

9. Тресиддер Д. Словарь символов / Джек Тресиддер ; пер. с англ. С. Палько. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 2001. – 448 с.
10. Третьяченко Т. Г. Художня проза Лесі Українки : творча історія / Т. Г. Третьяченко. – К. : Наук. думка, 1983. – 286, [2] с.
11. Українка Леся. Зібр. тв. у 12 т. / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1975–1979.
12. Франко І. Зібр. творів. у 50 т. / І. Франко. – К. : Наук. думка, 1976–1986.
13. Якубський Б. Леся Українка – белетрист / Б. Якубський // Українка Леся. Твори : [у 12 т.]. – Т. X (Проза). – Нью-Йорк : Тищенко & Білоус, Видавнича спілка, 1954. – С. X–XXXII.

Анотація

У статті проаналізовано морські мотиви в прозовій творчості Лесі Українки: виявлено їхню специфіку, символічне та композиційно-стильове значення. До аналізу залучено відгуки про море, зафіксовані в епістолярії письменниці.

Ключові слова: Леся Українка, мариністичні мотиви, проза, епістолярій, символ, образ, стиль.

Аннотация

В статье анализируются морские мотивы в прозе Леси Украинки: выявляется их специфика, символическое и композиционно-стилевое значение. К анализу приобщены отзывы о море, зафиксированные в эпистолярии писательницы.

Ключевые слова: Леся Украинка, маринистические мотивы, проза, эпистолярий, символ, образ, стиль.

Summary

In this article the sea motives in prose of Lesya Ukrainka are analyzed: their specific, symbolic, composition and stylish meaning. Responses about sea from her epistolary are enlisted to the analysis.

Keywords: Lesya Ukrainka, marine motives, prose, epistolary, symbol, image, style.

УДК 82–2

Когут О.В.,
кандидат філологічних наук,
Національний університет водного
господарства та природокористування

АРХЕТИПНІ КОДИ ВОДИ В СЮЖЕТАХ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ

У прадавніх віруваннях українців вода (море / океан) постає як первинна даність, із якої народжується земля та небо і все суще у світі. Ці космогонічні уявлення наших предків відображені в народних казках і колядках, українському фольклорі та міфології [12, 74]. Архетип води ставав предметом досліджень учених в аналітичній психології К. Юнга, міфокритиці Н. Фрая, оніризмів першостихій Г. Башляра, Ж.-П. Рішара, етнології М. Еліаде. Однак у науковому обігу відсутні студії стосовно цього архетипу в контексті сучасної української драматургії, що й обумовило **актуальність** нашої роботи.

Мета пропонованого дослідження полягає в аналізі архетипних кодів води у сюжетах сучасної національної драматургії. Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- дослідити сюжетні коди аналізованих п'єс;
- проаналізувати архетипні образи води, моря, любові.

Предметом дослідження стали драми Л. Волошиної “Ельза. Притча про любов”, “Ще одна притча про любов (Марта)”.

Пропоновані для аналізу п'єси входять до циклу під спільною назвою “Ще одна притча про любов”, що містить також драми (“Ще одна притча про любов (Маноле)”, “Ще одна притча про любов (Ізольда)”). Драматург означає ці історії кохання відповідно до імен головних героїнь. Визначальним для цих п'єс є власне смисловий модус притчі, зорієнтований на проблеми екзистенційного вибору. Погоджуємося із міркуваннями сучасної дослідниці О. Бондаревої, яка, розглядаючи цей цикл п'єс, вказує на його “архетипальність і водночас широку асоціативність, полісемантичність сюжетів і образів; можливість традиціоналізації; апеляція до традиційних сюжетів, образів і мотивів світової літератури, їх ремінісцентне відтворення; двоплановість у викладі матеріалу і поява на цьому ґрунті потужного підтексту” [5, 348].

П'єса “Ще одна притча про любов (Марта)” містить пролог, у котрому драматург пропонує нам певну космогонічну модель, що стає концептуальною для розвитку сюжету: “Світ – це вода. Земля – величезна калюжа. І от на поверхні названої калюжі увесь час плавають невеличкі островці, населені людьми” [7, 186]. Все дійство драми відбувається на одному з таких островів, де мешкає родина головної героїні – Марти. Члени родини все своє свідоме життя борються за цей клапоть землі серед просторів безмежної й неосяжної води, адже він їх єдине житло і прихисток від всевладної стихії. Відтак головними сюжетними кодами п'єси постають архетипи води та землі (острова). Н. Корнієнко вказує на властивість сучасного театру експериментувати з динамічними матеріями, адже “зсув у бік радикалізації і відчуження від матриць логоцентризму одним із наслідків має посилення ролі стихій”, на думку дослідниці доцільно “говорити про очищення “картин світу”, світогляду від естетично “не працюючих” нашарувань. <...> Сплеск стихій – ознака Хаосу, вже “вагітного” Космосом” [11, 43–49].

