

16. *Стельмах М.* Гуси-лебеді летять: Повість // *Стельмах М.* Твори: У 7 т. – К.: Дніпро, 1983. – Т. 4. – С. 435-566.
17. *Стельмах М.* Щедрий вечір: Повість // *Стельмах М.* Твори: У 7 т. – К.: Дніпро, 1983. – Т. 4. – С. 435-566.
18. *Стрельбицький М.* Проза монументального історизму: Доробок Олеса Гончара. – К.: Рад. письменник, 1988. – 301 с.
19. *Чухонцева Н.* Риси експресіонізму в кіноповісті О. Довженка “Зачарована Десна” // *Всеукраїнська наук.-практ. конф., присвячена 100-річчю від дня народження Олександра Довженка: Тези доп. і повід.* – Херсон, 1994. – С. 105-106.
20. *Штонь Г.* Духовний простір української ліро-епічної прози. – К.: Українська книга, 1998. – 316 с.

Отримано 2 листопада 2010 р.

м. Київ



Ольга Смольницька

УДК 821.161.2: 82

АРХЕТИПНА ОСНОВА РОМАНУ ВІРИ ВОВК “ОСТАННІЙ КНЯЗЬ ЗВОНИМИР”

У статті вперше проаналізовано роман Віри Вовк “Останній князь Звонимир” (2010). Досліджено архетипові паттерни твору. З’ясовано міфологічний контекст магічного реалізму.

Ключові слова: Віра Вовк, Карл Густав Юнг, магічний реалізм, архетип.

Olha Smolnytska. The archetypes in Vira Vovk's novel “The Last Prince Zvonimir”

The article offers the first treatment of Vira Vovk's novel “The Last Prince Zvonimir” (2010). The analysis of the work's archetypal patterns leads to discovery of the mythological context of magic realism.

Key words: Vira Vovk, Carl Gustav Jung, magic realism, archetype.

Український магічний реалізм як цікавий і нестатичний напрям плідно розвивається у творчості представників Нью-Йоркської групи. Особливо чисто він репрезентований у прозі бразильської письменниці Віри Вовк (автонім *Віра Лідія Катерина Остапівна Селянська* – 1926, живе в Ріо-де-Жанейро), відомої передусім як поетеса, драматург, прозаїк, літературознавець і літературний критик, музиколог і популяризатор української культури за кордоном.

Якщо поезія припускає відхід од реальності й навіть схвалює застосування фантастичного й романтичного контексту, то проза має складніше завдання, адже залучення нереалістичних елементів може зруйнувати форму. Проте Віра Вовк завдяки лаконізму й почуттю міри досягає гармонійності.

Мета дослідження – виокремлення рис магічного реалізму в романі Віри Вовк “Останній князь Звонимир”, зіставлення зашифрованих у творі українських архетипів із патернами, образами й символами інших міфологій, зокрема германської, фінно-угорської тощо архаїчних систем. Досліджено вплив народного католицизму та біблійної символіки на мислення головного героя. Відповідно використані компаративний та юнгіанський методи із залученням релігійно-міфологічного контексту. Матеріалом аналізу слугує комп’ютерний рукопис роману “Останній князь Звонимир” (авторський набір).

Український магічний реалізм базується на власне українській міфології (зокрема на її архаїчних шаблях, тут – бойківських), а також на здобутках традиції трубадурів, німецького романтизму, латиноамериканської прози, бразильської міфології тощо. Усі названі шари наявні у творчості Віри Вовк. Цікава взаємодія магічного реалізму і класики. Розповідаючи про сприйняття читачами творів Нью-Йоркської групи, Віра Вовк згадує, що її творчість “можна було примістити десь посередині між традицією й модернізмом” [2, 28]. Принципи Нью-Йоркської групи, з яких, власне, і постав український магічний

реалізм, висловлені письменницею так: “То не значило заперечення клясики, чи якась нахабна поза, мовляв: ми знаємо, що таке справжня поезія, не ви! На мою думку, клясика дала вже все, на що була спроможна, і дала прекрасне, але молодому поетичному поколінню слід шукати нових, і ще не топтаних доріг, уже хоч би для того, щоб не попасти в епігони” [2, 27-28].

Сама письменниця не вважає слушним ділити українську літературу на так звану “материкову” й “зарубіжну”, чи “діаспорну”. Це помітно, зокрема, в її слові на Книжковому форумі у Львові (2003): “Ми, за кордоном України, такі самі українці як і Ви, і думаю, що не слід підкреслювати різниці. Мені не відомо, щоб поляки називали Міцкевича чи Словацького, чи Шопена “діаспорними поляками”, хоч вони жили на чужині. Цікаво, чи римляни вважали Овідія “діаспорним поетом?” [2, 70].

