдяки розлогій ампліфікації – образів гранату – символу гріха (як забороненого плоду з дерева пізнання) і божественної плодючості (як плоду, зродженого з крові бога Діоніса), бургундського вина – вишуканого, благородного і п'яного напою і монахів, і вельмож, зрештою, спокусливих уст – виявляє приховану, однак властиву природу жіночого ества – нестримну пристрасність почуття: “...здається, багрова повінь преться вперед, розливається

28 Зерно і насіння – це найзагальніший і найглибший з усіх рослинних символів, який підкреслює ідею неперервності розвитку життя і плодючості [20, с. 369].

по кучерявих пелюстках, як наглий вибух крові, як мимовільна сповідь придушеної жаги” [19, с. 40].

Натомість образ неземної, одухотвореної краси, чистої і непорочної у своїй святості, яка межує із святістю Божої присутності, проступає винятково у білизні ірисів, кактеї, філокактеї, нікотіани, що з особливою інтенсивністю увиразнюється в нічній темряві. Вони мовби приховують від непосвячених, проте відкривають для обраних, занурюючи їх у доглибинні сфери таємного пізнання, справжню сутність буття і разом з тим залишають просторинь для невловимого, загадкового, містичного переживання, квінтесенцію яких передає опис білих ірисів²⁹: “...вони наче преобразились в неземне чудо... здавалось, що кожна квітка береже в собі внутрішнє світло... Вони здавались не з цього світу. Не були сумні – але дивно вчисті. Нагадували радше астральні тіла, ніж живі квіти... Я почула побожну шану перед їхньою непорочністю і глибоке захоплення оцею казкою ночі” [19, с. 28].

Флористичний світ малої прози Зофії Налковської не настільки розмаїтий, як її літературних посестер, – до прикладу, Вірджинії Вулф чи Дарії Віконської, проте його внутрішня семантична ємкість, смислова повнота і багатство свідчать про оригінальність художньої візії польської письменниці.

Так само, як в аналізованих раніше авторок, у творах З. Налковської (мова йде про збірку оповідань “Koteczka, czyli białe tulipany”) образи квітів фігурують як символи життя, смерті, щастя – омріяного й недосяжного або відкинутого чи знищеного власноруч. Вони так само функціонують у вимірі жіночого світосприйняття, яке – на відміну від інших письменниць – безпосередньо реалізується через категорію тілесності³⁰, художньо виражену в образі троянди, центральної квітки авторського флорі арію,³¹ – символу жіночої пристрасності, чуттєвості, жаги кохання³².

29 Мотив розквітлого іриса викликав почуття містично-ангельських духовних злетів [13, s. 100].

30 ключову в контексті персонажної жіночої самоідентифікації З. Налковської. Проблему “wyeksponowania cielesnego aspektu egzystencji” (див.: [8, s. 67]) як одну із цільних у прозі З. Налковської більшою чи меншою мірою аналізували практично всі дослідники творчості письменниці.

31 троянда яскраво- або темночервоного, багряного, золотого чи золотисто-пурпурового кольору присутня на сторінках оповідань “Cierpienie”, “Małżeństwo”, “Sclavae”, “Cnota”, “Dzień ten”.

32 троянда – традиційний у європейській культурі символ жіночості і жіночих вартостей [12, p. 39].

Прикметною рисою художнього світу З. Налковської є те, що образи квітів, заломлені крізь призму “танатичної уяви” письменниці [14, s. 202], огорнуті серпанком тілесного чи душевного болю або смерті. Тому домінантним для її прози є образ понівечених, знищених – “potargane róży” з оповідання “Sclavae”, “[pagórek] oberwanych listków... róży” з твору “Cnota”, позбавлених життя і омертвілих квітів: “więdła chryzantema” (“Cierpienie”), “w porę... konających bzów”, “zatrute kwiaty”, “spalone kwiaty [wspomnień]” (“Sclavae”), “wyschłe kwiaty” (“Małżeństwo”), “umarła róża herbaciana”, “skamieniałe kwiaty” (“Cnota”).

Унікальність квіткової образності З. Налковської виявляється також у появі рослин, наділених відразливими, потворними рисами: “zapach tych śliczne potwornych kwiatów” (“Cudzoziemiec”), “straszliwe róże z purpurowej krwi” (“Cierpienie”), “róże niektóre mają taką czerwień drapieżną” (“Małżeństwo”), які сигналізують про загрозу, небезпеку, що насувається з незвіданих глибин підсвідомого, страхітливого світу чуттєвості: “... pochylał się... nad dużym bukietem żółtordzawych kwiatów, wypełzających wężowo ze szklanego, zielonawego wazonu. Kielichy kwiatów podobne były do rozwartych paszcz i spleśzczonych łbów jaszczurek, woń miały duszącą, ciężką, jadowitą” [9, s. 13].

Відмінність флористичної картини світу польської авторки у порівнянні з іншими письменницями (за винятком Д. Віконської) полягає й у тому, що квіткова символіка розкривається не лише на рівні семантики окремих рослин, а й рівною мірою завдяки їх колористичним і запаховим характеристикам, позначеним при цьому рисами амбівалентності. Так, зокрема, запахів асоціації пов’язані і зі станом екстатичного забуття, супроводжуваного почуттям невимовного щастя: “... woń miały cudną, senną, narkotyczną, woń przypominającą mi złote kwiaty mojego ogrodu” (“Sclavae”), “jasnej, pachnącej róży” (“Cnota”), “kwiaty szalenie pachnące” (“Rzeczywistości”), і з атмосферою отруйного почуття гомосексуального характеру: “... woń miały duszącą, ciężką, jadowitą” (“Cudzoziemiec”).

Позбавлена однозначності і кольорова гама квіткової символіки. Багрянний, пурпуровий колір троянди, просякнутий кри- вавим відблиском, символізує, з одного боку, смерть (“Sclavae”, “Małżeństwo”, у фігуративному значенні “Cnota”); з іншого боку,

життя, хай навіть і нереалізоване, а лише зародкове (“Dzień ten”). Так само й колір білизни, розширюючи традиційні межі семантичних кореляцій чистоти і святості, у прозі З. Налковської символізує поняття щастя (характерним при цьому є домінування абстрактного, узагальненого образу білих квітів) – з одного боку, омріяного, але несправдженого жіночого щастя, збереженого у свідомості протагоністки під видом опудалка пташки, наповненого засохлими квітами минулих сподівань: “Tam – w przestrzeni ... na samym dnie przeszłości odnajduję tego wypchanego ptaka. Biorę go i ustawiam pomiędzy lustrami, które zrobione są z wody i oprawione w ramy z jednych białych kwiatów. W ten sposób szczęście moje odbija się we wszystkie strony świata i sięga aż do samej nieskończoności. Lubię patrzeć się długo na jedwabiste pióra mego zabitego szczęścia, rozsypane po bezmiarach, przecudne pióra mojego szczęścia, które pachnie wodą i tymi białymi kwiatami...” [9, s. 38–39] чи похованого живцем щастя щойно пізної власної жіночої сутності Кішечки під тягарем великих білих тюльпанів: “...rzuciła z rozmachem pęk białych tulipanów...Poleciały daleko; przez całą długość pokoju i upadły aż za sofę, duże, ciężkie, białe, wiosenne tulipany. I widziała je, błyszczące tak w cieniu, jak w grobie” [9, s. 12]; а з іншого боку – спрагло, однак неземного, відтак неосяжного щастя, незбагненого блаженства Лілі, дарованого чудодійними звуками музики: “O cudna, cudna, niedościgniona, a zawsze ujęskniona kraino tonów! Jakież kwiaty, wysokie, wiotkie, białe... Chodzić, zbierać, tulić do ust, do powiek zamkniętych, dusić się wonią, płakać z zachwytu” [9, s. 25].

Ця стигма амбівалентності, що виростає на ґрунті двоїстості природи жіночого ества, наскрізно позначає собою малу прозу З. Налковської – чи то на елементарному рівні мовленнєвих виразів, а чи на рівні глибших семантичних структур квіткові образності. Оригінальність творчого задуму письменниці особливо відчутна в оповіданні “Cierpienie”, де напружену боротьбу між потягом до життя і приреченістю на (неминучу) смерть у долі безіменної молоді протагоністки передано мовою протиставлених одна одній квіток-символів. Символом життя, щоправда, надломленого несподіваною звісткою про невиліковну хворобу, є хризантема (“więdła”, відповід-

но), за усталеною традицією – квітка щастя, радості і довголіття, за З. Налковською – “królewski[m] kwiat[em] ziemi”; натомість символом загрозованої, небезпечної для життя хвороби постають троянди – страхотливі, відразливі віщунки смерті: “To straszne i złowieszcze osiadło w zatrutym gnieździe swoim i wypuszczało stamtąd po całym cielem jadowne gałęzie z ognia ... Widziała kolce tych gałęzi, przebijające później skórę bladuróżową, aksamitną, rozkwitające tam nagle w kwiaty ran, w straszliwe róże z purpurowej krwi i ropy gorącej” [9, s. 74].

Своєрідним дисонансом стосовно загальної емоційної тональності З. Налковської у потрактуванні флористичної символіки звучить оповідання “Dzień ten”, яке по суті вирізняється з-посеред інших творів і у формальному, і в проблемно-тематичному аспектах. На відміну від творів “Sclavae”, “Małżeństwo”, “Cnota”, в оповіданні “Dzień ten” винятково жіночий світ емоцій і думок, жіночий досвід пізнання і відчуження фізіології власного тіла, що розкривається в гармонійній, зрівноважений спосіб, є самоцінним в очах письменниці. Водночас і квітковий світ тексту у порівнянні з усіма іншими, разом взятими творами збірки, вирізняється своєю розмаїтістю. Окрім центрального, ключового для флоріарію авторки образу троянди, яка у творі згадана тричі: золото-пурпурова троянда саду, тяжка троянда, вигаптувана на тканині, і дика троянда – осереддя жіночого буття, заснованого на співіснуванні болю і задоволення воднораз³³, серед куців якої вириває уявний будиночок (образ вимріяного родинного жіночого щастя), сторінки оповідання наповнюють дзвіночки, резеди, левконії, фіалки, плющ, цикламени, овіяні атмосферою спокою, безпеки, щирості і простоти жіночого просторування.

Просякнутість тексту наскрізною квітковою образністю відчутна і на структурному рівні твору. Образ квітів виконує насамперед функцію композиційного обрамлення, що надає творові гармонійної цілісності і довершеності: оповідання починається і завершується описом саду, який оточує помешкання пані Катажини. Квіти також відіграють роль лейтмотиву, який багаторазово й щоразу в інший спосіб подає «ключ» для відчитання символічного коду тексту. На протизагу символіці квіткової образності аналізованих

33 Відповідно до рослинної символіки [7, p. 352; 16, p. 14].

оповідань, позначених тавром смерті, квіткові образи твору “Dzień ten” сповнені життєствердного пафосу; вони символізують почуття всеперемагаючої любові, закладеної в архаїчній жіночості, любові, що проростає з глибин жіночого ества, розкриваючи життєдайну силу жіночої природи, нерозривно пов’язаної з первісною, всесильною Природою-Матір’ю: “Pani Katarzyna posiadała bardzo wiele owej wiekuistej, nie zgładzonej jeszcze przez myśl i kulturę kobiecości, zabranej kiedyś kwiatom, zwierzętom i żywiołom” [9, s. 90].

Тричі у модифікованій формі квітового лейтмотиву звучить ця спрага життя і любові. Першого разу – як поклик в образі п. Катажини до іпостасі сучасної жінки – у нестримному бажанні кохати і бути коханою: “I wówczas dopiero z bujnego jej ciała wyrosło, *jak kwiat*, pragnienie życia” [9, s. 92], однак почуття зрадженої чоловіком дружини залишає поклик без відповіді. Вдруге – у зверненні до п. Катажини як втілення успадкованої з прадавніх часів жіночості, в якій відлунює архетип Великої Богині [10, s. 122], що акумулює в собі іпостасі і жінки, і матері, а відтак наділяє її володінням таємниці буття – співіснування двох протилежних і водночас зрівноважених первнів – життя і смерті: “Owa kobieta, z bytu swego emanująca nowe bytu, macierzyństwem swym kładąca się między życie i śmierć, jak most ponad przepaścią – kobieta wiekuista... Ta, która łączy obie krawędzie, *niby gałąź kwitnąca...*” [9, s. 95]. По раз третій – у ностальгійному прагненні відродити втрачену силу непереможної любові, яка виростає з надр земної природи, відновлює затрачений з нею (природою) зв’язок жінки і є запорукою перемоги одвічної жіночої сутності: “Pani Katarzyna powoli rozwarła oczy ku kwiatom... Drogą naturalną i oczywistą wykwiatała z ich kolorów cudnych i zapachów myśl tęskna o miłości, żywej zawsze, chociaż nieistniejącej, o miłości, która kędyś na zewnątrz świata trwaniem swoim mistycznym usprawiedliwiała wszystkie marzenia ziemi. – O *kwiaty dobre* – westchnęła szeptem. I jeszcze raz na nowo zapragnęła miłości...” [9, s. 95].

Аналіз вибраної модерністичної малої прози Д. Річардсон, В. Вулф, Д. Віконської та З. Налковської з погляду функціонування в ній флористичної символіки дозволяє виявити характерні особливості їхнього жіночого письма.

На відміну від української і польської письменниць, у творах яких головно використовуються конкретні рослинні образи, британські авторки у своїй творчості рівною мірою вдаються і до конкретних, і до абстрактних квіткових образів, що дозволяє їм вийти за межі емоційно-почуттєвого світу жіночих персонажів і сягнути обріїв осмислення філософських категорій життя, смерті, часу.

Прозу Д. Віконської і З. Налковської об'єднує і водночас вирізняє від їхніх британських літературних посестер колористична складова флористичної символіки – на формальному рівні і порушена проблема жіночості – на змістовому, причому у творах З. Налковської домінує яскраво виражений аспект тілесності, а Д. Віконської – духовний вимір її реалізації.

Якщо питомою ознакою художньої свідомості Д. Річарсон і Д. Віконської є феміноцентрованість їхнього “поетичного” письма з елементами гомоеротичного характеру, то у прозі В. Вулф і З. Налковської домінує показ жіночого самовираження на тлі чоловічої присутності.

Проте спільним для творів кожної з письменниць є використання мови квіткових образів як засобу символічного вираження жіночого світовідчуження, розкриття глибинної сутності жіночої особистості, властивої загадковості її внутрішнього світу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Borkowska G. *Cudzoziemki: studia o polskiej prozie kobiecej*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1996.
2. Borkowska G. *Dialog powieściowy i jego konteksty (na podstawie twórczości Elizy Orzeszkowej)*, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1988.
3. Drewery C. ‘The Failure of this Now So Independently Assertive Reality’: Mysticism, Idealism and the Reality Aesthetic in Dorothy Richardson’s Shorter Fiction, “Pilgrimages: The Journal of Dorothy Richardson Studies”, nr 4, 2011, p. 112–136.
4. Felski R. *Masking Masculinity: The Feminization of Writing*, in: Felski R. *The Gender of Modernity*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, London England, 1995, p. 91–114.
5. Górnicka-Boratyńska A. Śliczna moja siostra natura. Projekt „Nowej Kobiety” w modernistycznej twórczości Zofii Nałkowskiej, w: *teżże, Stańmy się*

- sobą. Cztery projekty emancypacji (1863-1939), „Świat Literacki”, Izabelin 2001, s. 146–193.
6. Hill M. From New Women To Modernists, in: Hill M. *Mothering Modernity: Feminism, Modernism, And The Maternal Muse*, Routledge, New York and London, 2016, p. 1–27.
 7. Ingram J. *The Language of Flowers, or Flora Symbolica Including Floral Poetry Original and Selected*, Frederick Warne and Co, London and New York 1887.
 8. Kraskowska E. Niebezpieczne związki. O prozie Zofii Nałkowskiej, w: *tejże, Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1999, s. 38–75.
 9. Nałkowska Z. *Opowiadania. Kteczka czyli białe tulipany. Lustra. Tajemnice krwi*, Czytelnik, Warszawa 1984.
 10. Rich A. *Zrodzone z kobiety: macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja / przeł. Joanna Mizielińska*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000.
 11. Richardson D. Sunday. Death. The Garden, in: *Modernism: An Anthology / ed. by Lawrence Rainey*, Blackwell Publishers, 2005, p. 578–582.
 12. Seaton B. *The Language of Flowers: A History*, University of Virginia Press, Charlottesville and London, 2012.
 13. Sikora I. *Symbolika kwiatów w poezji Młodej Polski*, Wydawnictwa Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 1987.
 14. Smoleń B. *Płeć i śmierć. Tanatyczna wyobraźnia Zofii Nałkowskiej*, w: *Ciało. Płeć. Literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2001, s. 197–233.
 15. Sparks E. Kay. “Everything Tended To Set Itself In A Garden”: Virginia Woolf’s Literary and Quotidian Flowers: A Bar-Graphical Approach, in: *Virginia Woolf and the Natural World. Selected Papers from the Twentieth Annual International Conference on Virginia Woolf*, Georgetown College, 3-6 June 2010 / ed. by Kristin Czarnecki and Carrie Rohman, Clemson University Digital Press, Georgetown, Kentucky 2011, p. 42–61.
 16. *The Language of Flowers: An Alphabet of Floral Emblems*, T. Nelson and Sons. Paternoster Row, London, Edinburgh, and New York MDCCCLVII.
 17. Woolf Virginia, *The Complete Short Stories of Virginia Woolf* // <http://www.mantex.co.uk/2013/09/28/ancestors/>
 18. Woolf Virginia, *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf* // <https://bookmate.com/reader/sx78AQLO>
 19. Віконська Д. *Жінка в чорному: Етюди, поезії в прозі, нариси, діалоги; Джеймс Джойс: Тайна його мистецького обличчя / Упоряд. Василь Габор, ЛА «Піраміда», Львів 2013.*
 20. Топоров В. *Растения // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. с. А. Токарев, Т. 2, Научное издательство «Большая Российская Энциклопедия», Москва 1998, с. 369–371.*

A MUSICAL REPRESENTATION OF WOMAN'S SELF IN MODERNIST FICTION AT THE BEGINNING OF 20TH CENTURY

2.4.2. МУЗИЧНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЖІНОЧОГО “Я” В МОДЕРНІСТИЧНІЙ ПРОЗІ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Модерністична проза є унікальним феноменом культурної свідомості початку ХХ ст. у багатьох аспектах, два з яких – фемінізація та музикалізація – становлять особливий інтерес для нашого наукового дослідження.

Одним з ключових факторів у становленні модернізму як естетичного явища першої половини ХХ ст., без сумніву, було зміщення у ґендерних відносинах кінця минулого століття [7, с. 174; 10, с. 3], що виявилось не лише у появі великої кількості імен письменниць, а й мало своїм наслідком зміну естетичних параметрів творчості, яку, слідом за польською дослідницею Г. Борковською, можемо окреслити поняттям фемінізації культури і вужче – літератури: «Під фемінізацією розумію накладання на нейтральні (з еротичного погляду) явища культури категорії статі», за якої у відкритті жіночої перспективи – завдяки темі чи жіночому нараторові увиразнюється безпосередній зв'язок між жіночою сексуальністю і мистецьким потенціалом, між сексуальністю і потребою писання чи будь-якою іншою мистецькою діяльністю [5, с. 201–207].

Не менш значущим для формування модерністичної естетики видається і явище музикалізації літератури³⁴. В контексті загальної тенденції модерністичного мистецтва, яке у прагненні творення нового значення перебувало в пошуку нових форм для його вираження [6, с. 1], звернення письменників-модерністів до музичного мистецтва було доволі закономірним³⁵. Для окреслення світу, котрий

34 Свідома різних підходів, а відтак і розмаїтості термінів на позначення проблеми інтермедіальності, у своєму аналізі творів з позиції взаємодії музики і літератури покликаюся головню на концепцію німецького літературознавця В. Вольфа [18], та праці польських дослідників, зокрема авторства і редакції А. Геймея [9, 14, 15].

35 Подібна тенденція – пошук засадничих правил граматики (за межами власного питомого мистецтва) внаслідок руйнації старої системи правил – характеризувала рівною мірою і малярство (В. Кандинський), і музику (І. Стравінський, А. Шонберг чи Дебюссі), і власне літературу (Е. Паунд, Дж. Джойс, Г. Стайн тощо). – Див. докладніше: [3].

втрачав гармонійний і однозначний сенс і сприймався в категоріях абсурду та небезпеки, музика набувала функції нової мови; музична перспектива опису світу ставала іншим способом творення й інтерпретації дійсності, виявляючи затрачання й обмеження значенневих носіїв фабулярних стереотипів, уникаючи очевидних та банальних моральних і світоглядних констатацій [14, с. 302, 328–329]; натомість вираження її семантичного ускладнення або й недовступності через самі засоби ускладнення споріднювало музику чи то пак ідею «музики» з модерністичним елітизмом [6, с. 1].

На думку В. Вольфа, вихід модерністичної літератури за межі власного мистецтва і пошук відповідних форм її самовираження у царині музики мав за мету «зміщення наголосу з референційного фокусу зовнішнього світу на поглинутість внутрішнім світом психе і саморефлексійним дослідженням мистецького середовища, його можливостей і обмежень» [18, с. 125]; ба більше, на переконання Б. Бакнела, пошук модерністами правдивої репрезентації сутності життя, нового формулювання ідеї цієї сутності і форм її презентації у просторі музичного мистецтва є частиною більшого питання – «проблеми репрезентації модернізму як такого» [6, с. 3].

Вибрана новелістика української і британських авторок Ірини Вільде (“Лекція”, “Химерне серце”, “Піаніст”, “Східна мелодія”), Кетрін Менсфілд (“Подув вітру”, “Урок співу”, “Слабке серце”) та Вірджинії Вулф (“Струнний квартет”, “Моменти буття: шпильки Слейтера не мають значення”, “Проста мелодія”) як репрезентативна форма жіночої модерністичної прози є прикладом реалізації і її фемінізації, і музикалізації. Зокрема, практично кожен з творів торкається проблеми жіночого світосприйняття, зануреного у світ музичного мистецтва; структура кожного з них містить композиційні прийоми музичних творів; у деяких з них (“Лекція” І. Вільде, “Подув вітру” та “Урок співу” К. Менсфілд, “Шпильки Слейтера не мають значення” В. Вулф), хоч і різною мірою, тема музики розкривається кризь призму взаємин між наставниками й учнями.

Музикалізація прози, до якої вдається Ірина Вільде, має свої особливості. Вона охоплює і тематичний рівень, зокрема його інтратекстуальний – як сюжетний мотив новел “Лекція” і “Химерне

серце”, і паратекстуальний виміри (“Східна мелодія”, “Піаніст”), і рівень формальної структури (“Химерне серце”). Проте відсутність (згадки) імен композиторів або назв музичних творів, брак музичної термінології, дискусії персонажів чи авторських коментарів на тему музики дає підстави вбачати в письменницькій концепції Вільде інші, важливіші для неї акценти. На нашу думку, музичні образи, до яких вдається письменниця, є тим засобом сучасної для неї поезики, за допомогою якого вона намагається відтворити багату за своїми відтінками настроєву гаму почуттів персонажів, проникнути в сутність насиченого переживаннями, мінливого і динамічного світу емоцій, центрованого в письменниці довкола одвічного стрижня людських взаємин – кохання. Це відчутно і в умовно сюжетних творах “Лекція” і “Химерне серце”, і в настроєвих замальовках, своєрідних ліричних мініатюрах “Східна мелодія” та “Піаніст”.

Зокрема, в новелі “Лекція” музика слугує тлом і одночасно поштовхом для розгортання “конфлікту” твору, основу якого складає зародження першого, не зрілого ще почуття кохання, за яким проступає не пізнане, ледь усвідомлене пробудження власної сексуальності сільського юнака Бориса до вчительки музики, чій уроки гри на скрипці він охоче відвідує.

У широкому порівняльному контексті новела І. Вільде викликає прямі текстуальні асоціації із суголосним за проблематикою твором британської письменниці К. Менсфілд “Подув вітру”³⁶, щодо якої український твір є своєрідною гендерною інверсією, адже зізнання у щойно відкритих в собі аналогічних почуттях (дівочої зрілості) стосується Матильди та її вчителя музики містера Буллена. Зіставлення між собою обох текстів дозволяє простежити характерні особливості кожного з них.

На сюжетному рівні, як уже зазначалося, обидва тексти споріднює мотив зародження першого юнацького / дівочого кохання до старших за віком і статусом, відтак більш зрілих і досвідченіших партнерів про-

36 Твір був написаний 1915 р., а опублікований 1921 р., тому цілком імовірно, що Ірина Вільде могла бути ознайомлена з текстом своєї британської посестри навіть якщо не з оригіналу, то з художнього перекладу, адже К. Менсфілд – одна з небагатьох письменниць, твори якої в перекладі українською мовою друкувалися в періодиці 1920-1930-х рр. (часописи “Нова Хата”, “Вістник”, “Назустріч” – див.: [2]).

тилежної статі, котрі належать до музичного світу і наділені беззастережною довірою своїх учнів. Подібними також є опис почуттів, які охоплюють Бориса й Матильду в моменті звіряння: нервове збудження, схвильованість, страх, сором, плач; як і жест їхніх наставників – приязний доторк рук, що, зокрема, маючи на меті заспокоїти стривожених учнів, каталізував вибух стримуваних ними емоцій. Однак саме розкриття внутрішнього стану персонажів, як і відповідна реакція їхніх учителів різнять між собою літературні тексти.

Тоді як у новелі “Лекція” опис емоційного стану Бориса є серцевиною сюжетного руху твору, в новелі “Подув вітру” показ внутрішнього стану Матильди, хоч і є центральним, та все ж епізодом з-посеред низки інших, зафіксованих в пам’яті дівчини того незабутнього вітряного дня. У новелі І. Вільде зізнання Бориса в його почуттях до вчительки є невміле, а подекуди і коструbate, проте водночас пряме, по-чоловічому відверте, ба навіть зухвале – через імпульсивний поцілунок руки вчительки і вимовний акт захоплення її жіночою красою: «У вас все так гарно мережані сорочки... Щораз інші кольори й взори... Мені від цього чомусь аж в голові крутиться. Так часом хочу... поцілувати вас в шию... Ваші руки все пахнуть акацією... І я уявляю собі, що ви вся така пахуча... шия... рамена...» [1, с. 53]. У новелі К. Менсфілд, натомість, звіряння у власних почуттях наділене жіночою дискретністю і субтельністю; переживання Матильди залишаються невисловлені, красномовно приховані за спорадичними, але показовими деталями: скуйовджене волосся, тріснута стрічка від капелюшка; так само і її захоплення учителем не вимовлене вголос, а фіксується лише поодинокими фрагментарними штрихами: Матильда наголошує чи то на зовнішніх прикметних ознаках «коханого» – привітному усміху, ніжному, лагідному, до болю доброму голосі, на його вишуканій гарній руці, а чи натякає на певний зв’язок їхньої внутрішньої близькості: думки про вчителя як давнього, вірного і близького приятеля, з яким Матильду єднає уявно пережите спільне минуле або подумки висловлена французькою, графічно виділена авторським курсивом фраза: «мій друг Роберт Буллен» [13].

Відмінність у відтворенні стану внутрішніх переживань персонажів не в останню чергу зумовлена перспективою нарації. У новелі

I. Вільде розповідь належить нараторці, співвідносній з учителькою за статтю і віком, тому опис емоційного стану юнака, поданий крізь призму її сприйняття, є побіжним і відстороненим. Наділена ініціативою, учителька на початку діалогу невинно фліртує з учнем, а спровокувавши несподіваний для себе виплиск щирих емоцій закоханого в неї юнака (оніміння, сором'язливість, суміш сорому, злості, сліз), вміло опановує ситуацію і виходить з неї переможницею. В новелі К. Менсфілд нарація подана з позиції самої Матильди, відтак опис її внутрішнього стану є повнішим, характеризується емоційною забарвленістю, позначений драматизмом, набуває особистісного звучання.

Для дівчини відкриття власної природи вселяє внутрішній переляк і неспокій, викликає справжній жах, катастрофічне відчуття кінця світу: "Suddenly – dreadfully – she wakes up. What has happened? Something dreadful has happened. No – nothing has happened... It is all over! What is? Oh, everything!.. How hideous life is – revolting, simply revolting... Life is so dreadful..." [13]. І справді, усвідомлення своєї дорослості знаменувало кінець звичного для неї, зрозумілого і впорядкованого і – початок нового – незвіданого, невідомого, тому й відлякуючого життя, що супроводжується надмірною збудженістю, нервозністю, плачем, протестною поведінкою. Єдиним прихистком, певним тимчасовим порятунком від хаотично вируючих почуттів Матильди стає учитель музики, чия домівка виповнена тишею і спокоем, а вся його постать сповнена певності і безпеки. Захоплення Матильди учителем залишається невисловленим, прихованим від нього, хіба що зражене у надмірній схвильованості дівчинки: незрозумілому тремтінні рук, пришвидшеному битті серця, невмотивованому плачі посеред уроку.

