

письменника самобутня, неповторна. У ній правдиво змодельоване життя тогочасного галицького суспільства в його розмаїтті. Мала проза В.Будзиновського порубіжжя століть доповнює тематичну палітру творів української літератури соціального змісту, відображає один з авторських аспектів її розуміння.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Будзиновський В.* Серце: Оповідання. – Львів, 1906.
2. *Денисюк І.* Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – Львів, 1999.
3. *Калениченко Н.* Українська література кінця XIX – початку XX ст.: Напрями, течії. – К., 1983.
4. *Копач І.* Оповідання Вячеслава Будзиновського // *Літературно-науковий вісник.* – Львів, 1898. – Т. II.
5. *Нахлік Є.* Правда життя крізь призму малої прози // *Образки з життя: Оповідання, новели, нариси.* – Львів, 1989.
6. *Франко І.* Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – К., 1985. – Т. 41.
7. *Франко І.* Старе й нове в сучасній українській літературі // *Зібр. тв.: У 50 т.* – К., 1985. – Т. 25.
8. *Юриняк А.* Літературні жанри малої форми. – Вінніпег, 1981.
9. *Юркевич П.* Вибране. Бібліотека часопису “Філософія і соціологічна думка”, серія “Українські мислителі”. – К., 1993.



Юлія Мельнікова

Кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української та зарубіжної літератури Інституту філології БДПУ. Захистила кандидатську дисертацію “Романічна проблематика християнського міфу “Quid est veritas?” (“Що є істина?”) Н.Королеви” (2003 р.).

ЕСТЕТИЧНО-ХУДОЖНІ ФУНКЦІЇ ОПИСІВ У РОМАНІ НАТАЛЕНИ КОРОЛЕВИ “QUID EST VERITAS?”

У статті досліджуються естетично-художні функції інтер'єрних, пейзажних, портретних описів у романі Наталени Королеви “Quid est Veritas?” (“Що є істина?”). Наголошується на домінуванні флористичних, запахових деталей та зображенні коштовностей, що насичує внутрішній світ твору орієнтальним колоритом.

Ключові слова: предметна образність, орієнтальний колорит, варіювання теми, флористична деталь, асоціація.

Julia Melnikova. Aesthetic and poetological functions of descriptions in Natalena Koroleva's novel “Quid est Veritas?”

This article investigates the aesthetic functions of interior, landscape and portrait depictions in Natalena Koroleva's novel “Quid est Veritas?”. The predominance of floristic elements as well as of odors and jewelry descriptions gives the novel a certain oriental colouring.

Key words: concrete metaphors, oriental colouring, theme variations, floristic detail, association.



Невід'ємну складову історичної прози становлять описи (портретні, пейзажні, інтер'єрні, предметів побуту, дії тощо). Їх джерелами можуть бути безпосередні враження автора, отримані під час подорожей місцями дії, усні свідчення й записи інших мандрівників, наукова історична література, пам'ятки архітектури, образотворчого мистецтва, стародавнього письменства, фольклору, етнографічні матеріали – і все це доповнюється фантазією письменника, розцвічується художнім вимислом.

Літературознавці приділяють увагу розташуванню описових елементів у художньому творі. Так, В.Халізов говорить про “різні типи композиції предметно-зображальних деталей”, вирізняючи, зокрема, такі: “У творах одних письменників (наприклад, Тургенєва і Гончарова, Бальзака і Золя) портрети, пейзажі, власне психологічні характеристики, висловлювання персонажів чітко відокремлені одне від одного: послідовно й неквапливо характеризуються то одні, то інші групи

фактів, предметів, явищ [...] При читанні творів інших письменників, навпаки, часто створюється враження, що йдеться одразу про все: побутові, власне психологічні, портретні, пейзажні, мовленнєві характеристики настільки “компактні” й настільки “злиті” в тексті твору, що виокремити щось одне буває нелегко” [3, 232-233]. Є.Себіна також говорить про “композицію описів”, спираючись на зразки “монтажної композиції” в літературі ХХ століття, що, на її думку, виникла під впливом кінематографа з його “моментальними знімками” [9, 225].

Спостереження В.Халізева щодо другого типу компоновання предметно-зображальних деталей у письменників, а також Є.Себіної про “монтажну” композицію описів можна, очевидно, застосувати до прози Наталени Королеви. В її історичному романі “*Quid est Veritas?*” практично неможливо чітко вирізнити окремі описи як фрагменти тексту: вони “розкидані” в окремих штрихах, злиті з роздумами героїв, їх спогадами; описи дій, ландшафтів, будівель і приміщень переплітаються між собою, творячи мозаїчні картини. Наталена Королева бере певний мотив і варіює його на різні лади, доповнює новими деталями, асоціаціями, розгортаючи його за музичними законами (варіювання теми).