Особливістю творів письменниці є змалювання переходу від реальності до фантастики, до того ж магічний реалізм передбачає творення міфу на очах у героїв події: забобони і власні уявлення сприяють перетворенню буденності на казку. Цей випадок згодом набуває сакралізації та, інтерпретований у міфологічному зрізі, стає здобутком первісної культури. Отже, романтично інтерпретоване явище закріплюється у свідомості як новий міфологічний шабель. Схожу ситуацію переживають діти зі снами, не вміючи відділити реальності від побаченого й тому бажаючи домислити сновидіння вже наяву, приписавши риси побачених уві сні людей їхнім реальним прототипам, – про це говорив Х. Л. Борхес. Саме таке мислення було притаманне первісним людям.

Під таким кутом зору показовий роман Віри Вовк “Останній князь Звонимир”. Зокрема, твір екзистенційний, це своєрідна “історія однієї душі”, подібно до однойменної автобіографії Св. Терези Малої (1873 – 1894). Твір змальовує життя української інтелігенції протягом ХХ ст.: цей період, з одного боку, можна назвати, за Гесіодом, “залізним”, а з другого – переламним. Законсервованість бойківського побуту, описаного на початку роману, ілюзорно-тривала, проте насправді не може витримати тиску тоталітарного режиму. Але, незважаючи на це, зберігається архетипна основа, яка із зовнішнього світу переходить у внутрішній, що простежується під час роздумів героїв уже в еміграції. Душевний стан цього періоду відбитий в образних словах емігрантського журналу “Путь” (1926): душа стала глядачкою в пізнанні, а світ “музикою... душа переживає початок віків і народження міфу. Священна символіка, глибокі зв'язки, вікові надра розкриваються перед її духовним зором, – давні видіння, міфічні особистості втілюються знову” [12, 251]. Інакше кажучи, відбувається відродження архетипів. Характеризуючи нову культуру початку ХХ ст., Б. Вишеславцев, тим не менш, припускає можливість нового культивування “пригаслих здібностей людського існування” [4, 637] і вважає, що для цього треба визнати: сни, мрії, “художня фантазія, міфи, пророцьке натхнення, екстаз і транс, усе те, чим була оточена колиска людства і що ніколи не може загинути в його душі, – це особливий шлях до сприйняття особливого та інакше недоступного для нас буття” [4, 637].

Роман “Останній князь Звонимир” можна назвати “правдивою казкою”, бо в ньому потужний реальний історичний контекст. Недарма письменниця присвятила твір своєму родичеві, “тітчиному брату” Ярославові Татомиру “з проханням простити за всі модуляції історичної істини” [див.: 1]. Отже, головний герой має реальний прототип. Твір починається з опису родоvodu й дитинства Звонимира, сина греко-католицького священика. Авторка приділяє велику увагу родинним цінностям, тобто культу сім'ї. Цікаві побутові замальовки про друзів дитинства Звонимира, з якими герой потім побачиться в еміграції. Водночас

авторка вплітає в оповідь фантастичні елементи, що, однак, не виглядають чужорідними й логічно сусідують із реальними – тобто тут знову оприявнюється принцип магічного реалізму. У цьому плані на окреме дослідження заслуговує образ священної тварини – Роголя, про якого розповідали в дитинстві Звонимиру. Характеризуючи це лісове божество, вуйко Стах каже героєві, що олень несе велич “наших борів” [1, 9]. Показова зустріч Звонимира з Роголем і сприйняття героєм цієї тварини як амбівалентного божества, що може піднести на рогах або вбити. Тотемічні слова Роголя: “Будь в мирі, я – не ворог” [1, 10]. Небажання героя розповісти іншим про цю магічну зустріч із власним тотемом зумовлене не лише страхом, що Роголя можуть убити, а й несвідомим голосом предків, адже, за віруваннями, про побаченого вві сні покровителя не можна говорити. У романі видіння й реальність настільки переплетені, що здається, ніби Звонимир побачив оленя внутрішнім зором.

Складний символ оленя варто розглянути з погляду міфології. В українському дискурсі олень має спільні риси з туром-предком (реліктовою твариною, винищеною в XVII ст.), зокрема силу в рогах – недарма в романі оленя називають евфемізмом Роголь. До речі, за Біблією, роги означають владу, сакральну силу, звідси – рогаті зображення Мойсея й сатани, а оленя язичники вважали царем над усією рогатою худобою. За текстом твору не завжди можна збагнути, чи про оленя йдеться, тому що образ Роголя із самого початку оточений легендарним ореолом: кожен уявляє цю тварину по-своєму (і навіть дехто бачив її), але насправді нічого про неї не знає. Таким чином, Роголь виступає архетипом предка.