Як і в новелі I. Вільде, учитель, помітивши емоційний стан дівчини, поспішає їй на допомогу, проте якщо в українському тексті вчителька зуміла відразу дистанціюватися і відмежуватися від почуттів Бориса, то містер Буллен, навпаки, виявив своє розуміння і співчуття переживанням своєї учениці. Тому і Матильда, опинившись у фізичній близькості до учителя, віднаходячи втіху й розраду на той розпач і страх, що охопили її, чує так бажані для неї, хай навіть і підсвідомо, слова про визнання в ній жінки, яка обов'язково пізнає

щастя: “He says something about “waiting” and “marking time” and “that rare thing, a woman...” [13]); натомість Борис, потрактований, мовби дорослий ровесник – у запрошенні вчительки до розмови у фотелю, чує поблажливе з її уст: “Дітваку! Дітваку!” [1, с. 52]; “Ой дітваку, дітваку...” [1, с. 53].

Таким чином, порівняльний аналіз новел І. Вільде і К. Менсфілд дозволяє виявити безпосередній тематичний зв'язок між почуттям кохання і музикою: музика, в просторі якої перебувають протагоністи творів, як особливий вид мистецтва, пробуджує чутливість персонажів, розкриває закладену в них вразливість на красу природи зовнішнього світу і світу внутрішнього «я»; а проте в кожній з новел вона функціонує по-різному.

У новелі “Лекція” музика слугує тлом, на якому розгортаються події, тож вона виконує допоміжну функцію для характеристики персонажів, адже ключовий у творі момент зізнання у власних почуттях учня до своєї вчительки відбувається по завершенні уроку гри на скрипці, а саме звучання музики, подане у початковій фразі художнього твору, є узагальненим і зведене до мінімуму: “Ще один і останній зрив смичка. Скрипки зойкнули обидві нараз, метнулись до високих, потім враз до найнижчих акордів і обидві в одній хвилині вмовкли” [1, с. 49].

Навпаки, в новелі К. Менсфілд функціональна повнота музики є максимально зрима. Музика постійно присутня у творі, її звучання повсюдно відчутне, адже вона є центром життя персонажів, які водночас перебувають в центрі світу музики. В новелі згадані імена визначних піаністів-композиторів (Людвіг ван Бетховен, Антон Рубінштейн, Едвард Макдавел і його твір “До айсберга”), вжито низку музичних термінів: “гами”, “арпеджіо”, “четвертні і восьмі ноти”, “мінорний пасаж”, “алегрето” тощо; зрештою, музика від початку і до кінця визначає усі порухи внутрішнього ества Матильди. Саме через музику фіксується напруженість внутрішнього стану дівчини, позначеного то сплесками, то спадами її розбурханих емоцій: перша думка Матильди про урок музики, а підсвідомо – про містера Буллена відбивається у її свідомості тривожними акордами музики Бетховена: “... the minor movement of the Beethoven begins to play

in her head, the trills long and terrible like little rolling drums...” [13]; та сама музика Бетговена, що лунає під час уроку гри Матильди на фортепіано в присутності її любого учителя звучить значно погідніше і спокійніше: “Oh, that kind voice – Oh, that minor movement. Here come the little drums...” [13]; завуальоване зізнання Матильди у своїх почуттях до наставника відбувається саме під час уроку музики. Вир емоцій, що охопив Матильду, наростання неспокою, нервового збудження й схвильованості супроводжується звуковою характеристикою довколишньої природи: «In waves, in clouds, in big round whirls the dust comes stinging... There is a loud roaring sound from the trees in the gardens ... [she can hear] the sea sob: “Ah!... Ah!... Ah-h!”» [13].

Музика визначає також структуру твору: новела вибудована за принципом ритмічно повторюваного настроєвого контрасту, гармонійно поєднуваного зі станом природи: схвильованість Матильди супроводжується сильними поривами вітру, втишення її емоцій відповідає спокійній атмосфері кімнати містера Буллена. На синтактичному рівні такі настроєві модуляції виражені у словесній формулі «вгору – вниз» («[...] *up and down*»: «Mr. Bullen ... *walks up and down*»; «it [her heart] *must lift her blouse up and down*»; «The crotchets and quavers *are dancing up and down*»; «Mr. Bullen... *begin to walk up and down again*»; «When he [Bogey] speaks he *rushes up and down the scale*») і водночас у симетрії синтаксичних конструкцій, побудованих за формулою: «тема – заперечення теми – видозмінена тема», що може мати різні форми репрезентації:

тема – підсилення теми – заперечення теми: «Suddenly – *dreadfully* – she wakes up. *What has happened? Something dreadful has happened. No – nothing has happened*»; «*Good-bye, little island, good-bye... Good-bye, good-bye. Don't forget...* »;

тема – заперечення теми – тема: «*Her skirt flies up above her waist ... she tries to beat it down ... but it is no use – up it flies*»; «*Come back immediately! ... I can't come back ... Come back immediately!*»; «*Life is so dreadful ... but she does not feel it's dreadful at all*»;

тема – підсилення теми: «*She will not cry – she has nothing to cry about...*»; «*It's frightening to be here in her room by herself. The bed, the mirror ... gleam like the sky outside. It's the bed that is frightening*». [13].

Підсумовуючи викладені вище спостереження, можемо твердити, що якщо в новелі І. Вільде музика виконує до певної міри зовнішню, декоративну функцію у розкритті внутрішнього стану Бориса, то в К. Менсфілд музика становить стрижень твору – той простір спокою і безпеки, що для розбурханого незрозумілими емоціями серця Матильди дарує спраглий нею порятунок і втишення.

Дотичним – в контексті розкриття взаємин між учнем й учителем музики, проте в багатьох аспектах оригінальним – у порівнянні з аналізованими творами – є новела В. Вулф “Шпильки Слейтера не мають значення”. Подібно до твору І. Вільде, тема музики, хоча заторкнута доволі побічно, є лише вихідною точкою, від якої авторка відштовхується у подальшому розгортанні оповіді для розкриття внутрішнього стану свого персонажа; подібно до тексту К. Менсфілд, вона формує зміст і тематичного, і структурного пластів тексту.

На відміну від обох творів, в центрі оповіді опиняється не учень / учениця в стані їх глибокого внутрішнього переживання, а фігура учительки музики Джулії Крей. Однак це – не типова, звичайна учителька, яка уроками музики заробляє собі на прожиття. Ні, це самодостатня творча особистість, для якої заняття музикою є невід’ємною складовою її ества, настільки ж природною і автентичною для її аристократичного «я», як і буденні потреби у щоденному житті звичайних людей; а ділення нею своїми знаннями з поодинокими дібраними учнями приносить насолоду й задоволення насамперед для неї самої. Нетиповими – у порівнянні з попередніми творами – є взаємини між учителькою й учнями, зокрема її улюбленицею Фанні Вілмот, котра, зачарована красою своєю наставниці, належить до тієї ж самої жіночої статі, що й учителька. Нетиповим є вибір наративної стратегії тексту, бо хоча оповідь і належить учениці, акцент у розкритті внутрішнього стану персонажа перенесений саме на постать учительки. Нетиповою, зрештою, проте цілком органічною з погляду цілісності й завершеності твору є структура новели, яка, як про це натякає сам текст (Джулія Крей виконувала фугу Баха), виписана за канонами музичної фути з експозицією, розвитком теми і репризою.

А відтак, на наше переконання, саме структура новели стає ключем для розуміння авторського тексту В. Вулф³⁷. У художньому творі письменниці, подібно як у класичній музичній фузі, можна виокремити дві основні теми: 1) тему “шпильок”, пов’язану з ізольованим світом мистецького життя Джулії Крей; 2) тему самотньої, неодруженої жінки та інтермедію: усвідомлення нетривкості, зникості, а відтак неосяжності проминальної краси. Вони, симетрично чергуючись між собою, накладаючись одна на одну, розгалужуючись на низку провідних і допоміжних мотивів, котрі то залишаючись незмінними, то зазнаючи часткової видозміни, що у своїй ритмічній повторюваності виконують функцію музичної секвенції, створюють поліфонійний за своїм звучанням психологічний візерунок, оригінальний портрет талановитої, духовно багатой, проте самотньої жіночої особистості, внутрішній світ якої настільки ж складний, замкнутий і непроникний для стороннього ока, як і структура Бахової фуґи – улюбленої музичної форми Джулії Крей – для непрофесійного (аматора) поціновувача музики.

Символічним вираженням першої і домінантної теми твору – світу мистецтва, в якому перебуває протагоністка, учителька гри на фортепіано Джулія Крей, є її слова про незначність чи маловажність шпильок Слейтера, котрі вона промовила, коли під час виконання фуґи Баха в її учениці Фанні Вілмот відлетіла і впала на підлогу квітка, прикріплена до суконки шпилькою. Багатократне звучання фрази – і у незмінній формі вислову на початку (“Slater’s pins have no points... [said Miss Craye]...”) і в кінці твору (“Slater’s pins have no points [Miss Craye said]...”), що надає йому обрамленої цілісності, і вжита в різних модуляціях (“Did Miss Craye actually go to Slater’s and buy pins then...”, “What need had she of pins?”, “What need had she of pins – Julia Craye...”, “[Miss Craye said that about] Slater’s pins have no points at a venture”, “She knew nothing about pinsnothing whatever”, “Slater’s pins had no points”) [19], перетворює її на лейтмотив, що наскрізно пронизує тканину тексту.

37 як, зрештою, завжди, оскільки форма і вираження форми для В. Вулф є вагомішими, ніж значення і сюжет. – Див.: [16, с. 12].

Шляхом розширення смислових конотацій устами, а радше думками учениці Фанні Вілмот читачеві розкривається закладений у темі прихований зміст: через зіставлення відмінних, відокремлених один від одного світів, що співіснують, проте не перетинаються між собою (єдиним містком між якими постають поодинокі учні, радше учениці міс Крей), показати бажання вчительки музики вирватися за межі одного – вишуканого, багатого у своїй красі, однак герметично замкненого, ізольованого (на що вказують образи жука, з яким порівнюється Джулія Крей, а чи скла (віконна шибя, холодна скляна поверхня), яке вона безуспішно намагається розбити), а відтак не стільки штучного, скільки до певної міри застиглого, омертвілого світу мистецтва і проникнути у простір другого – буденного (щоденного), конкретного, сповненого пульсуючої енергії, рухомого, оживленого, предметного світу речей, що його символізують шпильки Слейтера³⁸.

Зміст другої теми, виражений у трикратно повторюваній фразі “The Crayes were none of them married” (“The Crayes were none of them married”, “None of the Crayes had ever married”, “None of the Crayes had married”), пов’язує Джулію Крей з проблемою жіночої самотності, яка в контексті авторської концепції В. Вулф стосується головно неординарної особистості-мисткині. А проте, підсилена іншими, допоміжними мотивами, тема жіночої самотності у потрактуванні письменниці, набуваючи семантичної повноти, виростає до амбівалентності.

З одного боку, самотність Джулії Крей (а ширше – жінки), що супроводжується душевним болем, стражданням, є наслідком а рї-огі невдалих взаємин між чоловіком і жінкою (доволі традиційного для творчого доробку В. Вулф сюжетного мотиву), зумовлених браком розуміння з боку чоловіків правдивої сутності жіночого ества, тонкощів її глибоко особистісного емоційного світу, вкрай делікатної, вразливої природи її почуттів; браком пізнання того

38 Той самий контраст поміж світом щоденного життя і світом музики (мистецтва) характеризує і новелу В. Вулф “Струнний квартет”. На думку В. Вольфа, він співвідноситься з двома важливими темами: “бажанням людського спілкування чи емоційної реалізації, звершення і проблемою пошуку центру значення й ідентичності у житті” [18, с. 154]; у нашому випадку – темами, пропущеними кризь індивідуальну площину жіночої особистості Джулії Крей.

найсокровеннішого, що затаєно в найглибших закутках її душі і ледь проступає у рідкісних моментах осяяння – буття на самоті чи споглядання первозданної, непорушної, містичної й одвічної таїни природи³⁹. Нездатність, неспроможність чоловіків на взаєморозуміння, ба більше, на пізнання, а отже й на проникнення у глибини внутрішнього, інтимного світу жіночого “я” варіюється у тричі на різні лади повторюваному мотиві про захисну функцію чоловіків як їхнє єдине призначення: “it’s the use of men, surely, to protect us”, “It was the only use of men”, “It was the use of men”, співставлюваному з мотивом неodrуженості Джулії Крей: “Was it for that reason ... she had never married?”; “Did that throw any light on the problem why she had not married?”, додатково підсиленому модифікованою формулою ““They’re ogres,” she said one evening, half laughing...”; “They’re ogres” she had said, laughing grimly” [19].

З іншого боку, свідомо обрана самотність набуває своєїрідної самоцінності (“refusal” – “relief”), адже в такий спосіб є виразом збереження власної незалежності, вірності самій собі, своїм уподобанням і прагненням, зрештою своїм задоволенням і жаданням; відмова чоловікові – це відмова від самозречення і самопожертви і одночасна відданість власній автентичній природі – природі, яка розкривається і яку дано пізнати тільки в присутності іншої жінки. Спонтанний, пристрасний поцілунок, в якому зливаються вчителька музики Джулія Крей та її учениця Фанні Вілмот, є виразом осягнення, хай навіть швидкоплинного, проте так спраглого й омріяного моменту щастя, короткочасної, а все ж повноти буття: “Julia blazed. Julia kindled. Out of the night she burnt like a dead white star. Julia opened her arms. Julia kissed her on the lips. Julia possessed it.” [19].

У фінальній фразі “Julia possessed it” (курсив наш. – Н. П.) звершується непогамоване протягом усього твору прагнення, а радше жадання Джулії Крей схопити момент прекрасного, осягнути красу любові: «“Stars, sun, moon,» it seems to say, «the daisy in the grass, fires, frost on the window pane, my heart goes out to you. But»,

³⁹ Відсутність взаєморозуміння між обома статями уявно відтворено у змодельованій з позиції Фанні типовій ситуації невдалого побачення Джулії Крей і містера Шермана, зумовленого розходженням у порівнянні краси озера Серпентин і ріки Ейвон.

it always seemed to add, «you break, you pass, you go». And simultaneously it covered the intensity of both these states of mind «*I can't reach you – I can't get at you*», spoken wistfully, frustratedly”; осягнути, а відтак затримати, опанувати над красою зовнішнього світу, котра постійно вислизає, втікає, зникає: “It’s on the field, it’s on the pane, it’s in the sky – beauty; and *I can't get at it, I can't have it* – I, she seemed to add ... would give the whole world *to possess it!*”; “Views of rivers were important to her ... it was his only chance of getting her alone ... It was a moment of horror, of disillusionment, of revelation, for both of them. *I can't have it, I can't possess it*, she thought.”; заволодіти і залишити із собою красу тотожного собі жіночого єства, символічно вираженого у субституті-квітці: “So it was even now with the carnation. She *had* her hands on *it*; she pressed it; but she *did not possess it*, enjoy it, not entirely and altogether.” а чи безпосередньо осяжних дівочих уст: “Julia opened her arms. Julia kissed her on the lips. *Julia possessed it.*” [19].

Подібний у сюжетному аспекті інтимізованих взаємин між учителькою музики та її ученицею-улюбленицею, хоч тільки епізодично окреслений сюжетний виток спостерігаємо і в новелі К. Менсфілд “Урок співу”. Із властивою письменниці субтельністю і дискретністю художнього вислову вияв особистісних почуттів захоплення учениці Мері Безлі своєю вчителькою передано символічною мовою, зокрема ритуалом дарування прекрасної жовтої хризантеми, ритуалом настільки звичним і природним у їхніх стосунках, що відмова міс Мідовз від прийняття квітки одразу ж про-сигналізувала про несподівану зміну її внутрішнього стану і переповнила відчаєм її ученицю: “Staggering moment! Mary blushed until the tears stood in her eyes...” [12, с. 345].

Цілковито погоджуючись з думкою польської дослідниці Гражини Борковської про те, що квіти і музика є символічною мовою кохання в модерністичному художньому дискурсі⁴⁰, можемо з пев-

40 “Визнання кохання часто є д о с л і в н о подвійним, розшарованим, тобто набирає форми висвітленого палімпсесту, музичної композиції будови ф у г и (яка італійською означає втечу), що в даному випадку не є випадковим: воно ховається від страху бути відкинутим, уникає остаточної і вирішальної вербалізації, а також тужить до “мов” із вільним зв’язком між *signifié* і *signifiant*: до музики і “мови” квітів... Отже не лише у вишуканій поетичності, але також і в структурі музичного “знаку” варто дошукуватися

ністю твердити, що вони обоє є наскрізним тропом модерністичної поетики аналізованих творів.

У новелі “Урок співу” хризантема є символом невисловлених, несміливих, заледве окреслених⁴¹, проте наявних почуттів кохання учениці до своєї учительки. Такими ж самими смисловими конотаціями наділений образ хризантем в новелі К. Менсфілд “Подув вітру”, де він двічі з’являється в тексті, виразно маркуючи емоційний стан Матильди. Запах хризантем, котрий наповнює кімнату містера Буллена, є вагомою складовою того бажаного, спраглого спокою і втишення, які віднаходить схвильована дівчина в кімнаті свого коханого вчителя. Натомість образ хризантем, вирваних з корінням, поспіхом зігнутих і скручених сусідкою Матильди Марі Свейнсон, мовби провіщає її, сусідки, раптову, передчасну появу на уроці музики, яка різко, до певної міри брутално перериває / руйнує ідилічний стан короткочасного моменту щастя Матильди в часі її близькості з містером Булленом, вщент розбиваючи її мрію про те, щоби він тривав вічно.

Образ квітки присутній і в новелі В. Вулф, що органічно вписується в наскрізь оригінальну концепцію твору письменниці. Адже в новелі має місце унікальна трансформація квітки (декоративної прикраси на суконці учениці Фанні) з троянди – на початку твору (“... *the rose fell out of Fanni Wilmot's dress...*”) на гвоздику – в його середині (“And she [Julia Craye] picked up *the carnation* which had fallen on the floor...” [19]), символізуючи зміну характеру почуття з гетеро- на гомосексуальне, лесбійське кохання⁴², яке незримо реалізується у взаєминах між учителькою музики та її ученицею. Образ квітки, зокрема гвоздики⁴³, у новелі В. Вулф функціонує як субсти-

еротичних успіхів музики; натомість участь квітів у розвитку любовної гри повинна завдячувати символічним властивостям “вторинних” семіотичних систем” [4, с. 45].

41 образ жовтої хризантеми символізує ледь помітне, крихке почуття кохання [11, с. 10].

42 Порівняймо, до прикладу, аналогічне “розщеплення” квіткового образу на символ гетеро- і гомосексуальної любові в новелі К. Менсфілд “Урок співу”: у взаєминах міс Мідовз з нареченим також фігурує яскраво-червона троянда, натомість у її стосунках з ученицею Мері Безлі – жовта хризантема – символ ледь вираженого кохання: “Last time he had come to see her Basil had worn a rose in his buttonhole. How handsome he had looked in that bright blue suit, with that dark red rose!” // “Mary Beazley ... motioned towards rather than handed to her mistress a beautiful yellow chrysanthemum” [12, с. 346; 345].

43 Саме гвоздика є символом одностатевого кохання в модерністичному флористичному лексиконі [8, с. 14; 17, с.]. Пор. також значення гвоздики як символу жіночого кохання [11, с. 10].

тут коханої, який у завуальований спосіб виявляє справжні, однак притлумлені бажання Джулії Крей – торкнувшись до правдивої природної краси, досягнути і затримати її, опанувати, заволодити нею, зробити її назавжди своєю: “And she picked up the carnation which had fallen on the floor, while Fanni searched for the pin. She crushed it, Fanny felt, voluptuously in her smooth veined hands stuck about with water – coloured rings set in pearls. The pressure of her fingers seemed to increase all that was most brilliant in the flower; to set it off; to make it more frilled, fresh, immaculate” [19].

На основі текстуального аналізу вибраних новел І. Вільде, К. Менсфілд та В. Вулф можемо твердити про те, що всі вони містять у собі ознаки “музикалізації” прози як характерної риси модерністичної літератури початку ХХ ст. Використовуючи структурні принципи й композиційні прийоми музичних творів, як-от концентричність будови, заснованої на техніці повторень і варіацій, прийому контрапункту чи техніки лейтмотивів письменниці експресивні засоби мистецького самовираження, поглиблюють проблемно-тематичний вимір своїх текстів: виокремлюючи внутрішній світ персонажів, дозволяють проникнути у глибини їхнього ества, зануритись у вир свідомих або підсвідомих емоцій і переживань.

Порівняльний аналіз запропонованих новел дозволяє виявити характерні особливості авторської концепції музикалізації прози. У новелі І. Вільде ця музикалізація обмежена до інтра-текстуальної тематизації, зведеної до сюжетного мотиву уроку музики, який не є суттєвим ані для персонажів, ні для самої авторки. У новелах британських письменниць, окрім наявності форми експліцитної “розповіді” (подібний мотив уроку музики) вбачаємо риси й імпліцитного “показу”, зреалізованого в структурній аналогії літературних текстів з формальними ознаками музичних творів. Проте якщо творів К. Менсфілд притаманні / властиві риси імітації музичних мікроформ, зокрема композиційних прийомів поліфонічної симультанності, повторів і варіацій, то новелі В. Вулф властиві також риси імітації макроформ, зокрема жанру музичної фуги.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вільде І. Лекція // “Райська Яблінка”. Антологія української малої “жіночої” прози Галичини міжвоєнного періоду / Упор., літ. редакція, передм. і прим. Н. Поліщук. – Л.: ЛА «Піраміда», 2014. – С. 49–54.
2. Чужомовне письменство на сторінках західноукраїнської періодики (1914-1939), Львів, 2003.
3. Albright D. Musical motives in Modernism // *The Cambridge Companion to Modernism* / ed. by M. Levenson. – P. 232–243.
4. Borkowska G. Dialog powieściowy i jego konteksty (na podstawie twórczości Elizy Orzeszkowej). Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1988.
5. Borkowska G. Cudzoziemki: studia o polskiej prozie kobiecej. Wydawnictwo IBL, Warszawa 1996.
6. Bucknell B. Literary Modernism and Musical Aesthetics: Pater, Pound, Joyce and Stein.
7. Dekoven M. Modernism & Gender // *The Cambridge Companion to Modernism*, ed. By M. Levenson, 1999. – P. 174–194.
8. Douglas E. Queering Flowers, Queering Pleasures in “Slater’s Pins Have No Points” // P. 13–15.
9. Hejmej A. Muzyczność dzieła literackiego. – Wrocław, 2002.
10. Hill M. From New Women To Modernists // *Mothering Modernity: Feminism, Modernism, And The Maternal Muse*, Routledge, New York and London, 2016, p. 1–27.
11. Ingram J. *The Language of Flowers, or Flora Symbolica Including Floral Poetry Original and Selected*, Frederick Warne and Co, London and New York 1887
12. Mansfield K. The Singing Lesson // Mansfield K. *Collected stories*. – P. 343–350.
13. Mansfield K. The Wind blows. – URL.: www.katherinemansfieldsociety.org
14. Muzyka w literaturze: Antologia polskich studiów powojennych / red. A. Hejmej. – Kraków, 2002.
15. Transpozycje: Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej / red. A. Hejmej, T. Górny. – Kraków: Universitas, 2016.
16. Virginia Woolf and Music / ed. by A. Varga.
17. Winston J. “Reading Influences Homoeroticism and Mentoring in Katherine Mansfield’s ‘Carnation’ and Virginia Woolf’s ‘Moments of Being: ‘Slater’s Pins Have No Points.’” // *Virginia Woolf: Lesbian Readings*. Ed. Eileen Barrett and Patricia Cramer. New York: New York UP, 1997. – P. 57–77.
18. Wolf W. *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. – Amsterdam-Atlanta, 1999.
19. Woolf V. *Moments of Being: Slater’s pins have no points* //

THE DISCOURSE OF LOVE IN THE EAST-EUROPEAN MODERNIST WOMAN PROSE: ZOFIA NALKOVSKA VERSUS DARIA VIKONSKA

The article concerns the problem of representation of femininity as the main feature of women's modern literature of 20th century. A comparative analysis of short stories of both the Polish and the Ukrainian women's writers – Z. Nalkovska ("A Pussy, or The White Tulips") and D. Vikonska ("A Paradise Apple-Tree") has been made through a prism of "body"/ "spirit" category – a key binary opposition of female protagonists' self-expression. The peculiarity of women's writings consists in the difference of their authors' conceptions which reveal dominating of the bodily aspect of female consciousness in Z. Nalkovska's works and prevailing the spiritual dimension in D. Vikonska's prose.

2.4.3. МОВА ЛЮБОВІ У СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ МОДЕРНІСТИЧНІЙ ЖІНОЧІЙ ПРОЗІ: СОФІЯ НАЛКОВСЬКА VERSUS ДАРІЯ ВІКОНСЬКА

Однією з характерних рис модерністичної свідомості стає фемінізація культурних, відтак і літературних процесів початку ХХ ст. [4, с. 201-203], що спричиняється до зміни парадигматики і змістових, і формальних аспектів творчості: численність жіночої авторської присутності, проблематизація жіночої суб'єктивності, відмова від лінійності структури тексту або неокресленість та плинність художнього вислову тощо [5, с. 14, 16]. Не стоїть осторонь означених тенденцій і східноєвропейська відміна модерністичної літератури, представлена, зокрема, малою прозою польської та української письменниць – Софії Налковської і Дарії Віконської, відповідно.

У ранній збірці оповідань «Кішечка, або Білі тюльпани» (1909) Софія Налковська порушує проблему сутності жіночого ества, що розкривається кризь призму функціонування домінантно жіночого персонажа у її різноманітних взаєминах між жінками і чоловіками. Вона функціонує в іпостасях дружини («Той день», «Чеснота») / коханої («Кішечка», «У склянній труні») / коханки («Sclavia amantes»), забезпечуючи читачеві наявність цікавих, різної повноти форм репрезентації жіночого «я».

Одним з аспектів розкриття внутрішнього «я» жіночої особистості, за авторкою, стає площина її сексуальності, усвідомлення нею

тілесності як питомої форми (пізнання і сприйняття світу) жіночості [6, с. 67], що найяскравіше заманіфестована у двох оповіданнях письменниці, які в тематичному ракурсі становлять початкову і зрілу фази її буття: «Кішечка, або Білі тюльпани» (1906) й «Раба коханця» (1905).

В оповіданні «Кішечка» в постаті центрального і єдиного жіночого персонажа маємо приклад короткочасно фіксованої, та все ж пережитої миті пробудження власної сексуальності, перший досвід пізнання, хай несвідомого і несміливого, проте вагомого, здобутого на власний голос поклику тіла – сором'язливого і не певного себе почуття власної сили й краси. Таке пробудження с. Налковська майстерно передає на різних структурних рівнях тексту, зокрема, і на рівні мовленнєвих конструкцій – через неназваність чи завуальованість, недомовленість або й замовчування, передає як щось незнане, не окреслене та незрозуміле: «... ponieważ nic, ale to nic *nie mogła zrozumieć*»; «...coś ... przechodzącego zmysłu» [7, с. 11]; «*sama nie wiedząc czemu, pełna dziwne-go jakiegoś [żału]...*» [7, с. 12] (курсив наш. – Н. П.). Обрана письменницею наративна стратегія невластивої прямої мови також підпорядкована цьому задуму. Наратор, переповідаючи внутрішній стан дівчини через квазідистанційованість від думок персонажа, мовби затіює, відтак приховує справжній зміст описуваної події – зародкового усвідомлення і відкриття у собі приспаної сексуальності, закладеної з правіків і спорідненої з природою первісної чуттєвості, агресивної і небезпечної хтивості самки, що, непогамована у своїй пристрасності, свавільна і непідвладна розумові, потужна і страшна у своїй силі, становила джерело і була запорукою споконвічної влади Жінки [9, с. 158]. Пізнання власного ества подано через лаконічні, однак місткі описи стану Кішечки, що, змінюючи одні одних, виявляють приховану подвійність: нові рум'яні, пришвидшене дихання, відчуття гарячі, маскуючи наростання внутрішньої напруги, засвідчують перетворення зовнішньої прибавливості дівчини у правдиву, первинну внутрішню жіночу збавливість, відтворену в образі кішки-самички, здатної сильно, страшно, аж до крові вкусити у шию [7, с. 11].

А проте, підвладна властивим модерністичній культурі конвенціям часу, пізнавши, а радше наблизившись до пізнання таємниці власної природи, Кішечка неймовірними зусиллями волі

змушує себе погамувати щойно пробуджену свідомість жіночого «я». Рятуючись втечею з небезпечної кімнати художника, вона назавжди зрікається свого ества – чуттєвої, пристрасної, сексуально звабливої «kobiety stworzonej do miłości» – на користь традиційної у стереотипізованій моделі подружнього життя, успадкованої з попередніх століть і вибудованої за формулою взаємин «батько-донька» [8, с. 17] ролі дружини-«місіонерки», асексуальної та святої: «Łucjan czuje się jej niegodny, skalany, upadły... ona jedna mogłaby go odrodzić i uszlachetnić» [7, с. 7]. Утверджуючись у думці, що вона, як і «mamusia, siostra starsza, ciocia... stworzona była do tego, żeby wyjść za mąż» [7, с. 10], Кішечка справляє похоронну тризну по самій собі із характерними атрибутами жалоби – квітами і сльозами: «... w oczach jej stanęły dwie wielkie łzy, łzy natury [...] rzuciła z rozmachem pęk białych tulipanów... Poleciały daleko ... duże, ciężkie, białe, wiosenne tulipany. I widziała je, błyszczące tak w cieniu, jak w grobie...» [7, с. 11-12].

