

зображена і на рівні тварин, які стають її жертвами. У випадку, коли тварина не є персонажем твору, Киш вводить її в текст як зоосимвол з метою вираження ідеального змісту твору.

Киш також є автором зооморфних образів людей, коли ті отримують тваринні прізвиська з відповідною персонажеві семантикою, уподібнюються за характером, поведінкою до тварини. В контексті зооморфності актуалізується проблема *zoon politicon*, людини як «політичної тварини», продукту тоталітарної системи, що зводить людину до вірної, сліпо заангажованої тварини, не здатної критично мислити.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Делић Ј. Књижевни погледи Данила Киша. Ка поетици Кишове прозе. – Београд, Просвета. – 1995. – 337 с.
2. Киш Д. ПОРОДИЧНИ ЦИРКУС: Рани јади. – Башта, пепео. – Пешчаник. – Београд: 3. Просвета, 2001. – 660 с.
3. Киш Д. Книга любви і смерті: Трикнижжя оповідань / З серб. перекл. Алла Татаренко. – Львів: ЛА «Піраміда», 2008. – 300 с.
4. Киш Данило. Мансарда. Сатирична новела / З серб. переклала Олена Дзюба // Слов'янське віче – XXI століття. – 1997/4. – с. 42-94.
5. Литературная энциклопедия / ред. А. В. Луначарский – М.: ОГИЗ РСФСР, 1934. – 736 с. – Т.8.
6. Поспелов Г. Теория литературы: Учебник для университетов. – М.: Высш. школа, 1978. — 351 с.
7. Татаренко А. Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури). – Львів: ПАІС, 2010. – 544 с.
8. Храпченко М. Горизонты художественного образа // Контекст-80: Лит.-крит. исследования. – М.: Наука, 1981.
9. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / Авт.-сост. В. Андреева и др. – М.: ООО “Издательство Астрель”, 2004. – 556, [4] с., [32] л. ил.
10. Kiš D. Homo poeticus. – Sarajevo: Svjetlost, 1991. – S. 90-94.

### СЕМАНТИЧНА ПОЛІФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ ЗООМОРФНОЇ МІФОЛОГЕМИ “КРОЛИК” В АНГЛІЙСЬКІЙ НОВЕЛІ ДОРІС ЛЕССІНГ “ДВА ГОНЧАРІ”

Ольга ДЕРИКОЗ

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Досліджується “рецептивний ресурс” зооморфної метафори “кролик” (“rabbit”) у новелі Доріс Лессінг “Два гончарі” (“Two Potters”) (1963). Ця міфологічна модель розглядається як певна значеннева проекція біблійної парадигми

світотворення. Простежуються функціональний зміст пасхальної міфологеми (“кролик”) та особливості інтерпретації мотиву воскресіння у новелі. Розкривається сакральний зміст “кролика” та специфіка його відтворення у тексті.

**Ключові слова:** Д. Лессінг, short story, “метабеллетристика”, символ, метафора-троп, архетип, суфізм, мандала, зооморфна модель, “пасхальний кролик”.

Исследуется “рецептивный ресурс” зооморфной метафоры “кролик” (“rabbit”) в новелле Дорис Лессинг “Два гончара” (“Two Potters”) (1963). Эта мифологическая модель рассматривается как определенная смысловая проекция библейской парадигмы миротворения. Прослеживается функциональное содержание пасхальной мифологеми (“кролик”) и особенности интерпретации мотива воскресения в новелле. Раскрывается сакральное содержание “кролика” и специфика его воссоздания в тексте.

**Ключевые слова:** Д. Лессинг, short story, “метабеллетристика”, символ, метафора-троп, архетип, суфизм, мандала, зооморфная модель, “пасхальный кролик”.

The “receptive resource” of the zoomorphic metaphor “rabbit” in the short story Two Potters (1963) by Doris Lessing is analyzed. This mythological model is viewed as a certain meaningful projection of the Biblical paradigm of genesis. The functional contents of the Easter mytheme (“rabbit”) and the peculiarities of the resurrection motif interpretation are traced. The sacral contents of the “rabbit” and the specificity of its reproduction in the text are investigated.

