

Наталія Коробкова



МІФОЛОГЕМА ВІЧНОЇ ЖІНОЧНОСТІ У ТВОРЧІЙ РЕЦЕПЦІЇ Ю. ЯНОВСЬКОГО ТА О. БЛОКА

У статті досліджено проблему специфіки функціонування міфологеми Вічної Жіночності у романі “Майстер корабля” Ю. Яновського та у поетичному світі О. Блока.

Ключові слова: міфологема, рецепція.

The problem of functioning of the mythologeme of Eternal Femality in Y. Yanovsky's novel “The Master of the Ship” and A. Blok's poetical world is investigated in the article.

Key words: mythologeme, reception.

“У дослідженні місця української літератури у світовому контексті важливі не вишукування ремінісценцій — відгомону з тих чи інших національних літератур у творах українських письменників, не з'ясування впливу на українське письменство різних явищ зарубіжних літератур, а передусім пізнання складного процесу взаємодії самобутніх національних літературних систем, в якій українська література відіграла важливу роль” [8, 3] — зауважив В. Матвійшин, вивчаючи феномен українського літературного європеїзму.

Обираючи за об'єкт дослідження поезію О. Блока та роман Ю. Яновського “Майстер корабля”, ми усвідомлювали, що такий вибір може викликати застереження, адже твори належать до різних літературних напрямів (символізм / неоромантизм), мають відмінні родо-жанрові параметри (лірика, ліричний цикл / епос, роман). Слід зауважити, що цікавитиме нас передовсім порівняльно-типологічне дослідження концептуально-тематичного рівня творів названих вище митців.

У підручнику “Порівняльне літературознавство” В. Будного та М. Ільницького такий підхід до вивчення різнонаціональних художніх творів розглянуто у межах тематології, однієї з найпопулярніших і

найрозробленіших галузей компаративістики, хоча й, можливо, однієї з найбільш дискусійних [3, 174]. Варто наголосити, що автори наукової розробки тему трактують достатньо широко, щільно пов'язуючи зокрема із традиційним сюжетно-образним матеріалом, водночас висувуючи вельми продуктивну тезу про те, що часто “тематично образні подібності мають архетипний характер” [3, 146].

Метою статті є вивчення рецепції міфологеми Вічної Жіночності О. Блоком та Ю. Яновським. Дана проблема вивчалася у теоретичному і прикладному аспекті стосовно творчості О. Блока (праці А. Белого, З. Мінц, Д. Максимова, Л. Колобаєвої, І. Приходько та ін.). Щодо роману “Майстер корабля”, то окремі питання були порушені у дослідженнях В. Агєєвої, М. Гнатюк, Я. Голобородько, В. Панченка. До речі, саме книга за редакцією В. Панченка “Роман Юрія Яновського “Майстер корабля” як літературна містифікація” стала поштовхом до осмислення феномену Ю. Яновського у порівнянні із майстром містифікації О. Блоком. Такий ракурс є новаторським, бо на сьогодні нам не відомі спроби подібного зіставлення.

Спочатку хочеться навести приклад на підтвердження того, що не така вже й “недоречна” паралель О. Блок — Ю. Яновський. Як відомо, у символістів міфологізація культурних імен (як важливий елемент характерної для них ігрової стратегії) набуває універсального характеру і охоплює не лише класиків, а й сучасників. Так, Андрій Бєлий — світлий вісник, Блок — *лицар Прекрасної Дами* (тут і далі — курсив Н. К.), пізніше врубелєвський Демон, Брюсов — Гамлет тощо. Українського ж митця називали *Лицарем культури нації*, що є цілком закономірним з огляду на палке “освічення”, вкладене в уста То-Ма-Кі, героя, який найбільшою мірою визначає авторську естетичну концепцію: “Я нахиляюся до води і мов торкаюся рукою до холодного чола нареченої, до її холодної шиї. І як було всім зрозуміти, що в мене одна наречена, наречена з колиски, про яку я думав, мабуть і тоді, коли не вмів ще говорити. *Наречена*, для якої я жив ціле життя, їй присвятив сталеву шпагу і за неї підставляв під мечі важкий щит. Сімдесят років стою я на землі, пройшли переді мною покоління чужих і рідних людей, і всім я з гордістю дивився в вічі, боронячи життя і честь моєї нареченої. Її коси, як струмені, розлилися по землі, її руки, як благословення, лягли на поля, її серце палає, як серце землі, посилаючи жагучу кров на нові й нові шляхи. Для неї я був сміливий