Занурення у вимір власної тілесності становить семантичне ядро й оповідання «Sclavae», однак відтворення письменницею досвіду пізнання протагоністкою свого тіла посутньо різниться від попереднього. Якщо сюжетну основу «Кішечки» становить опис короткочасного епізоду пробудження власної сексуальності жіночого персонажа, то оповідання «Раба» є своєрідною студією над природою жіночості, вираженою у формі поетично-символічної образності. Разом з тим Кішечка, яка репрезентує втілення жіночого «я», є цілісною особистістю, натомість безіменне оповідне жіноче «я» з «Раби» виявляє власну внутрішню суперечливість, зумовлену постійним взаємопоборюванням двох конфліктуючих первнів, двох форм жіночого буття, що становлять ключову пару протилежностей тексту: душу і тіло. Внутрішній конфлікт між двома початками жіночого «я» в сюжетному аспекті транспонується у вимір любовних взаємин жіночого персонажа з двома чоловіками, що функціонують в оповіданні як персоніфікація домінантної опозиції: нареченим і «[tym] nowym, obcym, wrogim mi człowiekiem»; «tego złego, dziwnego człowieka» [7, с. 84, 85]. Як носії протилежних вартощів, вони наділені рисами, які, розширюючи коло бінарних опозицій, нанизують їх на стрижневу, визначаючи тим самим простір розвитку жіночого

«я»: святість / гріховність, аскеза / пристрасність, цнота / спокуса, чистота / бруд, простота, ясність / хаос, складність, добро / зло, а відтак узагальнюються фінальними категоріями Ангела / Диявола. В цій останній опозиційній парі, окрім класичної у європейській моделі жіночого «я» [8, с. 2], прочитується ще одна, зрима в тексті алюзія: у тузі персонажа за пізнанням незвіданого, перекоєній на жіночу манеру – тути за коханням відлунює фігура Фауста: «... nigdy nie kochałam i zawsze tęskniłam za miłością, ... siebie tylko czciłam – ... to najsmutniejszy ze wszystkich kultów, ... dla oczu moich myśli za ciasna już nie-skończoność, chociaż rękami dosięgnąć nie mogę nawet najbliższej z gwiazd ... smutno mi jest śmiertelnie ... pokonana już jestem ... słowo jedno – rokorna się stanie i czekająca» [7, с. 85]. Однак, на відміну від Гетевого Фауста, який є пасивним об'єктом боротьби між Богом і Дияволом за його душу, протагоніста оповідання бореться самотужки. Внутрішня боротьба, яка точиться між двома іпостасями її власного жіночого «я» і в сюжетному плані відтворена як постійно триваюча зміна коханого на коханця, постає перед читачем як динамічно мінливий, тотожний змінам природних циклів – зими весною, весни осінню, а водночас складний, драматичний у своїй основі процес пошуку самоідентифікації, що народжується у страшних муках і болях: «Ale bolała mnie dusza. Odchodziła daleko – i nie wołała mnie już za sobą. I najdumniejsza, najbardziej daleka od życia była wtedy, gdy ciało moje mdlało pod chłostą zatrutych kwiatów. A gdy w ekstazie odkupienia chciało pójść za nią po kamienistych szlakach dumy bolesnej, wracała prędko, jak cień – i łączyła się z nim w przebolesnym, wrogim uścisku» [7, с. 86].

Ця боротьба, що неминуче веде до розщеплення й остаточного розпаду жіночого «я» на два взаємовиключні (хоча раніше ототожнювані: «Stał przy mnie – i mówił mi rzeczy słodkie i złe. A ja słowa jego przebierałam, jak kwiaty – i w pamięci swej zostawiłam te tylko, które miały woń... przypomnąjącą mi złote kwiaty mojego ogrodu... Niech pan mówi tak jeszcze... Taki pan ma podobny głos do człowieka, którego kocham...» [7, с. 84-85]) і ворожі стани – це боротьба між високими, чистими поривами душі, що переносить персонажа в ізольований світ острівної Утопії [7, с. 86] і пристрасним шалом тіла, який занурює її у незнані ще досвіду потаємні світи: «Uczynił ze mnie lunaticzkę swe-

go spojrzenia. Włakałam się po gankach zawrotnych jego kapryśnych myśli» [7, с. 85]. Вона виростає у боротьбу за власне «я» між перетвореною чоловіками на застиглу форму досконалості, на спорожнілу і мертву матрицю іронічності, піднесеної ними на п'єдестал величної, рятівничої святості: «Jesteś jedyna, królewska, święta... Szczęściem najwyższym jest – móc być cieniem twego majestatu. ... Ja muszę czuć nad sobą siłę twoją – spokojną, jasną, jak czuć muszę ciśnienie słupa atmosferycznego. Inaczej ta męka zwątpień rozsądzi mi czaszkę» [7, с. 86, 87] і жіночою спраглистю за одвічною мінливістю форм життя і смерті, питомої сутності жіночого «я» [9, с. 121], метафорично вираженою у формулі: «I blask słońca miałam w oczach – i krew na ustach» [7, с. 85].

Наділена чоловіками абсолютною владою чистоти і святості, «Раба» відчуває на собі тягар її поневолення, відтак у пориві на здобуття автентичної свободи віднаходить її у власній тілесності («Weź i połam moje srebrne skrzydła... Tak mię między dusza...» [7, с. 88]); цілковито піддаючись її владі, віднаходить повноту буття, що, властиво, й становить таємницю одвічної жіночості: «Nie mam siły być świętą i nieulekłą – żyć chcę, kobietą tylko jestem. Muszę wielbić, kochać, lękać się, by być szczęśliwą» [7, с. 88].

Попри те, що наративна перспектива оповідання змінена – у порівнянні з оповіддю від третьої особи однини у «Кішечці» на першу – у «Рабі», що спричиняється до зміщення бачення проблеми, яка подана зсередини, відтак глибоко пережита, а не дистанційована, подібно як і в «Кішечці», пізнання тіла відтворено як несвідомий акт, що символічно переданий через злуку протагоністки зі світом природи, квітами, і стан сп'яніння: «A ja słowa jego przebierałam jak kwiaty... woń cudną, senną, narkotyczną»; «uczulałam płomień na twarzy i szła w mozgu, i purpurową zasłonę na oczach» [7, с. 84, 85].

Таким чином обидва оповідання: і «Кішечка» і «Раба», які тематично споріднені відтворенням досвіду пізнання власної тілесності протагоністок, кардинально різняться між собою наслідками цього пізнання: Кішечка злякалась і втекла від поклику власного тіла, натомість жіноче оповідне «я» цілковито віддалася на його волю.

Проблема «одвічної жіночості» становить серцевину й одного з найвідоміших оповідань Софії Налковської «Той день» (1908).

У ньому з позиції всезнаючого наратора (оповідь у творі подана від третьої особи однини) вона розкривається не як незвідана (оповідання «Кішечка»), а чи як пошукувана (оповідання «Раба»), а як дана, якої пані Катажина – центральний персонаж твору – свідома, якою наділена і у світі якої розкошує. Однак у порівнянні з попередніми творами, вона ані надривно-небезпечна, як в оповіданні «Кішечка», ані вистраждана і здобута в боротьбі, як у «Рабі», а спокійна і гармонійна, мовби органічна форма самого буття: «Pani Katarzyna posiadała bardzo wiele owej wiekuiestej, nie zgłodzonej jeszcze przez myśl i kulturę kobiecości, zabranej kiedyś kwiatom, zwierzętom i żywiółom. Miała ciało białe, jak mleko, oczy w grubych powiekach, powoli patrzące, i włosy jasne, uczesane na kształt hełmu» [7, с. 90]. Ба більше, складається враження, що вона – «... śliczna białoróżowa samica o złotej grzywie i oczach, podobnych do oceanu – piękniejsza od samicy łabędzia, od żmii, od czarnej pantery» [7, с. 90] є досконалим синтезом незрілої, наляканої маленької самички Кішечки – «wysmukła, i zgrabna, i giętka, jak prawdziwa koteczka» [7, с. 11] і хтивної бранки тіла, яка в екстатичному шалі спокуси «rozpuszczała wielkie [moje] włosy i ciemnozłoty ich płaszcz słała mu pod nogi, bijąc pokłony przed jego złą mocą» [7, с. 85]. Набуваючи своєрідної повноти, якої бракувало і Кішечці, котра зрадила власну плоть, і Рабі, позначеній тавром роздвоєння, «одвічна жіночність» пані Катажини з оповідання «Той день» традиційно відштовхується від тілесності як питомого (за с. Налковською) підґрунтя жіночої сутності, проте водночас розширює вимір власного функціонування, актуалізуючи власну креативність, глибокі поклади творчого потенціалу, котрі, однак, містяться і виводяться з фізіології жіночого тіла. У так обраному письменницею ракурсі в образі пані Катажини прочитується архетип Великої Богині, який, проте, зазнає характерних часових модифікацій.

З одного боку, с. Налковська покликається на архаїчну свідомість міфічного правіку, за якою жінка, ототожнювана з природою, наділялася амбівалентною природою власної сутності – одночасного дарування життя і принесення смерті [9, с. 122]: «Był to ów dzień dziwaczny, o którym zazwyczaj stawała się wewnątrz niej śmierć, a na grobie wytryskała, jak wiatr, moc owa, odkupująca bezwinną zbrodnię,

moc pomnożonego, rozszalałego pragnienia życia. Dzień, który bratał ją z oceanami, czynił zawisłą od wiekuistych przemian księżycowych, podległą prawom niezmiennym, żalosną i pogodną, jak sama jej siostra, natura» [7, с. 90]. А проте письменниця наголошує на життєдайній функції свого персонажа, на можливості реалізації її материнського, а відтак творчого ества, яке, вбираючи в себе володіння таємницею, знанням нерозривного зв'язку поміж життям і смертю як фундаментальним принципом існування світу («stała dziś na pograniczu obojga tajemnic i zestrzegła w sobie dwa najdalsze zdarzenia ziemi» [7, с. 90]), слугує своєрідним медіатором, в якому протилежні первні сполучаються і переходять один в один: «... Owa kobieta, z bytu swego emanująca nowe bytu, macierzyństwem swym kładująca się między życie a śmierć, jak most ponad przepaścią – kobieta wiekuista... Ta, która łączy obie krańców, niby gałąź kwitnąca...» [7, с. 95]. Тому саме материнство як потенційне творення є тою питомою ознакою, що зміщує акценти розуміння правдивої сутності жіночого ества протагоністки; причому материнство як традиція, успадкована і передавана по жіночій лінії, як запорука власної тяглості, непроминальності, виражена у свідомому прагненні пані Катажини народити доньку, подібну до неї самої, а відтак протиставити її чоловічому струменю, втіленому у відразливому для неї – за подібністю до чоловікового – усміху сина.

Та водночас дар материнства в оповіданні «Той день» транспортується з тілесної площини в інтелектуальну, відкриваючи іншу іпостась жіночого «я», закладену в ній від природи, актуалізуючи потенціал реалізації протагоністки як творчої особистості, яка, даруючи життя творам власної уяви, забезпечуючи їм безсмертя, долає прірву між життям і смертю: «I wszystko takie – najbardziej dziwaczne, bezpotrzebne – staje mi w wyobraźni w owe dni właśnie... Wtedy najsilniej marzę, najdrapieżniej pragnę tych rzeczy cudnych, które uciekają od swej nazwy jak przerażone ptaki...» [7, с. 93]. І все ж творчий потенціал пані Катажини глибоко закорінений у її тілесності, оскільки поклик до творчості стає відчутний саме тоді, коли триває менструація. Саме в цьому, духовно і тілесно, інтелектуально й фізіологічно спаяному акті творення, метафорично вираженому материнстві: «w owej chęci macierzyństwa – krzewiącej się nazewnątrz myśli» відчутним стає доторк

до правдивої, істинної сутності буття: «pochylenie głowy ponad oddechem spraw najważniejszych, doniosłych, ostatecznych» [7, с. 95].

Однак, на відміну від архаїчного жіночого правдирця, з яким п. Катажина відчуває власну спорідненість, мислячи себе спадкоємицею багатства Природи, вона як жінка нового часу, нової культурної свідомості затрачає ключові риси. Пізнання і володіння глибиною таїною буття, як і її креативна функція, що в часи архаїки наділяли жінку необмеженою владою, засвідчують трансформацію, якої – як втрату зазнає жінка нового часу: у день пробудження творчого потенціалу – часі менструації – вона властиво що позбавлена своєї міці, відчувається знесиленою, безвладною, нездоровою і – неплідною. Єдине, що їй залишається, – лише мріяти, перебуваючи у пасивному стані бездіяльної несвідомості: «Słodki ciężar słońca... pętała ją miękkim znużeniem niby siecią jedwabną» [7, с. 89]; Pani Katarzyna była osłabiona i senna...; Pani Katarzyna słodko przykneła oczy; Myśl czy widzenie... pochylenie odurzonej głowy [7, с. 94, 95]; ... czasami zdaje mi się ... że żyję w krainie nieistniejącej jednego z tych ślicznych, dziwacznych krajobrazów, oglądanych w dzieciństwie» [7, с. 92]. Нездатність до дії, до активного чину з боку пані Катажини, відтак перебування в стані мрійливості, причому згаслої («smutek załzawiony za gasnącym marzeniem»), виявляє внутрішню неспроможність протагоністки: поклик до життя, як і до творчості, як незреалізований, обертається смертю: «żałowała znow że nie może mieć tych wszystkich ślicznych dzieci, które w niej umierali wciąż od tyłu lat» [7, с. 95].

Характерною в контексті аналізованої проблематики оповідання є його структура, виписана в органічній єдності зі змістовими доміантантами тексту: через вдавання до «техніки лейтмотивів», симетрично повторюваних у тексті фраз чи окремих пасажів письменниця у формальний спосіб відтворює питомо жіночу форму буття, споріднену зі світом природи: заснована на принципі ритмічної циклічності, вона викликає безпосереднє відчуття мінливості припливів і відпливів океану, зміни фаз місяця, пір року, життя і смерті, фізіологічних особливостей жіночого тіла [9, с. 176]: квіти [7, с. 89] – промінь кривавий [7, с. 90] – смерть і життя [7, с. 90] – (дивний день) природа як сестра [7, с. 90] – самка [7, с. 90] –

вічна жіночість [7, с. 90] – материнство [7, с. 91] – кров [7, с. 93] – материнство [7, с. 95] – кров і думка [7, с. 95] – життя і смерть (двічі: [7, с. 95]) – вічна жінка [7, с. 95] – самка [7, с. 95] – квіти [7, с. 95] – любов [7, с. 95] – природа як сестра [7, с. 96].

Дещо відмінного ракурсу в концепції с. Налковської стосовно реалізації жіночого «я» набувають два інші оповідання з її збірки «Кішечка» – «Цнота» (1908) і «У скляній труні» (1905), тематично споріднені за кількома параметрами. Обидві протагоністки фігурують не як самодостатні, взяті самі по собі особистості, що є домінантною рисою персонажів оповідань «Кішечка», «Раба», «Той день», а подані з позиції їхніх взаємин з іншими людьми, які обертаються для них пасткою: для персонажа оповідання «Цнота» – це хворий на смертельну недугу старший за віком чоловік, для Лілі з оповідання «труна» – це власна матір, наділена авторитарним характером. Обом їм випадає нагода порятунку з глухого кута їхнього життя, що виходить з пропозиції закоханого у кожному з них молодого чоловіка, проте обидві відкидають дарований долею шанс, свідомо прирікаючи себе на жорстоку, повільну смерть, отримуючи при цьому, щоправда, різною мірою, внутрішню сатисфакцію / вдоволення з приводу власного вибору. Перелічені риси дають підстави вбачати у згаданих текстах письменниці сліди ніцшеанської і регресивної моделей жіночого письма [4, с. 214; 208].

Розкриття внутрішньої природи жіночого ества в оповіданні «Цнота» вкотре здійснюється у просторі власної тілесності центрального персонажа твору. Якщо і це оповідання розглядати крізь призму відлуння в ньому архетипу Великої Богині, що має місце, то можемо говорити про реалізацію в ньому – в його кульмінаційній довершеності (в шереху жіночих персонажів, як-от Кішечки чи Раби) – «темної» складової жіночого ества, його хаотичної, деструктивної, хтонічно-танатологічної природи, що, на відміну від «світлого», креативного начала, спрямованого до утвердження, хоч і пасивного, зафіксованого лише як мрію, життя (пані Катажина з оповідання «Той день»), неминуче веде до смерті. Жіноче тіло у «Цноті» постає наче вирва, що манить зачаєною в ній небезпекою, сповненою незвіданої загадковості, непізнаваних, таємничих,

загрозливих сил, захованих у глибинних пластах підсвідомості: «A we mnie wszystko rozszczępia się na jakieś mocy wrogie i nieznane. Dla samej siebie jestem chaosem. Jestem dla siebie nocą głęboką – ciało moje jest jakąś tajemnicą przerażającą, większą, niż życie i śmierć. Czasami wsłuchuję się tak z drzeniem w tajemne dzieje siebie, w to państwo straszliwe, istniejące niżej poziomowi mej wiedzy. Ach, gdyby odczytać można było bajeczne dzieje ciała w wieczór jakiś wiosenny... Owe niepojęte myślom zamiary, od których ścina się krew, owe projekty potworne, przewrotne konszachty z okrucieństwem losu, porozumienia... Świadomość bezsilna świeci się tylko na czole, jak mała gwiazda nad przepaścią, i cieńkie, wnikające promienie zapuszcza ze zgrozą w purpurowe czeluście bezimennych, nieodgadnionych chcień» [7, с. 112-113]. Саме там, у вирі непогамованої пристрасті та інстинкту нуртують почуття, які штовхають персонажа у незнані світи смерті.

Виводячи генеалогію сутності жіночого ества з його тілесності, с. Налковська протиставляє чоловічу і властиво жіночу перспективи візії жіночості, її внутрішньої природи, наголошуючи на хибності змодельованої традиційною (чоловічою [9, с. 74]) культурою рецепції жінки у поставі ангельської святості, доброти і непорочності, наділеної рятівничою функцією для «збуреної» чоловічої свідомості: згадаймо, до прикладу, Кішечку, що за власним зізнанням пана Луціяна, єдина, хто могла його порятувати; або ж безіменне оповідне жіноче «я» з оповідання «Раба» у її діалозі з персоніфікованою душею, – а чи жертвовності, як в аналізованому оповіданні «Цнота». Така модель поведінки виявляється штучною, зумисне накинутою жінці, тому обертається для неї нестерпним тягарем поневолення, а відтак запереченням її правдивого внутрішнього «я», що закорінене у її тілесності і є джерелом її первісної, хоч і притлумленої влади. В такому значенні персонаж оповідання «Цнота», закономірно продовжуючи ряд Кішечки, Раби і п. Катажини, перевершує їх усіх, оскільки є чи не найглибшим, найповнішим осягнення таємниці власного тіла, таємниці, що межує із пізнанням таїни буття, пов'язаної зі світом потойбіччя, що сягає стихійних глибин праоснов світу, виходить у безмір нескінченності і надає їй відчуття необмеженої, абсолютної влади, влади володіння життям і

смертю: «A ze szczególnego zamętu wszystkich tych rzeczy, z braterstwa łaski i zbrodni, z samego serca chaosu wynikał triumf nie objęty, poczucie mocy i władzy, zbliżenie się najzuchwalsze, zbliżenie się ze skowyttem żądzы do spraw bezimennych i wiekuistych, wyczuwanych w wiosenne wieczory, jako tajemnica życia – przerażająco powabna, straszliwie cudna...» [7, с. 117].

Творча функція, креація нових форм життя, якою наділена від природи і яку відкриває у своєму тілі пані Катажина («Той день»), також акумулює владний аспект жіночого буття, однак як незреалізований, пасивний, він позбавлений власної сили; натомість персонаж з оповідання «Цнота», свідомо відмовляючись від щойно здобутого щастя в обіцянці рятівничої втечі з коханим, а тим самим прирікаючи своє молоде, звабливе і повне чуттєвої краси молоде тіло на небуття, обираючи повільну, жорстоку смерть для самої себе, здобуває перемогу над життям, стаючи необмеженою владаркою життя свого власного і залежного від неї хворого приреченого чоловіка.

Таким чином в оповіданні «Цнота» маємо справу із зреалізованістю ніцшеанської моделі жіночого письма, проте не стільки в ракурсі аристократизму духу, скільки перверсійності тіла: «Była to jakaś dzika słodycz uśmiechania się z rozpaczy, radość głęboка zrodzona w tajemnych ciemnościach organizmu, przerażająca rozkosz wywarcia na sobie samej aktu okrucieństwa...» [7, с. 117], що своїм джерелом має постулат німецького філософа про «переоцінку всіх вартощів», до чого відсилає вміщене на початку оповідання мотто з його «Генеалогії моралі».

У порівнянні з малою прозою с. Налковської, збірка оповідань Дарії Віконської «Райська яблінка» (1936), органічно вписуючись у контекст модерністичної естетики початку ХХ ст., творить відмінну від неї модель жіночого письма.

Своєрідність авторського тексту Дарії Віконської проступає і на проблемному, і на формально-структурному рівнях. Оповідання письменниці є асюжетними – основний конфлікт, що виникає між персонажами, перенесений з почуттєво(емоційно)-подієвої площини дії (проза с. Налковської) у мисленеву площину думки; він розгортається у формі інтелектуальної дискусії і в жанровому аспекті набуває ознак філософської мініатюри, своєрідних філософських етюдів. Його

характерні риси – це рефлексійність, аналітичність художнього вислову, внутрішня дистанційованість, відстороненість і споглядальність перспективи, що породжує оповідну безсторонність, опосередкованість судження; домінування діалогізму, зрідка монологізму викладу. Письменницю цікавлять не стільки персонажі у їх ускладненій психологічній характеристиці, скільки сформульовані, окреслені ідеї, що вступають між собою у суперечку, виразниками і носіями яких, властиво, вони і є.

Прикметною особливістю авторської манери письма є дуалістичність світоглядної системи письменниці [2, с. 295], яка на текстуальному рівні реалізується у використанні розгалуженої мережі категорій бінарних опозицій, центральною серед яких, як і в польської письменниці, є «тіло» / «дух». Як троп модерністичної свідомості, вона становить смислову домінанту всієї збірки оповідань авторки, проте, на відміну від с. Налковської з її апологією тілесності як підґрунтя жіночого світобуття її персонажів, у концепції української письменниці вона поступається місцем категорії духовності як засадничому принципіві людських взаємин – і між- («я»-«ти»), і поза(понад)особистісного («індивідуум»-«світ») характеру. Подібно, як і в с. Налковської, у Д. Віконської опозиційна пара «тіло»/«дух» становить поетикальний стрижень текстів, на який нанизуються додаткові, які, творячи ускладнену систему протиставлень, розширюють її семантичне поле до світоглядних універсалій: особисте / позаособове; чуттєве / інтелектуальне; рабство / свобода; скінченне / безмежне; дочасне / вічне; матеріальне / метафізичне. А проте кардинальна відмінність між обома авторками полягає в тому, що коли с. Налковська, вибудовуючи свою множину бінарних опозицій, не виходить за межі домінантних для модерністичної свідомості культурних стереотипів, то Д. Віконська кидає їм виклик і, зрештою, руйнує їх. Моделюючи діалогічні ситуації своїх персонажів, письменниця заперечує категорії духовності, вічності, метафізичності чи свободи як питомо вартісні категорії світу чоловіків, вкладаючи саме в жіночі уста пристрасні декларації на захист їх самоцінності.

У центрі художнього світу Дарії Віконської, як і Софії Налковської, перебуває жінка, саме її голос переважає чисельно; проте, на відміну від

польської авторки, інтерес якої сфокусований на розкритті внутрішнього світу жіночих персонажів, що набуває обрисів емоційно-чуттєвого, відверто і однозначно тілесного виміру, жінка Д. Віконської, функціуючи у вимірі інтелектуально-духовного, фактично ніколи не фігурує автономно, як ціль сама в собі, а майже завжди розкривається в контексті своїх взаємин із чоловіком – безпосередньо через діалоги між чоловічими і жіночими персонажами, а чи опосередковано – в діалозі з подругою. Причому прикметною особливістю таких діалогів є відчутне протиставлення двох світів – чоловічого і жіночого.

Одним із характерних прикладів такого ракурсу авторкового бачення є два оповідання Дарії Віконської – «Загроза кохання» і «Два світи», які, на нашу думку, не є звичайним тематичним відлунням одне одного, а певною смисловою єдністю в її початковій і прикінцевій фазах. В обох оповіданнях діалог відбувається між жінкою і чоловіком: у першому оповіданні – це Він і Вона, у другому – Орест і Еля. В обох текстах розгортається дискусія на тему кохання між двома статями; в обох них відчувається напруга і непорозуміння між парою закоханих. Диспутуючи на тему міжособистісних взаємин, що випробовуються тривалою розлукою між коханими, персонажі поступово виявляють відмінності у власних світоглядних переконаннях, котрі ведуть до тимчасового розстання – у першому й остаточного розриву стосунків – у другому. Розбіжності в поглядах зумовлені сприйняттям кохання в його чуттєвому і духовному вимірах: для чоловіка безпосередня близькість, відчуття фізичної присутності (поруч) коханої є найвагомішим елементом їхніх стосунків; тоді як для жінки – бажання, свідомість духовної спорідненості. На переконання жіночого персонажа (і її із «Загрози кохання», й Елі із «Двох світів»), саме духовні взаємини є серцевиною, первинною основою почуття любові, що зароджується між чоловіком і жінкою; чуттєва гармонія є лише додатковою і вторинною. Ба більше, у первинній чуттєвості, в її чистій і домінантній формі жінка вбачає приховану небезпеку, що загрожує руйнацією духовних підвалин людської особистості, в страху перед якою вона рятується втечею. Згадаймо, що втеча стає єдиним порятунком від (щойно) пробудженої мови тіла і для протагоністки оповідання «Кішечка», однак якщо у творі с. Налковської це радше несвідома, інстинктивно

зроджена захисна реакція, то у Віконської – свідомий акт волі: «Але там, де змисли хочуть мати рішаючий голос, я мушу втікати – втікати, немов перед повією, бо тоді жага, наче борвій, підмюлює прибережні скелі нашого духу [...] змислова любов є не випромінюванням нашого внутрішнього ества, а радше наступом первісних сил, перед якими треба втікати, коли не хочемо стати їхніми рабами...» [1, с. 76].

Загроза домінування тілесного первня у його поборюванні духовного, а відтак його вплив на похідні категорії рабства і свободи в авторській концепції української письменниці становлять змістові константи своєрідного образка «Шал», підзаголовок якого відсилає до відомого в модерністичному малярстві початку ХХ ст. картини Владислава Подковінського («Шал», 1894/1896), а сам твір – у порівняльному аспекті із творчістю с. Налковської – безпосередньо до оповідання «Slave». Як бачимо, обидва тексти польської культури – і мистецький, і літературний – просякнуті тропами модерністичної свідомості, зокрема, властивим їй тропом тілесності (неприхованої / вибуялої / вивільненої) як питомої сутності жіночого ества, що асоціюється зі спокусливістю, гріховністю, демонічністю, пекельністю, непогамов(а)ною жагою, неподоланною силою інстинктивного потягу, що виливається в екстатичну насолоду, позначену станом цілковитої несвідомості, тотожної станіві сп'яніння чи божевілля.

Дарія Віконська, на перший погляд, не пориває зв'язку з усталеною через модерністичну традицію поетикою тілесності, максимально точно відтворюючи малярський образ польського художника словесними засобами: «Румак, неугований вороний, з огненною пащею дикий Пегас без крил, чорний, без вудил [...] з розпустно розпущеною гривовою, схожою на полум'я»; «Румак – символ демонічного гону, розгнуданих сил...»; «А твоє волосся, спокуснице, горить вогнем [...] блідю жінкою з червоно-золотистим волоссям» [1, с. 65; 66]. Порівняймо при цьому текстуальну паралель, що напрошується з оповідання с. Налковської «Раба»: «... rozpuszczałam wielkie moje włosy i ciemnozłoty ich płaszcz słałam mu pod nogi, bijąc pokłony przed jego złą mocą...» [7, с. 85]. «Не ти кермуєш скаженим жеребцем, а прикована до шиї та гриви піддаєшся йому. Це твоя неміч несе тебе в цьому божевільному розгоні. Із твоїх охлялих рис не промовляє навіть жага, а тільки сама змисловість, неугована насолода.

Безвольна передача всього свого тіла: – ось твоя екстаза»; «божевільний тупіт підков... твої запаморочені очі... п'яній далі!» [1, с. 66].

Проте насправді українська письменниця позбавляє мистецький твір польського художника однозначного прочитання і пропонує свою власну інтерпретацію, надаючи йому питомої в контексті власної концепції жіночості – амбівалентності. У чи не єдиному з усієї її творчості за відвертістю, щоправда, вторинному, бо запозиченому за походженням, описі жіночої тілесності як домінанти жіночої природи Дарія Віконська вводить, хай лише як натяк, струмись духовного начала, приглушений, а все ж зримий, несміливо присутній і відчутний: «Твоє тіло досвідчене, твої груди перезрілі, майже брутальні, – могли вийти з-під пензля Рубенса. А при цьому твоє обличчя худощаве, бліде, неврастенічне, – твої очі напівприплющені від захоплення, уста напіввідхилені, одні і другі непорочні, недівочі, грішні, а все ж блимає серед них немов відблиск духу» [1, с. 65].