Як зауважує В. Войтович, в українській культурі саме олень найчастіше виступав тотемом, а за повір'ям, ця тварина з багатьма (навіть із 70-ма) рогами та золоту гриву була посередником між землею і небом, переносячи душі на той світ [3, 541]. Символ оленя солярний, бо його часто порівнювали із Сонцем, а 10, 18 чи 70 рогів означали промені, причому до того ж, за повір'ями, на десятому розі тварини стоїть терем, в якому живе красна панна, і “коли богиня Хмара шинкує, то з хмар випадають маленькі оленятка (іде дощик) і розбігаються по землі” [3, 530-531]. На предметах трипільської культури (доба енеоліту) часто зображувалася пара дощових оленів [7, 71]. Саме тому на гуцульських писанках – двоє оленів серед зірок або поруч зі свастикою як солярний символ. За Б. Рибаківим, мисливська ідеологія мезоліту чи неоліту “фрагментарно вціліла в консервативному побуті карпатських горців (гуцулів)” [7, 79], а за романом В. Вовк, культ оленя – рештка мисливського світогляду – зберігся й у бойків. Спільність культу оленя в слов'янських, фінно-угорських, кавказьких, північних віруваннях та обрядах пояснюється індоєвропейським походженням цих народів, а відтак – спільністю колективного несвідомого (К. Г. Юнг).

Найдавніші зображення оленя дуже точно характеризують уявлення наших предків про структуру та ієрархію Всесвіту, де тотемні тварини виступали своєрідними ланками між світами (як у шаманських видіннях). Це, наприклад, бронзовий сарматський казан I ст. н. е., на якому олені нагадують і турів, і биків, або скіфське (кубанське) зображення небесного оленя, де олень з оленятком змальовані нагорі (позначаючи верх), а перевернутий птах перебуває внизу. Отже, наявна бінарна опозиція верху-низу, в якій олень пов'язаний із деревом життя.

Зв'язок рогатих тварин із шаманським камланням наявний у різних культурах: нівхів, нганасанів, мансі, комі-перм'яків, удмуртів та ін.: на шаманських бляшках племені чудь зображалися лосі. У зв'язку з родом можна згадати північні уявлення про фратрію Лося. Узагалі образи оленя й лося були пов'язані з культом рожаниць, який перейшов у свято Різдва Богородиці.

Із цього контексту стає зрозумілою недоступність Рогаля дорослим. Це означає неготовність героїв сприйняти свій тотем-архетип, тобто збагнути структуру власної особистості. Тут можна згадати поширені вірування в те, що в міфічному золотому віці олені самі прибігали на заклання в жертву богам, але грішники обманювали священних тварин, тому зв'язок із тотемом увірвався й на зміну оленям прийшли бики. Містична доступність тотему була наявна тільки під час свят: на Петрівку (29 червня, усі дати даються за старим стилем, який зберігся в греко-католицькому календарі), на день Іллі-пророка (20 липня), Успення (15 серпня) і Різдво Богородиці (8 вересня). Саме в ці дні заколювали рогату худобу [7, 53].

Отже, Рогаль являється головному героєві як провідник у вищу сферу, але для здійснення цього переходу Звонимир повинен набути зрілого світогляду. Язичницький (тобто в цьому разі дитячий) архетип має трансформуватися у християнський, що видно з подальшого тексту.

Здатність дитини побачити власний архетип (скажімо, янгола-охоронця або, як це відбувається тут, тотемну тварину) достатньо відображена в літературі й має фольклорні витоки: адже, за українськими віруваннями, до семи років дитина безгрішна, а потім отримує інший зір – зовнішній замість внутрішнього – і перестає бачити невидиме. Тобто в романі Віри Вовк маємо справу з архетипом Божественної Дитини – малим Звонимиром.

На особливу увагу у творі заслуговує епізод, в якому дорослий герой бачить оленя з дерев'яним розп'яттям між рогів [1, 26], тобто світогляд Звонимира еволюціонує від язичницького до християнського. Аналогічне видіння було у святого Губерта (помер 727 р.), який у молодості любив мирські розваги, зокрема полювання, й одного разу на ловах у Страсну п'ятницю побачив білого оленя з розп'яттям поміж рогів. Саме тому Губерт прийняв християнство і став єпископом [11, 175]. Те ж саме розповідають про святого Євстафія (Євстахія, ім'я до хрещення Плакіда, помер 118 р.), легендарного християнського мученика, полководця в армії Траяна [11, 226]. Емблема оленя, відомого своєю спритністю й гострим слухом (саме тому його важко зловити), є атрибутом Слуху (одного з п'яти чуттів) й Обачності [11, 403].