Варто вдатися до аналізу естетичних функцій описів у другому розділі роману – “На дозвіллі”. Опис приміщення (перистилію) наявний уже в експозиції: “Дві подвійні флейти, єгипетська арфа та грецька ліра, зливалися у прозорий струмок бадьорої мелодії.

Звуки були такі свіжі й легкі, немов забирали з собою дрібні водяні крапельки, що розсівалися тонкою росою із струменів водограю. Підхлюпували їх і м’яким срібним потоком падали на блакитні лотоси, жовті іриси та пурпурові галилейські анемони, що творили вінок над свіжим обличчям погожого басейну.

Спершись на подушки, розкидані по мармуровій лаві в затінку колони, прокуратор Юдеї Понтій Пилат, посміхаючись, плескав у долоні до такту мелодії” [5, 45].

Інтер’єрний малюнок перейнято легким піднесенням настроєм – письменниця змальовує своєрідне “інтермецо” прокуратора Юдеї, коротку хвилину перепочинку. Емоційне забарвлення підтримується яскравою кольоровою гамою (срібний, блакитний, жовтий, пурпуровий), ліричними епітетами (“*прозорий струмок бадьорої мелодії*”, “*свіжі й легкі*” звуки, “*м’який срібний потік*”, “*свіже обличчя погожого басейну*” (тут і далі курсив наш. – Ю.М.)).

В описі майстерно переплетені слухові образи (легка мелодія вакхічного танка) і зорові деталі (водяні – роса, крапельки, струмені водограю; флористичні – лотоси, іриси, анемони, вінок), що створює асоціацію: потік води – потік музики, мелодії. Крім того, можна згадати, що в Наталени Королеви, за влучним спостереженням І.Осташука, акватична символіка виконує віталістичну функцію (вода як символ життя) [7, 15].

В інтер’єрну картину органічно вплетений уривок із вакхічної пісеньки (“...Для нас нема впину! Ну ж, плещіть, долоні! Нас-бо кличе-манить превеселий бог...”), яку підспівує Пилат. Як уже зазначалося, особливістю компоновання описів у прозі Наталени Королеви є “злитість” різних їх видів. У цьому фрагменті опис приміщення містить елементи портретування: танцюристи – хлопчик-семіліток і чорно-гнідий цапок – “мали однаково теплий і грайливий погляд золотистих зіниць. Їхні блискучі очі та пружні м’язи пустували безтурботністю молоденьких істот, щасливих уже з того, що вони живуть. [...] Були втіленою дитячістю”; “Ясний настрій спокою і вдовolenня наповнював перистиль. Навіть обличчя чорного раба [...] на мить розгадлилось і освітілося відблиском усміху” [5, 46].

Отже, в експозиції перед нами опис-настрій, завдання якого – дати емоційне забарвлення дії; опис поданий крізь призму сприймання Пилата, який прагне відпочити від турбот.

За контрастом до цього опису подається згадка про атмосферу “бурхливої” Юдеї, про інтриги проконсула Вітелія, ненависть тетрарха Ірода Антипи: “Слух, і зір, і ціла втомлена щоденною крутаниною душа вимагали дозвілля й відпочинку від лукавих облич, улесливих, зрадливих слів, підлих, колючих поглядів та облесної

пошани, що була плащиком для палкої негасимої ненависті. Це ж бо та природна атмосфера Юдеї, в якій так швидко посивіли Пилатова голова й душа” [5, 47].

Протиставлення затишку і спокою в перистилі римської преторії та загальної гнітючої обстановки у провінції — це засіб виявлення внутрішнього конфлікту в душі Понтія Пилата між обов’язком римського урядника й почуттям ненависті до варварської землі. Також цей контраст дозволяє Наталені Королеві означити в романі тему конфлікту національних світів — античного й варварського, тему зіткнення цивілізацій, що згодом призвело до трагічних наслідків.

Таким чином, за допомогою різноманітних описів авторка готує нас до сприйняття головного ідейного конфлікту твору.

За принципом музичної варіації опис, поданий в експозиції, своєрідно розвивається в епізоді прогулянки Пилата з дружиною: “Срібними жилами штучних струмочків розливалось життя в палацових садах. Спадаючи на туге листя лотосів, дзвінки крапельини переказували дрімливим квітам мелодію, перехоплену при вмиранні там, у перистилі!.. Збуджений свіжістю морського подиху аромат плив у повітрі широкими колами, як хвиля по зрушеній поверхні тихого ставу.

Пілат згадав якийсь давно забутий аромат... Немов сад дихнув милою згадкою й налив прокураторові думку милими пахощами давноминулого...” [5, 50]. Цей пейзажний малюнок розвиває мотиви попереднього (віталістичний символ води — струмок, мелодія, квіти), однак вони доповнюються ще й запаховими деталями — свіжий морський подих, давно забутий аромат, пахощі давноминулого.