Ці першостихії в п'єсі Л. Волошиної представлено як ворожі та несумісні – такий антагонізм, притаманний дуалістичним міфам із опозиціями верх–низ (небо–земля), тут має форму (вода–земля). Драматург навіть не вказує природу цієї води – яка вона, морська чи океанська, адже це не суттєво, бо вона сприймається як даність, як сенсотворча життя людей на островах, кораблях, човнах чи плотах. У контексті цієї п'єси архетип води декодифікується як метафора житейського моря. Водночас це й свого роду есхатологія “острівного” світотворення, певна буттєва філософська концепція, де домінує психологічна закоріненість у острові, врешті землі (в українській літературі цей архетип став визначальним у однойменному романі О. Кобилянської).

Архетип землі / острову тісно взаємопов'язаний з архетипом дому – для Марти це батьківський острів. Для Ельзи архетип дому має дуалістичний характер, що ґрунтується на суперечностях першостихій – землі та води. Це невеличка рибацька хатина на березі моря, в якій вона тепер мешкає разом із чоловіком та п'ятьма дітьми, а з іншого боку – це містичний світ морських глибин у яких одноосібно править її батько, де вона колись була морською царівною.

Пам'ять Марти береже згадку про добротний будинок на чималому острові, що мандрує в безмежних водах, де живе її родина: батьки, сестра Мері, чоловік Майкл і двійко дітей – син Конрад і донька Нора. Острів міцний і надійний захист від всюдисущої й небезпечної води – він гарантія їх добробуту й стабільності. Любов як злий фатум тяжіє над мешканцями цього острова. Так заради кохання покинула батьківське гніздо Мері. Мати (Стара) сприймає це як зраду родини, не в змозі пробачити їй цього, тому й говорить про неї в минулому часі, так, наче доньки вже немає серед живих. Згодом помирає батько, а чоловік йде на острів до своїх стареньких батьків, щоб опікуватися ними та дітьми загиблого брата. Її пам'ять – це купа вже непотрібних речей (дитяче одіяло, куртка дідуся), що викликають спогади про минулу радість, мрії, щастя. Вона не мислить свого життя без цього острова, глибоко переконана, що *“не може людина без землі, без дому свого жити”*. Вона відчайдушно захищає його від розмивання. Чоловік, сестра, син, батько постають у п'єсі на рівні спогадів – неначе фантоми іншого острова, сповненого щастя й гармонії.

Насправді ж острів завжди пливе на схід. До нього час від часу припливають човни, пристають інші острови. Так доля прибила до цього *“жіночого острова”* Стіві, напівмертвого й знесиленого поневіряннями на розтросченому плоті чоловіка. Завдяки милосердю та зусиллям Марти він залишився в живих, але не виправдав сподівань Старої, що у острова врешті з'явиться хазяїн. Він розчарував романтичну Марту відвертим зізнанням, що не любить її, вкотре потверджуючи життєвий прагматизм матері: *“А за що тебе любити? Не молода, не красуня ... Дочці он незабаром шістнадцять ... А вона про любов усе думає. Це нехай Норка цими дурущами голову собі забиває, вона ще молода, їй можна <...>. А тобі мужик потрібний ... Надійний <...>. Острову – господар. Як батько твій, небіжчик”* [7, 190]. Марта наче й не жила, а відбувала чийсь чужий життєвий сценарій (материн), де обов'язок і те, як все повинно складатися відповідно до інших уявлень, важить більше аніж власні почуття, врешті, це вибір без вибору, адже так мусить бути.

Однак такий життєвий сценарій не приймає донька – Нора. Вона намагається залишити цей острів-світ і піти за покликом серця (закохалася в подорожнього – Шедді, котрий кілька днів поспіль гостював з батьком у них на острові). Коханий не погоджується йти супроти волі Старої та Марти, котрим врешті таки вдається переконати дівчину, що *“не любить він тебе ...”*. Життя без любові втратило сенс для Нори, а родинний острів перетворився на в'язницю. Врешті, змучена та розчарована Нора, все-таки залишає цей дивний острів і сина Норда та вирушає на пошуки втраченого кохання. Її жіноче єство сильніше за інстинкт материнства.

Буттєва проблема “часової” зміни прерогатив буденного життя утілена в зміні поколінь, архетипному сюжеті протистояння батьки-діти. Марта не зраджує власних ціннісних орієнтирів, адже головне в її житті – земля, батьківський острів, родина. У цьому контексті вода – зло, що руйнує й нищить її мікросмос. У невідомість відплив острів її чоловіка, забравши жіноче щастя та синівську любов. У п'єсі відсутня психологічна мотивація Мартиноного рішення залишитися з донькою на своєму острові, адже вона фактично офірує власне родинне щастя, щоб зберегти дім і доглянути материну старість. Вони обоє віддають перевагу обов'язку перед любов'ю. Майкл повертається на свій острів заради осиротілих дітей брата і забирає з собою Конрада. Тоді частина Мартиної душі померла назавжди, проте вона до останньої миті вірить і чекає на їх повернення. Філософське “двічі в одну річку не ступиш” вказує на марність сподівань Мартиноного чекання на зустріч серед цієї безмежної води з островом чоловіка та сина чи човном доньки. О. Таланчук вважає, “що говорити про воду – це зачіпати питання життя і смерті, космосу і хаосу; це говорити про матір і дитину, небо і землю, літо і зиму, красу і розум, любов і страждання, – тобто про все, що бачить і чує і чим живе людина” [13, 92].