Авторка підводить читача до думки, що Звонимир як син священника був готовий побачити саме таке видіння, а в подальшому житті героя наявні елементи мучеництва. Зв'язок із предківським звітом показаний у передсмертних словах отця Боголюба: "Сину, прийде час, коли героями зватимуться ті, хто, нехтуючи почестями й вигодами, ревно присвятиться правді й праці для добра й престижу свого народу" [1, 33].

Один із мотивів твору – пошуки гармонії, зокрема у стосунках, тобто духовне спілкування, і тут авторка звертається до філософського підтексту. Так, один із героїв Данилко зізнається Звонимиру, що його кохана Кася (Катерина на прізвисько Казка) перебуває зовсім в іншому світі. На питання Звонимира: "А музика?" – Данилко відповідає філософськи: "Є космічна музика, що проникає всі тіні, всі перепони, вирівнює всю несправедливість долі..." [1, 21]. Ці слова нагадують платонівську "музику сфер": адже в часи Платона слово "мусикія" (μουσική) означало "відповідність", "збіг" узагалі, тобто, інакше кажучи, гармонію, а не музику в сучасному розумінні цього слова [6, 281].

У творі наявний мотив персоніфікації – наприклад, символ дзвона пов'язаний з утіленням душ. Головний герой часто роздумував, "чи дзвін не голосив по котромусь із тих, що в нетрях борів гартували зброю на захист землі і наших духовних цінностей від найжорстокіших грабіжників століття.

Інших цінностей у нас не було" [1, 22]. Запамятовується сцена про скидання дзвона окупантами і про те, що вночі всі селяни знову почули голос великого дзвона: "Він звучав дзвінко, гейби люто" [1, 22]. Це можна сприймати як

предківський голос. Узагалі в романі багато епізодів і символів пов'язуються із предківським синдромом.

Традиційно в річищі магічного реалізму Віра Вовк апелює до снів, які мають архетипову основу. Зокрема, своєрідною матрицею українських архетипів виступає сон Звонимира – алюзія до образу св. Михайла в Києві [1, 30], концентрат легенд про заступника української землі, доповнений власними уявленнями героя. Святий Михайло в цьому сні виступає Анімусом і метафоричним предком українців.

Водночас авторка розвінчує романтику, розкриваючи її беззахисність перед сучасністю: скажімо, у розділі “Вертеп” різдвяне дійство показують нещасні діти із сиротинця, які збирають гроші на прожиток. Письменниця скупа на художні засоби, проте одним словом може досягти потрібного ефекту: приміром, Божу Матір грає “худенька Дівчинка”, яка несе “притуленого до плеча дещо меншого Хлопчика із золотим станіолевым німбом” [1, 35]. Епітет “золотий станіолевий” показує несправжність матеріального багатства, але водночас і зворушливу спробу дітей прикрасити злиденне життя. Цей знижувальний епітет означає також, що різдвяна містерія відбувається на землі, а не на небі. Цікавий образ Дівчинки, яка не дарма грає роль Диви Марії. Цнотлива дівчина – це водночас мати, яка непорочно зачала Ісуса: можливо, саму Божу Матір свого часу сприймали як дитину, змушену грати дорослу роль. Цей феномен описав Д. Мережковський у житійно-історіософському романі “Жанна д’Арк” (1938).

Пов’язаність вертепу із сучасністю, зокрема з тиском тоталітарної влади, показана ще і як можливість акторів-блазнів говорити правду: “– Ми вам ще добре покажемо, яка це у вас воля! – кричав Ірод, скрегогучучи чавунними зубами.

– Дурні ви, гадаєте, що вам так легко обійдеться? Це тільки – прелюдія до нашого шабашного свята! – кепкував Чорт, і його довге хвостище пленталося людям під ноги. Смерть удоволено притакувала й вимахувала косою, але Козак не дозволяв їй підходити близько до Дівчинки з Малятком у благому плащику” [1, 35].

Показовий епізод, в якому Малятко, плачучи, попрохало зняти йому голубу зірку з ялинки, але Звонимир не зміг її дістати: “Навіть на таку дрібницю я не здатний... Не досягнув голубої зірки для Хлопчика...”. Підвівшись на ноги, шукав за Вертепом, але він уже віддалився й зник у засніженій бічній вулиці” [1, 37]. Це можна трактувати як зустріч героя із Божественною Дитиною й пізнання чистого начала в собі.