За допомогою цих деталей відбувається психологічне поглиблення опису: він ніби служить “місточком” до спогадів Пилата про юні роки на батьківщині в Таррагоні, коли він захоплювався філософією, уперто шукав істину, прагнути “змінити обличчя світу”, — так, як тепер робить його син Кай у товаристві “галилейських перипатетиків”. У зв’язку з цим знову зринає протиставлення двох цивілізацій — римо-гелленської, що має давні філософські традиції, та юдейської, позбавленої їх, адже юдеї, на думку Прокули, лише “виписують закони”.

Згадані контрастні описи не тільки творять “декорації” дії, а й виконують сюжетно-композиційну функцію, означають національно-культурний конфлікт. Крім того, це й засіб психологічного зображення: обидва перейняті “ескапістськими” мотивами й розкривають прагнення Пилата втекти від задушливої атмосфери чужини — чи то в світ музики й танцю, дитинства, чи у спогади минулого, юності.

У перших розділах роману “Quid est Veritas?” більшість пейзажних замальовок пов’язані з образом Марії Магдалини і стають засобом її психологічної характеристики. Перейнявши від матері-грекині геленську натуру, чутливу до естетики, тиверіадська гетера здатна бачити всю пишноту навколишньої природи, захоплюватися, як Саффо, її гармонією. Пейзажні штрихи входять навіть до портрета героїні: “Обдивлялася радісно: любила цю садибу, як любила все гарне й утримуване в доброму порядку.

Це почуття промінювало з її постаті безжурною радістю, мов гаряча блакить неба, в якій потонули щасливі від спеки верхів’я акацій, що накривали криницю густою тінню” [5, 126].

Навіть потяг до коштовностей, дорогих тканин сама Магдалина пояснює залюбленістю у природну красу, цитуючи поезію Сафо: “...люблю я вироби тонкі й пишноту блискучу: // Моя ж бо туга це за сонцем, за красою” [5, 126].

До речі, ця риса в героїні роману автобіографічна, письменниця в одному з листів зізналася: “Люблю все гарне... як колись Сафо: все сяйливе, променисте, гармонійне” [4, 7]. Авторка використовує в тексті композиційний прийом “кута зору”: пейзажні малюнки бачимо очима героїні, що спроможна сприйняти їх естетику; повертаючись від сестри Марти, “...любувалась із своєї зручної лектики чудовим видом на Кедронську долину, що загально звалась оазою посеред спалених і пустельних єрусалимських околиць.

Саме над дорогою, що по ній посувалася лектика, жайворонок спускав додолу невидимі разки дзвінкого намиста. І, ніби побачивши красу Магдалини, сипнув їй цілі пригорщі свого трелю.

Маріам зажмурила очі й пила музику ланів, що ось уже кілька днів оточували її в новій віллі рустіці, новому її затишному хуторі” [5, 135]. У цьому пейзажі можна відчутти образний перегук із новелою М.Коцюбинського “Intermezzo”: “Щось наче свердлить там небо, наче струже метал, а вниз спадають тільки дрібні, просяні згуки”; “Сіра маленька пташка, як грудка землі, низько висіла над полем. Тріпала крильми на місці напружено, часто і важко тягнула вгору невидиму струну від землі аж до неба... Єднала небо із землею в голосну арфу і грала на струнах симфонію поля. Се було прекрасно” [6, 48-49].

Спів жайворонка й “музика ланів” в обох пейзажах символізують гармонію природи, святкову радість від споглядання її краси, зцілення душі через неї. У романі помічається ще й “взаємне одухотворення” людини і природи: пісня жайворонка надихається красою Маріам.

Вроду юної жінки спостерігаємо ніби в пейзажному обрамленні, тому цей опис водночас стає й засобом портретування героїні. Подібний художній прийом використано і в наступному описі: “Приманила павича трелем, як гірські пастухи кличуть кіз, і простягла йому свою рожеву долоню. Перламутровий птах обережно брав зерно по зерну, і його біла егретка схилялася, немов у поклони, перед Магдалининою красою.

Блідо-фіалкові грона гліцинії звисли поміж гнучких рослин, що вилися по коринфських колонах тераси; тъмяно освітлені блиском ламп, нагадували собою грона дозрілого грецького рожевого винограду.

Магдалина вдоволено зітхнула: почувалася бадьорою, повною сил і радості від того гармонійного акорду барв, що його утворювали на терасі рослини, немов співаючи прекрасну зорову мелодію. В душі додала до цього акорду і свою постать з перловою сіткою на бронзовім, як листя осінніх виноградників, волоссі” [5, 146].

У цьому пейзажі-портреті флористичні деталі увиразнюють красу героїні, зорова гама (рожевий, білий, перламутровий, блідо-фіалковий кольори) викликає асоціацію з музикою (зорова мелодія, гармонійний акорд барв). Отже, твориться яскравий синестетичний образ.