і упертий, ради неї я хотів бути в першій лаві бійців за її розквіт. Для неї я полюбив море, поставив на гербі якір, залізний важкий якір, що його приймають усі моря світу, і колишеться над ним могутній корабель. *Культура нації* — звуть її” [15, 43]. Отже, маємо спільний семантичний елемент — “лицар” — вже у рецепції постатей митців, точніше у просторі міфу про них.

Беручи до уваги контекст і метатекст життя і творчості Ю. Яновського, можна стверджувати, що наведена нами розлога цитата містить у згорненому вигляді усі найпосутніші складники індивідуально-авторського міфологізму письменника. Йдеться про нерозривну єдність образів землі, жінки та Батьківщини України. При цьому перші два концепти осмислено як міфологеми, а третій, крім архетипного значення, маркований також історичними візіями-роздумами про болючі, гострі проблеми рідного краю.

Чому, на наш погляд, не варто було обмежуватись розглядом, скажімо, лише жіночих образів у художньому дискурсі О. Блока і Ю. Яновського? Спробуємо уточнити. Річ у тім, що жіночі образи в обох авторів виявляються лише своєрідними масками, інваріантами потужної міфологеми Вічної Жіночності. Зрозуміло, що абсолютної тотожності у засобах образотворення ми не знайдемо, але окремі схожі риси спостерігати можна.

Принагідно згадаємо, що таке міфологема. З. Мінц наголошує, що міфологемами є згорнуті метонімічні знаки, які “актуалізують потенційно закладені в них “сюжетні значення” і виявляються програмою сюжетної поведінки героїв або розгортання ситуацій “тексту-міфу”, виявляються ще більш могутнім акумулятором смислів, ніж метафоричний символ, а сполучаючи у собі його ознаки, вони стають знаком, найбільш придатним для того, щоб сприйматися як символ з необмеженою кількістю знаків [10, 76]. Ю. Ковалів зазначає, що “міфологема поширена в художній літературі на рівні асоціацій із міфічними претекстами, алюзій, ремінісценцій, цитат тощо” [6, 54].

Відродження міфогенної свідомості у символістів пов’язано з їх свідомою орієнтацією на культуру, з їх прагненням увібрати в себе і втілити у своїй творчості все, що дали людству мистецтво, філософія, історія, релігія, герменевтичні вчення, література Заходу і Сходу, античності і середньовіччя, нового часу. Молодші символісти вважали, що явище культури, пережите, пропущене крізь власну призму, —

чи то прадавній міф, філософська ідея, релігійне одкровення, чи то фольклорний мотив, сюжет класичного твору, літературний образ або власне образ видатного попередника, — стає міфом за умови проекції на нього реальної дійсності, безпосереднього оточення автора, подій особистого життя, які він може інтерпретувати виключно у світлі цих проекцій. При цьому саме реальність, осмислена у міфологічному аспекті, дозволяє у єдиному міфологічному просторі життя і творчості митця поєднувати різні міфи, проводити паралельні сюжети і образи, створювати безліч варіантів провідного міфу-інваріанта. Міфологізація не спотворює дійсність, не затемнює ідеологічну і філософсько-релігійну позицію автора, його концепцію світу та людини, але дозволяє художнику глибше виразити свою свідомість / підсвідомість, створити свою неповторну міфопоетичну модель світу — власний міф про світ, осмислюючи себе всередині цього світу. Визнаючи тотальну єдність, цілісність творчості О. Блока, Д. Максимов наголошував на надзвичайній важливості контексту: кожна окрема поезія може бути осмисленою лише “у контексті, ближньому і дальньому, як частина цілого — безпосередньо ліричного середовища, циклу, тому, тематичної лінії і всієї творчості в цілому” [Цит. за: 13, 6].