Інший блок твору присвячений життю за кордоном. Опис еміграційного життя та мандрівок у чужі країни (Звонимир подорожував “Європою й двома Америками” [1, 44]) подано як зіткнення українців не лише з реаліями іншого життя, а і як проблему адаптації до чужих архетипів – розділ про Швейцарію “Walpurgisnacht” (за перекладом Віри Вовк – “відьомська ніч”).

Святкована у Швейцарії Вальпургієва ніч у романі постає як чужодушне свято, що сприймається героями-українцями лише з погляду екзотичної форми, тоді як зміст не відповідає емігрантській ментальності.

Про витоки Вальпургієвої ночі сказано достатньо, тому варто згадати лише одне північнонімецьке повір’я, пов’язане зі змістом роману: під час цього свята не можна лягати в ліжко, інакше прийдуть відьми й зачарують сплячого [10, 434]. Саме це й відбувається зі Звонимиром, який перестає відрізняти сон від яви й бачить справжню сутність кожного на святі. Узагалі мотив маскараду, карнавалу досить часто наявний у творах Віри Вовк. З одного боку, це відродження язичництва з його зовнішньою красою та жорстоким змістом пов’язано зі ставленням до смерті (взаємозв’язок Еросу й Танатосу), із другого – дозволяє анонімні злочини проти особистості.

У відьомську ніч Звонимир впадає в несподіваний сон, більше схожий на галюцинацію, і бачить архетипові перетворення швейцарців: наприклад, пані Ляндек “перетворилася в кольорову саламандру” [1, 52], далі “почалася загальна метаморфоза, ніяк не пояснена моїм станом оп’яніння, бо я не брав до рота ані краплі алкоголю, задовольняючись содовою водою” [1, 53]. Інша героїня, “достойна Оксанина сусідка”, пані фон унд цу Ушвіль, “почала швидко морщитися на шиї й на руках та перетворилася у велику сіро-зелену ропуху” [1, 53].

Обрані авторкою жіночі тваринні символи не випадкові. В алхіміків саламандра вважалася духом, який не горить у вогні (про що згадував у мемуарах Бенвенуто Челліні); ця тварина вважалася покровителькою чародіїв. За однією з легенд, саме саламандру викликав Фауст іще до своєї угоди з Мефістофелем. Отже, саламандра – дух і душа вогню. Її кольорові плями нагадують полум’я, від якого тварина не страждає, залишаючись холодною; саламандра викликає вогонь, не згоряючи в ньому. Поява саламандри, за середньовічними віруваннями, не віщувала щастя, але й не приносила зла – тобто цей образ можна вважати архетипово нейтральним (за К. Г. Юнгом) [8, 106]. Отже, Звонимир побачив внутрішнім зором архетипову сутність інших. Чарівні тварини – це казкові герої, яких Юнг розглядав як провідників на інші шаблі індивідуальності.

Образ-символ ропухи – відьомський, і на ньому не варто докладно зупинятися, бо про середньовічний зміст цієї тварини сказано багато: ропуха (як і жаба) виступає хтонічним створінням, пов’язаним із нижнім світом, адже стереже підземні води й коріння світового дерева. Також ця тварина може означати хибне знання.

Спільні риси саламандри й ропухи в тому, що ці хтонічні тварини мають холодну шкіру й виступають зв’язком із язичницьким несвідомим, тобто чаклунством, утіленим під час відьомського свята. Сам Звонимир нагадує Фауста в інтерпретації Гете: побувавши на Брокені під час шабашу, герой відмовляється сприйняти потворних відьом, проте без їхніх чар, до яких долучився Мефістофель, був би неможливим подальший духовний розвиток особистості. Таким чином, для нерозвиненої особистості Вальпургієва ніч означає деградацію, а для розвиненої (виразником якої постає Звонимир) – поштовх до самопізнання. Унаслідок цього герой починає краще розрізняти добро і зло.

Належність швейцарців до чужої культури підкреслюється їхнім захопленням теософією та буддизмом – ученнями, популярними в німецькомовному середовищі в 1920 – 1940-х рр.

Ніцність учасників відьомської ночі підсумовується в словах Звонимира про їхню неправдивість і нещирість. Водночас Оксана повертає герою зв’язок із рідними архетипами, які християнською сутністю нагадують Україну; зокрема, після свята показує Сіон, де живе “романське Середньовіччя”. Ключовим у цьому епізоді є символ камінної статуї Богородиці. Герої згадують і святого Моріса, якого римляни за християнську віру скинули зі скелі. Оксана припускає, що цей святий був мавром, “адже само ім’я на це вказує. Цього християнського Отелло набожно тут почитають, не зважаючи на те, що він не швайцарець” [1, 56].