**Key words:** D. Lessing, short story, metabelles-lettres, symbol, metaphor-trope, archetype, Sufism, Mandala, zoomorphic model, “Easter bunny”.

Західна літературна критика різнопланово осмислила письменницький феномен Доріс Лессінг (1919 р.) – нобелівської лавреатки (2007), яка займає одну із провідних позицій у річчизі сучасного англійського літературного процесу. Проте слід засвідчити концептуально доволі побіжний підхід до розуміння певних її текстів жанру так званої short story, зокрема новели “Два гончарі” (“Two Potters”, 1963). Слід зазначити, що українською мовою цей текст не перекладено, тут він розглядається вперше.

У новелі йдеться про те, як оповідачка (ім'я відсутнє) бачить декілька снів поспіль про дивного старого гончаря, який ліпить глиняного кролика, а потім просить Бога оживити його. Свої сни вона трактує у листах до якоїсь Мері Тоніш, своєї подруги, яка у відповідь відсилає коментарі. Слід зазначити, що адресатка, яка разом із чоловіком та дітьми мешкає у селі за Лондоном, теж є гончарем і час від часу привозить до міста продавати свої глиняні вироби. Розповідка характеризує свою подругу як вразливу жінку, що зазнала багато несподіваних прикростей у житті [15, с. 314-315]. Примітним видається наративний акцент на тому, що жінка є не пересічною подругою, а й тим єдиним справжнім реципієнтом, на якого орієнтується текст. Підкреслюється, що Мері – хороший “слухач” (“listener”) її оніричних

переказів [15, с. 314]. У такий спосіб автор окреслює той комунікативний простір, у межах якого розгортаються події новели, і визначає його “складники”.

Слід вказати на те, що постать гончаря є знаковою для цього тексту. Як вдало підмітила дослідниця прози Д. Лессінг Д. Брюстер [13, с. 90], у новелі насправді фігурує три гончарі: в одному з листів до Мері оповідачка ще мимохідь згадує якогось знайомого гончаря з Африки на ім'я Ілійя [15, с. 315]. (На думку іншої відомої дослідниці, старий гончар зі снів розповідача і є тим африканським гончарем, про якого вона згодом згадує [11]). Позаяк давньоєврейське “Еліяху” означає “Мій Бог – Господь”, примітним видається те, що саме до Нього (Бога) звертається старий гончар у проханні хоча б раз оживити кролика [15, с. 319]. У даному разі кролик виступає своєрідною архетипною парадигмою людини, як і в подібній до цього паралелі між гончарем та деміургом, що неодноразово артикулюється у новелі. Шляхи трьох гончарів містичним чином перетинаються на зооморфній моделі “кролика”, що її смисловий потенціал інтригує навіть випробуваного читача. Слід зауважити, що у тексті Д. Лессінг акцентує увагу на значеннєвій фігурі саме цього звірятка. У своїх міркуваннях Мері Тоніш не випадково запитує подругу, чому саме кролика, а не іншу тварину намагався оживити старий гончар? [15, с. 320]. Письменниця залишає питання без відповіді, змушуючи читача замислитися над ним.

Отож, текст новели Д. Лессінг передбачає ряд можливих інтерпретацій цього символічного “знака”. Символічне наповнення образу кролика виникає ще в язичницькій англо-саксонській традиції у зв'язку з ушануванням богині весни Ерсте (саме її земним символом виступав кролик). У такому контексті це пов'язувалося з приходом весни та початком нового життя, яке приносив “кролик” [19]. Таку ситуацію сакралізації тварини у давній свідомості прослідкував Л. Леві-Брюль, вказавши на каузальний зміст тварини в контексті міфологічного мислення: “Тварини, які з'являються у певну пору року, приносять її, стають її причиною” [1, с. 138]. З цим спостереженням перегукується зауваження В. Топорова відносно сакралізації “космологічного”, того, що “перебуває на *початку* творіння і що може й повинне відтворюватися щорічно загалом у *ритуалі* даної традиції” [7, с. 11]. Отож, в язичницькій традиції англійців “кролик” символізує священну тварину як знак родючості, оживлення природи та початку.