В осмисленні феномену Блока Д. Максимов зауважує, що “міф про путь Блока” усвідомлюється як правда про поета. На відміну від інших символістів, у яких періоди “занурення у міф” змінювалися періодами виходу з міфів, які творилися ними самими, О. Блок проживав свій міф від початку до кінця. Першим про цілісність і єдність міфу Блока сказав А. Бєлий.

З. Мінц сформулювала концепцію Тексту як “міфу про світ”, а також “текстів життя” і “текстів мистецтва” у їх взаємодії з універсальним Текстом і між собою. У своїй теорії дослідниця виходить з того, що символістам притаманне надання реальності властивостей художнього тексту, відповідно, світ для них є ієрархією текстів, вершиною якого є універсальний Макротекст, який відображає міфологічну природу світу, “міф про світ”, спільну для символістів “містичну реальність”. Важливою ознакою цього Макротексту є те, що він має конкретно-образну природу.

Міфотворчість і міфологізація (неоміфологізм) стає у символістів фундаментальним принципом творчого сприйняття дійсності. Містицизм їх світовідчуття вимагав символу і міфу для свого вираження.

Єдність міфомислення у зв'язку з їх творчістю дозволяє говорити про універсальний Макротекст символізму як особливу міфогенну і міфотворчу культуру. У теорії символізму міф безпосередньо пов'язаний із символом. Найбільш значимим складником символістського міфу є міфологема Вічної Жіночності (а також міфологеми Духу, Софії, Хаосу, Світу тощо). Витоки цих образів-символів / міфологем найрізноманітніші. Власне, вся світова культура від первісної до сучасної цікава символістам: зороастризм, містицизм іудеїв, релігійна міфологія Єгипту, Греції, Риму, слов'янська міфологія, давні філософські та релігійні вчення (як-от гностицизм, середньовічне богослов'я), середньовічні ересі ("тайна доктрина"), німецький романтизм тощо.

Генеральним, наскрізним міфосюжетом Блока стає міф шляху: шлях Поета у пошуках Істини, шлях самопізнання. Ліричний герой — Поет, який уявляє себе у різні часи і у різних культурних просторах в залежності від того, як він бачить свою героїню. Такі жіночі образи закріплюються у цілісному міфі, навіть якщо на певний час занурюються углиб, рано чи пізно виринають на поверхні знов, Подекуди вони взаємозамінні, інколи з'являються у певній послідовності, "підсвічуючи" один одного (достатньо найменшого прихованого натяку, щоб активізувати міф). Кожен з образів, який проживається героєм, розкриває певну грань його душі, утворюючи в сукупності складний, глибокий і водночас незбагнений і таємничий світ Поета. Він — Лицар Прекрасної Дами, наречений, Демон, глядач у театрі. Відповідно, Вона — Прекрасна Дама, наречена, "повія", акторка, Донна Анна, Янгол-Охоронець. Зміна образів, за умови збереження константи / домінанти, допомагає виявити нюансування сутностей, показати "вічні" проекції того, що відбувається.

На думку І. Приходько, відношення між уподібненням світу театру і міфологізацією життя, між виконанням ролі і проживанням міфологічної долі — важливий аспект вивчення творчості О. Блока [13, 24]. Театралізацію слід розглядати як певний етап у розвитку Макроміфу символістів. Зв'язок між театралізацією і міфологізацією заснований на зацікавленості символістів культурою, їх прагненні ввібрати у себе весь попередній досвід, своєрідний універсалізм і синтетизм і пов'язане з цим бажання усе відчутити і пережити, їх здатністю "вживання" в образи і сюжетні ситуації, запропоновані світовою культурою. Молодшим символістам властива тотальна міфологізація світу і себе

у ньому, яка виявляється як у житті, так і у творчості. Доля міфологізованого персонажа переживається на всіх рівнях: творчому, світоглядному, психологічному, біографічному. Відношення між “текстом життя” і “текстом мистецтва” також складно переплетені, утворюючи єдність, плідну для мистецтва, і, нерідко, трагічну для життя.