У п'єсі Л. Волошиної “Ще одна притча про любов (Марта)” “історія” острова ототожнюється не лише з долею родини, а певного мікросмосу. Мартина прив'язаність до родини має амбівалентний характер, ґрунтований на протистоянні любові та обов'язку (типове для романтичних / лицарських сюжетів) – (“зав'язання” в побуті, мирській суєті, а з іншого боку – це поетика домашнього вогнища, бажання зберегти його як єдиний життєвий сенс, виправдання власних учинків і змісту прожитого та пережитого, водночас, демонструє нищівну силу стереотипного мислення, заскорузлості світогляду). Руйнівна сила води, що розмиває острів, асоціюється з родинним апокаліпсисом, нищенням старого світу, його занепадом (архетип Ноевого ковчегу, метафора “очищення” землі водою). У фіналі панує свого роду безчасся, не тривання, репрезентоване через архетип мертвої нерухомої води, коли повз острів уже кілька днів ніхто не пропливає, лише вода відвойовує собі чимраз більші шматки острова – руйновище на місці родинного вогнища. Г. Башляр стверджує, що “вода – це стихія юної та прекрасної смерті, смерті у розквіті – а в життєвих і літературних драмах – ще й стихія смерті без гордині та помсти, стихія мазохістського самогубства. Вода – глибокий, органічний символ жінки, яка вміє тільки оплакувати свої горесті і очі якої так легко “тонуть у сльозах”” [1, 59–60].

Латентно присутній у сюжеті п'єси й християнський дискурс: зрада родини Мері, опосередкована її причетність до смерті батька, врешті її втеча – початок родинного апокаліпсису. Відмова Шедді прийняти Нору на свій острів через загрозу проклять Старої та без батьківського благословення. Порушено й іншу християнську парадигму – подружню, адже “покине тому чоловік батька й матір, і пристане до дружини своєї, – і будуть обоє вони одним тілом” (Єфесянам 5:31), хоч Марта й упевнена, що “щастя можна вимолити”.

У сюжеті п'єси архетипна жіноча тріада (Діви-Матері-Старої) присутня на кону та діє водночас. Вона представлена через образи, що перетікають із одного архетипу в інший – Нора (Діва), Марта (Мати/Стара), Стара (Стара). В образі Марти присутні не всі 8 жіночих рольових архетипів, що їх містить тріада, визначальними є архетипи Персефони (Кори) молоді діви, жертви, господині Підземного царства, Деметри (Церери) – матері; та Гестії (Вести) – одначки, що присвятила себе інакшому Змісту [4]. Розмірковуючи на самоті, вона нарікає на власну порожню долю, що *“усе життя в цю землю пішло”*. Життєві сили залишають острів, він агонізує та вмирає неначе жива істота. Головна причина, чому Марта не залишає його – страх перед злиднями та невідомістю, що криється на неозорих просторах води, боязнь змін.

У фіналі п'єси архетип землі/дому(острову) трансформується й набуває радше апокаліптичних рис. Це невеличкий клопоть землі із зруйнованим тином, будинок який заливає водою та самотня налякана жінка поряд. Залишившись одна на острові, що гине, Марта в розпачі підпалює будинок (стихія вогню – як очищення) і махає білою хусткою (символ визнання поразки). Її крик посеред води (голос волаючого в пустелі) *“Норде! Хлопчику <...> Повернися ... Я згодна ... Забери мене звідси ... Я згодна ... Я на все згодна ... Норде! Не залишай мене одну <...>. Я ж не собака!”* [7, 210] актуалізує тему самотності, незрозумілості для інших, адже такою “замкнутою системою” була Стара. Показово, що в драмі вона фігурує саме під цим ім'ям, а не мати чи бабуся. Норд інакший, і належить світу навіть не своїх батьків. Знаковим також є комунікативний розрив між Старою і Мартою; Мартою і дочкою Норою; Мартою та Нордом, він посутньо поглиблює процес відчуження близьких людей, утворюючи чималі лакуни непорозумінь. Внук – єдина жива душа на острові, на кого Марта проектує всі свої незапотребовані та нерозтрачені почуття. Його відплиття на човні з острова сугестує архетипний сюжет подорожі в потойбічний світ, архетип смерті, загибелі (човен Харона).

Представлена драматургом постмодерна “історія ендизмів”, актуалізує архетип часу, коли назавжди відходять у минуле певні світоглядні концепції, усталені моральні норми та звичаї, час загибелі й народження водночас. Часу, котрий не повернеш, якого мало й завжди не вистачає на те, щоб розмінювати його на життя без любові. Життя на острові – це не чернетка, котру можна переписати й почати знову, воно минає. Норд переконаний, що *“Ні мої внуки, ні мої діти не стануть плодитися на цьому острові. Тут нудно ... І він нікуди не пливе <...>. Він немов завис між учора й завтра <...>”* [7, 200].

У п'єсі Л. Волошиної “Ще одна притча про любов (Ельза)” Брат головної героїні – Ельзи теж застерігає, що *“час скінчився. Ти повинна йти. Батько чекає ...”* [8, 86]. На перший погляд може здатися, що головним постає архетип сюжету про Ромео і Джульєтту, у випадку, коли б їм судилося бути разом. Морська царівна Ельза закохалася в простого рибалку – Родеріка, дозволила йому вліпити себе і ось уже 15 років живе з ним у шлюбі, всупереч волі батька. У них народилося п'ятеро дітей,

за цей час жінка змарніла через постійні нестатки та різні інші буденні негаразди. У гості до неї часто навідується брат і вмовляє повернутися до дому, в море.