Прекрасні пейзажні картини стають засобом розкриття внутрішнього світу героїні, яка в цей час переживає найвищий сплеск кохання до Кая Понтія: “Що далі, то все більше Каєве натхнення закреслювало в Магдалининій душі такі вогнисті контури чогось нового, несподівано могутнього, що мусило б змінити все дотеперішнє її життя... І саме не так, як міг би бажати Маріїн смак.

Бо понад розумом і естетикою підіймалася воля серця” [5, 150].

Отже, в описам картин природи немов по висхідній посилюється святкове, пристрасне начало, що виявляє апофеоз земного почуття. Казково-фантастичних тонів набуває пейзаж у сцені пожежі, коли Марія, пробігши алеями парку, раптом зупиняється: “Її сріблом обуті ніжки стали у блакитних іскрах...

Чи ж збуваються дивні мрії?.. Хто ж розіслав до її ніг небо із зорями, що незчисленими блакитними, фіалковими, рожевими іскрами грають у глибоких синіх відтінках доріжки? Чи, може, то такі відблиски пожежі?

Схилилась над стежечкою. Ні! Вся доріжка була синя, блискуча й відсвічувала вогнями заграви...

За кілька кроків просто перед собою, під масивами рожево завітчаних олеандрів, побачила двох рабів, що стояли навколішках і виконували якусь незрозумілу працю: сипали блискучу блакить на білий пісок доріжки...

...Ясний Кай Понтій, син світлого прокуратора, посилає їх обох із лазуритовим піском, що його розсіпають вони, в дар доміні Маріам, з Магдали.

— Що переказує? — випростувалась Магдалина, а серце шалено загло.

— Тільки ці слова: “Нехай щастя стелється зоряним небом до її ніг! Я цілував той пісок, що його посилаю своїй мрії” [5, 150].

У цьому пейзажі розгортаються мотиви попереднього — продовжена кольорова гама (блакитний, рожевий, фіалковий, срібний), якій відповідає радісний, піднесений настрій Марії. Додається ще штрих, пов’язаний з улюбленим образом письменниці — коштовного каміння; згадка про лазурит пояснена в коментарях: “Лазурит, або “ляпіс лазурі” — півдорогоцінний камінь, темно-синьої барви, з білими та ясно-

блакитними жилками. Робили з нього переважно намисто, печатки, а також верхи дорогих столів, келехи тощо. Посипання садових доріжок лазуритовим піском – не вигадка авторки. Робили це у Стародавньому Єгипті, переважно в садах фараонів, у садах перських принцес, а також за римських часів, у багачів, у віллах Помпей” [5, 169]. Ця примітка дає змогу зрозуміти, звідки могла письменниця дізнатися про цей факт, адже вона брала участь в археологічних розкопках у Помпеях.

Наведена щойно вишукана картина побудована на асоціації: лазуритова доріжка у відблисках – немов зоряне небо, отже, Маріам, ідучи по ній, ніби ступає небом – образ цей відбиває піднесення закоханості, максимальне щастя, повноту буття (порівняймо з фразеологізмом “перебувати на сьомому небі”), в унісон звучить і така романтична деталь: “Зняла сандалі і пішла босо синьою стежкою: збирала з неї Каєві поцілунки” [5, 151].

Цей опис асоціативно перегукується з епізодом першої зустрічі Кая Понтія з Марією Магдалиною під час відкриття тиверіадського амфітеатру: “Почув, як обпікають його іскри, що сіються з синіх, як волошки або сапфіри, очей. Здавалося, що з них творяться крила, а серце розростається безмежно [...] Кругом не земля, а осяйне небо...” [5, 29]. В обох образних картинах ті ж самі художні деталі – іскри, синій колір, відчуття, що герої перебувають на небі. Асоціативний зв’язок картин задає певний композиційний ритм.

К.Буслаєва у статті “Архетип любові у творчості Наталени Королеви (тріада “Маріам – Кай – Руфіла, “Quid est Veritas?”)” помітила, що образ Марії Магдалини в романі постійно асоціюється із мрією, міфологізується й навіть сакралізується, набуває рис вищої, божественної істоти; важлива естетична роль відведена тут саме епізоду з лазуритовою доріжкою: “У цьому епізоді з’являється усвідомлення того, що кохання юнака поступово переростає в інший вимір – не до земної жінки, а до мрії, музи. Хоча остаточно цього висновку Кай дійде тільки потрапивши до Таррагоні, рідного маєтку, зіллється з рідною землею і усвідомить себе її невід’ємною складовою часткою” [2, 59].