Окрім того, образ кролика має також й виразно біблійне, але зовсім протилежне за своїм аксіологічним значенням, потрактування. Найперше, йдеться про старозавітне розуміння цієї тварини як “нечистої” для їжі: “І сказав Господь Мойсеєві та Ааронові, кажучи їм: Скажіть синам Ізраїлю: Ось звірі,

котрих будете їсти з усіх звірів на землі. Із усього, що має роздвоєні копита і на копитах глибокий розтин, і жує жуйку, їжте. Лише з-поміж цих не їжте, які жують жуйку, і які мають роздвоєні копита: <...> зайця, бо він жує жуйку, але ратички у нього не роздвоєні; нечистий він для вас” [Лев. 11, 1-6]. Однак, будучи найперше в англо-германській культурній традиції сакральним символом, кролик прочитується скоріше у новозавітній інтерпретації, за якою Христос, відштовхуючись від закону Мойсея, дає Своє визначення “нечистоти” як явища духовної природи, а не тілесної: “І не ввійде до нього ніщо нечисте, ані той, хто чинить гидоту й неправду, але тільки ті, хто записаний у книзі життя Агнца” [Лев. 21, 27]. Це зауваження зміщує смисловий акцент, який читач проставляє на означеній парадигмі кролика, у бік традиційної християнської інтерпретації, відповідної світогляду самої авторки. Скоріше, англійська свідомість Д. Лессінг традиційно наповнює застарілу народну символіку прийнятним для християнства значенням, ніж контамінує сакральне з демонічне-поганським у ключі постмодерністської стилістики.

Висловлювалася також думка, що заперечувала прямий зв'язок смислу ідіоми “Пасхальний кролик” з християнською парадигмою Агнца [19], заперечуючи право трактувати цей зооморфний персонаж як певний симулякр Агнца. Тим не менш, у “Двох гончарях” його смисловий ресурс пропонує саме цей спектр значень. Цей ракурс аргументується реальною смисловою панорамою тексту, у якій “кролик” видається метафоричним відповідником Агнца. Подібний асоціативний зв'язок частково підтверджується тим, що свого часу у ранньохристиянській символіці тварин зазвичай почав вважатися символом Христа, Який дарує людям вічне життя [18]. Отож, оживлення кролика тут видається своєрідною міфологемою – метафорою сакральної події, що відбулася біля двох тисяч років тому. Вважається, що “метафора лежить в основі і міфопоетичної свідомості і в основі мовної картини світу” [1, с. 99]. Тут варто згадати слова К. Юнга про те, що “образ тварини відноситься до сфери несвідомого і несвідомих інстинктів” [1, с. 149].

У тексті Д. Лессінг міфологема набуває відверто християнського звучання, підпорядковуючи собі і сюжету тексту, не кажучи вже про те, що образ гончаря є однією з загальновідомих парадигм Творця. Так, на рівні сюжетної композиції відбувається наступний ланцюг подій. У відповідь на лист оповідачки з уявною історією про оживлення кролика Мері Тоніш пише подрузі про прикрий випадок із “зайцем”, якого вона сама зліпила: сусід Безіл Сміт прийняв його за справжнього та вистрелив у нього, через що син Мері, Деніс, став погрожувати підпалити Смітову ферму (щоправда, у тексті не сказано про те, чи здійснив-таки хлопчик свій намір) [15, с. 322]. Деніс

вирішив, що містер Безіл убив кролика, бо думав, що звіряко було живим. Тому син Мері називає Безіла Сміта вбивцею і каже, що той має бути покараний [15, с. 325]. Реакцією на цього листа подружки-гончарки стають помежовані між собою роздуми та сновидіння оповідачки, що завершуються останнім сном, де пародійно відтворюється літургійна модель воскресіння. А саме: у руках Старого гончаря – героя сновидінь оповідачки – під час його молитви кролик, зліплений подругою Мері, оживає. Відтак, перед нами постає надзвичайно значуща для християн фабула: створення чистої жертвовної істоти, злочинне вбивство її та нарешті радісне оживлення. Можна сперечатися з приводу мети подібного пародіювання, проте очевидним залишиться генетичний зв'язок між сюжетним конструктом новели та стрижневою новозавітною фабулою.