Аналогічну версію сюжетного симулякру відомої трагедії У. Шекспіра створює А. Крим у трагікомедії “Осінь у Вероні”. Сучасний драматург розглядає романтично-трагічну історію кохання через призму звичайного сільського життя прототипів Шекспірівських героїв. Коли всі жителі Верони стали дійовими особами й вічно грають одну й ту саму виставу перед туристами, втратили межу між життєвою реальністю та світом драматичного твору. Врешті, трагедія таки стається, адже сюжет вимагає свого.

В образі Ельзи поєднано риси міфічної русалки та літературного образу Русалочки, створеного Г. Андерсенем. Як і міфічний прототип, морська царівна Л. Волошиної закохує в себе рибалку, проте це не спокушення заради помсти чи з метою повернути собі безсмертну душу людини, їх почуття взаємні. Сюжет чарівної казки датчанина про любов без взаємності, адже лише за можливість бути поруч з коханим Русалочка погоджується терпіти жахливий фізичний біль і закладає власне життя заради принца. Вона може повернутися в море, вбивши принца, інакше, з першими променями сонця перетвориться на морську піну. Спільне в обох сюжетах – кохання – подолання певних перешкод на шляху до нього (для Русалочки це допомога морської відьми, котра дарує їй людські ноги, відтак, можливість ходити по землі та бути поруч із принцом; для Ельзи – схована Родеріком тюленьча шкурка, без якої вона не може повернутися в море) – неможливість бути разом (для Русалочки це кохання без взаємності; для Ельзи життєві негаразди – злидні та голод, адже море мстить рибалці за викрадення своєї царівни) – жертва (Русалочка гине, перетворившись на морську піну, адже навіть заради власного порятунку не може завдати шкоди принцу; Ельза зрікається / втрачає кохання (Родеріка) йде в морські глибини, фактично поринає у небуття (архетип самогубства), хоча ні брат, ні батько не сприймають це так, адже вони безсмертні).

Ще один літературний сюжетний архетип – драма-феєрія Лесі Українки “Лісова пісня”, трагічна історія любові лісової царівни – Мавки та сільського парубка – Лукаша. Спільний знаменник обох сюжетів – кохання та ціна, яку за нього ладні платити Мавка та Ельза, щоб здобути живу душу. Любов дала душу як морській, так і лісовій царівні. Це знання – своєрідний обряд ініціації (входження в людський світ) завершується для обох трагічно. Об'єднує ці твори також гностичне розуміння душі – духу – на яке вказує О. Забужко, досліджуючи містерію “Лісова пісня”. Дослідниця, аналізуючи образ лісової царівни Лесі Українки, наполягає, що “любовна мука – це мука духовного породу, безнастанних положів, у яких душа оновлюється й народжується для вічного життя. Мавка просто дає найбільш лаконічну гностичну формулу безсмертя” [9, 248]. Архетип смерті / забуття – не лише втеча від реальності, перехід у інший світ, але й екзистенційна тема життєвого вибору обох царівен.

Знаковими у п'єсі Л. Волошиної є зіткнення романтичних почуттів закоханих із боротьбою за “хліб наш насущний”, насамперед, для Ельзи, – це спокута за непослух і пізнання людської любові, неможливість поринути у рідну стихію (тепер вона звичайна жінка, яка навіть не вміє плавати), врешті, втрата безсмертя, що вказує також і на архетипний біблійний сюжет про вигнання Адама та Єви з Раю, де на землі їх чекала щоденна важка праця.

Любов – як почуття, емоція, врешті, код нашої цивілізації – прерогатива людини. Її таїна залишається непізнаною (водночас це й сакральний код (християнський)) для мешканців інших світів. Сучасні українські драматурги здійснюють певну художню “апробацію” цього коду в сюжетах своїх п'єс. Так, у драмі О. Гончарова “Сім кроків до Голгофи” лжемесія намагається зімітувати вчення Сина Божого, щоб здобути славу та силу земного бога, ґрунтуючись на злі, брехні та жорстокості. В А. Вишневського п'єса “Клаптикові чоловічки” – це світ кіборгів і роботів, що руйнується через вияв звичайних людських почуттів – поцілунок; у В. Тарасова “Полювання на кохання” справжнє кохання у світі інфернальних істот.

Мрії Родеріка Ельза сприймає як порожню балаканину. “Допит” про батька та почуття до нього матері чинить наймолодший син – Ед. Психологічно розкладено спектр чоловічої Самості: батько–брат–чоловік–син, аналогічно, як у драмі Т. Добрушиної “Саламандри”, коли, щоб зрозуміти й осягти любов жінки, чоловік переживає цілу низку аналогічних містичних перероджень, однак залишає неторкнутою єдину іпостась – Бога. Для Ельзи вона втілена в образі батька, котрий керує тим світом із якого вона прийшла на землю, йому кориться вся морська стихія, врешті, й воля доньки.