Наведений художній опис існує в романі не відокремлено – він входить в асоціативні зв’язки з іншими образами (Маріам – муза, божественна істота, богиня, Афродіта, “Мрія Кохання”, за висловом Прокули), поглиблюючи характеристику героїні. Слід звернути увагу й на його місце в композиції розділу, адже Магдалина переживає чи не останній сплеск закоханості в Кая. Марія йде лазуритовою доріжкою під час пожежі в сусідньому маєтку Абрамелеха, яку влаштувала Хеттура, його вихованка, щоб мати можливість зустрітися з гетерою та попередити її й Раббі про небезпеку, що на них чигає.

Так одразу після романтичної картини в оповідь влітаються мотиви лиха, небезпеки, передчуття смерті Ісуса, що емоційно закреслюють піднесено-святковий настрій. Такий емоційний контраст ще задовго до трагічних подій, пов’язаних зі зрадою, несправедливим засудженням і стратою Христа, попереджає про них; він ніби натякає й на майбутній злам у душевному житті Марії Магдалини, яка знайде себе не в земному коханні до Кая, але в іншому покликанні, обравши тяжку дорогу служіння Граалю.

Образи дорогоцінного каміння зустрічаються досить часто в пейзажних та інтер’єрних малюнках у романі. Це можна пояснити біографічно: за свідченням Олександри Копач, авторки першого літературного портрета письменниці, Наталена Королева добре розумілася на коштовностях, любила природні мінерали. У тексті твору згадуються бірюза, місячні самоцвіти, адамант, смарагд, міка (слюда), мафкат (малахіт), лазурит, берил, діамант, платина, перли, онікс, опал, аметисти тощо, а докладні, з любов’ю укладені примітки “видають” особистий інтерес авторки до дорогоцінного каміння.

В європейській літературі кінця XIX – поч. XX ст. образи коштовностей як вияви штучної краси традиційно протиставлялися красі природній (наприклад, декадентська наднатуральна образність прози Ж.Гюїсманса, Оскара Вайлда). У Наталени Королеви маємо цілком протилежне: коштовності органічно включені до пейзажного малюнка, часто стають матеріалом порівнянь, метафор, епітетів

(“твердий, як адамант, Пилат”, “сині, як волошки або сапфіри, очі” Маріам, “ніжна, як перла, але тверда, як адамант, Хеттура”, “ставок [...] зробився блакитним, прозорим, як блискучий берил...”).

Самоцвіти є ніби найвищим виявом краси природи, її увічненням, що ставить їх на один рівень із мистецькими витворами. Тут доречно навести уривок із листа письменниці до О.Копач, який та цитує у своїй критичній праці: “...колись дуже любила дорогоцінності. Не тому, що вони дорогоцінні, а тому, що вони як квіти, що ніколи не в’януть...” [4, 7], — лист від 17 квітня 1958 р. Отже, письменниця переносить у роман автобіографічні моменти, важливі для її життя.

Келих Грааля — центральний образ роману — зроблено з велетенського смарагду, оздобленого місячним камінням, і ця святиня прописана до деталі з великою любов’ю.

Численні в описах Наталени Королеви флористичні деталі та образи самоцвітів — звичні ознаки орієнтального стилю. Як завважив О.Білецький, “вишукані квіти, дорогоцінне каміння — все це дари Сходу європейській поезії” [1, 155]. Дослідниця творчості Наталени Королеви Т.Попова-Мозовська зазначає, що образ лазуритової доріжки, простеленої під ноги Марії Магдалини, асоціюється з перським фольклором, казками, що не втратили зв’язку з парсійськими легендами: “...квіти та коштовні камені в них неодмінно супроводжують чарівні оповіді...” [8, 370].

Оригінальне поєднання флористичного образу з образом коштовностей розгортається в зображенні квітки пасифлори, одного з лейтмотивів роману. З цією квіткою пов’язане повір’я: вона нібито приносить сум, нещастя, є лиховісною. Перша згадка про пасифлору (у розділі “На дозвіллі”) — це своєрідне попередження героям (Пілату і Прокулі) про майбутнє лихо, що їх спіткає. Прикметно, що квітку подає дружині Пілата Гела — маленька дівчинка, що згодом виявиться профантидою-пророчицею й однією з носительок Світла, служниць Грааля. Гела “поклала матроні в руку велику червоно-фіялкову квітку” [5, 56]; Пілат “розглядав із несподіваним почуттям широкий пурпуровий келих, вкладений у білий. Відводив пальцями химерно переплутані стовпчики й пиляки, пізнаючи в цім, ніби штучнім, орнаменті зменшені моделі різних приладів, що їх уживають при каранні злочинців хресною смертю: гвіздя, молоток, кліщі...”

У квітах — образ злості й ненависті!.. Прокляття смерті й нещастя!

Прудким рухом, із терпкістю й огидою, Пилат відкинув від себе квітку пасифлори” [5, 59-60].