З посиланням на М. Еліаде, Н. Фрай наголошує на тому, що усі події, які відбуваються в часі, є повторенням “міфічних, архетипних подій” [9, с. 66]. Це положення яскраво аргументується циклом снів оповідачки, оскільки вони семантично нагадують факти, описані у Старому Завіті, – шість снів метафорично дублюють християнську модель світотворення, що у тексті відбувається поступово: спочатку оповідач бачить пустинне сухе селище і старого гончаря, який щось ліпить на великому крузі в червонясто-жовто-коричневих тонах. Потім з'являються різні фігурки навколо старого майстра, хоча оповідач підозрює, що в селищі ніхто не живе. Наступний сон подає систему однакових темних кімнат, серед яких у світлій кімнаті без даху сидить старий гончар і продовжує щось ліпити. П'ятий сон яскраво забарвлений та “живий” (описується забарвлена у кольори природа селища), однак зауважується, що порівняно з попереднім сном змінилося мало що. У шостому сні, в ніч з неділі на понеділок, сновидиці вдається проникнути у свідомість гончаря, який благає Бога оживити глиняного кролика [15, с. 315-319]

Цикл епізодів з творенням мікросвіту старого гончаря попереджає стиль поетики постмодерністської гри [6, с. 139], в контексті якої наратор сам уподібнюється деміургу, творить власний міф. Найперше йдеться про те, що оповідач хоче допомогти гончареві з оживленням кролика; окрім того, проникаючи у свідомість віртуального майстра-гончаря, жінка насправді занурюється у глибини власної пам'яті (тим самим ідентифікуючись з гончарем).

За словами М. Е. Сінглтон, Д. Лессінг завжди підкреслювала важливість свідомості (приміром, говорячи про вплив на неї світ оглядності Д. Лоуренса) [17, с. 76]. “Мову” свідомості вона у цій новелі делегує сновидінням. Йдеться про те, що сні розповідача стосуються інстинктивних проявів свідомості

оповідача, в межах якої переважно розвивається сюжетна дія. Останнє явище знаходить пояснення у положенні Е. Кассіра щодо сутності людської свідомості, яка полягає у “здатності існувати через синтез несумісного” і розкривається у символічній функції [4, с. 70]. Сні оповідачки сприяють наступному перетворенню нею дійсної реальності, впливають на ситуацію. Моделюючи “альтернативний” світ своєї подружки, вона тим самим надає йому символічного значення.

Одного разу оповідачка просить подругу Мері уявити, що вона бачить сні про гончаря, що й сама робить глиняного зайчика, ставить його на полицю, а згодом той починає оживати [15, с. 320]. Однак раціоналістка Мері каже, що у їхній місцевості давно не живуть зайці (свого часу вимерли від хвороби) [15, с. 321]. Оповідачка розвиває свою “історію”: вона описує, як Мері розповідає чоловіку Вільяму про те, що бачила сон вночі, а він каже, що зайця, якого Мері залишила на пагорбі, побачив сусід Безіл Сміт, сам же Вільям скучив за кроликами [15, с. 321-322]. Письменниця задумується над тим, чому б не допомогти старому гончареві у реальному житті, якщо уві сні вона не може цього зробити. Нарешті в “альтернативній” історії, у своїй уяві наратор оживлює штучного кролика Мері. У процесі уявлюваного оповідачем “оживання” кролика Мері імітується сакралізація останнього. Посилаючись на зауваження В. Топорова, будемо пам'ятати, що “сакралізована річ є “сильною” по суті, і, як така, вона утворює той “верхній” ціннісний полюс, якого можна досягнути” на усіх рівнях предметності [7, с. 15], через що “річ переростає свою “речевість” і починає жити, діяти, і речувати у *духовному просторі*” [7, с. 21]. Поза сумнівом, Д. Лессінг свідомо моделює ситуацію з “оживлюванням” звичайного глиняного витвору Мері Тоніш, аби зупинити читацьку увагу на доволі тенденційній сакралізації об'єктів мистецтва.