Отже, Вальпургієва ніч пропонує грубо-чуттєву сторону життя, що увиразнюється в культурі “простонародної Афродіти” (В. Соловйов), в Еросі без Логосу. Натомість найвищою формою жіночого архетипу постає Софія, що має риси в образі Богородиці. Саме тому наприкінці твору головний герой просить заступництва в Божої Матері, і розділ “Камінь, що усміхається” становить собою молитву, в якій авторка перелічує іпостасі та найменування Діви Марії: “Тобі дають люди стільки імен! Ти піклуєшся нашими болями й потребами, о

Непорочне Зачаття, що сипле зерно ласки зі своїх долонь, о Покрово, о Ручко Всезолота, що береже нас від усього лиха, бо Ти – Нев'янучий Квіт, Ти – Храм Господній і Кивот, що зберігає в собі Предвічне Слово!" [1, 58]; і далі: "Ти – Мати Божа Безнастанної Помочі, Ти – Богородиця Доброго Народження і Доброї Смерти, Ти – Матір Дороговказу на нашій земній мандрівці, Ти – Страдниця із серцем пробитим шпагами, що любовно втирає наші сльози, Ти – Діво-Мати Пера, що дає надхнення, Ти – Пісня Хвали, Пречиста Лілія і Єрихонська Троянда!" [1, 58].

В Україні культ Діви Марії був гармонійним і цілком логічно зумовленим. На це вказав Б. Стебельський у праці "Християнство і українська культура" (Торонто, 1991). На думку дослідника, український культ Марії різниться від такого ж культу на Заході: "В Україні вона не лише відгомін неоліту – не лише велика Матір – богиня родючості, але й св. Софія – Мудрість і Любов" [9, 29]. Кажучи про західні (тобто римо-католицькі) уявлення про Марію, Б. Стебельський виокремлює такий асоціативний ряд: Краса, Мадонна, Панна, Солодка. Таким чином, на Заході культ Діви Марії був провідним не лише із духовного, а й з матеріально-естетичного погляду. Ототожнення Мадонни зі звичайною жінкою пояснювалось особливостями целібату – мотивом витіснення; це стосувалося й середньовічних лицарів (адже в текстах сповідей тієї доби поставало питання про гріховну пристрасть до Діви Марії – тобто зведення сакрального до профанного). Пояснити такий розгляд культу Діви Марії (зокрема чорних мадонн – символів родючості) можна й під естетичним кутом зору – тобто красою скульптур: "На Заході – вона скульптура, фігура матеріальна, що її можна діткнутись" [9, 29]. Натомість в Україні Марія виступала як "Ікона – одухотворена, нематеріальна" [9, 29], і як приклад дослідник наводить Оранту в соборі св. Софії, культ Великої Матері доби неоліту в наших предків-хліборобів, таке ж зображення Матері Божої – Покрови – Опікунки Війська Запорозького. Із цього ряду вчений формулює висновок: культ Божої Матері в Україні "скріпив високу роль жінки в українській культурі духовній і соціальній" [9, 29], пояснюючи це відгомонам матріархату й наводячи як приклад образ Ярославни зі "Слова о полку Ігоревім".

Із цього дискурсу стає зрозумілим асоціативно-символічний ряд, виведений авторкою в описі Діви Марії. Образ Богоматері поданий очима Звонимира й водночас усієї України, тобто герой несе в еміграції українське мислення, виступаючи передавачем і виразником рецепції власного народу.

У творі наявне звернення до проблем етнічного та національного. Як національне явище сприймається визвольна боротьба українського народу, як етнічне – нерівномірне, випадкове звернення до рідних символів. Але етнічне й національне не протиставляються, а перетікають одне в одне, що показано в паризькому листі від Касі: героїня порівнює вітражі у Sainte Chapelle з "довгими, прозорими ґерданами" [1, 41], згадує давню гравюру мапи, "де Україна позначена як "terra cosacorum" [1, 41], і свою молитву на могилі Марії Башкирцевої (1858 – 1884) – художниці й письменниці з полтавським корінням. У цьому розділі показано переплетіння власне українських символів у душі етнічної українки й паризьке сприйняття України французами з позиції їхньої ментальності.