Форма внутрішнього діалогу в процесі поступового розгортання і почергової зміни риторичних питань і заперечень оповідача-глядача розкриває авторський ідеал жіночості, що, полемізуючи з польськими текстами, виростає до прямої, безпосередньої їм альтернативи жіночого «я», домінантними рисами якого є сила духу, вольовий характер, свідомий вибір і перемога (володіння) над власним тілом: «... верхи на ньому [румакові. – Н. П.] тримаючи своїми малими ручками у вудилах поборену жагу, з головою, гордо піднесеною над сталевим тілом»; «Не віддана, а свідомо своєї волі. Не полум'я серед вогнів, а та, що однаково добре береже вогню і панує над ним. Не по рабському піддана невільниці своєї рознузданости, а володарка нестримного пориву» [1, с. 66]. Що, знову-таки, відображено на структурному рівні: простежуваному в тексті поділі на дві пропорційні частини, перша з яких є в і д т в о р е н н я м усталеної рецепції жіночого «я», друга, натомість, – т в о р е н н я м власної візії природи жіночого ества.

Протиставлення духа і тіла особливо виразно і – з певністю можна твердити – гостро проступають в оповіданні «Райське яблуко», становлячи серцевину його «ідейного» конфлікту, надаючи текстові ознак своєрідного світоглядного маніфесту. У ньому максимально чітко і неодноразово проголошується теза про превалювання в

житті особистості духовно-інтелектуальних вартощів над тілесно-чуттєвими, що з уст жіночого персонажа Еви лунає як кредо новочасної жінки ХХ ст. Розглядаючи статуетку вівчарки, Ева вбачає в ній втілення тих особливостей жіночої поведінки, проти яких вона одразу й позиціонує себе: «Для тебе це байдуже, коли такі покірливі самички беруть верх щораз частіше над вартісними, духовно вищими жінками? А це діється щоденно. Перемога тіла над духом! Їхня сексуальна притягаюча сила є непереможна! Вони стягають мужчину у прірву його звіринних інстинктів, а відтак... – ах!...» [1, с. 60].

Пряма алюзія на біблійний текст, закладена в імені персонажа і в заголовку оповідання, спричиняється до прочитання оповідання як спроби поновного переписання історії всього людства, провідна роль при цьому припадає жінці, межі якої зазнають розширення з вузької одиничності як представниці жіночої статі до виміру праматері людського роду. Як спадкоємиця – через ім'я – прадавнього тавра спокусниці Адама-прачоловіка, котра, впроваджуючи людський рід у світ гріха, занурила чоловічу його складову у світ тілесної, гріховної втіхи («У 99 відсотках на 100 бажає мужчина... щоби жінка, якої бажають його змисли, не була нічим більше, як статевим створінням, готовим для заспокоєння його гону. Душа і дух перешкоджають йому, викликають елементи, що стоять на перепоні його статевої розкоші, а навіть стримують його...» [1, с. 59]), Ева ХХ ст. прагне повністю змінити ситуацію. Умовно перебираючи на себе функцію духовного провідника, виховника чоловіків на шляху до очищення їх від «природн[ої] брутальності і... сексуального виблагороднення» [1, с. 60], сучасної матері людства нового тисячоліття, вона почувається відповідальною у творенні і вихованні нової індивідуальності, а головно чоловічої, – наділеної високим ступенем сили волі, свідомості і (власне) духовності, що їй покликани подолати в ній первісний, примітив(ізова)ний інстинктивний потяг, а відтак підвести її на найвищий щабель духовного розвитку. Однак досягнення цієї мети буде можливим за умови вишколу нового покоління жінок, котре прийде на зміну «рабінням змислів» [1, с. 60], чия «... зовнішня невинність, фальшива святість, кокетлива скромність і міщанська шанобливість... [ховає] під одною сукнею

сором'язливість і кров повій...» [1, с. 61], – покоління жінок, ідеалом яких є сильна жіноча особистість, інтелектуально розвинена, духовно багата індивідуальність, не безвільна у підданні волі інстинкту, а здатна провадити за собою на духовні вершини. Таким чином в оповіданні простежується трансформація питомої ролі жінки – із джерела гріха, спокуси та інстинкту – на духовну провідницю з високим ступенем інтелектуального розвитку, почуттям власної гідності і високими духовними поривами.

Категоріальні поняття «рабство» / «свобода», у просторі яких здебільшого й функціонує бінарна опозиція «тілесності» / «духовності», у прозі Дарії Віконської виходять за рамки індивідуального виміру міжособистісних взаємин, виростаючи до рівня світоглядних категорій філософської площини. При цьому негативна маркованість тілесності розширює діапазон, охоплюючи собою, окрім сфери підсвідомості (несвідомості, за Д. Віконською) й інстинктивності, сферу довколишнього світу, його пізнання і сприйняття.

На переконання персонажів української письменниці, особистісна прив'язаність закоханих, їхня фіксація на самих собі, що, знову-таки, виростає із чуттєвої тілесності, навіть у найневинніших формах тактильності, перетворюється на джерело заздрощів (своєрідне заперечення, протест проти таких стосунків – з ініціативи і уст жінки лунає в оповіданнях «Затрачений звук» і «Два світи»), на прагнення присвоєння, потяг до володіння, як наслідок – веде до особистого поневолення: «...коли хтось з нас закохується в якійсь особі настільки, що вона є для нього мірилом усього іншого, тоді ми затрачуємо себе у спожаління гідний спосіб в якійсь дуже обмеженій, дуже недосконалій формі [...] Хто жертвує собою, затрачує себе. Я не хотів би затратити себе і не хотів би зробити залежним свого щастя від кого-небудь...» [1, с. 71-72]. Тілесність людської природи настільки сильна і вагома, що позбавляє її внутрішньої глибини, щоби могли «... ввійти у взаємини з духовним змістом створеного світу» [1, с. 71].

Отож ідея превалювання духовного над тілесним, що домінує в діалогах Дарії Віконської, трансформується в ідею зречення від особистого кохання: «Мое надто велике кохання не хоче поменшити себе малою мірою якогось особистого обмеженого щастя» [1, с. 72] на

користь понадособистісної, всеохопної і безмежної любові до світу, до природи, що, долаючи стан одиничності, випадковості, обмеженості й дочасності людської природи, розширює обрії її існування, даруючи відчуття повноти переживання, пізнання світу в його багатстві і розмаїтті, що, зрештою, є запорукою її свободи й абсолютного щастя: «... відношення до одної людини ніколи не може мати в собі всіх тих відтінків, які находимо у прив'язанні до природи в її безмежній різноманітності прояв. Наскільки багатшими, величнішими, щедрішими є всі ті сили довкола нас у порівнянні з тими, що проявляються в нас! – Я вільна і щаслива! Належу до всіх і до нікого, а в першій мірі до себе самої! [Так, Ольго:] я – щаслива!» [1, с. 86].

На художньому рівні ідея понадособистісного кохання як вираження глибоких духовних переживань персонажа у сприйнятті ним світу природи виявляється на рівні образної тотожності, втіленої в рослинних символах «дерев-закоханих», що віддзеркалюють любовні взаємини чоловіка до одухотвореної жіночої постаті, зображеної у вигляді ясена: «Чи бачиш цей плакучий ясен? Його горішне галуззя має форму жіночої постаті, що знімає рам'я до неба в блаженній радості. Бачиш її? Її тіло зелено-золоте, наче лусковий хвіст русалки. З піднесених рамен галуззя пливе струмок соняшного саява, її вид залитий ясністю візії. Чи бачиш її добре? Її лінії єднають у собі погруддя класичної різьби з м'якістю живого тіла, – а все ж у ніякій різьбі, ні тілі не бачив я відблиску такої великої ясности, як вона виявлена в постаті цього чудового дерева. Гляджу на неї і почуваю, що вона правдива, дійсна, як жива людина – своєю зворушливо-суворою, а проте осяйною красою. [...] насолода, яку маю від неї, є чистіша та величніша, ніж коли гляджу на живу жінку» [1, с. 72] і, зворотно, почуття кохання дівчини до юнака, видимого в образі клена: «Я знала одне дерево, молодий клен, його листки світили проти блакитного осіннього неба, наче золоті щити. Молодий, наче готовий до бою, а проте повний туги... Я стояла годинами біля нього. А коли мусила відходити, розставання було для мене болуче, немовби я покидала когось коханого» [1, с. 83].

Повторення одних і тих самих думок, що найбільш повною мірою відлунюють одні в одних – почергово в устах то жіночих, то

чоловічих персонажів в однорідних діалогах дозволяють добачувати в прозі Д. Віконської ознаки андрогінного письма [2, с. 99], що дозволяє українській письменниці вийти за межі індивідуалізованої статевої маркованості її ідей і надати їм універсального звучання, як вираження авторської концепції взаємин людини з людиною і – ширше – світом загалом.

Аналіз вибраних оповідань с. Налковської і Д. Віконської засвідчує, що обидві письменниці обирають центральну для модерністичної свідомості бінарну опозицію «дух» / «тіло», роблячи її ключовою для власних художніх світів з метою розкриття внутрішньої природи жіночих персонажів. Однак якщо с. Налковська, перебуваючи у межах топіки модерністичної поетики, вдається до ототожнення жіночої сутності з її тілесністю, то Д. Віконська, навпаки, виводить сутність жіночого ества з її духовного виміру.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Віконська Д. Жінка в чорному: Етюди, поезії в прозі, нариси, діалоги; Джеймс Джойс: Тайна його мистецького обличчя / Упоряд. Василь Габор. – Львів: ЛА «Піраміда», 2013. – 108 + 76 с.
2. Вулф В. Власний простір. – Київ: Видавничий дім «Альтернативи», 1999. – 112 с.
3. Рудницький М. Рідкий дебют // Райська яблінка. Антологія української малої «жіночої» прози Галичини міжвоєнного періоду / Упор., літ. редакція, передм. і прим. Н. Поліщук. – Львів: ЛА «Піраміда», 2014. – с. 294–297.
4. Borkowska G. Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej. – Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1996. – 265 s.
5. Hill M. Mothering Modernity: Feminism, Modernism, And The Maternal Muse. – Routledge, New York and London: Garland Publishing, Inc., 2016. – 238 p.
6. Kraskowska E. Niebezpieczne związki. O prozie Zofii Nałkowskiej // Kraskowska E. Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego. – Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1999. – S. 38-75.
7. Nałkowska Z. Opowiadania. Kteczka czyli białe tulipany. Lustra. Tajemnice krwi. – Warszawa: Czytelnik, 1984. – 256 s.
8. Reynolds K., Humble N. Victorian Heroines (Representation of Femininity in XIX century Literature). – New York: University Press, 1993. – 288 p.
9. Rich A. Zrodzone z kobiety: macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja / przeł. Joanna Mizielińska. – Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2000. – 402 s.

THE MODE OF MODERNIST WOMEN WRITINGS IN INTERWAR PERIOD OF GALICIA

The central issue of the paper is a mode of female writing of the interwar Galician literature as a unique aesthetical phenomenon have been produced by prominent though not enough well-known women authors. Focused on the concept of woman being / personality which is realized as a wife, a mother, a mistress it reveals itself through the prism of sensuality of intimate relations with men (I. Vilde) or as an intellectual reflection about nature and art (D. Vikonska); on the other side it figures as a part of tragical worldview of history (K. Hrynevychева) and even wider – of moral doctrine of Catholicism (N. Koroleva).

2.4.4. МОДУС ЖІНОЧОГО МОДЕРНІСТИЧНОГО ПИСЬМА МІЖВОЄННОЇ ГАЛИЧИНИ

Література Галичини періоду міжвоєнного двадцятиліття ще потребуватиме свого часу для властивого пізнання й осмислення її ролі та значення для загального контексту українського літературного процесу ХХ ст. Проте вже й сьогодні можемо твердити, що поряд з відомими митцями – М. Рудницьким, Б.-І. Антоновичем, с. Гординським, Б. Кравцівим, Ю. Липою, У. Самчуком до цілісності і повновартісності форм його становлення, як і функціонування своїм творчим доробком активно долучалися й письменниці-жінки.

З-посеред низки жіночих імен, які формували обличчя української літератури 1920-1930-х рр. на галицьких теренах – Г. Журби, Н. Ливицької(-Холодної), О. Теліги, О. Дучимінської, Я. Лагодинської, Д. Ярославської, с. Яблонської, с. Парфанович чільне місце належить Катрі Гриневичевій, Дарії Віконській, Наталені Королеві та Ірині Вільде. Творчість саме цих українських письменниць у всій розмаїтості і своєрідності стильової манери кожної з них, що дала високі зразки жанрових різновидів психологічної, інтелектуальної, католицької літератури, із слідами беззаперечного впливу на неї поезики імпресіонізму і експресіонізму, ставала не лише новим витком у розвитку української жіночої літературної традиції кінця ХІХ – початку ХХ століття (У. Кравченко, Н. Кобринська, Л. Янов-

ська, Дніпрова Чайка, О. Кобилянська, Леся Українка тощо), а й органічно вписувалася в контекст західної модерністичної жіночої прози першої половини ХХ століття авторства К. Шопен, В. Кейтер, С.-Г. Колетт, К. Менсфілд, Д. Річардсон, В. Вулф.

Гендерний чинник, який дозволяє виокремити і об'єднати таких самобутніх і оригінальних письменниць в єдиний цілісний естетичний феномен, незважаючи на те, що не у всіх авторок і далеко не рівною мірою присутній, дає підстави, однак, говорити про творення ними власної моделі жіночого письма, сфокусованої довкола проблематики жіночої особистості та питомих форм художнього вираження її внутрішнього світу. У їхніх творах жіноче "я", реалізуючись в іпостасях головно дружини, матері і коханки, розкривається крізь призму чуттєво-емоційної сфери інтимних взаємин зі світом чоловіка (І. Вільде) або інтелектуальної рефлексії на тему стосунків зі світом природи та мистецтва (Д. Віконська), заломленої крізь призму трагічного світовідчуження історії (К. Гриневичевої) чи ширше – моральної доктрини католицького християнства (Н. Королева).

Багатоаспектність ракурсу порушеної проблематики, центрованої довкола проблеми людського (жіночого) існування, що балансує поміж індивідуальним і універсальним, людським і Божим, дочасним і одвічним, суголосна багатозначності біблійної символіки Райської Яблуні – заголовку збірки оповідань Д. Віконської, смислові конотації якої піддаються транспонуванню їх на твори інших літературних поестр письменниці, покликаючись, з одного боку, на жіночий первінь у відчуженні і сприйнятті довколишнього світу, а з іншого – на духовний вимір буття у ньому, які то тісно переплітаються між собою у просторі мистецької свідомості авторок, як-от у творах К. Гриневичевої і Д. Віконської, то, навпаки, існуючи відокремлено, творять осібні, проте самодостатні мікросвіти – у творах І. Вільде і Н. Королеви, відповідно.

Доволі вторинним, а проте цікавим, бо несподівано спільним для трьох із чотирьох авторок є біографічний аспект творчої долі письменниць. Адже і К. Гриневичева, і Д. Віконська разом з

Н. Королевою прийшли до української літератури з чужорідних культурних середовищ, де початково і формувалися їхні світоглядні, а відтак й естетичні засади творчості – для К. Гриневичевої у просторі польської культури, для Д. Віконської – німецької і англійської, а для Н. Королеви – іспанської та французької. Зрештою, Галичина – друга після Буковини батьківщина – стала притулком, ба рятунком від загрозливої політики румунізації майбутнього таланту І. Вільде. Обидві письменниці – Д. Віконська і Н. Королева – опанували українську мову у зрілому віці; троє з них – К. Гриневичева, Д. Віконська і Н. Королева завдячують становленню української самосвідомості письменникам-чоловікам: В. Стефаникові, М. Малицькому і В. Короліву-Старому, відповідно; четверта – рідному батькові, письменникові Д. Макогону.

Третім фактором, який об'єднує творчість авторок в єдине естетичне ціле, а zarazом свідчить про те, що усі чотири письменниці були знаковими постатями свого часу, а їхня творчість формувала і посутньо впливала на атмосферу літературно-мистецького і ширше – культурного життя головно Львова, є той факт, що твори саме трьох із них – І. Вільде, К. Гриневичевої та Н. Королеви були номіновані на здобуття літературної нагороди за 1935 р. Товариства письменників і журналістів ім. Івана Франка у Львові (ТОПЖ-у), а прийняте журі рішення спричинилося до гострої дискусії, яка, вилившись на шпальти провідних літературних часописів, вийшла далеко за межі власного предмету і порушила проблеми значно більшої ваги – сутності естетичних вартостей художньої літератури загалом і міжвоєнного періоду зокрема.

Основу літературознавчого аналізу малої жіночої прози Галичини 1920-1930-х рр. складають репрезентативні художні тексти української літератури доби зрілого модернізму першої половини ХХ ст., серед яких є твори, опубліковані у збірках оповідань К. Гриневичевої “По дорозі в Сихем” (1923) і “Непоборні” (1926), Д. Віконської “Райська Яблінка” (1931), І. Вільде “Химерне серце” (1935) та Н. Королеви “Во дні они” (1935) та “Інакший світ” (1936), а також твори, що залишилися поза збірками. Метою дослідження є спроба відтворити цікаву, самобутню й оригінальну, хоча й досі, на

жаль, мало знану⁴⁴ сторінку з літературного життя Галичини періоду міжвоєнного двадцятиліття, прочитану з жіночої перспективи.

* * * * *

Рання проза Ірини Вільде, попри низку об'єктивних і закономірних (в силу того, що це була перша проба пера майбутньої письменниці) рис, які виявляють почасти незрілість, а часом і недосконалість авторкового письма, разом з тим містить виразні ознаки новаторства й оригінальності жіночої прози, властиві західній модерністичній літературі початку ХХ ст.

Інтерес авторки до відтворення внутрішнього світу персонажів, проникнення у складність і рухомість його природи, прагнення схопити і зафіксувати несвідомі, плинні і ледь вловимі настрої та відчуття виявляє спорідненість її ранньої творчості із світоглядними й естетичними засадами літератури імпресіонізму [7, с. 415-418; 3, с. 262]. Відтак враження особистості, її психологічний стан, викликаний тим чи іншим відчуттям, спогадом, деталями, підміна об'єктивного, причинно-наслідкового сприйняття світу враженням, заснованим на певному підсвідомому механізмі пригадування – як сутнісні риси імпресіоністичної прози [3, с. 262] – визначають і стильові особливості творів Ірини Вільде (див.: [12]).

Центральними, а радше, наскрізними для перших творів письменниці, як і її прозової збірки “Химерне серце” є тема кохання та нерозривно пов'язана з нею проблема людського щастя; відтак ключовим для цілої низки текстів є образ серця, багатство і розмаїтість власної мови якого розкриває усю повноту його суперечливої природи, виповненої рисами вразливості й ніжності, тремтливості і боязливості, примхливості та загадковості.

44 Серед найвідоміших літературознавчих праць, присвячених дослідженню літературного процесу Галичини 1920-1940-х рр., можемо назвати лише кілька, при цьому творчість письменниці у них або розглянута тільки частково, або взагалі лише згадана. Див.: [5, 6; 11, 13; 16]. Зрештою, і публікація художніх творів стала надбанням лише недавнього часу: І. Вільде. Незбагненне серце: Оповідання, новели, етюди / Упор., вступ. стаття і прим. М. А. Вальо. – Л., 1990; К. Гриневичева. Непоборні: повість, оповідання, новели / Упоряд., авт. вступ. статті та прим. Ф. П. Погребенник. – Л., 2004; Н. Королева. Без коріння. Во дні они. Quid est Veritas?: Повість, роман, новели, оповідання, спогади / Упоряд. і наук. ред. О. Баган. – Дрогобич, 2007; Д. Віконська. Жінка в чорному: Етюди, поезії в прозі, нариси, діалоги; Джеймс Джойс: Тайна його мистецького обличчя / Упоряд., літ. редакція, передм. і прим. В. Іабора. – Л., 2013; Сокровенне: Антологія західноукраїнської малої прози ХХ ст. / Упоряд., автор передм., прим. і комент. Л. Табачин. – Івано-Франківськ, 2002.

Фіксуєчи різні психологічні стани своїх персонажів, відтворюючи ледь помітні або відчутні порухи людського серця, його найтонші відтінки і найдрібніші нюанси, письменниця уникає прямої, однозначної відповіді на порушене нею ж питання: чи це така його, серця, Богом задана природа, що проступає з ліризованих філософських узагальнень (поезії прозою “Ти”, “Піаніст”, “Східна мелодія”, новели “Пуста жінка”, Вавилонська вежа”, “Химерне серце”, “Щастя”), а чи вплив життєвих обставин та наслідок поведінки самої людини, що розкривається крізь призму міжособистісних стосунків, відтворених в оповіданнях “Лекція”, “Пригода Уляни”, “Маленька пані великого дому”, “24 години”, “Дарунок найбіднішому”: “Скрипка душі людської, хто тебе стріть, що раз твоя музика правда, якої хіба у Бога шукати, а раз фальш, якому назви немає?” (“Піаніст”).

Візія людського, головно жіночого⁴⁵, щастя у прозі І. Вільде набуває рис швидкоплинності і проминальності, ілюзорності, що розкривається крізь призму мінливості самого почуття кохання, яке постійно вібує поміж станами невловимості, таємничості, незбагненності, оманливості й зрадливості, “спійманих” у різних формах його вияву – від перших митей зародження – ще несміливого і сором’язливого (“У весняний вечір”, “Лекція”) через його втрату, зумовлену вимушеною розлукою, а відтак забуттям і зникненням (“Піаніст”, “Східна мелодія”, “24 години”) або звичайним непорозумінням (“Дарунок найбіднішому”), а то і смерть, спричинену рутинністю подружнього життя (“Лист”, “Пригода Уляни”, “Щастя”) чи потенційованою зрадою (“Маленька пані великого дому”).

Показ психологічних ситуацій, опис внутрішніх переживань та почуттів героїв, майстерно відтворені І. Вільде, дозволяють доволі легко “відчитати” авторську концепцію письменниці: почуття кохання, що виникає між людьми, надміру слабке і беззахисне, занадто крихке, щоби витримати проби життям, тому щастя, якого

45 Виразна перевага психологічного світу жіночого “я” над чоловічим максимально відчутна, адже лише три з п’ятнадцяти оповідань – “Панна Меля”, “Лекція” і “Химерне серце” торкаються розкриття внутрішніх переживань персонажів-чоловіків; причому впадає в око, що усі три зразки любовних взаємин чоловіків з жінками “уражені” хворобливим виявом почуття: в “Панні Мелі” прочитується натяк на його гомоеротичний характер, у двох інших – на інфантильність: в оповіданні “Лекція” – фізіологічної, “Химерне серце” – ментальної форм.

повсякчасно прагне людина, є радше ілюзією, недосяжною мрією або й просто фантомом, якого неможливо схопити.

Однією з оригінальних спроб інтерпретації почуття любові є своєрідний зразок родинної саги-мініатюри “Вавилонська вежа”, у якій у сконденсованій формі авторка творить текст модифікованої притчі про не(д)осяжність щастя у вимірі людського світу. Родове прокляття, що висить над первісно гріховним, забороненим коханням предків оповідачки, успадковане нею по жіночій лінії, долає межі одного роду і стає долею кожного, хто страждає від нерозділеного, затаєного кохання. Християнський символ Вавилонської вежі як сум’яття і безладу трансформується у символ сучасної людини, позбавленої здатності розуміти мову серця: “...хтось переплутав нам мову серця, й ми зрозуміти себе не можемо. Втікаємо від кохання, що за нами гонить, а гонимо до того, що від нас втікає...” [14, с. 55]. Образ туги, спраглої людського серця за щастям, несправдженості мрії про правдиве і чисте кохання, яка перетворюється у погоню за міражем, яскраво втілено в новелі “Химерне серце”, персонажами якої постають митець, оперний співак Алексі та дитинна у своєму розвитку глухоніма Галина Комаренко. Художнім вираженням ефемерності, оманливості щастя, яке невпинно манить за собою щоразу новими заповітними прагненнями чи бажаннями, котрі після їх осягнення затрачають свою привабливість, є оповідання “Щастя”. Її жіноча модель, освячена усталеною традицією патріархальної культури, в якій поступово реалізуються усі етапи жіночої мрії, котрі відображають різні стани становлення жіночої зрілості – від дитячодівочих, виражених через образи подарованих ляльки, сукні чи першого балу – до властиво жіночих – шлюбу і народження дитини, підважується моделлю щастя властиво жіночої візії – буття у тиші і спокою, на самоті з собою.

Відчуття непевності, незрозумілості людських почуттів, превалювання натяку, здогаду, сумнівів, прочування як способу пізнання власного внутрішнього світу, набуваючи ознак розмитості і невиразності, виявляється і на структурно-формальному рівні. Найповніше це відчутно в асюжетності творів, якою здебільшого характеризується проза І. Вільде. Її властиві відсутність

конфліктів, послабленість дії, яка подана переважно в опосередкований спосіб – через розповідь про неї, що вводить дистанцію між подією та її безпосереднім сприйняттям, як-от в оповіданнях “Пригода Уляни” та “Маленька пані великого дому”. Тому, як правило, сюжетність оповідань письменниці є внутрішньо-подієвого характеру з властивою їм почуттєвою напругою: “Панна Меля”, “У весняний вечір”, “Лекція”, зрідка – інтригою: “Панна Меля” і “Химерне серце”. Такої ж неокресленої, позбавленої чітких обрисів природи є і її персонажі – своєрідні “ліричні герої”, чий суб’єктивні враження і сприйняття довколишнього, емоційно-почуттєвого світу заломлені через їхню власну свідомість. Відтворення таких особистісних відчуттів персонажів виявляє легкість, з якою Ірина Вільде оперує нарративною технікою, вільно переходячи з позиції оповіда від першої особи однини, інтимізовано-суб’єктивізованого нарративного “я”: “Східна мелодія”, “Ти”, “Дарунок найбіднішому”, “24 години”, “Лист” до дистанційовано-об’єктивізованої нарації від третьої особи однини: “Панна Меля”, “У весняний вечір”, “Лекція”, “Химерне серце” та “Щастя”, або й комбінуючи обидві форми в одному творі: “Пуста жінка”, “Вавилонська вежа”, “Маленька пані великого дому”. Занурення у світ внутрішніх переживань – більшою мірою жіночих, меншою – чоловічих протагоністів, найчастіше виражене у формі внутрішнього монологу, рідше – діалогу персонажів (“Панна Меля”, “Вавилонська вежа”, “Ти”, “Східна мелодія”), причому для переважної більшості своїх текстів авторка обирає питома жіночі зразки художнього вислову – форму листа або його фрагмента, вмонтованого у текст (“Дарунок найбіднішому”, “24 години”, “Лист”; “Панна Меля”), що, становлячи композиційну основу того чи іншого твору, надає оповіда відтінку особистісного, внутрішньо пережитого досвіду, вибудовує особливий простір інтимізації, викликаючи в читача відчуття сповідальності і довірливості звірянь дівочо-жіночого / чоловічого серця, створюючи своєрідну атмосферу ліричної настроєвості, що додає додаткового чару художнім творам авторки.

З дещо іншого боку цьому також сприяє активне використання письменницею техніки лейтмотивів, що забезпечує текстам

їхню внутрішню композиційну цілісність, ритмізованість прози та її циклічну завершеність. Система лейтмотивів, до яких так часто вдається авторка, є поліфункціональною: на структурно-формальному рівні вона наділена функцією композиційного обрамлення, на змістово-смысловому виконує контрактивну функцію, тим самим служить для розкриття авторського задуму.

Зокрема, в новелі “Пуста жінка” повторення однотипно змодельованих ситуацій – зустрічі Лори з трьома коханцями, яка відбувається за різного часу доби, змінного одягу Лори та щоразу інших чоловіків, у протиставленні часовому відтинку, в якому жінка залишається наодинці з собою, постулює питання сутності жіночого ества: що становить основу її власного жіночого “я”, якщо воно, це жіноче “я”, є джерелом натхнення революційних, наукових або мистецьких ідей, в яких людство (а згідно з панівною патріархальною ідеологією – це чоловіки) шукаючи безсмертя, прагне подолати власну смертність: “Кожний приходиться до мене, як до цілющого джерела, й все іншого ліку шукає на свою хворобу... Я згубилася між ними й не знаю, де я... Чи душа моя сидить у котромусь із них, чи в моїй груді... чи десь у світі, поза ними й мною?” [14, с. 42]. В ліричній мініатюрі “Ти” лейтмотив, постійно супроводжуючи сповідь закоханого дівочого серця, посилює драматизм емоційної напруги, якого зазнає саме почуття кохання, що балансує між виявом неповторності, винятковості його природи і страхом втрати через людську зрадливість. Подібну функцію виконують лейтмотиви квітів чи руху годинникової стрілки, викликаючи в читача відчуття поступового наростання інтриги в оповіданні “Химерне серце” чи емоційної тривоги в оповіданні “Панна Меля”; цілком протилежного – несподівано іронічного ефекту досягає лейтмотив “щастя” в одноіменному творі письменниці. Лейтмотив музики, який об’єднує дві інші ліричні мініатюри – “Піаніста” та “Східну мелодію”, увиразнює протиставлення емоційно забарвленого спогадами ліричного персонажа минулого, сповненого взаємних обіцянок закоханих, і теперішнього, наповненого почуттям самотності, зраджених мрій і обманутих сподівань дівочого серця, посилює відчуття

туги за втраченим коханням. Варто зазначити, що для прози І. Вільде характерним є часте використання ретроспективної форми нарації, за якої відбувається зміщення часових площин: спогади з минулого, переважно пори дитинства та юності, в контрастний спосіб накладаючись на теперішній час зрілого персонажа, як правило, супроводжуються почуттям смутку і туги, відчуттям втрати первинної невинності і чистоти почуття любові: “Вавилонська вежа”, “Дарунок найбіднішому”, “24 години”; частково і в дещо іншому значенні – туги за нездійсненністю почуття кохання, жалю за непізнаністю справжнього відчуття щастя: “У весняний вечір”, “Пригода Уляни”.