Разом із тим, знакова ситуація з творенням кролика, декілька разів проінтерпретована у тексті, пов'язує між собою усіх персонажів, є буквальним центром персоносфери цієї новели. Метафорична функція “кролика” виводить цей персонаж за межі власної семантичної цілісності і надає йому ознак міфу, функціонально відтворюючого біблійну парадигму – світотворення, а потім і жертвовної спокути. У цьому контексті кролик як зооморфний образ набуває виміру антропологічного значення. Він маркує заключну ланку у процесі віртуального “творення світу” руками старого гончаря, є доцентровим смисловим фантомом, який завершує попередні процеси творення й уособлює собою першолюдину (Адама).

Вагомим видається те, що старий гончар ліпить “кролика” на гончарному колі, яке асоціюється також із сакральним буддистським символом мандали. Історично цей предмет слугував “символом філософського виснаження

природи Божества, демонстрацією його у видимій формі з метою поклоніння” [10, с. 182]. Це положення частково доповнює семантику означеного знака. Свого часу К. Юнг, ідентифікуючи “оберігаюче коло” (мандалу) як архетипний символ людської досконалості, тлумачив його як засіб проти хаотичних станів духу і розглядав як символ індивідуалізації [10, с. 103], підкреслюючи, що “мандала означає (і підтримує) виключну концентрацію на собі самій”. За К. Юнгом, такий стан вимагає “необхідного самоконтролю” від майстра [10, с. 186]. Останнє особливо примітне у контексті особистісних пошуків митця (тут наратора-письменниці), яка не лише очікує “народження”, “оживлення”, “воскресіння”, але й прагне знайти себе серед незнаних світів своєї підсвідомості. Прикметним видається те, що “мандала символізує або божественну істоту, попередньо приховану або сплячу у тілі, а тепер витягувану та оживаючу, або символізує ту посудину чи простір, у якому відбувається перетворення людини на божественну істоту” [10, с. 190]. Оживання кролика у фіналі метафорично віддзеркалює стан душі самого наратора, який переживає “просвітлення” та воскрешає “кролика” у власному естві. Також осмислював мандалу як “найбільш сакральну точку простору” й В. Топоров, вказавши на те, що у Давній Індії схема мандали співвідносилася з частинами тіла першої людини (Пуруши) [8, с. 259].

Відтак, у контексті нашого дослідження у новелі Д. Лессінг висвітлюється перше значення метафори тексту – створення людини як заключної ланки у смислового ланцюзі “світотворення”. Тут у зооморфній моделі кролика, яка видається безпосереднім означником найбільш сакральних моментів історії, легко прочитується ряд інших, виокремлених нами асоціацій.

Осмислюючи осібню біблійний “міф” про створення світу, Н. Фрай говорить, що “творити – означає з ретельністю майстра утворювати певну єдність, де кожна деталь утворює певну функцію і перебуває в особливих зв’язках із цілим” [9, с. 175]. Цьому концепту повністю відповідає функціональна єдність усіх складників тексту Д. Лессінг, в тому числі на рівні наративної та персоносферної специфіки новели, виводячи цей комплекс у вимір світоглядної парадигми. Пам’ятаючи слова Е. Кассіра про те, що “у міфі будь-який дотик у просторі та часі безпосередньо сприймається як відношення причини та наслідку” [4, с. 138], ми переконуємося в їхній справедливості на прикладі “Двох гончарів”. Так, створивши свій “мікросвіт”, за логікою художнього хронотопу, віртуальний деміург працює над своїм останнім творінням, оскільки поза межами сновидіння йому взагалі не гарантоване життя.