Л. Волошина у драмі “Ще одна притча про любов (Ельза)” створює певний архетип батька, що вповні відповідає психотипу одного з трьох головних богів – Посейдона (за Д. Болен), ім'я котрого означає “чоловік Да” (posis Das) – одне з імен Землі (Великої Богині, котра мала три іпостасі: діви, матері, старої)), вказує що це “царство емоцій та інстинктів” і втілює “два древніх символи несвідомого: коня та воду”. Дослідниця також акцентує на притаманному цьому архетипу “свідомому чи несвідомому нехтуванню почуттями жінки та порушенням кордонів, які вона встановлює між собою та світом”, а також на “жазі помсти”, якщо хтось образить його чи рідних [3]. Міфічна постать батька Ельзи так жодного разу і не з'являється на кону, проте всі дійові особи звіряють у той чи інший спосіб свої вчинки та думки з ним. Повернення доньки відновить втрачену гармонію (хаос, що тепер панує у його родині/царстві буде подолано), тому він ладен порушити власну обіцянку й убити того, хто спричинив, на його переконання, всі ці негаразди в морському царстві.

Авторка вибудовує сюжет на принципах психодрами (екзистенційний код вибору є чільним). Брат – єдиний, хто вільно мандрує поміж двох світів: людського та морського. Він посланець (архетип Гермеса) батька, виразник його волі, котрий ретранслює також функцію рятівника – дарувальника свободи та любові. За його посередництва відбуваються ці події, він є певною спонукою. Наскрізне й

багаторічне психологічне протистояння його та Родеріка. Бажання Ельзи здобути волю, мотивовано тим, що чоловік своїми почуттями “в кайдани закував”, врешті, не розуміє та не може осягти її предковичної любові до моря, жаги свободи, туги за вільним і безтурботним життям у його глибинах. І перш за все, він звичайний чоловік, бо як стверджує морська царівна: “Є в тобі початок і є край. Тебе я знаю. Ти як долоня з її лініями. Спочатку здається – скільки всього нового, цікавого, а потім розбереш кожну лінію по рисочці, вчитаєш і починаєш розуміти, що все це – лише вузька, загрубіла долоня безхитрисного рибалки” [8, 76], а любов дітей така ж як і його. Натомість Родерік зізнається, що “Я ніколи не розумів тебе ... Ти була як закрита книжка, яку ніяк не виходить відкрити. Я навіть не знаю, що саме в тобі написано” [8, 84].

Драматург ставить чимало провокативних запитань у сюжеті, і залишає їх без відповіді. Чи живе Ельза насправді людським життям, чи лише грає в нього, вдаючи дружину та матір, чи це нескорена морська царівна, що довгі 15 років чекає слушного моменту, щоб знову осягти омріяну свободу, втекти від свого поневолювача. Врешті, її повернення в морське царство – добровільна жертва відкуплення життя / душі коханого чоловіка, чи спроба втекти від самої себе, капітуляція перед життєвими негараздами, визнання власної неспроможності бути звичайною земною жінкою, любити, страждати та вірити.

Героїня Л. Волошиної – Ельза опиняється в доволі дивному та складному психологічному “трикутнику кохання”. Її свідомість і почуття опинилися під тиском любові: чоловіка–брата–батька. Над нею тяжіє привид могутньої постаті морського володаря – монументальна й безсмертна. Він відмовився від неї як дочки, адже вона зрадила його світ, родину, ігнорує її нову сім'ю, дітей і чоловіка, лише через багато років виявляє зацікавленість долею доньки. Окрім любові є й виключно раціональне пояснення поведінки морського володаря, про яке говорить брат: “Батько хоче повернути тебе тобі ...” [8, 87].

Драматург структурує сюжет за принципом інваріантності фіналу, “циклу кінця”. В одному із запропонованих варіантів – плач над тілом рибалки на березі моря, що актуалізує архетипний “досвід проживання смерті” безсмертною. Мотив смерті (втрата коханого Родеріка) тісно пов'язана з мотивом пізнання (осягнення / розуміння вищих буттєвих істин), адже перший варіант постає неначе страшне марево-сон, у якому Ельза бачить, як море викидає на берег тіло коханого, нищить її світ і вона картає себе за різкі й непривітні слова та необачні вчинки. “Космогонічна роль моря відобразилась в розширювальному його розумінні в замовляннях та інших текстах, де море-океан розуміється розширено, як стихія, що охоплює увесь світ, в тому числі й небо”, – зазначають В. Іванов та В. Топоров [10]. Найважчі години в земному житті Ельзи – очікування на повернення чоловіка на березі під час бурі, серед невідання, з надією на чудо. Дощ і море поєднали свої води, вони оточили жінку разом із її страхом болем, вони сірою стіною відділили її від щастя. Такий фінал оприявнює повне відторгнення Ельзи морським світом, її вибір не задовольняє ні батька, ні брата, фактично вони програють битву

людському коханню. Навіть мертвий Родерік не відпускає Ельзу, вона ладна назавжди залишитися в світі звичайних людей, відректися моря / волі, щоб охороняти вічний сон коханого.