У тотальній міфологізації життя обов’язковою є міфологізація коханої. Л. Д. Менделєєва-Блок — Прекрасна Дама, Вічна Дружина, Душа Світу, Офелія, царівна — і не тільки для Блока. Такою вона постає у поезії Блока, Андрія Белого, С. Соловйова. Прикметно, що Блок закохується у сценічні образи своїх жінок (Офелія, Коломбіна, Кармен), але потім рано чи пізно виявляє трагічне неспівпадіння реальної особи і ролі. “Розвінчана тінь” — обов’язковий фінал блоківських романів. А. Бєлий, С. Соловйов дорікали Блоку у тому, що він одружився з Прекрасною Дамою і відійшов від містичного поклоніння і оспівування її у поезіях.

На ранньому етапі (1898—1904) з великої трагедії Шекспіра О. Блок творчо втілює кохання Гамлета до Офелії. Романтично налаштований юнак вживається в образ Гамлета, приміряючи на себе його маску, його почуття і думки, його ситуацію, дивиться на світ очима улюбленого трагічного героя. І бачить свою Офелію — Л. Д. Менделєєву, яка виконує цю роль у домашньому спектаклі у 1898 році — у білій сукні, з розпущеним волоссям, з вінком свіжих польових квітів у руках. Уперше Блок усвідомив своє кохання після спектаклю, коли Л. Менделєєва залишалася ще у костюмі Офелії, а він — Гамлета. Подібно до Гамлета, Блок через особисті втрати і потрясіння досягає прозріння у загальнолюдському і історичному масштабах. Ця міфотворча ситуація увійшла в лірику Блока 1898—1902 років. Образ Офелії став одним із втілень Вічної Жіночності.

Вічна Жіночність — провідна категорія блоківського універсуму, особливого вияву набула у “Віршах про Прекрасну Даму”. Образ самотнього шляху — сходження до Храму і образ Вічної Жіночності пов’язані з теорією гностицизму [13, 49]. Андрій Бєлий вказує на витоки образу Прекрасної Дами: “Вона — Діва, Софія, Володарка світу, Зоря; її життя втілює у любов найвищі завдання Володимира Соловйова і гностиків; перетворює абстракціонізм на життя, а Софію — на Кохання... пов’язує утаємнічені пошуки давнини з релігійно-філософськими пошуками наших днів” [Цит. за 13, 49].

Вічна Жіночність (термін належить Гете) як Божественне начало і його земна іпостась. Велика Матір у давніх міфологіях, єгипетська Ізіда, вавилонська богиня Іштар, богиня Місяця і Дружина-Сонце, платонівська Душа Світу, Діва-Мати у християнстві — ці та інші образи відбилися у гностичній Софії Премудрості, образ якої особливо шанувався на Русі. В. Соловйов виявив внутрішню глибину, багатогранність і містичне значення цього образу.

“Ты была светла до странности / И улыбкой не проста. / Я в лучах твоей туманности / Понял юного Христа” [2]”, — пише О. Блок у 1902 році. Традиція сприйняття Христа як Софії та їх поєднання походить з гностицизму. Ця традиція у комплексі інших гностичних уявлень була сприйнята О. Блоком і найбільшою мірою виявлена в образі Христа, який завершує поему “Дванадцять”. А. Бєлий одним з перших помітив зімкнення кола, започаткованого у “Віршах про прекрасну Даму”. Таке повернення пояснюється зануренням О. Блока в атмосферу першого кохання через згадку і детальне відтворення життєвої ситуації, яка стоїть за “Віршами до Прекрасної Дами” і міфологізується з висоти набутого духовного досвіду, що осмислюється наприкінці шляху. У записниках 28 серпня 1918 року О. Блок уточнює: “Я планую, як колись Данте, заповнити міжрядкові пропуски “Віршів про Прекрасну Даму” простим поясненням подій”. Отже, Вона, Вічна Жіночність, осяяла початок Шляху. При цьому питання життєтворчості, нерозривної єдності особистого життя, долі поета і його творчої міфології, коли йдеться про О. Блока, постає надзвичайно гостро. В поезії Блока формується принцип поетичної метаморфози, поєднання конкретно-побутового плану поетики з вічним та їх взаємодії, взаємопереходи.