Під впливом поезики імпресіонізму значною мірою перебуває і проза Дарії Віконської, однак, на відміну від І. Вільде, яка тяжіє до творення чуттєво-емоційного світу жіночого “я”, твори Д. Віконської, що характеризуються високим ступенем зрілого модернізму, вправно послуговуючись художньо-мистецькими засобами слова, звука чи барви, продукують місткий, синтетичний образ жіночого ества, видобутий зі світу глибоко інтелектуальної рефлексії авторки. Вдаючись до різноманітних жанрових експериментів малих прозових форм – поезії прозою, етюд, акварелі, музичної новели, нарису чи філософського діалогу, письменниця торкається ключових аспектів жіночого (і водночас загальнолюдського) існування – народження і смерті, життя та безсмертя, кохання і боротьби у їх співвіднесеності з тілесним і духовним, дочасним і одвічним, прагнучи повсякчас якщо не пізнати, то принаймні наблизитися до таїни буття.

Прикметною особливістю жіночої моделі письма Д. Віконської, в силовому полі якої вона перебуває, – що виявляється і на проблемно-тематичному, і формально-структурному рівнях її текстів, – є символічність художнього вислову авторки, виражений мовою квіткових образів, музики та малярства, за якими в завуальований спосіб проступає власна візія створеного нею жіночого світу⁴⁶.

Антропоморфізація рослинного світу і його ототожнення з жінкою є одним з найяскравіших і найбільш повних виявів художньої

⁴⁶ Мистецький синкретизм Д. Віконської, завдяки якому “вдало поєднані внутрішня чуттєвість, глибока поетичність та філософічність авторки”, дозволяє, на думку В. Іабора, найсильніше відчутти вразливу і трагічну душу письменниці [2, с. 15].

концепції жіночої особистості, постульованої письменницею, – складної, багатогранної за своєю природою істоти, щоразу іншої, нової, не знаної і ледь вловимої – бо постійно мінливої у множинності своїх іпостасей, розмаїтості їхніх форм та відтінків.

Завдяки багатій палітрі мистецьких засобів і яскравій уяві письменниці перед зором читача вимальовується цілісний, викінчений і довершений візерунок жіночого “я”, внутрішньо багатого і глибокого за своєю сутністю, в якому гармонійно поєднані дівоча незайманість і чистота з жіночою пристрасністю й жагою, одночасна беззахисність та войовничість, ніжність і мужність, покора і гордість. Відтак образ жінки, який творить Д. Віконська, – це по-чоловічому сильна і вольова за своїм характером, здатна до героїчного чину, а по-жіночому чутлива й вразлива, сповнена і спрагла любові істота, зовнішня, тілесна краса якої є віддзеркаленням її глибинної духовної досконалості як виразу Божої в ній при-сутності, а її внутрішня загадковість, непізнаність її прихованої природи – відлуння непізнаної таїни буття Божого світу – самодостатнього і самозвершеного, що сам у собі є джерелом життя.

Така повнота і багатство жіночого ества розкривається в образах авторського флоріарію, який, вбираючи в себе традиційну символіку вегетативного коду рослинного світу [15, с. 368], завдяки оригінальності письменниці розширює межі конотативно-смиислового поля. Окрім традиційних у їхній красі і грації троянд, гвоздик, лілей, хризантем чи соняшників, серед улюблених образів-квіток письменниці зустрічаємо і сповнені вишуканого й витонченого аристократизму екзотичні рослини, як-от: іриси, філокактею, кактею, бегонію, нікотіану, геліотроп⁴⁷. Вагому роль в розкритті глибинного значення кожної квітки відіграє її колористична символіка⁴⁸. Серед улюблених квіткових барв письменниці домінують: біла – символ непорочної чистоти, внутрішнього духовного саява, тотожного святості, що в особливий спосіб розкривається за нічної пори (іриси, філокактей, біла кактея,

47 Варто зазначити, що екзотичність флористики у художній літературі визначалася доволі інтуїтивно – з приводу радше звучання, а не походження [19, с. 94].

48 Символіка кольорів є тим ключем, який тлумачить засади функціонування правильного значення мови квітів [19, с. 27].

лілея, троянда, конвалія); червона, яка символізує кров, з одного боку, жіночої пристрасті, жаги (бегонія, хризантема, троянда, гвоздика), з іншого – жертвовності (мальва, настурція); жовта – символ життя, енергії, одухотвореності (соняшник, хризантема); зелена і коричнева – життя, безсмертність, цноту, творчу силу (акація, шишка).

Стан внутрішньої динаміки, плинності та повсякчасної мінливості довколишнього світу, мистецьки схопленого і майстерно відтвореного засобами вербального імпресіоністичного живопису, виконаного в техніці пленеру⁴⁹, Д. Віконська екстраполює на світ жіночої природи, яскраве втілення якого найвиразніше зрине в барвистому описі образів королівської бегонії, соняшника й акації. Через гру світла й тіні, викликану мінливістю часових відрізків доби чи пір року, іпостась жіночого “я” розкривається в щоразу нових відтінках та нюансах, демонструючи справжню невичерпність і невлічність сутності її власного світу, несхопність чи й неосяжність її емоційно-психологічної гами почуттів або станів, глибоко захищеної за прибраною маскою багатолікості. Зокрема, квітка королівської бегонії асоціюється то з образом коштовного каменя (рубіна) як символом твердості і надійності, певності й абсолютності буття, то з образом метелика – втіленням легкості і нетривкості, ба швидкоплинності життя. Чергові образи танцівниці з віялами чи корабля з вітрилами передають невпинну динаміку руху, дії, що одночасно залишається на місці і мчить у незвідані світи. Знову ж таки, описувані стани дитинячої і божественної свідомості квітки викликають асоціації, з одного боку, із наївною чистотою і простотою, а з іншого – із сакральним знанням і пізнанням буття; тоді як образ райського птаха викликає асоціацію з величністю, божественною красою і гармонійною досконалістю світу.

Такою ж мінливою природою в розмаїтті асоціативних образів наділена іпостась жінки, що проступає з опису акації-янгола: гілки прекрасного дерева то поривають із собою у “вищі, більш

49 Про живописність Д. Віконської як питому рису авторового стилю згадували Н. Мафтин [11, с. 330], В. Габор [2, с. 15]. Варто також зазначити, що серед творів Д. Віконської були і акварелі; про це свідчить листування письменниці з о. Йосафатом Скрутеном, серед якого збереглися дві чорно-білі фотографії її акварелі бегонії [9].

прозорі простори” духовних світів, нагадуючи – раз крила, раз – небесні хмарки, то занурюють у зелені води, сповнені символіки життєдайних сил, поглиблених в образі коштовного каміння – цього разу смарагду – символі радості, юності, того ж таки життя; почуття ніжності, делікатної м’якості передані в образі маленьких дитячих ручок, то знову – через образи духових дерев’яних музичних інструментів флейти і кларнета. Ускладнену природу жіночого ества відтворюють також і соняшники, збагачуючи його новими значенневими відтінками. З одного боку, квіти соняшника символізують пристрасність, напоєність енергією і життям, з іншого – властиву їм дитинну чистоту і невинність, ще з іншого є втіленням одухотвореної досконалої краси і святості, що проступають в образах споріднених з ними лотоса і свічника; виражають покору й послух і одночасно – бунтівливість і гордість, що дозволяє кинути виклик їхньому творцеві богу-сонцю. А проте кожна з рослин наділена почуттям власної гідності та військової відваги, завдяки яким здатні захистити себе і відбити напад ворога: бегонія – перетворюючись на амазонку, соняшник – ототожнюючись із священним бойовим стягом орифлами, а акація – виставляючи перед себе колючий щит.

Водночас саме соняшник містить ще одну дуже вагому в концепції жіночої особистості Д. Віконської смислову конотацію, співвідносну з генеалогією квітки: дитина сонця, соняшник, символізує джерело і є запорукою тривкості життя, відтак віддзеркалює в собі питомо жіночу рису – дарувати і продовжувати життя, – властивість, яка в найповніший і найбільш безпосередній спосіб свідчить про тотожність світу жінки і світу природи. Прозорим символом життєдайної функції квітки стає запашне насіння соняшника⁵⁰, що його так п’ярко вдихає ліричне оповідне жіноче “я” твору, мовби вбираючи в себе і перебираючи на себе одвічну місію продовження роду, гармонійно поєднуючи духовний і тілесний первні буття, освячені Божою ласкою творення: “...нюхаю запах квітки. Прекрасні зерна дозрівають у ній. Я і вона: Жінка і квітка. Дві живі істоти.

50 Зерно і насіння – це найзагальніший і найглибший з усіх рослинних символів, який підкреслює ідею неперервності розвитку життя і плодючості [15, с. 369].

Одна людська, друга – ростинна. Обидві – втілення Божої волі. Обидві – перехідні збірники космічних сил. В них обох кружляють життєві соки. Нагнулись до себе, свідоме з несвідомим, понад прірвою еонів...” [14, с. 210].

Тема материнства і ширше – прародительки життя, відлунюючи у двох інших рослинних образах письменниці – смерековій шишці і філокактії, із життєдайної її функціональності трансформується в життєтворчу, а відтак і загальнотворчу. Такою, властиво, постає шишка – багатозначний символ життя, безсмертя, чистоти, плодючості, а разом з тим і творчої сили в одноіменному творі авторки: “...весела й дужа і горда, свідомо своєї гідности, як носителька життєвих зародків багатьох нових струнких зелених смерек” [14, с. 215]. Ще з більшою силою життєтворча функція жінки як питома риса її ества розкривається в описі цвіту філокактії: проєс народження життя, появи нової живої істоти – від зародкової її форми до перетворення на повноцінне, завершене в собі створіння, що подано як найбільше диво природи, найбільш сокровенну, містичну таїну буття, закладено в ній від самої основи – в будові рослини: “Корінь, било і листя – се неначеб тіло ростины, необхідні умови її буття. Розцвіт – се об’явлення її душі, видний вираз того, що невидимо творить її найглибшу суть, її втілена туга, її німий крик за продовженням усього того, що творить її найінтимнішу індивідуальність... за дальшим життям у тій особливій постаті...” [14, с. 223].

Водночас у прозі Д. Віконської спостерігається розпад цілісної у своїй багатогранності квітково-жіночої природи, що відображено і в кольористичній символіці: “Є святі квіти і земні, зовсім так само, як душі святі та грішні. Білі рожі непорочніші, ніж червоні, біла нікотіана містичніша, ніж рожева...” [14, с. 236].

Зокрема, з поетичної замальовки “Спомин” проступає іпостась жінки-любки, символічно вираженої у кольоровій гамі виставкової хризантеми: з-під горішнього жовтого кольору квітки пробивається долішня червона барва крові, яка завдяки розлогій ампліфікації – образів гранату – символу гріха (як забороненого плоду з дерева пізнання) і божественної плодючості (як плоду, зродженого з крові

бога Діоніса), бургундського вина – вишуканого, благородного і п'яного напою і монахів, і вельмож, зрештою, спокусливих уст – виявляє приховану, однак властиву природу жіночого ества – нестримну пристрасність почуття: "...здається, багрова повинь претяся вперед, розливається по кучерявих пелюстках, як наглий вибух крові, як мимовільна сповідь придавленої жаги" [14, с. 211]. Натомість образ неземної, одухотвореної краси, чистої і непорочної у своїй святості, яка межує із святістю Божої присутності, проступає винятково у білизні ірисів, кактеї, філокактеї, нікотіани, що з особливою інтенсивністю увиразнюється в нічній темряві. Вони мовби приховують від непосвячених, проте відкривають для обраних, занурюючи їх у доглибинні сфери таємного пізнання, справжню сутність буття і разом з тим залишають просторинь для неловимого, загадкового, містичного переживання, створюючи враження "інобуття", іншої, нереальної дійсності" [10, с. 78]. Квінтесенцію таких переживань передає опис білих ірисів⁵¹: "...вони наче преобразились в неземне чудо... здавалось, що кожна квітка береже в собі внутрішнє світло... Вони здавались не з цього світу. Не були сумні – але дивно врочисті. Нагадували радше астральні тіла, ніж живі квіти... Я почула побожну шану перед їхньою непорочністю і глибоке захоплення оцею казкою ночі" [14, с. 209].

Мова квіткової символіки, як засіб вираження внутрішнього ества жіночої особистості, присутня і в низці оповідань збірки "Райська яблінка", хоча й у дещо модифікованій формі. Зокрема, ми не помітимо безпосередніх, відвертих спроб ідентифікації жінки і квітки, проте поодинокі сліди відповідних смислових конотацій все ж таки в текстах наявні. Маємо на увазі оповідання "Дві амфори", "Весняної ночі" і триптих "Ворота".

Співвідношення жіночого світу зі світом природи проступає тут не лише на тематичному, а й на формальному рівні текстів, адже якщо взяти до уваги, що оповідання "Весняної ночі" безпосередньо передуює триптихові "Ворота: 1. Літо. 2. Осінь. 3. Зима", то з легкістю можна помітити про творення завершеного у своїй

51 Мотив розквітлого іриса викликав почуття містично-ангельських духовних злетів [19, с. 100].

цілісності природного циклу зміни пір року. Такої ж циклічної структурованості набувають й інтимні взаємини двох подружок, почуття яких цілковито залежать від природних процесів: від його зародження до розвитку, а відтак згасання і завмирання. Цікаво, що цьому принципу підпорядковано й індивідуалізацію характеристики жіночих персонажів: на початку їхніх взаємин кожна з коханих наділена власним іменем – Олени і Любки, пізніше вони заступаються означенням “Старшої” і “Молодшої”, а вже зовсім згодом затирається і ця характеристика, що змушує читача лише здогадуватися, кому належать репліки з діалогу. Образи квітів, функціонуючи як тло, на якому розквітають і в’януть почуття закоханих, фігурують у тексті як особливий простір інтимізації чуттєвих взаємин⁵²: у погляді закоханої пари на глибоко розхилені пахкі уста рожі Van Houtte а чи спогаді про королеву ночі – білу кактею, яка вночі “розкриває себе, щоби вранці завмерти”; проте зникаючи з поля зору коханих, вони мовби звітують про зникнення і самого почуття кохання, що єднало жіночі серця, споріднені в потязі до вищих духовних сфер, прагненні до не(д)осяжної далечині.

Явище цікавої трансформації можемо спостерігати в оповіданні “Дві амфори”, провідною темою якого стає гармонія краси – у зрівноваженні її зовнішньої, матеріально-тілесної і внутрішньої, духовної форм, виражених, з одного боку, в динамічності танцювальних рухів дівчини – живої істоти, а з іншого – у статичності неживої амфори, за якими одночасно спостерігає персонаж-оповідач. Образ квітки і далі відіграє провідну роль, тільки якщо в попередніх творах саме рослини наділялися характерними рисами жіночої особистості, то в цьому оповіданні, навпаки, дівчина, юна танцівниця, неодноразово порівнюється з образом то неназваної білої квітки, то витонченої лілеї, що вкотре засвідчує нерозривну єдність у художній концепції Д. Віконської світу

52 Мова квітів, як і мова музики, виконуючи функцію метафоризації почуттів, є питомими формами любовного дискурсу жіночої прози [17, s. 45]. Функцією вираження любовних зізнань, щоправда, гетероеротичного характеру, на відміну від гомоеротичного у творах Д. Віконської, наділені також квіти у прозі І. Вільде, зокрема, вишневий цвіт, троянди (“Вавилонська вежа”), далії (“Пуста жінка”), хризантеми (“Химерне серце”).

природи зі світом жіночого буття. Водночас порівняння дівчини з амforoю зрівноважує їх і в мистецькому аспекті як одночасному вираженні ідеальної краси, вибудованої на засадах пропорційності і співмірності: краса і довершеність амфори відбиває вабливість тілесних форм у граційності і витонченості рухів танцівниці з гармонійно поєднаним інтелектом її “думок у високім чолі”. З іншого боку, творчий вимір співіснування живої і неживої мистецьких форм виявляє спорідненість їх і на підсвідомому, архетипному рівні свідомості: амфора – як витвір гончарського мистецтва є безпосереднім втіленням жіночої креативної сили [18, р. 153; 20].

Своєрідним продовженням у моделюванні жіночого світу письменниці постають інтерпретації малярських полотен, в яких художнім об'єктом фігурує жінка. Авторська візія в них виявляється у формі внутрішнього діалогу оповідача з творами образотворчого мистецтва. Цікавими з огляду на це видаються два оповідання зі збірки “Райська яблінка”: “Mona Lisa” та “Шал”, які вступають між собою у міжчасовий діалог на тему вираження сутності жіноч(н)ості у ренесансному і модерністичному малярстві, реалізованої у співвідношенні духовного, інтелектуального і тілесного, чуттєвого ідеалу краси, відповідно.

На перший погляд, образ Мони Лізи органічно вписується в контекст авторської концепції жіночого “я” як множинної, внутрішньо динамічної й мінливої за своєю природою істоти, проте при цьому помітно зміщуються певні акценти в її сприйнятті: якщо раніше Д. Віконська наголошувала на багатогранності природи жіночої особистості, що полягала у взаємодоповнюваності протилежних рис або станів, то в оповіданні “Mona Lisa” вагомою стає внутрішня суперечливість жіночого єства: почуття невинності, яке викликає малярський образ Джоконди, що межує з одночасною жіночою цнотою і дитячою наївністю, відразу заперечує приховане почуття спокусливості і досвідченості, яке походить із розуміння світу та пізнання всіх його зваб і згуби, а проте на зміну чуттєвій пристрасності з'являється інтелектуальна холодність, за якою проступає манливість до близькості, яку заперечує та ж таки неприступність. Повсякчасно відчутна плинність жіночої природи

виявляє її оманливість, а відтак і невпійманість та непізнаність її справжньої сутності, яка і надалі залишається прихованою. У цьому аспекті оповідання “Mona Lisa” є продовженням семантики жіночого начала, закодованої в мові квіткових символіки. Проте що значно цікавіше, Д. Віконська не лише з майстерною точністю відтворює відчуття загадковості відомого шедедру італійського майстра, а й наслідує його манеру, вдаючись до гри й експерименту з оповідачем-реципієнтом⁵³, котрий з персонажа чоловічої статі, що, як і всі решта, навіки зваблений одвічною загадковістю Джокондової природи на початку тексту: “Вже п’ятий день вертаюся до Тебе щасливий, майже безсилий, з почуванням ласки Твоїх приваб, що сплили на мене. Чи колись відхилиш свої уста і скажеш те єдине слово, після якого я міг би спокійно вмерти, коли жити не в силі?” [14, с. 229] трансформується у персонажа жіночої статі, виявленого наприкінці твору: “Ти завдаєш свою загадку тим, що не в силі її розв’язати. Я хотіла б її розв’язати, хоча Ти не є для мене ніякою загадкою” [14, с. 231]. Її, тепер уже оповідачки, спорідненість і близькість з образом Мони Лізи настільки сильна – про це натякає довірлива, ба дружня, мов посестри-товаришки, форма звертання: “Мона Ліза... – Лізо!..”, що знімає будь-яке відчуття таємничості чи незбагненності її жіночої природи: “Як люди могли казати, що Твій усміх загадковий? Із Твого обличчя читаю, немов з улюбленої книжки, що відчиняється сама на найбільше прочитуваних сторінках. Нема в ньому для мене ні одної чужої лінії, ні одної тіні, ні одної rischi” [14, с. 229].

Другий жіночий образ, що з’являється в оповіданні “Шал”, має виразно однозначну інтерпретаційну спрямованість, закорінену у ключовій для свідомості авторки “Райської яблінки” антитезі тіла-духа, голосу крові-інтелекту думки. Форма внутрішнього діалогу в процесі поступового розгортання і почергової зміни риторичних питань і заперечень оповідача-глядача розкриває авторський ідеал жіночості. Полемізуючи з польським “текстом”, письменниця творить альтернативну концепцію жіночого “я”, доміантними рисами якої є не демонічна спокусливість, нестримна жага інстинкту,

53 До подібного експериментування у значно складнішій мистецькій формі вдалася свого часу британська письменниця В. Вулф у відомому романі “Орlando” (1928).

гріховність, а сила духу, вольовий характер, свідомий вибір і перемога (володіння) над власним тілом: “Не віддана, а свідомо своєї волі. Не полум’я серед вогнів, а та, що однаково добре береже вогню і панує над ним. Не по рабському піддана невольниці своєї рознузданости, а володарка нестримного пориву” [14, с. 235]. Вона відтворена і на структурному рівні: текст умовно поділений на дві пропорційні частини, перша з яких є відтворенням усталеної модерністичною культурою рецепції жіночого “я”, друга, натомість, – творенням власної візії письменниці природи жіночого ества.

Превалювання в житті особистості інтелектуально-духовних вартостей над тілесно-чуттєвими становить серцевину “ідейного конфлікту” оповідання “Райське яблуко”. Вкладене в уста жіночого персонажа Еви, воно лунає як кредо новочасної жінки ХХ ст., а сам текст перетворює на своєрідний світоглядний маніфест Д. Віконської. Пряма алюзія на біблійний текст, закладена в імені персонажа і в заголовку оповідання, спричиняється до прочитання тексту як спроби поновного переписання історії всього людства, провідна роль при цьому припадає жінці, межі якої розширюються з одного індивідуума жіночої статі до праматері всього людського роду, яка із старозавітної Еви – спокусливої грішниця перетворюється на Еву ХХ ст. – провідницю людства, наділену високим ступенем інтелекту, почуттям власної гідності і незмінною системою духовних вартостей.

Натомість в оповіданні “Затрачений звук” ідея превалювання духовного над тілесним трансформується в ідею зречення від особистого кохання на користь понадособистісної, всеохопної і безмежної любові до світу, що, долаючи обмеженість, дочасність людської природи, стає запорукою свободи й абсолютного щастя жіночої особистості: “...Я вільна і щаслива! Належу до всіх і до нікого, а в першій мірі до себе самої! [Так, Ольго:] я – щаслива!” [14, с. 243]. Тоді як гармонійне поєднання духовного і тілесного начал у взаєминах між чоловіком і жінкою ототожнює почуття кохання з містичним Божим таїнством любові: “... кохаю тебе, як найглибше твое “я”... Не самого в собі, а як дорогоцінну чашу, що береже в собі тіло і кров і тайну колишнього преображення...” [14, с. 248].

В контекст імпресіоністичної поетики Д. Віконської органічно вписується і її музична проза, яка, перебираючи на себе функцію музичних творів, наділена здатністю безпосереднього втілення емоцій й людських почуттів, по-своєму виражає різноманітні відтінки психічних станів [8, с. 3]. Зразком музичної новели, в якій найінтимніші внутрішні, суб'єктивні переживання відтворено з особливою письменницькою майстерністю, є твір “Полонез D-moll Шопена (Op. 71. № 1.)”. Два інші тексти “Музика” і “Прелюдія фіс-дур, № 2 Василя Барвінського” творять чи не єдиний художній простір у прозі авторки, в якому почуття щасливого кохання між чоловіком і жінкою реалізується у його взаємності і повноті, щоправда, за єдиної умови – переходу в інші, неземні світи – світ казки (“Прелюдія фіс-дур, № 2 Василя Барвінського”) або вічності (“Музика”).

Зовсім інших обрисів набуває модель художнього світу, що вириває з текстового простору Катрі Гриневичевої. У зразках ранньої прози письменниці – “Листи” і “Anima saltans” відчутний виразний вплив естетизму, що виявляється в особливій ліризації, чуттєвості опису емоційних переживань та рефлексій протагоністки, сконцентрованої на своєму внутрішньому світі. Серцевину цього світу становить духовне начало, що, втілене чи то в чоловічій: “Буду говорити про божество чоловіче – невмирущу міць духа – про радісну красу буття...” іпостасі (“Листи”), а чи в жіночій, своїй власній: “А смерком, коли уся зелень засувається в сон, у глибині моєї утомленої душі молилась би Богу – і собі” (“Anima saltans”), пориває за собою ліричне “я” жіночого персонажа у неземні сфери буття, прирікаючи на самотнє страждання.

Проза зрілого періоду творчості письменниці, зокрема збірка її оповідань “Непоборні”, творить візію художнього світу К. Гриневичевої зовсім іншого естетичного ґатунку. Вибудована на засадах поетики експресіонізму, вона функціонує у викривлених, спотворених формах, зумовлених розпадом цілісності, структурної впорядкованості зовнішнього світу і – як наслідок – крахом цільної свідомості особистості [4, с. 322-324]. Оголення трагічної конфліктності буття, що виражається в постійному і водночас хисткому

балансуванні поміж життям і смертю, відтворення катастрофічності світовідчуття людської свідомості, виявленої у психічних станах внутрішнього сум'яття, страху, відчаю, самотності, у прозі К. Гриневичевої розкриваються через показ моторошних картин вигнання і вимушеного поневір'яння на чужині українських поселенців прикордонної зони часу Першої світової війни, насильно утримуваних у таборач для військовополонених.

Вдаючись до поетики різких дисонансів і разючих контрастів, позначених гранично загостреною, максимально інтенсифікованою емоційною напругою, авторка творить світ, що виникає на місці зіткнення смерті, яка вириває з життя, і життя, що кидається у вир смерті (“Кварантана молитесь”, “Як згасне день”); зіштовхнення зовнішньої фізичної краси і внутрішнього понівечення й спустошення (“Як згасне день”, “Параска Гоголь”); зудару реального світу зі світом ірреального – привидами, духами, тінями чи віщими знаками (“Як згасне день”, “Тіні ночі”, “Пісня жорен”); перетину батальних сцен з хвилинами миру і спокою церковних відправ – земного пекла і небесного раю (“Утеча”, “Кварантана молитесь”, “У кігтях туги”), в якому змішуються поганське і християнське (“Край плащаниці”), а в цьому останньому – одночасна присутність Бога, зрима у визвольній релігійно-духовній екзальтації, екстатичному упованні на допомогу у внутрішньо-індивідуальному чи колективному переживанні Бога (“Край плащаниці”, “Утеча”, “Кварантана молитесь”), і Його, Божа, від-сутність⁵⁴, що проступає у воланні покинутих і забутих у непомірних стражданнях людей (“Тіні ночі”, “Параска Гоголь”, “У кігтях туги”).

Дисгармонійність довколишнього світу, а рівночасно й дезінтегрованість непристосованої до нього свідомості [1, с. 81] виливаються у прозі К. Гриневичевої у теми насильства, наруги, каліцтва й убозтва, теми божевілля, самогубства, смерті, супроводжуваних почуттями втрати, туги, розпуки, болю й страждання – рівною мірою і фізичного, і душевного, а водночас – і невпинної – аж до повної й остаточної перемоги – боротьби за життя. Осереддям цього

54 Амбівалентність трансцендентної розмови була характерною рисою світопоетичного дискурсу експресіоністів [1, с. 87].

світу є жінка, її спосіб відчування і сприйняття, що розпадається у текстовій тканині збірки на суб'єктивоване “я” та персонажні фігури коханки-дружини і матері.

Суб'єктивізоване нарративне “я”, що з'являється в оповіданнях “Утеча”, “У кігтях туги” і “Край плащаниці”, слугує своєрідною призмою, через яку заломлюється, відбивається катастрофічність світовідчуття людини, мимоволі вкинутої у вир трагічних подій історичного процесу, переноситься у простір релігійно-духовного виміру християнського життя, що стає єдино можливим, хоча тимчасовим, рятунком для надламаної картинами нелюдської жорстокості, наруги над людською гідністю свідомості авторки. У ньому, розчиняючись в духовному співі на прославлення християнського Бога любові і миру під час відправи католицької меси, що поглинає бойовий клич поганського бога Вотана і мовби освячує жертвність героїчної смерті воїнів, біографічне жіноче “я” шукає спокою і тиші (“Утеча”). У ньому – в очікуванні дива в часі Різдваного Надвечір'я на чужині попри драстичні, моторошні сцени безнадії і відчаю, що проступають у божевільному “*danse macabre*”, воно віднаходить проблиск надії на повернення додому (“У кігтях туги”); у ньому-таки через внутрішнє очищення напередодні Великодня пізнає глибинний сенс боротьби життя, що перемагає смерть (“Край плащаниці”).

Проте ключовою фігурою, в якій відтворено об'єктивний жіночий досвід поневірянь, є образ Матері, що, виростаючи в тексті авторки до рівня архетипу, виявляє свою амбівалентну природу.

З одного боку, на основі візуалізованих та вербалізованих фрагментів опису сироти, збожеволілої від горя Христі чи знеособлених жіночих постатей, або молитовних благань убогих і виголоднілих мешканців бараків, а чи відлунні поодиноких жіночих голосів (“Параска Гоголь”, “Як згасне день”, “Кварантана молитесья”) перед читачем постає збірний образ *Mater Dolorosa*, розпуки й скорботи якої – від втрати день за днем одне за одним її рідних дітей не в силі поглинути навіть антична Ніоба – символ увіковіченого в камені “найвищого крику любові: болю материнства” (“Як згасне день...”): “О, як безконечно змаліла ти, як дуже стала дешевою, архистрадаль-

ниці Ніобо! ... Ні, ти занадто вже дешево стала безсмертною. З п'є-десталу тебе, богине! Кожна з цих споневіряних, завинутих у дерги та міхи, запухлих і п'яних від сліз, що б'ють головами об стіни шпиталів, падають на дерева останніх своїх дітей, – се буде символ прийдешніх поколінь, якому ти у земному поклоні розв'яжеш ремінці постолів” [14, с. 120-121].