Пережитий фінал змушує Ельзу діяти цілком по-іншому при повторному відбуванні цієї ж ситуації. Драматург використовує прийоми психодрами (гри) не лише на сюжетно-колізійному рівні, але й сенсотворчому. Адже герої виголошують фактично ідентичні репліки, натомість виникають інші внутрішні психологічні колізії (антитезами постає історія їх кохання в Його і Її тлумаченні (жіноча та чоловіча правда). Аніма та Анімус борються в їх свідомості за право відбутися, статися, утвердитись у Самості, хоча зовнішньо-подієвий план сюжету не змінюється: Родерік усе одно виходить у море й вона втрачає його (вони більше не побачать один одного). Приймавши батьківську пропозицію вона змушена зректися своєї земної родини і так чи інакше втрачає кохання чи то через смерть Родеріка, чи шляхом власного зречення від любові, заради його порятунку.

Відкритий фінал, у якому Ельзі вчуваються слова-запевнення в любові, стугоняють у її свідомості божевільним дисонансом. Вказана в ремарках “жива картина” метання морської царівни в розкішному вбранні серед багатства та розкоші, неначе птах у невидимій клітці, актуалізує мотив продавання душі – тут – закладання любові – в обмін на життя того, хто подарував щастя коханій жінки та материнства. Все це робиться начебто заради Ельзи, її повернення до себе справжньої в морському світі, щоб знову мати вічну молодість і безсмертя. Тут, як і у драмі О. Гончарова “Сім кроків до Голгофи”, змінено семантику дару вічного життя тепер це кара, спокута, для героїні Волошиної – небуття, теж гра у веселість, задоволення своїм становищем, імітація покори волі батька та брата, симуляція прийняття їх буттєвої позиції, дотримання правил, навіть згода на нівеляцію всього, що було в тому, іншому житті на березі моря, в старій і убогій хатині. Водночас це сюжет-антиміф про рай із милим у шалаші.

Як і в першому, так і в другому варіанті події відбуваються на березі моря (місце ламінарне – помежів'я двох світів – людського та морського), а спільними залишається любов Ельзи, її готовність до самопожертви (чи вона сама в ролі жертви (архетип Іфігенії)), врешті, її знання (про шторм, загрозу життю коханого, сховок із тюленьчою шкуркою). Через офіру власного кохання/душі в обмін на життя чоловіка, відбувається протиставлення божистого безсмертя – людському життю. Може здатися, що на шальках терезів виважуються нерівноцінні категорії, проте, чого варте вічне життя без любові та пам'яті, в клітці, хоч і золотій, сповненій “іншою” родинної любові. Адже ні батько, ні брат так і не змогли зрозуміти її справжньої сутності (богині, жінки, дружини, матері) насправді. Архетипний сюжет сходження в потойбіччя трансформується в історію повернення додому, у море / воду. Н. Фрай вважав, що “вода, звичайно, належить до світу існування, який стоїть нижче від людського життя, тобто до стану хаосу або розчинення, що відбувається після звичайної смерті або зменшення неорганічного складника. Тому душа часто представлена як така, що переправляється через воду або тоне в ній у момент

смерті. В апокаліптичному символізмі маємо “живу воду”, чотирикратну річку Едем, яка з'являється у Божому Місті і яка представлена у ритуалі хрещення. Згідно із писанням Езекиїла, повернення цієї річки робить море свіжим, і, мабуть, тому автор Одкровення каже, що в апокаліпсисі немає більше моря. Отже, висловлюючись апокаліптично, вода колує у тілі всесвіту, немов кров в окремому тілі” [14, 155].

Оповідь про морську царівну вказує також на архетип Сирени – красивої та бездушної жінки, натомість драматург перекодифіковує її в напрямку романтичної любові містичної істоти та рибалки, врешті, їх подружнє життя, турбота про дітей, родинне вогнище вказує на інший архетип, де синкретично поєдналися риси Афродіти (втілення пристрасного кохання – домінанта еросу), Гери (матері та дружини – високий ерос) і доньки (Персефони) [4].

Розкішний і дивний одяг як у Мавки так і у Ельзи в фіналі – свого роду символи, зовнішні атрибути, ознаки їх приналежності до іншого світу. Адже серед людей Мавка доношує речі покійниці, а Ельза в лахмітті дружини убогого рибалки. Вдягання у фіналі багатих і пишних шат для обох героїнь символізує їх повернення у той, інший світ, до моменту пізнання, осягнення любові, здобуття безсмертної душі, світ, де вони не відчували болю й не мусили обирати між життям, смертю та безсмертям. Їх забуття (повернення в море) – архетип смерті діонісійського зразка (кількаразове вмирання), адже переродження в первинних іпостасях неможливе. Циклічність програвання ситуацій, намагання повернути час чи обдурити долю для того, щоб уникнути смерті (загибелі коханого), вказує також на аналогічні сюжетні архетипні коди п'єси В. Тарасова “Полювання на кохання” (біг з краю світу в зворотному напрямку, щоб повернути час, а отже й життя коханій).