Еміграція змальовується як утрата творчого начала (зокрема, Оксана повертається до різьбярства лише після відвідання статуї Богородиці в Сіоні) і початок нещасливого життя на чужині. У Парижі Кася розповідає Звонимиру про свій невдалий шлюб із французом: "Олів'є бажав мати з мене своєрідне "бібель", лялечку на показ гостям, одягнену як манекен останньої моди, прикрашену дорогоцінними блискітками, наче різдвяна ялинка. Не розумів моєї потреби порпатися в землі, босоніж ходити по росі, бо що подумали б слуги? Я мала ролю орхідеї в кришталевій вазі... Він робив мені докори, що я – з дикого

роду. Може, і правда..." [1, 60]. Отже, Україна сприймається в цьому контексті як незрозуміла екзотика (Віра Вовк і раніше зверталася до цього мотиву у своїх творах), а право жінки на самореалізацію заперечується. Музика, якою захоплювалася Кася, правила Олів'є "за трофей, мовляв: "це моя жінка грає, це – моя власність"... У дійсності, він зовсім не розумів музики" [1, 60]. У цих словах поєднані етнічна, національна, гендерна й арт-терапевтична лінії.

Слова Касі про сприйняття нею Осмомислових пагорбів витримані в річищі магічного реалізму: "Здається мені, що мене вигадала якась казка; наприклад, я добре могла б бути тією дідовою донькою, що чистила від паразитів яблуньку, або обмазувала глиною занехаяну піч..." [1, 60]. Тут важливі слова "мене вигадала казка". Вони схожі на дослівний переклад міфів примітивних племен про те, що сон і реальність – фактично одне, тому що божества бачать уві сні наш світ і людство може бути лише сном. Недарма бушмени Калахарі казали: "Ми плід чийогось сновидіння", – а ацтеки Мезоамерики сприймали життя як сон і щось тимчасове; зокрема, в їхній анонімній поемі сказано: "Ми прийшли тільки мріяти, приходимо тільки спати: неправда, що на землю ми приходимо жити" [5, 198]. Отже, і в процитованих примітивних текстах, і в романі Віри Вовк наявна підміна суб'єкта (творця казки) об'єктом (самою казкою). Об'єкт виступає в ролі суб'єкта. Водночас у подальших словах показано архетиповий потяг до рідної казки, як й у згадці про русалку, мавку й відьму, "що витанцювала за ніч підметки черевиків" [1, 60], – тобто Тінь, структуру жіночої особистості.

На питання Звонимира: "Ти віриш у реінкарнацію?" – Кася відповідає: "Ні, це прямо родова подібність у смаку, у відчутті... Назавжди залишусь донькою цієї країни... в Гонконгу, Вашингтоні, чи Йоганнесбургу..." [1, 61]. Отже, у творі наскрізний мотив родової пам'яті – те, що вище названо предківським синдромом. В емігрантів першого покоління зв'язок із предками ще не встиг набути атавістичних рис і тому постає цілісною картиною.

Бажання Касі нести музику світу й сіяти її також має архетипову основу. А на зауваження героя, що світ проковтне її, Кася реагує так: "Це я проковтну світ. Усе це тут довкола до скону залишиться знаменом у моїй душі" [1, 62]. У цих словах, які дуже нагадують кредо Г. Сковороди, помітна авторська думка про те, що справжнє мистецтво пов'язане дотиком до Батьківщини, тобто до візуалізації рідних архетипів (України, Києва, Осмомислових пагорбів), які викликають асоціативно-символічний ряд: русалка, мавка, відьма, селянка, княжна тощо.

У фіналі роману відбувається нова зустріч Звонимира з архетипом Божественної Дитини – уже на Батьківщині, в українських Карпатах. У своєму видінні герой бачить Хлопчика зі станіолевим німбом в образі пастушка на полонині: "Я клякнув перед Ним і мовив: – Ти кликав мене до себе, Господи? Я тут.

Він сягнув до пазухи й добув з неї голубу зірку.

– Це для тебе, – сказав" [1, 67].

Символ голубої зірки означає зв'язок із небесами, душевний спокій, а голубий колір – чистоту психіки. Отже, якщо чужі архетипи викликали в героя дискомфорт, то рідний архетип повернув прозорість і гармонійність сприйняття.