Отже, у квітці “закодовано” образ майбутньої хресної кари Ісуса Христа. У прокуратора Юдеї неприйняття викликає саме поєднання чарівності квітів з образом ненависті, смерті (пасифлора в наведеному уривку стає чимось на кшталт бодлерівських “квітів зла”). Використано й кольоровий символізм: червоно-фіялковий колір у романі пов’язаний зі смертю, гнівом, ненавистю (наприклад, він повсякчас супроводжує Єгонатана, який готує вбивство Пілата й закликає на римлян гнів Господній, цей же колір домінує у сцені землетрусу, що знищив амфітеатр).

Вдруге зображена пасифлора у зламному епізоді, коли Йосиф Ариматейський пропонує подружжю Понтіїв побачити Грааль, схований у печері. Однак на шляху до келиха Клавдію Прокулу зупиняє пасифлора: “Пилат схилився, роздивляючись, на що йому вказує дружина. Була то рослина, що перекинула свої гірлянди з темними — аж до темно-фіялкового відтінку пурпуровими квітами над стежкою-розщілиною.

Пізнав їх і Понтій: були це ті квіти, що їх колись подала Прокулі Гела на пасіці... — Квітка нещастя! — промовила Прокула. — Я далі не піду” [5, 279].

Тут ніби проступає більш ранній опис квітки — через алюзію до першого її зображення ще до розп’яття Христа. Отже, віра у прикмети, у погані віщування зупиняють дружину прокуратора на шляху до самопізнання.

Подібно вибудовується образ пасифлори у тринадцятому розділі “Між двома блакитями”, що зображує усамітнення Клавдії Прокули, сповнене згадок про минуле. В уяві дружина Пілата ніби вдруге “програє” ту саму ситуацію в садах

Йосифа Ариматейського: “І Прокулі вже здається, що вона не в атріумі Флори, але в садах Йосифа Ариматейського...”

Сидить вона на скелі перед розщілиною, зарослою пасифлорою. Сидить неблаганна, як скеля, бо дорогу їй перегородили ті пурпурово-фіалкові квіти, що ворожать смуток і біль... А були то лише квіти! Квіти, що не думають, не знають і не ворожать! Ні в чому не повинні квіти! Німа рослина!” [5, 426].

З погляду теперішнього Прокула переоцінює свою поведінку й доходить висновку про власну помилку, про те, що вона надто легко піддалася впливу поганої прикмети, забувши про любов і довіру до чоловіка.

Пейзаж із квітками розгортається в маренні Прокули — вона бачить іншу стежку, зарослу фіалками, які “двляться [...] просто в очі глибоким, сумним, фіалковим поглядом”. Однак, коли жінка намагається торкнутися їх, квіти виявляються неживими: “...її вільна рука дотикається [...] прозорих, блискучих, фіалкових, холодних твердих гем... Це вже не фіалки, лише аметисти... Ніжних, запашних квіточок уже нема. Натомість є дорогоцінні й нев’ялі, але прозорі й холодні, як сльози, самоцвіти” [5, 427].

Завдяки примітці, поданій письменницею: “Римляни дуже любили й дорого цінили гарні, темні й чисті аметисти за їхню барву: “найдорожчий пурпур” [5, 435], — акцентується колір квітів: пурпурний — царственный, сакральний для римлян колір, що в тексті роману символізує також і життя, серце, будучи пов’язаний із Граалем (келих, загорнутий у родинний пурпур — фламеум — Понтіїв, нагадує серце), але в аметистових квітках пурпур не “живий”, а застиглий. Цей пейзажний малюнок будується на протиставленні “живі квіти — штучні квіти-самоцвіти”.

Символічно це протиставлення означає духовне роздвоєння Прокули — між живими почуттями (любов’ю, ніжністю до чоловіка) та її римською затятістю, непоступливістю, скам’янінням. Простежується своєрідне “римування” образів: самої героїні, яку лейтмотивно супроводжує порівняння “непохитна, мов скеля”, і “кам’яних аметистових квітів”. “Камінне” (або “літосфера”, за висловом А.Войтюка), як і в художньому світі Лесі Українки, символізує все застигле, неживе, позначене печаттю смерті, загалом — вороже життя.

Отже, образ коштовностей у романі Наталени Королеви багатофункціональний, двоїстий: це й найвищий вияв природної краси, її увічнення, але й образ, пов’язаний із семантикою смерті, застигlosti, ворожості до життя.

Загалом, характеризуючи стиль прози письменниці, можна помітити принцип семантичної амбівалентності. Один предмет має дві подоби — тілесну (земну, тлінну) і духовну (небесну, безсмертну). Це стосується згаданого вже пурпуру, що символізує в одній подобі життя (кров), а у другій — смерть (пурпур коштовності).

Така ж двоїстість у зображенні квітки: вона лиховісна (пасифлора), але й утілення вищої краси (Грааль подібний до квітки). Двозначний також образ танцю, приміром, у розділі “На дозвіллі”: можемо зіставити невинно-чистий танець хлопчика з цапом із жахливим танком Саломе, який вона виконує, щоб отримати голову пророка. Цей принцип семантичної двоїстості може бути пояснений впливом середньовічної моделі мислення, а також християнським світоглядом авторки.