Л. Волошина застосовує прийом ретардації (циклічне повторення подій) на рівні вербальної комунікації нічого не міняється (збережено навіть комунікативний розрив між Ельзою та Родеріком; Ельзою та Братом), адже дійові особи виголошують ті самі діалоги, намагаючись по-іншому змодельювати ситуацію. Аналогічний сюжет п'єси Неди Нежданой “Угода з Ангелом”, де головний герой кілька разів поспіль намагається змінити ситуацію, щоб не втратити кохану жінку, проте щоразу заплутується у власній брехні та провокує зовсім небажаний розвиток подій, утрапляючи в халепи, аж поки не наважується розповісти правду про себе. Знаючи, чим завершиться їх розмова, Ельза намагається утримати чоловіка від нерозважного вчинку, відвести біду від родини, врешті, врятувати їх кохання. Однак усе відбувається наче за написаним кимось заздалегідь сценарієм. Це вказує на типологічну спорідненість із сюжетами античної трагедії, де всі коряться волі невидимої сили, сповняють визначені їм ролі, й не можуть уникнути власної долі, незважаючи на знання чи пророцтво.

Батько та брат заборонили Ельзі навіть згадувати земну родину – так, наче й не було в її житті коханого чоловіка та дітей. Намагання знищити саму пам'ять актуалізує діонісійський тип смерті, коли, щоб народитись у новій іпостасі, треба випити із річки забуття – Лети. Однак, Ельза не лише жінка та дружина, вона мати п'ятьох дітей, а материнський інстинкт і пам'ять крові сильніші за будь-які спокуси

ситого й безжурного життя, навіть у батьківському домі. Морська вода дуже схожа за своїм хімічним складом до людської крові, а з огляду на наші космогонічні уявлення їх зв'язок не лише латентний, але й архетипний.

Море – інший світ із власною космогонією, водночас – джерело існування для родини рибалки. Воно подарувало йому не лише дружину, але й єдине джерело його прибутку, місце заробітку. Антитеза багатство-бідність, мотив продавання душі заради розкоші чи кохання (у п'єсі Б. Жолдака “Чарований запорожець” вода (озеро, Дніпро) – постає як дружелюбна стихія, помічна, що допомагає козацьку зброю сховати, поживу дає й Русалок на підмогу присилає). Г. Башляр, вважає, що “вода – це ще тип долі, не лише порожньої, долі безслідно зникаючих образів, безглуздої долі сну, котрому не суджено скінчитися, але долі суттєвої і безперервно змінюючи субстанцію буття” [1, 13].

Ці п'єси в жанровій площині означені драматургом як притчі, проте, доцільно вказати й на присутність казкових і архетипно-міфічних рис. Ю. Веремчук пропонує таку дефініцію жанру: “п'єса-притча – це п'єса морально-етичного плану з позачасовим та поза історичним сюжетом, алегорико-метафоричним за своїм характером і суттю. <...> тлумачення трансформується в концепцію твору, в якій закладається однозначність (брехтівський тип) чи багатоваріантність (йонесківський тип) авторського висновку. Спостерігається умовне розщеплення сюжету на зовнішній та внутрішній, зв'язок між ними здійснюється за допомогою первинної та вторинної асоціативності” [6]. Сюжети п'єс-притч Волошиної не вповні відповідають пропонованому визначенню. Фінали в аналізованих драмах драматург залишає відкритими, без “рецептів” єдино правильних вчинків та рішень, адже будь-яке з них амбівалентне та поліаспектне, позбавлене чорно/білого варіанту відповіді. Головна християнська цінність – любов – у всіх її іпостасях постає найбільшою загадкою людства, визначальним елементом світотворення, космогонії в цілому. Зовнішній сюжет (подієвий) у п'єсі “Ельза. Притча про любов” не відіграє присутньої функції, внутрішні колізії героїв визначають концепцію п'єси. У “Ще одній притчі про любов (Марта)” сюжет радше тяжіє до трагедії, адже руйнування не може уникнути ні жінка (її постать розщеплена на три концептуальні архетипи що одночасно присутні і діють у п'єсі), ні острів-родина, причини катастрофи винесено за межі сюжету, вони латентно криються у принципах людського буття.

Замислюються над сенсом життя, а відтак і долі, його повнотою обидві жінки – Ельза та Марта. Боротьба з щоденними негараздами, балансування на межі бідності виснажує родини й нищить їх емоційно-почуттєве поле. Актуалізується архетип малих “родинних апокаліпсисів” (такий сюжет представлено в драмі І. Липовського “П'ять нещасних днів”. У протиставленні морського та земного світів у п'єсі Л. Волошиної “Ельза. Притча про любов” головну роль відіграє код любові: батьківської, братньої, подружньої, синівської, дошукування її правдивості, як сенсожиттєвої істини. Адже не суттєво хто кого здобував у коханні, головне, чи є воно цінністю для них. Руйнується мікрокосмос родин Ельзи та Марти,

демонструючи загибель жіночої долі без любові, заради неї чи в примарних пошуках її.

Отже, у п'єсах Л. Волошиної архетипи любові, води та землі є певними сюжетними кодами, що ретранслюють буттєві парадигми, створюючи власний художній мікрокосм. Космогонія, представлена в цих сюжетах, відбиває не лише авторське світобачення, а репрезентує альтернативну інакшість буттєвих універсалій, де любов – головне творяще начало Всесвіту.