Безміру глибин трагізму – бо індивідуально конкретизованої – тема Матері-Страдниці сягає в долі Ільки Ситнички (“Тіні ночі”): смерть її малолітнього сінка (“Не стало потішки... забрали послуженьку...”) спричиняє поступове занурення її свідомості у світ мороку і темряви, єдиними мешканцями якого залишаються привид померлої дитини і злий дух перелети, що невинно переслідують свою жертву, ігноруючи будь-які спроби захисту, які збожеволіла Ілька шукає чи в християнському поховальному обряді, чи в поганському ворожбитстві й чаклунстві.

З іншого боку, К. Гриневичева творить образ Mater Genitrix, котра, зазнаючи постійного випробування життям у його повсякчасному межуванні з, а нерідко й дотику до смерті, таки зберігає свою первозданну силу і, долаючи смерть, дарує нове життя. Такої життєствердності виповнене оповідання “На новосіллю”, в якому перемога життя над смертю утверджується у двох вимірах жіночого начала, що функціонує на перетині поганського і християнського світоглядів: світу природи – землі-плодоносиці, чие зранене, понівечене війною тіло відданою і невтомною працею орача-будівничого заново запліднюють чоловіки, що повернулися з полону: “В тогідне літо між вирви і траншеї жбухнули тут з залізниці простоволосою юрбою поворотців... Якими ж хмільними обіймами заплели вони землю, злітаючи з чужими на її лоно! Яким дивовижним акафістом над страхіттям її ран! Сутеніло піднебесся, мов на останнім судищі, і далеч завивно стогнала. Вона ж простерлася їм до ніг, косовицею червоною запекла, як під богами на лаві” [14, с. 144] – і світу людини – жінки-породіллі, другої дружини Івана Самонюка, Марії, котра прийшла на зміну трагічно загиблій на чужині з двома дітьми його першої дружини; даруючи чоловікові щойно народженого сина, вона усталює неперервність продовження людського, власне українського

роду: з першими посівами нового урожаю на згарищах руїн минулого життя проростають і перші паростки життя майбутнього: "... вона вже була на новосіллі, з щасливою втомою зовсім блідих уст говорила щось, чого ніяк не міг порозуміти, а тоді розвернула запаску й показувала оголошеному... голісінке, у м'ячик стулене дитя" [14, с. 146]. Адже образ родинної ідилії як української проекції Святої Родини, що зринає в уяві втомленої війною свідомості на самому початку "Непоборних" ("Утеча"), відтак зруйнована і назавжди втрачена для причинної Ільки Ситнички ("Тіні ночі") всередині збірки стає реальністю у прикінцевому оповіданні "На новосіллі", засвідчуючи авторську візію письменниці про незнищенність людського (українського) життя.

Своєрідним гімном творчому жіночому началу є позазбіркове оповідання "Малини", в якому образ *Mater Genitrix* осягає абсолютної повноти своєї реалізації в безіменному персонажеві дівчини(-жінки)-матері. Сягаючи глибинних пластів архаїчної свідомості, для якої людина і природа у їхній взаємозалежності і взаємопов'язаності становили органічну й нерозривну цілісність, письменниця творить власний мікрокосм, генетично споріднений з архетипною моделлю Жінки(Матері)-Природи. Серцевиною цього мікрокосму є жіноче начало – спокусливе і звабливе у своїй чуттєвості і одночасно дитинній невинності. Ототожнення жінки і природи завдяки їхній життєдайній, творчій силі, що на текстуальному рівні виявляється у співвіднесеності потуг природної стихії і пологів юної матері-породіллі, акт народження немовляти перетворює в містерію творення нового життя, таїна пізнання якої доступна лише жінці, бо закладена в ній від самої природи. А народження дівчинки – як продовження неперервності жіночого роду чотирьох сестер у його radoщах й смутку, щасті і болю, закодовані в імені "Катерини", як і принесені на привітання її життя дари – атрибути любові, чуттєвості, плодючості, в символічний спосіб утверджують життєвість і тривкість жіночого первня як одвічної праоснови буття.

Разом з тим у прозі К. Гриневичевої спостерігаємо трансформацію образу *Mater Genitrix* в образ *Mater Creatrix*, втілений у

жіночому персонажеві Парасці Гоголь з одноіменного оповідання. Наділена рисами незламної волі і сили духа, вона до останнього – ціною власного, материнського життя бореться за крихке життя малюка-сина, а коли – перед неминучістю долі зазнає поразки, долаючи нестерпний фізичний, як і душевний біль, продовжує боротьбу вже за власне життя, спрямовуючи увесь життєдайний струмінь своєї енергії у вимір духовного творення. Шитка у всьому багатстві і розмаїтті візерунків, що відтепер становить єдиний сенс життя української Параски, – як віддуння ткацтва античної Арахни, у метафоричний спосіб символізує незнищенність творчого первня жіночого начала, як одвічної, питомої засади буття, а відтак є запорукою невмирущості всієї української нації: “Сміялася захоплююче, з блиском творчої розкоші в очах, із-за свіжих уст світили перлами міцні, малі зуби. Стояла так, кріпка, тривка, з надміром сил, що бралися в тисячний раз строїти нове життя на згарищах минулого, зеленими гильками закосичувати трагічне вчора із його глибин добувати золоторясну красу, навдивовижу небу і землі. Я дивилася на мою гостю, мов торкнена божественним видом... Се ж бо стояла переді мною не городенська виселена швачка, але невмируща Україна моя, тисячу літ бита за коси до землі, волочена по тюрмах і гаремах, по чужих нивах, неплачена робітниця – босоніжка... Мені сплили до серця усі вітхнені слова за простибіг розсипані по світі, і ними вітала я, знемагаючи від частя, мою на смерть обречену любов” [14, с. 134-135].

А проте до оповідної тканини жіночих історій К. Гриневичевої вкраплюється й інша тема – подружньої зради, майстерно відтвореної в оповіданні “Пісня жорен”. Цікавою є структура твору: про факт зради читач довідується в опосередкований, майже “випадковий” спосіб – через співставлення, а відтак накладання одне на одного двох оповідних фрагментів, об’єднаних жіночим іменем Уляни: діалогу між Уляною і коханцем цимером та появою чоловіка-фронтовика, який запитує про Уляну. Залучення до структури тексту допоміжних текстових фрагментів – пісні про дружину, яку покинув чоловік, з одного боку, та слів “митаревої” молитви з іншого, створюючи стереоскопічний ефект, надають центральній події двозначності у її

потрактуванні. Туга і смуток самотньої жінки, викликані тривалою розлукою з чоловіком, покликані мовби виправдати подружню зраду, натомість відлуння молитви виразно стверджує гріховність вчинку і його осуд, а рівночасно звістує про потребу прощення. Недобре віщування синиці тільки посилює емоційну напругу завислого у повітрі розкриття родинної драми, за якою проступає трагедія скаліченої війною людської долі. Ба більше, відчуття трагізму поглиблюється через оманливе його притлумлення в позірно буденному, неістотному характері оповіді про зраду, яка на рівні з іншими побутовими історіями затирається, а радше стирається у загальному шумі жорен, які “перемелюють” особистісну історію в колообігу щоденного трибу життєвих подій: “Крізь руїни життя, крізь омрак людських нужд котить свої мутні хвилі пісня жорен, так само стара, як вихор і зорі. Вона обтріпує й толочить краски, п’є всю ясність з небесного проміння, валить у дебри дуби й п’ялун, диктує закони і править долею” [14, с. 141].

У порівнянні з творами Ірини Вільде, Дарії Віконської і Катрі Гриневичевої проза Наталени Королеви, представлена в антології добіркою оповідань з двох її збірок “Во дні они”, “Інакший світ” і позазбіркового оповідання “Мон-Сальват”, присутньо від них різниться.

У творчості письменниці, глибоко закоріненої у правдах католицької віри, порушено питання, важливі для кожної особистості, незалежно від гендерної її маркованості або часо-просторового континууму, в якому вона перебуває. Відтак проблемно-тематичний комплекс оповідань Н. Королеви, який формується на перетині філософської, психологічної й етичної площин з виразним домінуванням засад християнського світогляду, дозволяє авторці творити своєрідні зрізи людської екзистенції, розкриваючи їх через співвідношення категорій віри і зневіри, надії і страху, любові, жертвовності чи зради або покути.

Водночас і у формальному плані твори Н. Королеви характеризуються композиційною довершеністю і структурною викінченістю. Її оповідання сюжетні, позначені гостротою конфлікту, який вирішується винятково наприкінці твору, зберігаючи таким чином інтригу; натомість відсутність зав’язки посилює драматизм напруги

і динамічність сюжету. До беззаперечних формальних знахідок письменниці належить прийом пуанту – несподіваний фінал творів, в якому у сконденсованій формулі розкривається авторський задум. Найчастіше такий ефект, наявний, властиво, у збірці оповідань “Во дні они”, досягається завдяки текстовим комбінаціям, як-от “зіштовхненню” в межах одного оповідання відомих, проте різних євангельських епізодів, поєднаних між собою або єдиним персонажем, або однією і тією самою подією чи канонічних біблійних і апокрифічних оповідей. Прикметною особливістю збірки, твори якої написані на євангельські теми, є те, що, відштовхуючись від джерельних текстів, зокрема Нового Завіту, в яких центральною постаттю є Ісус, письменниця фокусує свою увагу на другорядних персонажах. Заглиблюючись у змодельований нею внутрішній світ героїв, авторка намагається підійти впритул, щоб показати зсередини складні емоційно-психологічні стани переживань тих людей, життя яких безпосередньо торкнувся Христос.

Найцікавішим з багатьох окреслених нами аспектів видається оповідання “В Різдвяну ніч”. Оригінальність твору полягає у створенні авторкою міжтекстового діалогу, в який вступають, з одного боку, апокрифічна оповідь про дитинство Юди, що становить сюжетну основу оповідання, і канонічна біблійна оповідь про Юду – зрадника Христа, який, зберігаючись у пасиві читацької пам’яті, актуалізується завдяки основним “моментом” обох текстів, які то входять у суперечність між собою, то, навпаки, відлунюють один в одному. Одним з ключових моментів, безсумнівно, є мотив зради, в конотативному просторі якого фігурує ім’я Юди Іскаріотського. Однак якщо в новозавітному тексті зрада Учителя є свідомим виявом підступності і розрахунку зрілого апостола, то в оповіданні Н. Королеви вона зображена як несвідомий вчинок малолітньої дитини, спокушеної привидами дорослого світу. Саме дитяча цікавість і довірливість Юди, спраглого відчуття справжнього, а не іграшкового світу чоловічої звитяги, вираженої в образах меча і коня римських воїнів, котрі в пошуках злочинця вдерлись до оселі хлопчика, підштовхнули малого виказати місце переховування батька. З іншого боку, відкинута Юдою срібна монетка воїна,

залишена на “потішення” як заплата за зраду батька суголосна поверненню ним тридцяти срібняків – винагороди фарисеїв за зраду Учителя. Відтак і подія біблійної зради Христа в такому контексті набуває оригінального художнього потрактування: вона є здійсненням матірнього прокляття, що внаслідок магічної сили вимовленого слова закодує на страшну долю майбутнього апостола-зрадника, зародження якої співпадає з миттю народження Месії, про що звістувала Вифлеємська зоря.

Своєрідним творенням авторського апокрифічного тексту є оповідання “Лепрозний”, яке так само побудоване на перехресті двох, щоправда, канонічних новозавітних текстових фрагментів: uzдоровлення Христом прокаженого і проголошення устами натовпу смертного вироку для Христа напередодні єврейського свята Песаху, що об’єднані між собою у долі зціленого від прокази Леві. Така структура оповідання дозволяє письменниці центральну проблему твору, а нею, на нашу думку, є психологія зради, розкрити максимально повно.

Фіксуєчи пофазові стани розгортання зради – від зародкового, доволі невиразного вияву у невдячності Леві Христові за його зцілення від недуги через щоразу нові труднощі і перепони на шляху до Ісуса (розбійний напад, брак праці), що, поступово поглиблюючи сумніви Леві у правильності прийнятого рішення, врешті виливаються у фінальний акт зради Христа, – письменниця відтворює механізм зради як феномену людської свідомості. За формою наростання малих і дрібних зрад, що виявляється лише зовнішньою личиною виправдання власних вчинків, приховується нікчемність і малодушність людської природи, яка найшляхетнішу мету здатна перетворити у найганебніший вчинок. Парадоксальність поведінки Леві полягає в тому, що він, еднаючись з натовпом, вимагає звільнення розбійника Варавви, що на нього напав, натомість Христа, який дарував йому зцілення від недуги, а відтак і повноцінне життя у громаді, прирікає на смерть. Це лише поглиблює прірву морального падіння Леві, оскільки зрада Христа розкриває особистісний, вкрай болісний процес зради власної сутності, зречення зі свого “я” через розчинення його в сирій масі чужого “не-я”.

У подібній структурній формі виписане й оповідання “Поклик”. У ньому накладаються два фрагменти євангельських подій, пов’язаних між собою актом навернення до Христа: епізод про зцілення сліпця Рехума, якому й належить оповідь, та історія митника Закхея, котрий залишається на маргінесі оповіді. Переносючи свою увагу на постать митника, а його самого – в центр оповіді, письменниця зміщує акценти, поступово – через ретардаційні вкраплення сюжетних відхилень, наближаючи читача до розкриття внутрішньої зміни, перетворення самозадоволеного і впевненого в собі чоловіка, відмежованого від бідної юрби власним достатком й інтелектуальною вишністю, на маленьку і безтурботну дитину, сповнену незбагненої радості і дитячої безпосередності, навіть нерозважливості, що змушує поважного й огрядного чоловіка вибратись на дерево, щоби побачити Христа, – дитину, в чисте серце якої тільки і може ввійти і оселитися назавжди Христос.

Художня інтерпретація однієї із Заповідей Блаженств з Нагірної проповіді Христа – “Блаженні чисті серцем, бо вони бачитимуть Бога” – об’єднує й низку інших оповідань Н. Королеви: “Майовий акорд”, “Вітраж” з її збірки “Інакший світ” та позазбіркове оповідання “Мон-Сальват”, засвідчуючи, що Бог поспішає до тих, хто убогі духом і покірні серцем, покинуті і зневажені, аби втишити їхній душевний біль, дарувати втіху в часі скорботи й самотності. Зокрема, в оповіданні “Вітраж” присутність Бога поруч чистих і смиренних серцем, оприявнена в образі ангелика-міністранта під час відправи Служби Божої у малій, загубленій серед гір церковці допомагає (роз)пізнати справжню сутність багатства і бідності у вимірі духовного і матеріального, перетворюючи убогість гірських пастухів – у порівнянні з пишнотою мандрівних паломників – на духовне багатство у єдності з Богом. Так само чисті серцем гірські пастухи з “Мон-Сальвату”, які, переповідаючи з покоління в покоління історію порятунку від завойовників-мусульман християнської реліквії – статуї Монсератської Божої Матері, слугують мовби відлунням євангельських пастушків, яким відкрився Бог у новонародженому Месії, бо своїм духовним зором бачать “Дитину Святу і Матір Її”, котрі віщують спасіння.

Жіноча тематика в малій прозі Н. Королеви представлена тільки художніми образами святої мучениці-християнки Філомени (оповідання “Зустріч”) і матері (оповідання “Мати” і “Чайка”). Фігура матері у візії авторки, подібно до К. Гриневицевої, набуває обрисів Матері-Страдниці, яка втратила рідних дітей. Однак мотив болю і страждання материнського серця поєднується у ній із спільним для обох творів мотивом зради, що в концепції письменниці виростає до рівня національної трагедії вірмен та українців, відповідно. Подібною в обох є і звична для Н. Королеви двопланова текстуальна площина, в якій цього разу перетинаються доземний і потойбічний світи. Однак інтерпретація теми матері у творах різна. В оповіданні “Мати” зрада національної традиції і власного народу п’ятьох дітей пані Захаріянци лягає тягарем провини на плечі самої матері, яка знехтувала материнським обов’язком і виховала яничарів; натомість мати-українка, визнаючи зраду сина, немов покутує його провину, проте залишається безсилою, щоб відвернути кару за неї. Тому раптова смерть від зустрічі із Праматір’ю-Батьківщиною і поховання в чужому звичаї однієї матері прирікає її на небуття в національній пам’яті вірмен, а перетворення на птаху іншої матері увіковічує її в народно-пісенній пам’яті українців.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гаврилів Т. Експресіонізм: страх непристосованої свідомості // Експресіонізм: збірник наукових праць. – Л., 2002. – с. 72–93.
2. Габор В. Аристократка духу // Д. Віконська. Жінка в чорному: Етюди, поезії в прозі, нариси, діалоги; Джеймс Джойс: Тайна його мистецького обличчя / Упоряд., літ. редакція, передм. і прим. В. Габора. – Л., 2013. – с. 7–16.
3. Евнина Е. Проблема літературного імпрессионізму и различные тенденции его развития во французской прозе конца XIX - начала XX века // Импрессионисты: Их современники, их соратники. – М., 1976. – с. 254–287.
4. Експресіонізм // Літературна енциклопедія: У двох томах. – Т. 1. / Авт.-Уклад. Ю. І. Ковалів. – К., 2007. – с. 322–324.
5. Ільницький М. Від “Молодої Музи” до “Празької школи”. – Л., 1995.
6. Ільницький М. Драма без катарсису. Сторінки літературного життя Львова першої половини XX ст. – Л., 1999.

7. Імпресіонізм // Літературна енциклопедія: У двох томах. – Т. 1. / Авт.-Уклад. Ю. І. Ковалів. – К., 2007. – с. 415–418.
8. Ластовецька-Соланська З. М. Деякі аспекти взаємодії музики та літератури // Актуальні питання культурології. – Рівне, 2011. – Вип. 11.
9. Малицька Ліна. Листи до отця Йосафата Скрутеня (1929–1939 рр.) // Центральний державний історичний архів України у Львові. Фонд 376. Опис 1. – 166 аркушів.
10. Мафтин Н. Гендерна утопія й код самості в західноукраїнській прозі 30-х рр. ХХ ст. // Слово і час. – 2009. – №. 6. – С. 76–82.
11. Мафтин Н. Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років ХХ століття: парадигма реконкїсти. – Івано-Франківськ, 2008.
12. Мафтин Н. Мала проза Ірини Вільде: неповторність індивідуального голосу. – Івано-Франківськ, 1998.
13. Мафтин Н. У пошуках “Grand” стилю: українська та еміграційна проза міжвоєнного двадцятиліття. – Івано-Франківськ, 2011.
14. “Райська Яблінка”. Антологія української малої “жіночої” прози Галичини міжвоєнного періоду / Упор., літ. редакція, передм. і прим. Н. Поліщук. – Л.: ЛА “Піраміда”, 2014.
15. Топоров В. Н. Растения // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. с. А. Токарев. – Т. 2. – М., 1998. – с. 368.
16. Харлан О. Дискурс катастрофізму в українській та польській прозі (1918-1939). – К., 2008.
17. Borkowska G. Dialog powieściowy i jego konteksty (Na podstawie twórczości Elizy Orzeszkowej). – Wrocław, 1988.
18. Rich A. Zrodzone z kobiety: macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja. – Warszawa, 2000.
19. Sikora I. Symbolika kwiatów w poezji Młodej Polski. – Szczecin, 1987.
20. Vincentelli M. Women and ceramics: Gendered vessels. New York, 2000.

III.
**IN SEARCH OF ONE'S OWN IDENTITY:
THE ECHO OF LITERARY POSTMODERNISM**

**В ПОШУКАХ ВЛАСНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ: ВІДЛУННЯ
ЛІТЕРАТУРНОГО ПОСТМОДЕРНІЗМУ**

**THE DISCOURSE OF EUROPE IN ESSAYIST PROSE
OF 20TH CENTURY: POLISH-UKRAINIAN CONTEXTS**

The subject of the paper consists in the analysis of the European identity within the prose collection by Czeslaw Milosz «Native Realm: A Search for Self-Definition» as well as the postmodern discourse realized in the essays by Yuri Andrukhovych and Andrzej Stasiuk combined under the title «My Europe». The investigation of the texts of postmodernist authors reveals two different modes of the identification process: while the Ukrainian writer tends to reconstruction of the identity by inclusion the Central-Eastern Europe to, the Polish author, on the contrary, accents on the construction of the identity by exclusion of the Central Europe from the cultural space of the Western Europe. Meanwhile the concept of European identity discoursed within the essay by Czeslaw Milosz points out fullness and completeness of the author's identity formation which relies on both a sense of affiliation to the West European entity and a sense of a uniqueness founded on the East European experience of the writer.

**3.1. ДИСКУРС ЄВРОПИ В ЕСЕЇСТИЧНІЙ ПРОЗІ ХХ СТ.:
ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКІ КОНТЕКСТИ**

Наша ідентичність є лише маскою на обличчі буття
Леонідас Донскіс

Винайдена за доби модерну, проблема ідентичності як спосіб окреслення людиною її власного буття в період глобалізаційних змін постмодерну, що гвалтовно охопили довколишній світ, авторитетно зайняла одну із ключових позицій сучасного гуманітарного дискурсу. Наслідком незворотного процесу стали гнучкість, плинність її сутнісних характеристик, що особливо гостро було відчутно для того ареалу європейського простору, представникам якого безпосередньо, на особисто пережитому

досвіді, довелося постати перед реальною загрозою нівеляції, а то й остаточної втрати власної тожсамості – індивідуальної, національної чи культурної⁵⁵.

Тому цікавою з цього погляду видається спроба простежити процес моделювання ідентичнісного виміру буття, заломленого кризь призму європейської ментальності, – від його початків, що знайшло своє яскраве втілення в есеїстичній збірці Чеслава Мілоша “Родинна Європа”, – до відлуння в сучасності у спільному польсько-українському художньому проекті “Моя Європа”, реалізованому в есеїстичних нарисах “Корабельний щоденник” Анджея Стасюка і “Центрально-східна ревізія” Юрія Андруховича⁵⁶.

Розрізнені за естетичними параметрами, що зумовлено часовою дистанцією – проміжком у півстоліття, усі три тексти, функціонуючи як своєрідна сповідь сина / онуків, відповідно, ХХ століття, творять наративи власної тотожності – кожен, зокрема, своєї, пошукуваної в дискурсі Східної (Ч. Мілош), Центральної (А. Стасюк) або Центрально-Східної (Ю. Андрухович) Європи⁵⁷.

55 Мова насамперед іде про терени Центральної Європи, “мандрівна ідея” якої, актуалізуючись “у різних часових і просторових контекстах на широкій території між Атлантичною, Середземноморською і Прибалтійською зонами, з одного боку, і Росією (Євразійською), – з іншого” [2, с. 26], набула потуги власного голосу в інтелектуальній дискусії в сімдесятих роках минулого століття завдяки ключовому – з погляду стурбованості щодо збереження власної ідентичності – есею М. Кундери “Викрадений Захід, або Трагедія Центральної Європи” – див. докладніше: [6, с. 265-270]. Згадана дискусія, мабуть, не в останню чергу, спричинилася до змін у суспільній, відтак і політичній свідомості європейців, наслідком чого постанала зміна у статусі самих її учасників, що, зрештою, лише засвідчило функціональність дискурсу як акту виявлення влади: “... будь-який дискурс не лише віддзеркалює реальність, не тільки сам на неї впливає, але й перетворює її, стаючи своєрідною парареальністю, іноді реальнішою і правдивішою, переконливішою і впливовішою, ніж та реальність, котру він начебто описує” [6, с. 61]. Прикметно, що, як зазначає О. Гнатюк у цитованій праці [6, с. 273], спроби окреслення центральноєвропейської тожсамості як належної до західної парадигми спричинилися до дискусійності властивої сутності самої західноєвропейськості, чия потреба у власній впевненості і підтвердженні виявила той самий стан “збентеженої” ідентичності [7, с. 18], що й центральноєвропейська, відтак оприявила спільність їхнього досвіду не лише минулого, а й сучасного буття, позначеного, за З. Бауманом, “нечестивою трійцею” невизначеності, невпевненості і ненадійності [7, с. 16].

56 Свідомо опускаю попередні версії омовлення Європи (маю на увазі есеїстичні збірки “Дорогою на Бабадаг” і “Fado” А. Стасюка та “Дезорієнтація на місцевості” і “Диявол ховається в сирі” Ю. Андруховича) як такі, що здійснені кожним з письменників нарізно, як і позбавлені почуття спорідненості стосовно спільного європейського простору, що, натомість, проступає у запропонованих для аналізу текстах, щонайменше на рівні заголовків: “Родинна” / “Моя” Європа.

57 цілковито вписуючись при цьому в існуючу термінологічну специфіку європейського дискурсу, що полягала в заміні панівного всередині ХХ ст. поняття “Східної Європи” на поняття “Центральної / Центрально-Східної Європи” – наприкінці ХХ ст. – див.: [3, с. 131].

Для Ч. Мілоша, наділеного особливим даром передбачення⁵⁸, постулювання власного ідентичнісного простору здійснюється шляхом ідентифікації і самоідентифікації із Західною Європою через (роз)пізна(ва)ння в ній Іншого як запоруки повноти її власного існування, що засвідчує цілісність авторової моделі ідентичності, позначеної двополюсним процесом одночасного уподібнення (тотожності) і розрізнення (відмінності) [9, с. 402], виникненням “чуття належності до...” і “чуття окремішності щодо...” [6, с. 51].

В автобіографії митця дискурс Східної Європи постає насамперед як світоглядний конструкт⁵⁹, який, поєднуючи в собі елементи особистого й історичного, індивідуального і національного, як, зрештою, і культурного, на перехресті яких і виростає його Інше європейське “я”, є відмінний від західноєвропейської свідомості і водночас тотожний їй, позаяк становить невід’ємну складову її ества.

Обраний автором і запропонований читачеві рух по осі часопросторових координат: “... potrzeba umieszczenia mojej rodzinnej marchii europejskiej, z jej mieszaniną języków, religii i tradycji, nie tylko w stosunku do reszty kontynentu ale do całej, już między-kontynentalnej, epoki” [13, s. 9] (курсив мій. – Н. П.), що характеризується тісним переплетенням, а то й взаємонакладанням просторових (“малої” / “великої” батьківщин) і часових (особистісний вимір / вимір історії) площин, витворює особливий – органічний для Мілоша – світ помежів’я, своєрідний простір “міжкордоння”, в якому, властиво, і закладаються підвалини

58 маю на увазі інтуїтивне прочування категорії Іншого як засадничої для філософсько-критичної думки останньої третини ХХ ст., представлені іменами М. Фуко, Ю. Крістєвої, Е. Левінаса, Б. Вальденфельса та ін. Ба більше, Мілошева концепція східноєвропейського буття як одночасного залучення і вилучення (зрештою, інтелектуально успадкована ще з кінця ХVІІІ ст.: “[Така невизначеність] (у розходженні між “філософською географією” і науковою картографією. – Н. П.) сприяла конструюванню Східної Європи як своєрідного парадокса одночасного вилучення і залучення, як Європи і не-Європи водночас” 5, с. 31)) по п’ятдесяті роках після написання його твору (“Родина Європа” була опублікована 1958 р.) становитиме ядро сучасних досліджень європейської тотожності, зокрема [12].

59 що відображає загальну тенденцію сучасного наукового дискурсу (оглядово представлено у праці О. Гнатюк [6]), який усі ключові поняття, як-от “нація”, “традиція”, “культура”, “ідентичність”, “Європа” тощо розглядає як продукти ментальної / інтелектуальної діяльності, як дискурсивний конструкт: концепція нації Б. Андерсона, “винайдені” традиції Е. Гобсбаума, національної культури с. Гола, ідентичності Б. Строта, Європи Е. Гобсбаума [6, сс. 41, 47, 43, 58, 71]. Для нас придатними будуть два положення Б. Строта: “Ідентичність означає тотожність. Вона має сенс лише як віра, як міф або як ідентифікація з чимось, що є проєкцією его на щось інше, і символічною репрезентацією цього “чогось іншого”; “Звернення до Європи функціонує не як звернення до території, а як до ідеї і нормативного центру. Європа є дискурсом, який перекладений мовою політичного й ідеологічного проєкту” (або культурного, інтелектуального чи емоційного, за версією іншого дослідника, Л. Пасеріні [12, р. 14].

його інакшості як фундаментальної риси його ідентичності, де, врешті, й віднаходить свою оселю “двоїста” свідомість його оповідача.

Багатократне іншування, функціонуючи в дискурсі автора як засадничий принцип світовідчування і світосприйняття його персонажа: “Wewnętrznej pewności nie udawało mi się stłumić: że istnieje błyszczący punkt na przecięciu wszystkich linii i że wtedy, kiedy go neguję, tracę zdolność koncentracji, a rzeczy, dążenia, rozpadają się w proszek” [13, s. 75], конструює модель ідентичнісного буття в подвійній перспективі її функціонування. З одного боку, вона розкривається у драматичній історії становлення особистості як складного, суперечливого, іноді болісного процесу пошуків власного ества, а з іншого – в не менш драматичній, а подекуди трагічній історії рідного краю, країни, громадянином якої є її оповідач. Відтак, охоплюючи індивідуальний і загальнолюдський виміри власного існування, опираючись на ключові поняття нарративного дискурсу, якими є рід, родина, земля та – історія, пам’ять і культура, відповідно, вибудовує константи власної ідентичності.