Семантика подвійності Вічної Жіночності має глибокі коріння у первісній міфології (єгипетська Ізіда, аркадська Іштар, західно-семітська Астарта). А. Бєлий у листі до О. Блока від 6 січня 1903 року намагався витлумачити її подвійність таким чином: уособлюючи Христа, вона — Софія, Промениста Діва, не уособлюючи — Місячна Діва, Астарта, “Огнезарная Блудница”, Вавилон. Блок писав Білому про свій страх її “астартичних” втілень, передчуваючи їх. Вона здатна перетворитися на оманливий, але прекрасний демонічний образ, який в емпіричному світі може мати безліч іпостасей: циганка, співачка, акторка, повія.

“Основна лірична ситуація “Віршів про прекрасну Даму” — фантастична ситуація середньовічного лицарства, поклоніння Їй, самозречення, здатність за реальними зустрічами з коханою відчувати голос вищого буття, Душі Світу, її сакральне начало, — підкреслює Л. Колобаєва, — “...романтичне звеличення предмета кохання в образах Блока для поета не фантазія та ідеалізація, він вбачає справжню істинну реальність — як стосовно конкретної жінки, так і стосовно прихованої суті світу (“Я здесь в конце, исполненный прозренья”, “вселенная во мне”, “звенит и буйствует природа, / Я соучастник ей во всём”) [5, 157].

Як бачимо, в основі світобудови Вічна Жіночність — начало не раціональне, а цілісно-емоційно-моральне. Вона, Прекрасна Дама не постає прямо, але є очікуваною і вгаданою наперед: “Или это Ясная мне улыбается?”. Стан очікування передано особливою лексикою — незнання, сновидіння, видіння, мерехтіння — зі значенням невизначеності, недосяжної таїни. Образ Прекрасної Дами позбавлений чітких обрисів, він виникає з певних непрямих знаків — подихів, шерехів, відблисків: “О, я привык к этим ризам / Величавой Вечной Жены! / Высоко бегут по карнизам / Улыбки, сказки и сны. / О, Святая, как ласкавы свечи, / Как отрадны Твои черты! / Мне не слышны ни вздохи, ни речи, / Но я верю: Милая — Ты”, “Ты прошла голубыми путями, / За тобою клубится туман. / Вечереющий сумрак над нами / Обратися в желанный обман” [2].

Мотиви Апокаліпсису усвідомлюються Блоком не лише як загибель і кінець, але й як відродження, окреслені вже в “Ante Lucem”, відверто звучать у “Віршах про Прекрасну Даму” (образи янгольських труб, Білого коня у поезіях “Плачет ребёнок”, “Молитвы”, “Сторожим у входа в терем...”, “Утренняя”, “Вечерняя”, “Ночная” (“Тебе, чей сумрак был так ярок...”))

З. Мінц називає провідною темою “страсного очікування земних втілень Вічної Жіночності і хвилювання з приводу її можливих перевтілень, зумовлених земним хаосом” [9, 481]: “Золотокудрий ангел дня / В ночью фею обратится / Но и она уйдёт звеня, / Как мимолётный сон приснится...” [2].

“Якщо всередині художнього світу романтичного твору міф є вираженням, а образ і світогляд автора виявляються його глибинним змістом, то у “неоміфологічних” текстах російського символізму,

навпаки, план вираження задано картинами сучасності та історією ліричного “я”, а план змісту утворює співвіднесення зображеного з міфом” [10, 73], — зазначає дослідниця. Ця теза є цінною для нашого дослідження, бо виразно окреслює одну з основних відмінностей у міфомисленні О. Блока та Ю. Яновського.

Міфологема Вічної Жіночності відіграє посутню роль у художньому світі роману “Майстер корабля”, про що свідчить вже заголовок. Прикметно, що на обкладинці першого видання розміщено виконану відомим українським художником Василем Кричевським ілюстрацію, на якій змальовано вітрильник, що мчить морськими хвилями, а лінії парусів, бортів, мачт, химерно поєднуючись, утворюють контури жіночого обличчя. “Є в його рисах, щось східне, навіяне, звичайно, образом героїні роману Тайах, дивної жінки, чиє ім’я Ю. Яновський знайшов аж у глибинах історії давнього Єгипту (належало воно матері єгипетського фараона Ехнатона, свекрусі знаменитої Нефертіті)” [12, 63], — пише В. Панченко.