Література

1. Башляр Г. Вода и грезы : опыт о воображении материи / Г. Башляр ; пер. с фр. Б. М. Скуратова. – М. : Изд-во гуманитарной лит-ры, 1998 (французская философия XX века). – 268 с.
2. Біблія : святе письмо Старого та Нового завіту. – К. : БМВ, 1991. – 1528 с.
3. Болен Д. Боги в каждом мужчине : архетипы, управляющие жизнью мужчин [Электронный ресурс] / Д. Болен ; перевод Е. Мирошниченко. – S.F. : Harper & Row, 1989 ; М. : ИД “София”, 2008. – Режим доступа : <http://lib.rus.ec/b/184964/read>.
4. Болен Д. Богини в каждой женщине : новая психология женщины : архетипы богинь [Электронный ресурс] / Д. Болен ; перевод Г. Бахтияровой и О. Бахтиярова. – S.F. : Harper & Row, 1984 ; М. : ИД “София”, 2005. – Режим доступа : <http://www.psylib.ukrweb.net/books/bolen01/index.htm>.
5. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті : поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання : монографія / О. Бондарева. – К. : Четверта хвиля, 2006. – 512 с.
6. Веремчук Ю. П'єса-притча : генеза, поетика : автореф. дис. ... канд. філол. наук [Электронный ресурс] / Ю. Веремчук. – К. : 2005. – 19 с. – Режим доступа : <http://www.lib.ua-ru.net/inode/5062.html/>.
7. Волошина Л. Ще одна притча про любов (Марта) / Л. Волошина // Потоїбіч паузи : альманах молодих письменників столиці. – К. : Фенікс, 2005. – С. 186–210.
8. Волошина Л. Ельза : притча про любов / Л. Волошина // Сучасна українська драматургія : альманах. – К. : Укр. письменник, 2006. – Вип. 3. – С. 73–88.
9. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine : Українка в конфлікті міфологій / О. Забужко. – К. : Факт, 2007. – 640 с.
10. Иванов В. Славянские языковые семиотические моделирующие системы (Древний период) / В. Иванов, В. Топоров. – М., 1965. – С. 113.
11. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу : театр (художня культура) і синергетика : спроба не лінійності / Н. Корнієнко ; Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса. – К., 2008. – 246 с.
12. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу : ескіз української міфології / І. Нечуй-Левицький. – К., 1992. – С. 74.
13. Таланчук О. Українознавство : усна народна творчість / О. Таланчук. – К., 1998.
14. Фрай Н. Архетипний аналіз : теорія мітів / Н. Фрай ; за ред. Марії Зубрицької // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – 2-е вид., доп. – Львов : Літопис, 2001. – С. 142–176.

Анотація

У цій статті автор розглядає архетипні коди води в сюжетах сучасної української драматургії. Аналізуються п'єси Л. Волошиної “Ельза. Притча про любов”, “Ще одна притча про любов (Марта)”.

Ключові слова: сюжет, архетип води, море, любов.

Аннотация

В этой статье автор рассматривает архетипные коды воды в сюжетах современной украинской драматургии. Анализируются пьесы О. Волошиной “Эльза. Притча о любви”, “Еще одна притча о любви (Марта)”.

Ключевые слова: сюжет, архетип воды, море, любовь.

Summary

In this article the author investigates the archetypes codes of water in the plots of modern Ukrainian drama. To the analysis of the play “Elsa. Fo love”, by L. Voloshina, “One more love story (Marta)”.

Keywords: plot, archetype of water, code, time, sea, love.

УДК 821.161.2:398. 22“18”

Тверитинова Т.И.,

кандидат филологических наук,
Киевский университет имени Бориса Гринченко

МИФОЛОГИЗАЦИЯ ВОДНОЙ СТИХИИ В ПЕТЕРБУРГСКОМ ТЕКСТЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА

Трудно назвать другой город, который с момента своего основания был овеян таким множеством легенд и в таком эмоциональном диапазоне, как Петербург. Едва ли не одновременно с темой Петербурга в литературно-общественном сознании XVIII века начал складываться миф о столичном городе, легенда о его призрачности, нереальности, чужеродности, а, значит, и неминуемой гибели. Бытовавшее лишь в городском фольклоре XVIII века негативное восприятие северной столицы прочно вошло и укрепилось в литературе XIX века, что прослеживается в творчестве А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского и многих других писателей. Петербургский текст как таковой сформировался в русской литературе на рубеже 20–30-х годов, и связано это было не с предшествующей литературной традицией, воспевающей величие и красоту Северной Пальмиры, а с городским фольклором, пропитанным верой в возможность таинственных явлений на реальной почве и предрекающим городу гибель от водной стихии.

Начало исследования петербургской климатической специфики и ее места в городской мифологии было положено П.Н. Столпянским (“Санкт-Питер-бурх”) и Н.П. Анциферовым (“Душа Петербурга”, “Быль и миф Петербурга”). В современном литературоведении при чрезмерной популярности и востребованности исследований о петербургском тексте русской литературы (В.Н. Топоров, Ю.М. Лотман, З.Г. Минц, М.В. Безродный, Р.Д. Тименчик, Р.Г. Назиров, Т.И. Агаева) мы вынуждены констатировать, что проблема мифологизации водной стихии, наводнения чаще всего носит декларативный характер, растворяясь в неизмеримо обширной и разнообразной литературе о петербургской мифологии. Этим и обусловлен выбор нашего исследования.