Багаторівневість оповіді відзначається ускладненим нашаруванням часово-просторових планів її розгортання та фрагментарним стилем викладу тексту. Хронотоп новели охоплює реальні місця подій зі звичним плином часу (Лондон, село, де живе Мері), інтелектуальний часопростір (листи наратора), віртуальний (сни розповідача), а також фіксує проникнення розповідача у свідомість гончаря зі сну під час його молитви-прохання Богу “оживити” кролика [див останнє : 15, с. 319]. Разом зі специфічно “відформатованим” хронотопом у тексті новели присутні два типи наративу – дійсного способу та умовного (коли розповідач в одному з листів до Мері Тоніш пропонує їй уявити ситуацію, яка поставить її на місце старого гончаря). Д. Лесінг моделює складний смисловий конструкт, який відбиває багатогранність її поезики та світовідчуття.

Смислова тотожність між твариною та людиною (підкреслимо, що в даному разі взято максимально полярні крайнощі: нікчемне звірятко та Боголюдина!) для новітньої літератури є явищем звичним, майже канонізованим і не викликає подиву у читача, звиклого до присутності міфологічних концептів у практиці сучасної постмодерністської метафори, тим паче, що міфи визнаються “культурним закріпленням метафоричних переносів значення” [1, с. 173]. Саме “метафори-тропи”, що відтворюють “архаїчні міфологічні образи у вигляді культурно закріпленого висловлювання”, зберігають у собі міф [там само]. Таким чином, зооморфна метафора “кролика” є також прикметною ілюстрацією останнього явища: у ній потенційно закладений певний міфологічний ресурс, який має декілька інваріантів значень. Не випадково, О. Лосєв артикулює “міф” як чудо, до того ж взявши за приклад “християнську міфологію” і, зокрема, “міфологію” Воскресіння [5, с. 136].

Відтак, у тексті Д. Лесінг “кролик” виступає як певна “модель-архетип” (термін Р. Оуена), значеннєвий ресурс якої охоплює широкий смисловий діапазон, що пояснюється “полівалентними характеристиками метафори та міфу” [1, с. 175]. Слід зазначити, користуючись визначенням сучасного дослідника, що “універсальні архетипіальні схеми та елементи, які на рівні свідомості наповнюються конкретним змістом, є інваріантними по відношенню до цього конкретного змісту” [5, с. 130]. Тому кролики, яких ліплять старий гончар та Мері Тоніш, разом сприймаються як асоціативні алузії на образ першолюдини, яку з глини ліпить Деміург, а також Христа, що воскресає шляхом чуда. Вкотре цим підтверджується, що “символ у найширшому смислі слова як раз і є такою конструкцією, яка функціонує не ізольовано, не дискретно, а завжди обов’язково вказує на щось інше,

ніж вона сама” [5, с. 248-249]. Ці образи, які виникають внаслідок рецепції означеної зооморфної метафори, презентують цілі світоглядні парадигми, пов’язані з “оживальною” тематикою. Крім того, у зв’язку з цим варто звернути увагу ще на такий момент: наприкінці новели оповідач бачить у сні оживаючого кролика, потім Д. Лессінг описує хлопчика, який спостерігає за роботою гончаря, що продовжує працювати. Так метафорично зображений внутрішній стан “просвітлення” самого оповідача.

Взагалі прикметною видається певна “віддзеркаленість” сюжетних версій – своєрідний рецидив романтичного двійництва: гончарство Мері та робота над глиняними виробами у старого гончаря зі сну протікають паралельно. За М. Сінглтон, манера викладу письменниці вільно існує між реалістичним та символічним оповідним методом [17, с. 70]. Тут слід вказати на відчутний вплив магічного сюрреалізму на її творчість (за М. Дреббл) [14, с. VII]. Так сновидчі візії, несподівані образи, спроектовані внутрішнім світом митця, свідомо фрагментарність викладу, алогічність, ірраціональність художнього зображення, оречевлення метафор, містична художня атмосфера – все те, що дарує творчу свободу митцю, усі аспекти сюрреалістичної поетики чітко фіксуються у “Двох гончарях”. Джерело поетичної уяви письменниці-наратора – її підсвідоме, “голоси” якого вона фіксує у листах до Мері. Образ кролика, який існує на межі двох “реальностей”, дотичний до “Я” оповідача, котрий перебуває у творчих пошуках власної ідентичності. Слід зазначити, що тісне переплетення сну та реальності Д. Лессінг передає через метод колажу (особливості зображення світу старого гончаря: на фоні сірого сну починають виникати різнобарвні елементи), використання техніки “ready-made” (оповідач розповідає про світ-текст, який творить старий гончар, але бере на себе роль медіума, стає його співтворцем, тому практично сприймає його творіння як власне).