Назва твору “Майстер корабля” виконує функцію своєрідного “гену сюжету”, “глибинного кодуючого засобу [7, 239]”. За Ю. Лотманом, символічна назва може стати сконцентрованою програмою творчого процесу, а “подальший розвиток сюжету — лише розгортання певних прихованих у ньому (символі) потенцій [7, 239]”.

В основі світобудови роману лежить космогонічний міф — спорудження корабля як символу перетворення хаосу на космос і засобу переходу до іншого, передовсім, духовного світу. Наслідуючи аргонавтів, Сев, Богдан і То-Ма-Кі вирізьблюють так званого “майстра корабля”, символічну фігуру, що стоїть над бугшпритом і веде корабель, оберігає його від рифів, заспокоюючи хвилі. Корабель серед інших значень символізує оновлення і спасіння української нації, якого вона так потребувала. З огляду на це, жіночий образ, зображений на вітрильнику, вказує, що непересічну роль у цьому складному процесі відіграє жінка.

Відродження духовності народу, на думку Ю. Яновського, можливе через відродження окремої людини (свідченням тому є образ Тайах).

Поява героїні є досить екстравагантною. Уперше вона з’являється на сцені театру, виконуючи одну з головних ролей у балеті “Йосиф Прекрасний”. Власне, змальовано момент зустрічі дружини фара-

она з Йосифом, якого вона спокушає. Ця сцена є віддзеркаленням справжньої суті цієї жінки — і у житті вона виявляється спокусницею — непостійною і легковажною у стосунках з чоловіками.

Зауважимо, що оминати біографічний контекст даного твору було б науково некоректно, тому нагадаємо, що образ Тайах, як і образи То-Ма-Кі та Сева, мають свої прототипи. А саме: Тайах — балерина Іта Пензо (ім'я героїні обрано письменником за однією з ролей, що її виконувала танцівниця), То-Ма-Кі — Ю. Яновський, Сев — О. Довженко. Обидва митці захоплювались Ітою Пензо, "...скоро відчули, що їхні серця б'ються особливо тривожно і гаряче, коли овіяна східними переливами музики на сцені вигинається і кружляє жагуча, чарівна, струнка Тайах" [1, 21].

Отже, для Ю. Яновського, як і для О. Блока, імпульсом для створення образу омріяної Прекрасної Дами стає цілком реальна особа. До речі, в обох випадках присутній і любовний трикутник (Блок — Менделєєва — Бєлий, Довженко — Іта Пензо — Яновський). Але якщо у О. Блока спостерігаємо лише сподівання земного втілення небесного створіння, тобто поклоніння та проекцію майбутніх довгоочікуваних зустрічей, то герой Ю. Яновського має прагнення дещо іншого плану: "його асоціативна уява зосереджена на психологічно-духовному і еротичному сприйнятті коханої" [4, 134]. При всій привабливості і спокусливості Тайах То-Ма-Кі все ж більше цікавить її внутрішній стан, який характеризується розгубленістю, внутрішньою напругою і бажанням позбутися "земних суєт". Вона, скажімо, не така вже ідеалізована. У Яновського представлена більшою мірою красива демонічна жінка. Про її земне походження свідчать і порівняння з такими істотами як кішка, видра, вивірка, тигр, навіть ласкаво її називають Монкі — "прекрасна мавпочка".

Поступово Сев і То-Ма-Кі повертають її до духовного природного життя: "Лише поглядала на нас радісно, і забута усмішка, професійна усмішка балерини, *набувала іншої виразності*" [15, 64]. "Прийде час, коли ця жінка буде відчувати себе дівчиною, звичність і знання любовних утіх залишаться в ній, як згадка про давню читану, недозволену книгу. Вона *відродиться для нового життя*" [15, 62], — упевнено говорить Сев. "Ми її любимо обоє однаково. Вона — втомилася любити. Хай же це не пошкодить їй *народжуватися на світ*" [15, 63], — зауважує То-Ма-Кі.