Роман Віри Вовк "Останній князь Звонимир" має строкату канву завдяки нетрадиційності розповіді та, відповідно, великій кількості інтерпретацій поданих у ньому подій. Із виокремлених у творі архетипів можна назвати Анімус (Рогаль, янгол), Божественну Дитину (юний Звонимир, Хлопчик із зіркою), Аніму (Катерину-Казку, Оксану), Матір (Божу Матір), Тінь (хтонічні тварини, на яких перетворювалися гості у Вальпургієву ніч), Маску (учасників вертепу), до того ж поряд із біблійною символікою у творі наявний язичницький контекст,

де олень Рогаль також виступає тотемом, тобто чарівним помічником героя, як у народній казці. Авторка показує духовне зростання героїв і роботу над власними архетипами: Звонимир спочатку зустрічає дитячу іпостась, яка згодом розвивається (чи навіть кристалізується) у нову, дорослу: так, Малятко, яке благало дати йому зірку, перетворюється на янгола, що сам дає героєві зорю, а Дівчинка, що грала Діву Марію, постає в образі справжньої Пречистої. Отже, твір присвячений розвитку особистості, тоді як деградація індивідуальності, навпаки, передбачає старіння чи здитиніння архетипів.

Дослідження має перспективу продовження, бо твір, крім міфологічної, має також цікаву і складну історичну основу, містячи елементи реальної біографії.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Вовк В.* Останній князь Звонимир. – Ріо-де-Жанейро – Львів, 2011. – 67 с. [Комп. набір].
2. *Вовк В.* Мережа. – Львів: БАК, 2011. – 152 с.
3. *Войтович В.* Українська міфологія. – Вид. 2, стереотип. – К.: Либідь, 2005. – 664 с.; іл.
4. *Вьшеславцев Б.* Наука о чудесах // *Путь*. – № 5. – Октябрь-ноябрь, 1926 // *Путь*. Орган русской религиозной мысли. – Кн. 1 (I – VI). – М.: Информ-Прогресс, 1992. – С. 637.
5. *Петрухин В.* Загробный мир. Мифы о загробном мире: мифы разных народов. – М.: АСТ: Астрель, 2010. – 416 с.
6. *По Э.* Marginalia (заметки на полях) // *Рассказы*, статьи, афоризмы – Собр. соч. Э. По в пер. с англ. К. Д. Бальмонта. – Т. II. – М.: Скорпион, 1913. – С. 281.
7. *Рыбаков Б.* Язычество древних славян. – М.: София, Гелиос, 2002. – Изд. 2, испр. – 592 с.
8. *Смольницька О.* “Тотем скальних соколів” Віри Вовк як приклад українського магічного реалізму // *Слово і Час*. – № 12 (600). – С. 105-109.
9. *Стебельський Б.* Християнство і українська культура // *Хроніка*. – 2000. Україна: філософський спадок століть. – Ч. II. – Вип. 39-40. — К.: Фонд сприяння розвитку мистецтва, 2000. – С. 29.
10. *Торн Б.* Нордическая мифология / Пер. с англ. Е. С. Лазарева, А. А. Помогайбо, Ю. Р. Соколова. – М.: Вече, 2008. – 560 с.; ил.
11. *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. с англ. А. Майкапара. Сер. “Академия”. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1999. – 656 с.
12. *Элисон Э.* Безумие и вера // *Путь*. – 1926. – № 2 // *Путь*: Орган русской религиозной мысли. – Кн. 1 (I – VI). – М.: Информ-Прогресс, 1992. – С. 251.

Отримано 3 березня 2011 р.

м. Київ-Сімферополь

ПАМ'ЯТКА ДЛЯ АВТОРІВ

Журнал “Слово і Час” висвітлює питання історії, теорії та сучасної практики літературного руху, культурного життя. Виходячи із принципів об'єктивності і плюралізму, редакція не вважає за обов'язкове поділяти всі погляди й положення авторів, завдяки чому зберігає і природний ґрунт для конструктивної полеміки.

Неодмінні вимоги до матеріалів, що подаються на розгляд редколегії, – достеменність наведених фактів, посилань на всі використані джерела, точність у цитуванні.

Статті та інші матеріали (крім листів) подаються до редакції українською мовою, обсягом не більше друкованого аркуша; примітки розміщуються внизу сторінки.

Статті подавати на електронному носії як текстовий файл без переносів у словах у редакторі Microsoft Word; можна надсилати електронною поштою: slovoichas@ukr.net або jour_sich@mail.ru.

Обов'язково має бути подана виразна роздруковка статті у 2-х примірниках, виконана шрифтом не менше 14 кегля через 1,5 інтервали 28 рядків на сторінці.

Список використаної літератури в алфавітному порядку подається в кінці статті із зазначенням видавництва, року видання й загальної кількості сторінок; посилання розміщуються в тексті у квадратних дужках: [номер видання у списку, стор.].

До статті (крім рецензій) обов'язково додається анотація з ключовими словами (600-800 знаків), ім'я та прізвище автора українською, російською та англійською мовами, а також шифр УДК.