Як зазначає Ф. Барнс, події у сні розвиваються як відповідь на зовнішні факти [11]. Подібну “взаємопроясненість” педалує сама оповідачка: “<...> Коли мені снився старий гончар, було природно, що я думала про Мері” [15, с. 314]. Старий гончар наповнює свій світ щораз новими елементами – Мері Тоніш увиразнює свої фігурки, оповідач помічає, як селище гончаря починає оживати – гончарка починає використовувати яскравішу палітру кольорів – і її зайця, розмальованого у цій гамі, приймають за живого. Окрім того, події в новелі відбуваються ще й у двох світоглядних площинах – романтичній (візії оповідача в листах до Мері) та реалістичній (життя Мері Тоніш, її світосприйняття). За тезою О. Лосева, будь-який

символ речі є перш за все її відображенням [5, с. 257], тому якщо законом побудови символу є його ідея, то відповідно, сам символ слід вважати “оформленням її ідейно-образної побудови” [5, с. 259].

Таким чином, моделюючи у “Двох гончарях” “дзеркальну” метафору кролика (“кролик” Мері – “кролик” старого гончаря), Д. Лессінг осмислює відповідний ряд мистецьких та світоглядних проблем, причому рецепція останніх ускладнена саморефлексивним характером новел Д. Лессінг, на що наполегливо вказувала Ф. Барнс [11]. Такий підхід до зображення художніх образів та проблем тексту слід пояснювати складністю “мінливої” поетики самої письменниці, світоглядними коливаннями, які мали місце у її житті. За висновком Ф. Барнс, “Два гончарі” порушує питання природи дійсності, а також відношення уяви та мистецтва до життя [11]. У дотуку до стрижневої метафори тексту “платонівська романістка”, як її називає Г. Блум [12, с. 6], осмислила проблему мистецтва у двох аспектах: платонівському (приклад Мері Тоніш) та, як одному з різновидів неоплатонізму [3, с. 175], – суфістському (старий гончар, гончар Ілійя). Цей підхід засвідчує сприйняття мистецтва як “наслідування наслідуванню” світу ідей. Мері ліпить фігурки, намагаючись передати їхню схожість з “оригіналами” через максимальне дотримання правдивості кольорів та ліній. Однак її мистецтво не “спонукає до життя божественним задумом” (за Платоном).

Безперечно, новела Д. Лессінг не може бути прочитана як зразок белетристики, позаяк її проочитання має розкрити глибинну світоглядну мотивацію цього тексту, а не лише його сюжетно-композиційну своєрідність. Сприйняття цього тексту вимагає цілісної рецептивної перспективи, подібної до рецептування міфів. На думку відомої дослідниці, на відміну від аналітичного світу “концептів, зроблених людиною” (“man-made concepts”), “міфічне сприйняття” (“mythic perception”) не допускає відмінності: воно “незламане неперервне ціле” (“unbroken continuous whole”). М. Сінглтон вказує на те, що в означеному аспекті людина не є відчуженою, тією, якій властиве окреме “его” [17, с. 31]. Безсумнівно, новела Д. Лессінг “Два гончарі” засвідчує філософський підхід до проблеми мистецтва, ілюструє потребу людської уяви у поєднанні “dry” та “wet” художнього стилю зображення у новому образному методі [17, с. 76]. Сьогодні подібний художній метод в Англії іменується терміном “метабелетристика” [16, с. 58]