Героїня й сама усвідомлює перемену: “Я, мабуть, вродилася авантюрицею... Та з вами я ніби потрапила до лагуни. Мені хочеться тихо пливти, говорити неголосно і сміятися з того, що сонце світить і летять промені на сад. Ніхто, ніхто так не ставився до мене в світі!” [15, 62]. Географічні мандри Тайах виявляються важливими для переоцінки життєвих пріоритетів і пов’язані із пошуком своєї духовної ідентичності. Вона, проходячи обряд духовної ініціації (символічного вмирання і відродження у новій іпостасі), поступово переходить в абсолютно іншу — духовну — фазу життя. Але цей процес відбувається з певними перешкодами. Перебуваючи у Генуї, Тайах з білими лілями у руках відвідує кладовище. Лілеї є символом “чистоти і пов’язуються перш за все із святими дівами” [14, 333], а білий є кольором чистоти, цнотливості, божественної мудрості. Але тут є важлива деталь — лілеї зів’яли в її руках, символічний смисл цієї події розкривається далі. У Мілані вона “згадує себе колишню” [15, 99].

“У мене чудний настрій. Такий спокійний” [15, 97], — пише у листі до То-Ма-Кі, а відтак — думає, що стала іншою. Проте, її захоплює таємничий незнайомець, який запрошує на побачення, і вона не відмовляється. “В мене вселився якийсь диявол” [15, 100], — каже вона. Тайах не в силах боротися самотійно, тоді втручається випадок — зустріч не відбулася через звичайні мовні непорозуміння (призначаючи місце зустрічі, Тайах сказала фразу по-італійськи, однак вжила одне українське слово: “Чекайте мене біля дому” [15, 102], а він зрозумів — біля собору Дуомо).

Жінка усвідомила сенс цієї події: “...це не випадковість... так треба, щоб ми не зустрічалися вже ніколи” [15, 103]. Цей випадок докорінно змінює її життя. Прикметною рисою поетики даного роману є те, що дзеркальність встановлюється між “текстами в тексті”: історії, які оповідають герої, утворюють сюжет кінокартини, та й самі персонажі роману є прототипами героїв фільму. Такий художній прийом надзвичайно важливий для розкриття динаміки змін характеру Тайах. Якщо у балетній виставі вона постає як спокусниця, то в епізоді у цирку, де Сев їй освідчується, перед нами постає зовсім інша жінка. Циркова вистава наче моделює поведінку Тайах: “На арену вийшли морські гімнасти... Серед групи гімнастів була одна дівчина — молода, з чудесною будовою тіла... На арені відбувалося надзвичайне змагання за дівчину. Кожний хватав її за руки, як рожеву податливу сирену, мчав

по арені, роблячи кульбіти і сальто. Ніби віхор, за ним мчались інші. Хтось відбивав дівчину у попереднього і сам з нею тікав далі... У дівчини було обличчя, як у ляльки: коли її ставили на землю — вона розплющувала очі, коли її брали на руки — вона довірливо засинала... Тайах важко дихала. Вона стежила за дівчиною, *ніби за сестрою*. Сміялась і плескала в долоні” [15, 149]. Тайах не відповідає на залицяння Сева: “Сев, — попросила вона, — дозвольте мені піти самій далі? Мені треба багато подумати” [15, 149]. “Ви підняли мене з того місця, де я лежала при дорозі, загубивши людське обличчя, ви посадовили мене на корабль — дайте ж мені попливти, наставивши вітрила” [15, 148], — зізнається відроджена Тайах.

Оскільки провідним композиційним принципом Ю. Яновського у романі “Майстер корабля” обрано “зображення сучасності як історії й моделювання майбутнього як сьогодення” [4, 131], його герой розповідає історію, як таку, що вже здійснилася — сталася значуща подія відродження / піднесення жінки.

Підсумовуючи наше дослідження, зазначимо, що воно є лише спробою поставити проблемне питання про особливості сприйняття і творчого осмислення основоположних міфологем українськими та зарубіжними митцями. Здійснений аналіз дозволяє зробити певні узагальнення. Спільним для О. Блока і Ю. Яновського є гостре відчуття кризи духовності та потреби оновлення суспільства, пошуки гармонії з собою та оточуючими. Обидва митці звертаються до універсальної міфологеми Вічної Жіночності, яка стає такою, що організує їх художні світи (при цьому вона виявляється щільно пов’язаною з міфологемою шляху). Саме з образними вираженнями даної міфологеми пов’язані мотиви відродження. Водночас такі образи за суттю своєю є амбівалентними. Прекрасною є Дама Блока настільки, наскільки вона недосяжна, її ж земні втілення здатні знижувати “святість”. У Яновського навпаки: Прекрасна Дама у своїй земній іпостасі виявляється здатною “піднятися над буднями”.