Призма інакшості як спосіб ідентифікації себе із Західною Європою за свою точку відліку має історію роду Мілошевого оповідача, яка виявляє і спорідненість його із західним світом – через зв’язок із німецьким корінням, що лежить в “okolice Berlina i Frankfurtu nad Odrą” [13, s. 22], і його належність до східної традиції, посталої як суміш крові польської і литовської [13, s. 25]. Вписаність – завдяки походженню – в західноєвропейський простір буття, приналежність до глибокої цивілізаційної структури веде за собою прийняття, а отже, і сприйняття її тривалого спадку. Однак зона помежів’я, пробування “між” і “між”, що виникає на перетині західних і східних європейських теренів і є визначальною рисою нарративної стратегії оповідача⁶⁰, у контексті витвореного автором дискурсу (про Європу) виконує особливу функцію.

У гранично об’єктивному ракурсі оповіді, який характеризує текст Мілоша, письменник, властиво, вдається до деконструкції самої

60 яка дивним чином стане його жеребом, долею, що визначатиме й одночасно відповідатиме двостій природі його ества, позначеній взаємопоборюванням внутрішніх суперечностей і конфліктів – за метафоричним висловом самого автора, “upodobani[em] do fechtunków z samym sobą” [13, s. 100], а згодом і його кредо, вираженого формулою “intelektualista, że przeciwstawia się otoczeniu” [13, s. 94] – що, врешті, виросте до світоглядної настанови життя митця: “Byłem więc między dwoma biegunami: kontemplacją nieruchomego punktu i nakazem czynnego udziału w historii, transcendencją i stawianiem się” [13, s. 105] і дали: “Takie jest, mówiłem sobie, samo sedno mego przeznaczenia, przez całe życie – nie móc zadowolnić się ani jednym (ruchom – *H. II.*), ani drugim (bytem – *H. II.*) i chwilami tylko chwytac jedność tych przeciwieństw” [13, s. 227-228].

концепції європейськості як своєрідної духовної субстанції західної цивілізації. Окреслена за співвідношенням “центру-периферії”, де до єдиної площини провінційного – стосовно Заходу Європи Сходу потрапляють обидві батьківщини автора – і Литва, і Польща⁶¹, рецепція Європи, подана, відтак, з позиції маргінесу, у виявленні її “спіднього”, зворотнього боку, присутньо різнитиметься від візії, здійсненої зсередини.

Вибудовуючи своєрідну подорож персонажа свого тексту вибраними “місцями пам’яті”⁶² європейських вартостей, автор підважує засадничі принципи західноєвропейської сутності, відтак викриває колоніальний характер її природи, ґрунтований на запереченні права стосовно існування осібного, не подібного на заданий, властиво, Іншого – погляду, думки чи способу буття. Водночас він розкриває двозначність самого процесу ототожнення, зокрема, як виявлення Іншого всередині себе самого, демонструючи “trudności w nawiązaniu przyjaźni z tym drugim w nas, nad którym nie panujemy a musimy przetykać wstyd za niego” [13, s. 76], а саме – показ західноєвропейської сутності, відмінної від усталеного нею ж власного бачення для себе та інших, відтак приховуваного й замовчуваного⁶³.

Амбівалентність західноєвропейської спадщини, що охоплює різні ракурси презентації – від соціокультурного до історико-політичного, проступає насамперед у її духовному вимірі, позначеному сумнівами у християнській основі (західно)європейської свідомості як одній із фундаментальних рис її існування. Позбавленим однозначності у

- 61 хоча у “вузкосхідному” ареалі, змодельованому за тією самою схемою центру / периферії вони опиняться по різні боки, де місце “центру” займе Польща, а “периферії” посяде Литва – яке віддалене в часі відлуння “оксамитної” колонізації [10, с. 33]. При цьому він також функціонує як антиколоніальний дискурс, в якому розгалужена система бінарних опозицій, виражених у релігійному, класовому, суспільному і світоглядному аспектах співвідношення польського і литовського первнів піддається інверсії, так що другий член бінарної опозиції є вищим і вартіснішим, ніж перший: католик / поганин; шляхтич / селянин; націоналізм (деспотизм) / патріотизм (демократизм); ортодоксальність / толерантність. Така аксіологічна маркованість неодноразово зринає протягом усього тексту, як-от, до прикладу: “Wielkie Księstwo Litewskie było “lepsze”, Polska była “gorsza”, bo co poczęłyby bez nas, bez naszych królów, naszych poetów i polityków? [...] Polacy “stamtąd” tj. z etnicznego centrum, mieli opinię płytych, niepoważnych a przy tym oszustów... Snać określano jako odwrotność ich słomianego ognia, czyli jako upór i wytrwałość” [13, s. 82-83].
- 62 що в концепції французького історика П. Нора позначають найрізноманітніші об’єкти, на яких відкладається пам’ять і які оточені символічною аурою [11].
- 63 Порівняймо твердження одного із сучасних дослідників поняття європейської тотожності Гайдена Вайта: “Поняття “ідентичність”; що застосовується до об’єкта настільки ж невизначеного і нез’ясованого, як і того, що позначається лексемою “Європа”, є, звісно ж, містифікацією. Оскільки “Європа” ніколи не існувала поза дискурсом, тобто поза мовленням і письмом мрійників та негідників, котрі шукали виправдання для цивілізації, характерна історична риса якої полягала у потязі до універсальної гегемонії і в потребі знищити те, над чим не могла домінувати, чого не могла асимілювати чи зруйнувати даним від Бога правом” [12, p. 67].

даному контексті, відтак, постає процес ранньої християнізації Східної Європи, зокрема, балтійців, який з погляду нащадка поган (для автора – “шляхетних дикунів”, які боронили власну свободу), навернених до істинної віри, заснованої на засадах любові, милосердя, терпимості, обертається “... eropę mordu, gwałtu i bandytyzmu, a czarny krzyż [na długo pozostał] symbolem kłęski gorszej niż dżuma” [13, s. 13]. Подібно, і спогад про м. Констанц з часів юнацьких мандрів дорогами Європи наділений подвійними конотаціями: з одного боку, він асоціюється із подоланням внутрішнього розколу католицької церкви, проте, з іншого, нагадує про підступну розправу з інакодумством, втіленим у постаті визначного реформатора Церкви загалом і чільної постаті чеської духовної культури зокрема, Яна Гуса: “Tutaj odzyskiwaliśmy łączność z tą częścią Europy inaczej niż poprzez tożsame wszędzie żywioły” [13, s. 132]⁶⁴.

“Білі плями” релігійної історії західноєвропейської свідомості доповнюють картини її культурної історії, відображеної у наведених спогадах студентських років про подорож Західною Європою, позначених західним комплексом людей зі Сходу [13, s. 129], що виявляється у початковому захопленні побаченим – чи то на побутовому рівні західної культури – чистотою й охайністю як знаком її вищості стосовно інших: “Właściwie wierzyłem, że uczestnicząc w tym łądzie i bogactwie ludzie tutaj powinni górować duchowo nad inną, brudną, pobudliwą i łatwiejszą do odczytania ludzkością, powinni znać wyższą miłość i prowadzić wyższe rozmowy” [13, s. 131–132], а чи на її високо духовному рівні, втіленому у сприйнятті Франції – осереддя Європи, що “nie pozwala jej nigdy potępić, bo z każdego popiołu łęgnie się tutaj Feniks” [13, s. 137], та її столиці Парижу – символу абсолютної свободи і безмежної обіцянки життя [13, s. 137].

А проте, транспоновані на власний ґрунт, розширений завдяки історичній (і політичній) пер-, а радше ретроспективі, ці враження обертаються не лише супровідними в часі розчаруваннями, вираженими згадкою про купку кінського гною на одній з доріг м. Ліндау

64 До речі, в А. Стасюка спогад про Яна Гуса як болісний досвід центральноєвропейського минулого функціонує в ролі “психологічної травми”, яка, блокуючи пам’ять подорожного, осідає у її “фільтрах”. Таким чином пам’ять спрацьовує як вагомий чинник центральноєвропейської тожсамості: “Więc bardzo możliwe, że moja dusza składa się głównie z pamięci, i w niektórych miejscach traci umiejętność odbijania i utrwalania obrazów, jakby ślepla i stawała się nieczuła, niczym prześwietlony film. Zostają z niej jedynie cienie rzeczy, podejrzenia i domniewania istnień, a nigdy fakty same w sobie...” [14, s. 119].

(що несподівано споріднювала із власним краєм західної частини Польщі – [13, s. 129] або рецепційною зміною Парижу із столиці західноєвропейської культури на столицю “wielkiego mocarstwa” [13, s. 140] – після відвіданої Колоніальної Виставки (де чорних, коричневих і жовтих людей у клітках послідовно змінювали мавпи, леви і жирафи – [13, s. 139]) чи сумнівами у правдивості духовних вартостей Західної Європи: “Ale kim byli ci, przebywający tutaj w najwyższych duchowych rejestrach? [...] Spełniali zasadę: niech nie wie lewica co czyni prawica, ale najszczytniejsze ich słowa dostawały skrzydeł dzięki bardziej przyziemnym wysiłkom ich generałów, prefektów i handlarzy” [13, s. 139–140].

Відчуті юнаками байдужість, зверхність щодо чужинців, якими вони вимушено почували себе у Швейцарії, Німеччині або Франції, внутрішня замкнутість середовища, неприступного для прибульців з інших світів, про що повідомляв напис на табличці перед м. Сен-Луї, який забороняв вхід “Cyganom, Polakom, Rumunom i Bułgarom” [13, s. 136]⁶⁵, у недалекому майбутньому безпосередньо відлунюватимуть у сповненій трагізму долі рідної батьківщини, зринаючи у пам’яті о п о в і д а ч а – втікача з окупованої Варшави – в образах колись уже бачених кольорових будиночків, чистоти і порядку Східної Прусії: “Terror i ruina były na eksport ale nie w ojczyźnie, przeciwnie, służyły do wzbogacania własnej ojczyzny. Żalсна ludzkość poza nią była materiałem krojonym dowoli nożycami” [13, s. 186], або викликаючи у ч и т а ч а образ “залізної клітки”, в якій опинилася Польща, почергова жертва двох найбільш людиноненависних ідеологій ХХ ст. – нацизму і комунізму як апогею “історичної кон’юнктури”, неодноразово заручницею якої їй доводилось бувати й раніше, марно сподіваючись на обіцяну допомогу з боку Західної Європи в обороні її власної свободи: починаючи від участі в наполеонівських війнах через події Кримської війни, I і, врешті, II світових воєн. Відтак спогади юнацьких часів, викликаючи глибокі роздуми з приводу справжньої сутності європейських вартостей чи їх позірності, облудності або й подвійності – для себе та інших: “Ich rewolta przeciw burżuazji kryła w sobie szacunek dla ładu [...] Była to zawsze rewolta z poczuciem bezpieczeństwa. Ich gorycz i

65 Порівняймо наведене в тексті Ю. Андруховича аналогічно зневажливе ставлення до емігрантів з боку США, утримуваних на кількатижневому карантині чи підданих обов’язковій санітарній обробці, “щоби часом ніяка центральноевропейська, жидівська, грецька, італійська, рутенська, циганська зараза не проникла до стерильно чистої Країни Мрій” [1, с. 127].

nihilizm opirały się na cichej umowie o innych miarach stosowanych do czynu i do myśli, myśl nawet najbardziej gwałtowna, nie naruszała obyczajów” [13, s. 140]), переростають у докір та осуд Західного світу, що змінюються роздумами про покарання, здійснене у закономірності історичного розвитку: “Ludy kolorowe podbijane przez białych nie spodziewały się, że były już pomszczone w chwili ich podboju. Chciwość zdobywców powracała z nimi do domu przekształcona w ideę pełnej władzy nad gorszymi rasami, choćby były białe. Ta idea rozwijała się autonomicznie, obecna nie tylko w umysłach zwolenników nagiej przemocy, również, w zamaskowanej formie, w umysłach wielu demokratów” [13, s. 191].

У так широко представленому контексті західноєвропейськості природним для митця постає питання: “[...] czy był to świat w ogóle, do którego nie dorodziśmy, czy też mieliśmy prawo przeciwstawić mu swoją obcość?” [13, s. 139]. Пошуки відповіді на це питання, що, властиво, й становить квінтесенцію автобіографічного тексту письменника – радше в культурно-історичному, ніж вузько індивідуальному ракурсі: “Postanowiłem więc napisać książkę o Europejczyku wschodnim [...] o człowieku, który mniej niż ktokolwiek mieści się w stereotypowych pojęciach niemieckiego porządku i rosyjskiej “*âme slave*” [13, s. 9], повертають автора до усвідомлення його власної сутності, до виявлення його буттєвості, окресленої поняттям східноєвропейськості, що у співвідношенні зі світом Західної Європи позиціонує себе як особний, окремішний, Інший світ, існування якого – в межах Мілошевого тексту – зумовлене і внутрішньо індивідуальними, й загальноісторичними чинниками.

Така спроба самоосмислення сконденсовано виражена в художньому образі східноєвропейця, з яким ідентифікує себе персонаж авторського тексту: “W pewnym sensie mogę siebie uważać za typowego wschodniego Europejczyka. Jak się zdaje jest prawdą, że jego *differentia specifica* dałaby się sprowadzić do braku formy – zewnętrznej i wewnętrznej. Jego zalety: łączliwość umysłowa, namiętność w dyskusji, zmysł ironii, świeżość uczuć, wyobraźnia przestrzenna czy geograficzna pochodzą z zasadniczej wady: pozostaje zawsze niedorostkiem, rządzi nim nagły przyływ albo odpływ wewnętrznego chaosu” [13, s. 59].

Однак протягом усього тексту вона виростає в достатньо розлогу і водночас різносторонню аналітичну розвідку тривалого

процесу становлення східноєвропейської ментальності як особливої, своєрідної форми розуміння, сприйняття і відчуження єдиного, а проте багатоманітного у своїй основі світу.

Відмінність Східної Європи від Західної, яка ставала причиною частого непорозуміння між ними, закорінена у розходженнях, які, на думку автора, лежать у світоглядній площині “колективізму” / “індивідуалізму”⁶⁶, що пронизує *релігійну*: “Widze w tym również cechę polskiego katolicyzmu. Podkreśla on silnie odpowiedzialność wobec istot z b i o r o w y c h t j. Kościoła i Ojczyzny, w dużym stopniu utożsamionych, ale spycha na podrzędne miejsce odpowiedzialność wobec ludzi żywych i k o n k r e t n y c h [...] Religia rzadko jest dla nich doświadczeniem wewnętrznym, najczęściej zbiorem nakazów ugruntowanych na przyzwyczajeniach i przesądach pleminnych, przez co są stale w niewoli Społecznego Zwierzęcia Platona” [13, s. 73]; *соціальну*: “Ukształtował ich wiek mieszczańskiego i n d y w i d u a l i z m u, nagle bili się w piersi i imali się sprawy publicznej – dla nas tylko neofici, bo my mieszczańskiego indywidualizmu nie mieliśmy za sobą i już przez to, że czerпалиśmy z naszego dziedzictwa, hoładowaliśmy innej tradycji” [13, s. 244] та *історичну*, подану через конфлікт генерацій – старшої, виразником якої для Ч. Мілоша був А. Айнштайн, і молодшої, до якої митець зараховував самого себе: “Był humanitarystą, ukształtował się umysłowo wtedy, kiedy nic nie mogło zachwiać powszechnego przekonania, że człowiek jest istotą rozumną, jeśli popadającą w obłęd, to tylko na chwilę. Bo stosowano wtedy miarę człowieka i n d y w i d u a l n e g o, górował on nad zbiorowością, obwarowany nietykalnym prawem, upoważniony do protestu poprzez kartkę wyborcy. Dla mego pokolenia człowiek był już igraszką demonicznych sił, lęgnących się nie w nim samym, ale w między-ludzkiej przestrzeni, wytwarzanej przez niego razem z podobnymi sobie” [13, s. 233] формації кожного зі світів.

Осібність функціонування східноєвропейської парадигми буття в рецепції Мілоша позначена внутрішньою суперечливістю й неоднозначністю, зумовленою поєднанням почуття власної “недорослості”, упослідженості й меншовартості та – власної таки самобутності, самоцінності і самодостатності, зокрема, в її історичному вимірі. Так, у спогаді про Велике князівство Литовське, згодом

66 Присаючи на думку сформованих у формі бінарної опозиції понять, письменник особисто, хоч і мимоволі, утворює стереотипи “колоніального” дискурсу. – див. [6, с. 77].

Співдружність Литовської і Польської держав (Commonwealth, за Мілошем), як своєрідну “зототу добу”⁶⁷ Іншої Європи⁶⁸, заснованої на засадах взаємної толерантності до різнорідних етнічних (литовці, поляки, українці, білоруси), мовних (латинська, польська, давньоруська) чи релігійних (католицизм, православ’я, поганство) складових – як властивої запоруки її власної сили і тривкості, яка не насаджувала свої звичаї, а переймала чужі (RE 14), вона фігурує як противага західно-європейській структурі, просякнутій колоніальною політикою поневолення, відтак набуває власної ваги і вартості, рівної, якщо не вищої за західну модель тогочасної (держави-)імперії.

Проте з іншого боку, головно, у вимірі культури, мовби сповідуючи “wstyd i poczucie bezsilności” [13, s. 19], що тяжіють над нею з часу втрати її колишньої слави через затрачання питомої риси – виразливості стосовно інших, його Східна Європа постає неповноцінною стосовно її Західної частини: “Wszelkie fałsze stosunku wschodnich Europejczyków do ‘centrów kultury’ pochodzą z nieśmiałości: naśladowują zamiast się przeciwstawić, są odbłaskiem zamiast być sobą” [13, s. 154].

Цей процес, а радше механізм узялення від Іншого через послідовну відмову від власного “я” розкривається глибше через показ проблеми самовизначення з боку єврейської громади Вільна (Мілошевий зв’язок із якою визначала їхня спільна участь у студентському русі лівого спрямування), яка здобувала визнання у власних колах лише за наявності на ній “reszątki Paryża czy Niemiec Weimarskich” [13, s. 84]: “Та

67 Цікаво, що аналогічну функцію в есеях Ю. Андруховича й А. Стасюка виконує ностальгійний образ Австро-Угорської монархії, який парадоксальним чином – з огляду на ч а с о в у т а п р о с т о р о в у перспективу оповіді письменників для українського митця символізує втрачену єдність о б ш и р у: “І все ж головне – це його (майбутнього діда оповідача, Марка. – Н. П.) перебування, його подорож тією клаптиковою частиною світу, котра пізніше стане називатися Центрально-Східною Європою, а на той час (кінець століття, *fin-de-siècle*, як сказав би Заратустра) ще була всього тільки частиною найгрозетковішої з імперій. З клаптия на клаптик, з мови в мову, з пейзажу в пейзаж – так він рухався й так знайшов те, що шукав [1, С. 131]; а для польського – зруйнований спокій і с т о р і і: “Upijam się na chwałę ostatniego prawdziwego Cesarza, ponieważ dopiero z obecnej perspektywy widać jego wielkość, jego operetkowy, infantylny i safandulowaty heroizm. Dopiero z perspektywy tych wszystkich obłędnych lat widać, że niezręczna, powolna i pełna błędów ewolucja zawsze lepsza jest od rewolucji. Chociażby z tego względu, że podąża sprawdzoną drogą, wyznaczoną przez inne gatunki” [14, s. 125]. Обидва погади – і Велике князівство Литовське, й Австро-Угорщина фігурують у текстах як варіанти “запізнілої утопії”: “Після всього болісного досвіду нашого століття, після досвіду двох світових воєн, націоналізму та кривавих ідеологій, можна втратити надію на утопічне майбутнє, утопічний кінець історії. Утопія вселяється в колишню фазу історії, яка вже минула...” [4, с. 135]. Однак у текстальному вимірі вони набувають різних форм вияву, зокрема, у Ч. Мілоша – це генеалогічний дискурс, в Ю. Андруховича – дискурс симбіозу, а в А. Стасюка – різновид катастрофічного дискурсу. [10 с. 39-46].

68 порівняймо, до прикладу, співзвучні до Мілошевих міркування Л. Донскіса, який у Великому князівстві Литовському вбачає предтечу сучасної моделі багатоетнічної, багаторелігійної та багатокультурної Європи. [7, с. 15].

pozycja zewnętrzna (литовське походження. – *H. П.*) pozwalała mi wniknąć w literatów żydowskiego pochodzenia, bo oni też stali przed zamkniętą bramą. Mieliśmy wspólną ojczyznę: język polski. Ale oni wysilali się, żeby bramę sforsować, żeby nadać swoim dziełom wygląd ultra-słowiański, prawie nikt z nich nie obnażał swego rozdwojenia, nosili sztywne maski i te maski ich gniołły. Pociągali mnie w tym za sobą, zmuszałem się do mimikry, ale czego chciałbym naprawdę, to żeby przeciwstawili się i mnie inaczej pozwolili się przeciwstawić [...] Gdzieś na dnie tliła się myśl, że i ich i moja lewicowość jest przebraniem dla naszej inności” [13, s. 87].

Та все ж попри амбівалентний характер різних візій власної окремішності як притаманної риси східноєвропейськості, пропущених крізь глибоко особистісний і водночас об'ємний історичний досвід автора й оповідача, вони зрівноважуються із західноєвропейською моделлю в широкому просторі культури, в якому зливаються обидві іпостасі оповідача – спадкоємця західної та виразника східної традицій, що дозволяє йому з бідного кузена на початку автобіографічних мандрів тексту перетворитися на повноправного члена родини і почуватися єдиним цілим із загальноєвропейською родинною спільнотою на їх прикінці: “W swój ciepły uścisk brała mnie Europa i jej kamienie ciosane ręką minionych pokoleń, tłum jej twarzy wyłaniających się z rzeźbionego drzewa, z malowideł i złotem wyszywanych tkanin, kołły, włączały mój głos pomiędzy jej stare wezwania i przysięgi, pomimo mego buntu przeciwko jej rozdarciu i chorowitości. Pomimo wszystko, rodzinna Europa [...] Polska i Dordogne, Litwa i Sabaudia, uliczki Wilna i uliczki Quartier Latin zrastały się w jedno, nie byłem przecie nikim innym niż Grekiem, który przenosił się z jednego do drugiego miasta. Rodzinna Europa przebywała we mnie ze swoimi górami, lasami i stolcami, i ta mapa uczuciowa przesłaniała zbyt doraźne kłopoty” [13, s. 240–241].

Модель ідентичнісного буття, що виростає з рецепції Європи у дискурсі Ю. Андруховича, на позір – структурно⁶⁹ (незважаючи на сконденсовану форму викладу) – вибудовується за Мілошевим

69 Зрештою, формою власних текстів обидва письменники такі подібні: твори структуровані за розділами, проте їхні заголовки виявляють характерні відмінності їх письма: схильність Ч. Мілоша до категоріально-поняттєвого апарату засвідчує аналітичність його дискурсу, натомість покликання Ю. Андруховича на жанрову поліфонію виявляє белетристичність авторового стилю. Різниця проступає навіть на лексичному рівні: у використанні термінів на позначення історії власного родоvodu Ч. Мілош вдається до опису родинної хроніки, що передбачає безсторонність, об'єктивність у викладі подій, щоправда, із застереженням, а Ю. Андрухович – до відтворення родинного епосу, що виправдовує децицію домислу чи вигадки.

зразком пошукуваної тожсамості. Подібно до неї, вона формується у співвідношенні одиничного і загального, особистісного й історичного, виростаючи з плетива наративів родинної генеалогії оповідача і доби ХХ століття, до якої він часово належить, як і опирається на ті самі константи власного самовизначення, виражені поняттями роду, родини, землі та – історії, пам'яті і культури⁷⁰.

А проте в концепційному аспекті вони посутньо між собою різняться. Якщо для Мілоша завершеність ідентичнісного процесу визначалась визнанням Іншого, відмінного, що його становила власна східноєвропейськість митця, як рівноцінної – поряд із західною – складовою європейської ідентичності, то Андрухович наголошує на цілковитій тотожності центрально-східного (співвідносного авторові) і західного ества загальноєвропейського “я” як спільного, єдиного і неподільного колись світобуття (в якому Центрально-Східна Європа становила повноцінну частину європейського світу, включно до початку ХХ століття – часу падіння Австро-Угорської імперії), однак штучно зруйнованого неблаганністю часу або неминучістю історії. Вдаючись до повздовжнього (в культурно-історичній площині) і поперечного (в індивідуально-історичній площині) розтину розпаду цілісності і повноти, письменник стверджує вторинність характеру їхньої відмінності, привнесеної радше часом, ніж заданої простором. Причому, якщо Мілош за вихідний принцип оповідного буття обирає інакшість / іншування, то формулою буття Андруховичевого персонажа стає фрагментарність⁷¹: “ Я виростав

70 Причини такої схожості є значно глибшими, бо зумовлені спільним досвідом позбавленості власної ідентичності, вираженої відсутністю голосу особистої економічної та політичної влади: “... східні європейці часто не мають іншого вибору, ніж пов'язувати свої життєві історії та особисті подробиці з уроком політичної чи культурної історії та відповідної країни, пропонуючи це на розгляд західним європейцям [...] Власне таке вимушене продукування самопрезентаційного або самовиправдального наративу, не кажучи про колонізацію пам'яті й саморозуміння, відбувається зі Східною Європою на ментальній мапі Заходу в добу плинної сучасності” [7, с. 275-276].

71 Хоча більшою мірою можемо тут говорити про данину автора постмодерністичній естетиці, питомою рисою якої фрагментарність як метафора сучасності, як “символічний натяк на самі основи нашого фрагментарного буття” [7, с. 289], властиво, і є. Порівняймо, до прикладу, письмо Стасюка, зокрема, округлені візії його Європи – і Західної, і Центральної, що вражають багатством розмаїтої мозаїки, яка сяє щоразу новими формами і піднесеного (в еkleктичному образі музичної Європи на День Незалежності в Івано-Франківську [14, с. 96].; в образі радіоЄвропи [14, с. 106]; у візерунку літературної Європи [14, с. 112]; у розсіпаному вітражі європейських столиць [14, с. 131]) і приземленого (в образі тарелі з невдалою стравою [14, с. 89]; в тілесній картографії [14, с. 106]; пральному порошку [14, с. 111] чи сурогатному образі Європи з відходів [14, с. 134]).

у світі... більша частина [якого] лежала в руїнах вже в мить мого народження, тож я не можу пам'ятати цілості..." [1, с. 112].

Отож пошук власної ідентичності, в напрямку до якого пролягає подорож оповідного "alter ego" українського письменника, спадкоємця європейської батьківщини, здійснюється шляхом відтворення, а потому відновлення втраченої раніше повноти буття, реконструкції цілісного в минулому, натомість такого, що розпався у теперішності обширу європейської спільноти: "Ми хотіли бодай фрагмента, бодай натяку на щось далеке, на якусь таку італію-францію-німеччину, та ні – ми хотіли навіть не цього, а радше звістки про повноту буття. Про те, що воно складається з видимої та невидимої частин – і ця друга є головною та вирішальною..." [1, с.115] – через віднайдення лише поодиноких, ледь видимих її слідів, виявлених під час мандрівки власними, центрально-східноєвропейськими, "місцями пам'яті" – індивідуальної, історичної або культурної – у вигляді уламків, рештків чи поодиноких фрагментів.

До них належать спогади чотирьохсот- або й столітньої давнини про водні і наземні сполучні шляхи, що пролягали зі Львова до Балтійського моря, Данцига і Любека – через русло "змертвілої" ріки Полтви [1, с. 118–119], а чи до Венеції – через Відень-Інсбрук або Будапешт-Белград – залізничною колією [1, с. 122], чи згадка про замок тамплієрів як відголосок вцілілої середньовічної Європи: "Нам здавалося, що саме руїни і саме замків зберігають у собі згадане "далеке", звістку про повноту. Руїни замків були фрагментами якогось давноминулого повного світу" [1, с. 115].

Вони наявні і в традиції роду, спорідненого із західним світом завдяки його європейським витокам, про що свідчать спогади оповідача про прадіда Карла, судетського німця, котрий "одного із світанків понад сто років тому... уперше в житті висідає з потяга на станції Stanislau..." [1, с. 124]⁷². Традиції, яка, як і попередні, підпа-

72 Подібно до Мілоша, Андрухович стверджує власну закоріненість у європейській традиції, виводячи історію свого роду від предків-європейців, зокрема німців, як і наголошує на тривкій належності до світу мистецтва, хоча, на відміну від польського письменника, обмежує її тяглість четвертим-п'ятим коліном XIX століття; натомість історія Мілошевого роду сягає XVI-XVIII і є значно розгалуженішою, оскільки охоплює у спогадах велику і неоднорідну за походженням (вкраплюючи, окрім німецької, польської і литовської крові, італійську і єврейську) родину кузенів і дядьків, виокремлюючи в особливий спосіб жіночу лінію, на противагу зацентованій чоловічій – в Андруховича. Що цікаво, що, вдаючись до пошуку витоків власних родинних традицій на Заході як ілюстрації іронічно і водночас – в контексті XX століття – трагічно обіграного напрямку

дає під загальний – в концепції тексту Андруховича – закон руйнації і розпаду, зумовлених, зокрема, історичним процесом середини ХХ століття, який у насильницький спосіб внаслідок II світової війни нащадків однієї великої родини, котра до її початку належала до єдиного тогочасного світу, по завершенні війни розвів по різні боки новоутвореного кордону, що визначав новітній поділ світу – на вільний, західний, і той, що належав Одній Шостій, назавжди розлучивши одних з одними, залишивши черговий, перефразовуючи слова автора “... уламок колись щасливого родинного минулого... фрагмент щастя, з хрускотом перемелений машиною буття” [1, с. 162–163].