Пейзажні малюнки в аналізованому творі часом виконують характеристичну функцію. Письменниця наділяє здатністю естетичного сприйняття природи героїв, близьких до античної цивілізації (Понтії), або тих, що ставлять її собі за зразок. Марія Магдалина — геленка за духом і кров’ю; радник Йосиф Ариматейський так само “зелленізував зовнішні форми свого життя”. Ось, приміром, як у його сприйманні подано єрусалимський краєвид: “Уже засвітилися перші зорі, коли легка Йосифова лектика наблизилася до його розлогої оселі, відокремленої від інших єрусалимських осель.

Від садів, що переходили в кедрові та оливні гаї і підіймалися на узбіччя гори Голгофи, тягло свіжістю й ароматом постійно розквітлих помаранчевих дерев та перських троянд. З гаїв долітали пташині співи... З цими пахощами і звуками в душу вливався спокій...” [5, 110].

У наведеному настроєвому пейзажі привертає увагу запахова деталь (вона наголошена ще й завдяки авторському коментарю: “Перські троянди темно-червоні, як із оксамиту, з дуже сильним приємним ароматом” [5, 121]).

Чутлива до запахів і Клавдія Прокула: “Вечір, як мед: золотистий, ароматний і солодкий” [60], і Маріам: “Відчула ще повнішу насолоду, помітивши, що біля тераси за сьогодні розцвів білий разок блідо-рожевих велетенських лілей сцілли – морської цибулі. Їх ніжний, але міцний аромат, ніби з малою домішкою гострого коріння, вирвався на терасу, заповнюючи собою простір поміж листям рослин” [5, 146].

Запахові асоціації прив’язані в романі й до описів келиха Грааля, який подано у сприйманні спочатку Йосифа й Магдалини: “Знайдено цей келех у підземній гробниці [...] Чотири амфори у рогах гробниці були ще повні аромату, міцного й дивного. Хоч ні тектини, ні порошку, ні смоли в амфорах цих не знайдено...” [5, 184]. Той самий чародійний аромат відчуває й Понтій Пілат, коли Йосиф Ариматейський відкриває йому таємницю келиха: “Пахло ароматом перських троянд, солодким і сумним, як жаль за втраченим щастям, що його до розпуки хочеться собі повернути” [5, 280]. Цей запах ніби виступає каталізатором внутрішнього зламу в душі прокуратора Юдеї: викликає згадку про давноминулі часи юності, коли він шукав Істину, спонукає переглянути сенс власного існування.

Таким новим сенсом стає пошук Грааля і прагнення служити посвяченому келиху. Про цю психологічну дію запахових відчуттів говорив О.Білецький: “Запах діє, як музика: він звертається до підсвідомого, викликає в нашій уяві мрії і спогади всупереч бажанням нашого розсудкового “я”, має надзвичайну силу навіювання. Його вплив ірраціональний...” [1, 205].

Запахові відчуття, загалом рідкісні в літературі, досить часто стають джерелом художньої образності в описах Наталени Королеви. Вони надають картинам орієнтального колориту, оскільки східна поезія традиційно насичена запаховими асоціаціями на відміну від європейської. Так, І.Франко у трактаті “Із секретів поетичної творчості” зазначав: “Орієнтальні народи, старі єгиптяни, євреї, вавілоняни, здавна були далеко більше вразливі на запахи, і вони здавна грають більшу роль в їх поезії, ніж у європейців” [10, 261].

Про цю ж особливість згадував й О.Білецький у праці “В майстерні художника слова”: “Довгий час європейська поезія, дійсно, була ними (запаховими відчуттями. – Ю.М.) надзвичайно бідною [...] Інше ми маємо на Сході. Ароматами віє від губ, від тіла красуні в давньоіндійській, арабській, перській любовній ліриці [...]; пахощами просякнута вся атмосфера “Тисяча і однієї ночі”; картини природи, що сповняли давньоіндійську драму, овіяні диханням вітерцю, що струсив золотистий пилок з квітки амаранти і навіює якусь безпричинну печаль, чи вітерцю, який приносить з лісу запах арджуни чи сарджі; від води пахне прибережними рослинами, набігають яскраві хмари, і в них дощ, насичений запахом кадамби й ніпи” [1, 203-204].