І у Блока, і у Яновського жіночі образи є багатоаспектними, такими, що виходять на досить високий рівень символізації. У Блока це пов’язано із синтезом у його міфопоетичному мисленні християнства, гностицизму, надбань світової культури, у Яновського — більшою мірою з синтезом української міфології, християнства, античної міфології. У випадку О. Блока мова йде про органічне існування його

варіанту Вічної Жіночності у межах Макроміфу / Макротексту символістів. Що ж до Ю. Яновського, то художній світ “Майстра корабля” є цілком органічним у просторі неоміфологізму митців Розстріляного Відродження. Не зважаючи на біографічні контексти творчості Ю. Яновського та О. Блока, потужним виявляється архетипне підґрунтя їх міфопоетичного мислення та ігрова стратегія. Цілком логічно було б простежити еволюцію рецепції аналізованої міфологеми, але це у перспективі. На даному етапі зазначимо, що така динаміка є і у Блока, і у Яновського.

Насамкінець зазначимо, що перспективним видається порівняльно-типологічний аналіз різнонаціональних рецепцій універсальних міфологем, справжня суть яких усвідомлюється за межами епохи, яка їх породила і багато в чому залежить від “онтологічних і аксіологічних принципів континіуму, який їх сприймає” [11, 181].

Список використаних джерел

1. Бажан М. Майстер залізної троянди // Лист у вічність: спогади про Ю. Яновського / упоряд. Т. Стах. — К. : Дніпро, 1980. — С. 3–61.
2. Блок А. Стихи о Прекрасной Даме // <http://Blok/DAMA.html>.
3. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство : підручник. — К. : ВЦ “Києво-Могилянська академія”, 2008. — 430 с.
4. Голобородько Я. Естетична поліфонія Юрія Яновського // Українська мова та література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. — 2004. — № 4. — С. 129–142.
5. Колобаева Л. А. Русский символизм. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 2000. — 296 с.
6. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Т. 2 / Авт.-укладач Ю. І. Ковалів. — К. : ВЦ “Академія”, 2007. — 624 с. (Енциклопедія ерудита).
7. Лотман Ю. М. Символ — ген сюжета // Лотман Ю. М. Семиосфера. — СПб. : Искусство — СПб, 2004. — С. 220–240.
8. Матвіїшин В. Український літературний європеїзм : монографія. — К. : ВЦ “Академія”, 2009. — 264 с. — (Серія “Монограф”).
9. Минц З. Г. Александр Блок и русские писатели. — СПб. : Искусство — СПб, 2000. — 784 с.
10. Минц З. Г. Поэтика русского символизма. — СПб. : “Искусство — СПб”, 2004. — 480 с.
11. Нямец А. Традиционные сюжеты в общекультурном универсуме // Проблеми інтерпретації і рецепції художнього тексту : зб. наук. праць на по-

- шану професора Нонни Шляхової з нагоди її 70-річчя / гол. ред. Черноіваненко Є. М. — Одеса : Астропринт, 2003. — С. 167–182.
12. Панченко В. Юрій Яновський: Життя і творчість. — К. : Дніпро, 1988. — 294 с.
13. Приходько И. С. Александр Блок и русский символизм: мифопоэтический аспект. — Владимир: Владимирский государственный педагогический университет, 1999. — 80 с.
14. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / пер. с англ. А. Майкапара. — М. : ООО “Издательство АСТ”; ООО “Транзиткнига”, 2004. — 655 с.
15. Яновський Ю. Майстер корабля // Патетичний фрегат : Роман Юрія Яновського “Майстер корабля” як літературна містифікація / упоряд. В. Панченко. — К. : Факт, 2002. — С. 11–177.