І лише новочасна спроба реінтеграції Центрально-Східної Європи із Західною, підживлювана постійним прагненням повернутися до спільної колись європейської домівки, наштовхується на непорозуміння, яке з “непринципо[вих] розходже[нь], так[их] собі камінчик[ів] спотикання” [1, с. 134] виростає до наріжного каменя власного самовизначення оповідача – окреслення власної самотності, таки відмінної від західної, що полягає у пов’язаності із власним минулим, зі своєю історією. Відтворений в пародійному ключі інтелектуальних дискусій кінця ХХ століття про концепцію сучасної моделі європейського простору, покликаючись на одвічний стан проміжковості як екзистенційної приреченості: “Перебування між росіянами й німцями – історичне призначення Центральної Європи. Центральноевропейський страх коливається між двома тривогами: німці йдуть, росіяни йдуть. Центральноевропейська смерть – це смерть в’язнична або табірна, до того ж, колективна, *Massenmord*, *zачистка*. Центральноевропейська подорож – це втеча. Але звідки й куди? Від росіян до німців? Чи від німців до росіян?...”

руху “Drang nach Osten” у родинних хроніці Ч. Мілоша та епосі Ю. Андруховича, обидва митці відтворюють і панівні на той час стереотипи – уявлення про не знайий європейцям край – Литву або Галичину, відповідно, як про цивілізаційний загроминок [5]. Порівняймо, до прикладу, у Мілоша: “W ciągu wielu wieków ... mój kraj rodzinny był p u s z c z ą, odwiedzaną na brzegach tylko przez okrety Wikingów. Położony był p o z a z a s i ę g i e m m a p i należał do b a ś n i... Oddalenie od szlaków komunikacyjnych nadawało mu stale charakter jednej z n a i b a r d z i e j o d o s o b n i o n y c h e n k l a w, gdzie czas płynął wolniej niż gdzie indziej...” [13, s. 12]; “obraz zewnętrznego m r o k u, p e r y f e r i i na które szli szlachetni zapaleńcy-misjonarze” [13, s. 13] – та, відповідно, в Андруховича: “... це Галичина, він [прадід Карл. – Н. П.], ще не бував тут ніколи, він знає тільки те, що це найглухіша в усій державі діра, брудна провінція, а якщо відверто – просто дупа, задниця, *Arsch...*» [1, с. 124].

[1, с. 161]⁷³, дискурс ідентичності, який таки виокремлює із загальноєвропейського контексту Центрально-Східну Європу, виявляє її особність, відмінність її буттєвості, ґрунтованої на пам'яті про минуле⁷⁴: “На щастя, я живу в такій частині світу, де страшенно багато важить минуле. Хтось називає це *закоріненістю*, а хтось інший – *зацикленістю*. Сам я не знаю, як це назвати: просто в цій частині світу забагато руїн, забагато скелетів під ногами. На щастя, я не можу від цього звільнитися. Мені важко уявити собі людину стерильну – чистий, нічим не забруднений аркуш, без жодної кривавої плями, без жодного спазму в горлі. Я нічого не вартий без моєї пам'яті, це така країна, де в мене надто багато всього [...], надто багато всього, без чого немає, не було б мене. Мені огидне таке майбутнє, в якому нічого цього не буде” [1, с. 201]. Тому усвідомлення історичного досвіду, сприйняття власного минулого, визнання його вартісності і збереження його в пам'яті⁷⁵ стає обов'язковою передумовою для відновлення цілісності⁷⁶ європейського буття, остаточного віднайдення повноти загальноєвропейського “я”, що досягається у відкритості до повноти часів: минулого, теперішнього

73 Своєрідною відповіддю на фінальне питання пасажу українського митця, у фігуративному сенсі, слугує увесь есей його польського колеги, що відтворює перебіг мандрів углиб самого себе, своєї метафізичної батьківщини, означеної точкою географічного півдня: “Prawdziwa geografia to droga ucieszki, która wiezie na południe, ponieważ wschód i zachód opanowali jej bękarcie siostry i moja głodna dusza niczego tam nie znajdzie. Dopadnie ją co najwyżej ten stary, dobrze znany strach, który na północy może wprawdzie ulec hibernacji, lecz nie można przecież żyć z kawałkiem lodu w piersiach” [14, s. 120].

74 про посутню, концепційну, роль історії в розумінні цієї інакшості віднаходимо також у Мілоша, тим вагомійшою, що відчутної в особисто пережитому досвіді, “пізнанні дна пекла”, – в його рефлексіях часу американського побуту: “Oni brali swoje społeczeństwo za coś, co wynikało z samego porządku natury, tak nim nasyceńi, że sklonni tylko litować się nad resztą ludzkości jako odstępstwem od normy. Jeżeli zdawałem sobie sprawę, że ze mną jest niedobrze, to oni byli dotknięci wręcz przeciwnym kalectwem: zanikiem poczucia historii to znaczy zanikiem zmysłu tragicznego, bo ten rodzi się tylko z doznania historii...” [13, s. 218]. На важливості історичного досвіду як питомій ознаці самотності центральноєвропейської тотожності наголошують також і О. Гнатюк, звертаючись до постаті Ч. Мілоша [6, с. 323], і А. Ф'юг, доповнюючи його іменами Мілана Кундери, Данила Кіша, Йозефа Кроутвора, Дйорда Конрада: “Час розуміли як стихію руйнування, уособлену в насильстві й загрозі смерті. Та поруч із цим існувало інше уявлення про час [...] як про спільну спадщину, що мала лікувати центральноєвропейця від забуття, скріплювати його через пошук подібностей та хоча б частково оберігати від цілковитої втрати ідентичності” [10, с. 206].

75 утверджуючи дискурс пам'яті як один із вагомих підмуріvkів своєї центрально-східноєвропейської ідентичності, Андрухович підтверджує спадкоємність власної центральноєвропейської культурної свідомості, оскільки його особиста боротьба за збереження тотожності є мовби відлунням “боротьби пам'яті проти забуття” центральноєвропейського дискурсу тожсамості М. Кундери [6, с. 268].

76 у такому значенні “руйнінність” тексту Андруховича набуває глибинного виміру: уламчастість, фрагментарність одиничного буття як скінченності і промінальності життя долається в тривкості історії та пам'яті про неї; відтак його руїни постають як необмежена в часі форма буття, означають перемогу життя над смертю [7, с. 284, 288].

і майбутнього⁷⁷: “Формула людського це пам’ять плюс надія ... це дві дуже людські здатності, що ними прикриваємось у порожнечі. Зрештою, й не прикриваємось – насправді ми зриваємо з себе будь-які оболонки, переступаємо межі. Відкритість – єдине, що нам залишається, щоби знаходити хоч якесь порозуміння з іншими, з усім, що навколо і всередині нас. Відкритість життю, відкритість смерті, відкритість минулому й відкритість майбутньому [...] Це простір співіснування часу й вічності. І там, де нам це вдається, там, де ми осягаємо – бодай на півноті – цю повноту, ми, можливо, нарешті стаємо собою” [1, с. 202; 204].

Тож, як бачимо, попри відмінності ідентичнісних процесів, реалізованих в авторських дискурсах цілісної моделі Ч. Мілоша як двополюсного процесу ототожнення й іншування та неповної моделі Ю. Андруховича, позначеної домінуванням процесу ототожнення і редукцією іншування, осягнення ними їхньої власної тожсамості через ідентифікацію із західноєвропейською можливе і важливе насамперед через пізнання самого себе, через визнання власної самотності⁷⁸.

Дискурс Європи, що функціонує як пошуковий простір для окреслення власної сутності кожного із митців, у тексті Анджея Стасюка – стосовно Ч. Мілоша та Ю. Андруховича – набуває промовистої відмінності. Така особність проступає внаслідок зміни засадничого принципу моделювання ідентичності. Якщо для Мілоша вимір ідентичнісного буття визначає процес *д е к о н с т р у к ц і ї* візії Західної Європи шляхом виокремлення в ній Іншого – Східної Європи, а в Андруховича позначений *р е к о н с т р у к ц і є ю* зруйнованої цілісності спільноєвропейського “я”, яку становлять центрально-східна і західна його складові, то у Стасюка він характеризується властивою *к о н с т р у к ц і є ю* центральноєвропейської тотожності, ґрунтованої винятково на собі самій.

77 така ж зрівноваженість часових пластів – минулого і майбутнього в теперішньому є умовою гармонійного поєднання східно- і західноєвропейських складових Мілошевої ідентичності: “Po kilku latach dążenia naprzód bez światła znów moja stopa dotknęła gruntu i odzyskałem zdolność do życia w teraz, w chwili, a w niej, wyższe nad wszelkie możliwe Apokalipsy spleteny, wzajemno zbagaczawali się minule i майбутне” [13, s. 241].

78 що в ширшому контексті є виявом загальнішої тенденції: “Втім, потрібно пам’ятати, що ця своєрідна амбівалентність – бажання належати до європейської культури й разом повсякчасне маніфестування своєї окремішності, неповторності, незвичайності своєї історії – властива всім без винятку центральноєвропейським народам, починаючи від поляків та чехів і закінчуючи словенцями та румунами” [6, с. 336-337].

Так само і зміна оптичної перспективи – з часової, відповідно, історичної – у Мілоша та Андруховича на просторову, відтак географічну – у Стасюка спричиняється до зміщення ракурсу, в якому розглядається творення ідентичнісних моделей письменників, що в текстуальному, зокрема сюжетному, аспекті виражено мотивом подорожі⁷⁹, у формі якої, властиво, і реалізується нарративний дискурс пошуків власної європейської ідентичності кожного з авторів. Так, есеї Мілоша й Андруховича споріднює концепція тожсамості як продукту авторських рефлексій, викликаних вимушеною зміною одного місця іншим внаслідок впливу історичних подій – самим оповідачем (у Мілоша) / батьком оповідача (в Андруховича) та вільним пересуванням у просторі в юнацькій спраглої персонажів доторку до новизни і давнини, відповідно.

Натомість подорожній Стасюка самостійно накреслює обшир власних потенційних мандрів як цільово задекларованого пошуку своєї центральноевропейської тотожності. Він самовільно видозмінює географічні контури Центральної Європи, обираючи, – на відміну від лінійної, її колову просторову модель (до якої зараховує Білорусь, Україну, Румунію та Угорщину, Словаччину, Чехію і, безсумнівно, Польщу), відтак свідомо позбавляє її крайніх меж (“Nie ma Niemiec, nie ma Rosji – co przyjmuję z pewnym zdziwieniem, ale też z dyskretną atawistyczną ulgą” [14, s. 78].), а разом і вивільняє її від стану перманентної проміжковості як “nieustann[ego] przeciąg[u], nieustann[ego] cug[u] ciągnąc[ego] ze wschodu na zachód i z powrotem. Czasem miał on dosłowną postać zwykłego wiatru, czasem przybierał metaforyczną formę otwartej, niczym nie ograniczonej otchłani, by w końcu nieco się skonkretyzować jako wiatr historii o zadziwiająco przewidywalnym kursie: albo w tę, albo we w tę, ale zawsze tędy” [14, s. 80], означуючи в такий спосіб самоцінність її серединності в її внутрішній

79 що видається закономірністю, якщо пристати на думку М. Зубрицької, за якою “феномен Європи саме й полягає у її нескінченній мандрівці до самої себе, в її неперервному процесі становлення, в суперечливості і парадоксальності її сутності, що змушують її перебувати в одвічному русі, в нескінченній мандрівці. Тому Європа ніколи не може досягти горизонту спокою, і якщо вичерпує свою географічну Одісею, то розпочинає знову Одісею духовну та інтелектуальну” [8, с. 12].

завершеності і довершеності та зрікаючись статусу європейської периферійності⁸⁰.

Мандрівка по “власноруч” заданому фізичному просторі Центральної Європи, місцями центральноєвропейської осілості в пошуках незвіданої таїни людської душі, “[a zwłaszcza] duszy środkowoeuropejskiej, której istnienia nigdy do końca nie udowodniono, ani do końca nie zaprzeczono realności tejże” [14, s. 96], змушує оповідача, однак, покинути доступний у своїй відкритості загрозливим впливам простір і повернути на південь, де він віднаходить неторкнуті глибини центральноєвропейської сутності, захищені від розмивання на поверхні глибинні пласти центральноєвропейської свідомості, в яких єдино і збережені сліди її правдивої природи, автентики внутрішнього ества. Що більше він занурюється у віддалені від центру простори власних мандрів, то глибше проникає в основи центральноєвропейського світовідчування, за яким відкривається прагнення осягнення духовної субстанції центральноєвропейського “я”, пізнання метафізичної сутності центральноєвропейського буття.

Формування центральноєвропейської ідентичності в А. Стасюка проступає через фіксацію – протягом подорожі оповідача – глибинних зрізів станів свідомості мешканців Центральної Європи. Розкриваючись, зазвичай, через зіставлення тотожного і відмінного, ідентифікаційний процес у концепції Стасюка трансформується у протиставлення свого, центральноєвропейського, чужому, а подекуди в різкій загостреності, ворожому західному просторові, зазнаючи звичної при цьому аксіологічної маркованості “позитивного” і “негативного”. Зокрема, в оповідному дискурсі персонажа Західна Європа асоціюється з поверховою, зужитою, вичерпаною, нецікавою, ба більше – тотожною Сходові (“Wschód to tylko antypody zachodu, jego zwierciadło...” [14, s. 120]) територіїю, вираженою метафоричним образом дзеркала або скла, що лише відбиває або поглинає поверхню, і, на відміну від образу Центральної Європи, позбав-

80 заперечуючи зумовлену своїм розташуванням долю: “Навіть середньоевропейська географія визначає себе через відсилання до інших геокультурних координат, покидаючи ідею власної центральності (власного модерну) на користь нездійсненого “поміж” [2, с. 27-28].

леною внутрішньої глибини і ємкості: “Zawsze, gdy myślę o zachodzie Europy, myślę najpierw “szkło”. Nic innego nie przychodzi mnie do głowy. [...] Na zawsze zostaje mi w głowie tylko lśnienie okien, witryn i elewacji, połysk karoserii, geometria wypełniona powietrzem, zmaterializowana arytmetyka” [14, s. 115].

У так змодельованій площині бінарних опозицій поступово через співставно-протиставні краєвиди викристалізуються питомі риси зміфологізованої центральноєвропейської буттєвості, що визначають обриси її центральноєвропейської тожсамості, ґрунтованої на антиномії “tak doskonałej martwoty i zarazem potencjalności... świata już skończonego, lecz nie puszczanego jeszcze w ruch” [14, s. 105], dziwnej symbiozy “upadku i wzrostu” [14, s. 137], символічно відтвореної в геральдичному образі: “Jeżeli miałbym wymyślić dla Europy Środkowej jakiś herb, to w jednym z jego pól umieściłbym półmrok, a w jakimś innym pustkę. To pierwsze jako znak nieoczywistości, to drugie jako znak wciąż nie oswojonej przestrzeni” [14, s. 102].

Зокрема, це одночасна всепроникність і внутрішня відстороненість від випадковості і марнотності зовнішнього світу, нерухома застиглість – на противагу охопленості дріб’язковою рухливою суетністю того таки зовнішнього світу в його проминальності і мінливості та нестійкості, що проступають з опису міських мешканок бабунь угорського Ѓонца та швейцарського Цюриха [14, s. 97/98]; це заглибленість у самих себе, занурення у свій внутрішній світ, обмежені замкнутим простором дому – на відміну від просторової відкритості у діяльній спрямованості назовні, що виражені в образах зимового села – спорожнілого і знелюдненого сучасної Центральної Європи та жвавого і залюдненого на зринутій у пам’яті картині бельгійського живописця доби Ренесансу [14, s. 101-104]; це також приишклість і непомітність у їх поглинутості темрявою – всупереч оприявненості у блисках світла нічних крайобразів Будапешта чи Львова і Німеччини [14, s. 106]. А понад то – екзистенційної глибини почуття порожнечі, страху й самотності як квінтесенції центральноєвропейського світовідчування, художньо втіленої в метафоричному образі затонулої церкви: ““Kościół wyglądał jak wyrzucony na brzeg. [...] W jego murach, niczym geologiczne osady, odkładały się przez wie-

ki pieśni, psalmy i słowa zapewne węgierskie, łacińskie, słowackie i niemieckie, na sklepieniu krystalizował się czas i w jego przestrzeń wsiąkały tysiące godzin wyjęte z egzystencji kobiet i mężczyzn. [...] Wewnątrz są ludzie. Nie próbują ucieczki, lecz cierpliwie czekają, aż przejrzysty przestwór zamknie się nad nimi. Modlą się i śpiewają, ponieważ są pewni, że ocalenie jest niemożliwe, tak samo jak niemożliwa jest całkowita śmierć. Zwątpienie pomieszane pół na pół z wiarą pozwala im wytrwać do końca tej dziwnej mszy, która ani ich do niczego nie przybliża, ani nie oddala od czegokolwiek. Ach, poczułem nad jeziorem Vel'ka Domaša środkowo-europejską samotność. Pocułem, jak we krwi pulsuje destylat wschodniej rezygnacji i zachodniego sceptycyzmu” [14, s. 138-139].

За цими зовнішніми проявами поведінки проступає пізнання сутності центральноєвропейської буттєвості, що, попри спробу автора звільнити її від стану проміжковості, таки приречена на просторову помежовість, на пробування в терені міжкордоння, якої неможливо (по)збутися, оскільки є даністю і становить осереддя її ества: “Oto co znaczy być środkowym Europejczykiem: Życ między Wschodem, który nigdy nie istniał, a Zachodem, który istniał zanadto. Oto, co znaczy żyć “w środku”, gdy ten środek jest tak naprawdę jedynym realnym łądem. Tyle tylko że ten łąd nie jest stały. Przypomina raczej wyspę, może nawet wyspę pływającą. Ba, może wręcz okręt poddany prądom i wiatrom East-West i odwrotnie. Strony świata, tak jak żywioły, są czymś z pogranicza symbolu, alegorii i fatalnego konkreту. Życ na tej wyspie czy też okręcie znaczy tyle, co bez ustanku wypatrywać zmian pogody, przemierzając wyspę od brzegu do brzegu albo pokład od burty do burty. I tak jak w morskiej podróży, myśleć tylko o terażniejszości i o przystłości, ponieważ przeszłość dostarcza nam jedynie racjonalnych przestróg w rodzaju “lepiej było siedzieć w domu” [14, s. 136].

A за нею розкривається глибинна сутність центральноєвропейської тожсамості. Мешканці Центральної Європи, переживши численні трагедії, – впродовж сторіч, а головно ХХ, зазнавши і фізичного, і душевного, як і духовного, спустошення, пізнали справжню ціну людського болю й страждання – відтак справжню вартість життя. Звідси – їхнє нехтування поверховим шумовинням життєвого потоку

і внутрішня зосередженість та пізнання того, що єдино має справжню вагу і значення, – вічних і непроминальних вартостей. Звідси і їхня відмова від розпорошення уваги на дрібниці, малозначущі речі, і заощадження життєвих сил та енергії – для подолання численних випробувань долі, що сприйняті як неминучість у їх тривалому пере-і про-живанні – через пере-чікування. Звідси, зрештою, внутрішня опірність здебільша руйнівному тискові подієвості через збереження і плекання – в глибинах власної свідомості – отриманої у спадок споконвічної традиції, непорушно дотримуваної і незламно береженої з роду в рід нащадками, що дозволяє вберегти у первозданній неторкнутості й чистоті, у незнищенній і неподоланній життєдайності внутрішнє єство, власну сутність⁸¹. Що десь, за визначенням самого автора, утопічному сенсі, відлунює в міфологізованому образі вічних мандрівців – циган – як символу герметично замкнутого світу, таємничості і загадковості, незбагненності абсолютної свободи, що виринають мовби з правічного, чистого, позаосяжного часу і простору, засвідчуючи своєю ненастанною появою, що “*trwanie wcale nie musi oznaczać ekspansji, a uczłowieczony czas niekoniecznie zmienia się w historię*” [14, s. 131].

Порівняльний аналіз есеїв Ч. Мілоша, Ю. Андруховича та А. Стасюка дозволяє стверджувати про функціонування в них дискурсу Європи як пошукового простору для моделювання власної ідентичності кожного із митців. Відтак, у творі Ч. Мілоша “Родинна Європа” проблема ідентичності набуває своєї внутрішньої цілісності, оскільки розкривається через подвійний процес уподібнення “я” оповідача із світом Західної Європи та одночасно його відокремлення, представленого світом Східної Європи. Натомість у творах Ю. Андруховича і А. Стасюка спостерігаємо творення неповної моделі тожсамості, вираженої через домінування лише одного її складника, зокрема тотожності Центрально-східної Європи Західній в українського письменника та відмінності Центральної Європи від Західної у польського автора.

81 Така інтерпретація видається *loci communes* Стасюкового письма – порівняймо: “... занедбаність набуває шарму цивілізації, не спотвореної зіпсуттям, на свій манір архаїчної, що триває в симбіозі з природою, та в цій іпостасі рішуче протиставленої цивілізації, яку отруїла індустріалізація” [10, с. 217].

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андрухович Ю. Центральньо-східна ревізія / Юрій Андрухович // *Моя Європа. Два есеї про найдивнішу частину світу Анджея Стасюка і Юрія Андруховича.* – Л. : ВНТЛ-Класика. – с. 109–205.
2. Бабков І. Центральна Європа – нова модерність / Ігор Бабков // *Нова Україна і нова Європа: час зближення / Матеріали міжнародного семінару, проведеного у Львові 3–6 листопада 1996 р.* – Л. : Літопис, 1997.
3. Буховски М., Колбон И., От Mitteleuropa до Центральной Европы: очерк развития идеи // “Перекрестки”. 2006. – Ч. 3–4.
4. Вольдан А. *Поняття «Галичина» і «Центральна Європа» та їхнє значення для європейської ідентичності* // *Нова Україна і нова Європа: час зближення / Матеріали міжнародного семінару, проведеного у Львові 3–6 листопада 1996 р.* – Л. : Літопис, 1997.
5. Вульф Л. *Винайдення Східної Європи. Мапа цивілізації у свідомості епохи Просвітництва.* – К.: Критика, 2009. – 592 с.
6. Гнатюк О. *Прощання з імперією: Українські студії про ідентичність.* – К. : Критика, 1995. – 528 с.
7. Донскіс Л. *Збентежена ідентичність і сучасний світ.* – К. : Факт, 2010. – 312 с.
8. Зубрицька М. *Дискурс європейськості та його темпорально-просторові виміри у Центрально-Східній Європі* // *Нова Україна і нова Європа: час зближення / Матеріали міжнародного семінару, проведеного у Львові 3–6 листопада 1996 р.* – Л. : Літопис, 1997.
9. *Ідентичність* // *Літературознавча енциклопедія* / [авт.-уклад. Ковалів Ю. І.]: у 2 т. – К.: Вид. центр «Академія», 2007. – Т.1. – с. 402–403.
10. Ф'ют А. *Зустрічі з Іншим.* – Харків : Акта, 2009. – 268 с.
11. Шенк, Концепція “*Lieux de Memoire*”. – URL.: <http://www.main.vsu.ru/~cdh/Articles/02-11a.htm>
12. *Europe and the Other and Europe as the Other* / Bo Stråth [ed.]. – Bruxelles : Peter Lang, 2000. – URL.: http://books.google.com.ua/books?id=dwfgu7MMozsC&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
13. Miłosz Cz. *Rodzinna Europa.* Paryż: Instytut Literacki, 1989.
14. Stasiuk A. *Dziennik okrętowy* / Andrzej Stasiuk // J. Andruchowycz, A. Stasiuk. *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową.* – Wołowiec : Czarne, 2001. – 140 s.

БІБЛІОГРАФІЯ ПУБЛІКАЦІЙ

*Дещо про міфо-ритуальні матриці
у повісті О. Стороженка
“Марко Проклятий”*

Публікація тексту:

Студії з інтегральної культурології (SIC). II. RITUAL. – Львів. – 1999. – с. 132–142.

Міф про культурного героя: Франкова парадигма

Публікація тексту:

Іноземна філологія. Укр. наук. збірник. Л.: ЛНУ ім. Івана Франка. 2009. Вип. 121. – с. 293–305.

*Міфопоетичний світ О. Кобилянської:
архетип провини і покарання*

Публікація тексту:

Мова і культура (Науковий журнал). – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. – Вип. 13. – Т. II (138). – с. 368–379.

*Модель національної ідентичності як феномен культури:
норвезько-українські паралелі*

Публікація тексту:

Модель національної ідентичності як феномен культури (норвезько-українські паралелі) // Мова і культура. Науковий журнал. – К.: Видавничий Дім ім. с. Бураго. 2007. Вип. 9. – Т. II (90). – с. 305–311.

*Модерністична візія античності:
поразка перед фатумом у “Кассандрі”
Лесі Українки і “Мелеагрі” С. Виспянського*

Публікація тексту:

1. Поразка перед фатумом: модерністична візія античності у “Кассандрі” Лесі Українки і “Мелеагрі” С. Виспянського // Іноземна філологія. Укр. наук. збірник. Л.: ЛНУ ім. Івана Франка. 2007. Вип. 118. – с. 245–261.
2. Porażka z fatum: modernistyczna wizja antyku w “Meleagre” Stanisława Wyspiańskiego i “Kasandrze” Lesi Ukrainki // Ateny. Rzym. Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze 19. a 20. wieku / red. J. Ławski, K. Korotkich. Seria „Antyk Romantyków”. Rozdział 5. “Wokół Troi”. – Białystok, 2008. – S. 601–615.

***Модель жіночої ідентичності
в американській новелістиці
першої половини ХХ століття***

Публікація тексту:

Конструювання моделі жіночої ідентичності в американській малій прозі кінця ХІХ – початку ХХ століття // Мова і культура (Науковий журнал). – К.: Видавничий дім Дмитра Бурого, 2011. – Вип. 14. – Т. І (147). – с. 361–369.

***Концепція жіночого “я” в американській прозі
останньої третини ХХ століття***

Публікація тексту:

1. Константи ідентичнісного буття в американській жіночій малій прозі останньої третини ХХ століття // Наукові праці: науково-методичний журнал. – Т. 164. – Вип. 152. Філологія. Літературознавство. – Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. П. Могили, 2011. – с. 93–97.

Обидві статті становили цілісний текст передмови до видання антології американської жіночої малої прози ХХ ст.:

Фемінний дискурс американської літератури // Безіменна. Антологія американської малої жіночої прози / Упорядкування, передмова, анотації / Надія Поліщук. – Львів: Кальварія, 2012. – с. 7–29.

***Флорографійність модерністичного
дискурсу жіночої прози: західна /
східна європейська парадигма***

Публікація тексту:

1. Флористичні світи модерністичної жіночої прози: Дороти Річардсон, Вірджинія Вулф, Дарія Віконська // Іноземна філологія: Укр. наук. збірник. – Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2017. – Вип. 130. – с. 154–167.
2. Symbolika florystyczna w „małej” prozie kobiecej okresu modernizmu // Wspólnota wyobrażona. Pisarki Europy Środkowej wobec problemów literackich, społecznych i politycznych lat 1914-1945 / pod red. G. Borakowskiej. – Warszawa: IBL PAN, 2017. – S. 297–317.

***Музична репрезентація жіночого «я»
в модерністичній прозі
початку ХХ століття***

Публікація тексту:

Гра почуттів у часі музичної гри: Magister et Discipulus // Музична фактура літературного тексту. Інтермедіальні студії / За ред. с. Маценки. – Львів: Апіріорі, 2017. – с. 125–139.

*Мова любові у східноєвропейській
модерністичній жіночій прозі:
Софія Налковська versus Дарія Віконська*

Публікація тексту:

Східноєвропейська модель модерністської жіночої прози: Софія Налковська versus Дарія Віконська // Слов'янські літератури у світовому культурному контексті: універсальне та індивідуальне : [збірник наукових праць] / відп. ред. П. В. Михед. – Ніжин, 2019. – с. 349–369.

*Модус жіночого модерністичного
письма міжвоєнної Галичини*

Публікація тексту:

Спокуса і аскеза “Райської Яблінки”: модус жіночого модерністичного письма міжвоєнної Галичини // “Райська Яблінка”. Антологія української малої “жіночої” прози Галичини міжвоєнного періоду / Упор., літ. редакція, передм. і прим. Н. Поліщук. – Л.: ЛА “Піраміда”, 2014. – с. 9–39.

*Дискурс Європи в есеїстичній прозі ХХ ст.:
польсько-українські контексти*

Публікація тексту:

1. Dyskurs Europy. W poszukiwaniu własnej tożsamości: Miłosz, Andruchowycz, Stasiuk // Pogranicza, cezury, zmierzchy Czesława Miłosza. – Przełomy / Pogranicza. Studia Literackie. I. – Białystok, 2012. – S. 249–265.
2. Інша Європа: дискурс ідентичності в есеїстичній прозі Чеслава Мілоша “Родинна Європа” // Київські полоністичні студії. Збірник наук. праць. – К.: Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, 2012. – Т. 19. – с. 134–141
3. Постмодерністський дискурс Європи: координати простору і часу // Діалогічні обертони: наук. зб. на пошану пам'яті проф. Н. Копистянської / НАН України, Інститут Івана Франка. – Л., 2014. – с. 289–299.