Отже, джерела предметної образності в романі “Quid est Veritas?” багаті й розмаїті: в описах домінують флористичні, запахові деталі та зображення коштовностей, що насичує внутрішній світ роману Наталени Королеви орієнтальним колоритом.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Білецький А.* В мастерской художника слова // Избранные труды по теории литературы / Под общ. ред. Н.К. Гудзия. – М., 1964.
2. *Буслаєва К.* Архетип любові у творчості Наталени Королевої (тріада “Маріам – Кай – Руфіла”, “Quid est Veritas?”) // *Мова і культура* (Наук. щорічний журнал). – К., 2003. – Вип. 6. – Т. 6. – Ч. 2: Художня література в контексті культури.
3. *Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины* / Л.В.Чернец, В.Е.Хализев и др. / Под ред. Л.В.Чернец. – М., 2000.
4. *Копач О.* Наталена Королева // *Українська вільна академія наук* / За ред. М.І.Мандрики. Ч. 8. – Вінніпег, 1962.
5. *Королева Наталена.* Quid est Veritas? (Що є істина?). – Чикаго, 1961.
6. *Коцюбинський М.* Вибрані твори. – К., 1963.

7. Остащук І. Релігійно-філософський дискурс у романах Наталени Королевої. Автореф. дис... канд. філол. н. / Прикарпатський нац. ун-т імені Василя Стефаника. – Івано-Франківськ, 2004.
8. Попова-Мозовська Т. Рецепції перських легенд у повісті Наталени Королевої “Quid est Veritas?” (“Що є істина?”) // *Література*. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наук. праць. Матеріали Всеукр. наук.-теорет. конференції “Українська література в контексті світової літератури”, Одеса, 15–16 травня 2002 р. / Редкол.: М.Х.Гуменний (відп. ред.) та ін. – К.; Одеса, 2002. – Вип. 10.
9. Себина Е. Описание // *Введение* в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / Л.В.Чернец, В.Е.Хализев и др. / Под ред. Л.В.Чернец. – М., 2000.
10. Франко І. Із секретів поетичної творчості // *Твори*: У 20 т. – К., 1955. – Т. 16: Літ.-крит. ст.

Ольга Харлан

Кандидат філологічних наук, доцент. Захистила кандидатську дисертацію “Творчість Катрі Гриневичевої в контексті західноукраїнської літератури першої половини ХХ ст.” (1997). Докторантка Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Працює над докторською дисертацією “Моделі катастрофізму в українській та польській прозі міжвоєнного десятиліття”.

ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ ТЕКСТ У ЦИКЛІ ПОВІСТЕЙ ІРИНИ ВІЛЬДЕ “МЕТЕЛИКИ НА ШПИЛЬКАХ”

У статті пропонується аналіз семіотичного простору чернівецького тексту в циклі повістей Ірини Вільде “Метелики на шпильках”. Розглядаються особливості тексту міста в його візуальному, культурологічному, ольфакторному аспектах.

Ключові слова: Чернівці, текст міста, цикл повістей, візуальність, ольфакторний.

Olga Kharlan. Chernivtsi as a text in Iryna Vilde's story cycle “Butterflies on the Pins”

This article draws attention to the semiology of Chernivtsi as a text in Iryna Vilde's story cycle “Butterflies on the Pins”. The author of the essay analyses the most important visual, cultural and olfatorial aspects of the city text.

Key words: Chernivtsi, city text, story cycle, visuality, olfactory.



Ірина Вільде (1907-1982) належить до найцікавіших українських письменниць, на жаль, дещо сьогодні призабутих. Показові в цьому плані слова О.Забужко з її інтерв'ю: “[...] Я для себе з подивом виявила, що у прозі, наприклад, величезне враження справили на мене твори Ірини Вільде. Я досі вважаю її дуже недооціненою письменницею” [19].

Успіх І.Вільде принесли вже перші публікації (оповідання “Марічка” на шпальтах перемишльської газети “Український голос” [19, 476]), але реакція читачів і фахівців була неоднозначною. Так, авторка була нагороджена другою премією (першу не отримав ніхто) журі Товариства письменників і журналістів 1936 р. за книжки “Химерне серце” й “Метелики на шпильках”, однак присудження цієї премії викликало дискусію в тогочасних західноукраїнських виданнях і навіть заяву голови журі М.Гнатишака про можливість виходу з його складу [2, 242-244]. Трагічним у подальшому творчому житті письменниці, на нашу думку, стало те, що, прийнявши “правила гри” української радянської літератури, вона після закінчення Другої світової війни не написала жодного твору, який повною мірою міг зрівнятися з її довоєнною прозою (виняток, напевно, становлять “Окрушини” – оригінальний жанр прозової мініатюри). Оповідання, опубліковані в 1940-1960-і рр., інколи викликали естетичне несприйняття навіть в її ідеологічних учителів [11, 115-116], роман “Повнолітні діти” був перероблений із циклу повістей “Метелики на шпильках”, але це втручання в текст було викликане насамперед бажанням переставити акценти з національних і загальногуманістичних на соціальні та ідеологічно заангажовані, а не прагненням художньо покращити твір; найвідоміша епопея “Сестри Річинські”,