Відверто інтерпретуючи у суфістському ключі мистецтво старого гончаря (а також гончаря Ілійї) – краса має бути максимально простою (свідчення її істинності), але аж ніяк не штучно простою, – Д. Лессінг заперечує свою минулу світоглядну позицію. Як пише Г. Блум, “пост-марксистська матеріалістка, яка перейшла у суфізм” [12, с. 6]. І цей перехід засвідчено

текстом: (“була різниця між надмірно простим посудом, який зробила Мері, і оцією простотою старого гончаря”) [15, с. 318]. Вироби Ілійї дуже гарні, хоча він не використовує кольору. Гончар також робив вкрай прості вироби і також не використовував при цьому кольору, проте оповідач підкреслює його талант [15, с. 314]. Отож, визначальною характеристикою об’єктів справжнього мистецтва, в даній інтерпретації Д. Лессінг, стає не спокуса зовнішніх ознак, а внутрішній зміст, який проглядається саме кризь “прозору” “форму викладу”.

Відповідно до сказаного Д. Лессінг розкриває залежність між світоглядом митця та природою створеного ним мистецтва. Знаменними є слова про те, що “людство поділяється на два типи: ті, котрим сняться сни, і ті, яким не сняться. І кожен з них схильний зневажати або толерантно ставитися до інших” [15, с. 314]. Сновидіння у цьому випадку виступають певним маркером художнього методу. Очевидно, йдеться про прагматичний (Мері Тоніш) та духовний (старий гончар, Ілійя) підхід до означеної проблеми.

Заслугове на нашу увагу знаменне протиставлення між митецькою обізнаністю письменниці та далекою від “високих матерій” її подругою-гончарем. Це протиставлення включає у представлене тут коло митців ще й версію митця-оповідача: “До речі, чи часом не виникає потреба, – пише оповідачка подрузі Мері, – аби у вашому бідному селищі з’явився оповідач? Мабуть, тим нещасним дуже нудно” [15, с. 317]. Цей персонаж інтерпретує не тільки свої сни, але й дає характеристики тим фактам, які мають місце у житті Мері. У відповідь жінка-гончар також вчить її, як слід мудро використовувати власний творчий потенціал. Як справедливо наголошувала дослідниця Ф. Барнс, письменниця “використовує свою поетичну “владу”, захоплюючись своєю мрією, котру показала їй подруга-гончар. Адже вона показала їй, як найкраще втілити її власну творчу “примху” (whimsy) в оповідь: як гончар втілює своє власне мистецьке бачення у повсякденне сімейне життя” [11]. У такий спосіб Д. Лессінг засвідчує свідомий та вдумливий підхід до оцінки природи мистецтва та ролі у ньому автора.

Фінал “Двох гончарів” прочитується як втрата будь-яких меж між дійсністю та фантазією, або як плідне духовне “взаємоперетікання”. Старий гончар посилено молиться Богу, аби той оживив кролика; вперто “вболіває” за нього оповідач, однак “оживання” кролика стається несподівано і має окрему специфіку та власну мотивацію. Справа у тому, що в руках старого гончаря оживає інший глиняний кролик – подарований Мері Тоніш оповідачеві, якого остання у своєму шостому сні дає старому гончареві. Окрім того, читач знаходить у тексті новели наступне міркування: “Бог міг би це зробити,

Йому це нічого не варто” [15, с. 320]. Тим Д. Лессінг вказує на божественний вирок як завершальний чинник будь-якої з рецептивних версій цього тексту – відтак, саме читачеві залишається визначити сакральний чи профанний зміст відтвореної міфологеми.

Нарешті значущим моментом для аналізу міфологемної ваги “кролика” має бути визнана своєрідність топосу в цьому тексті. Така дослідниця творчості Д. Лессінг, як М. Сінглтон, закономірно виокремлює три домінуючі, знакові символи-топоси, що фігурують у текстах письменниці: “пустеля” (Veld); сучасне місто та утопічне ідеальне місто. Ці “знаки” концептуально одночасно характеризують різні смислові нерозривні пласти цієї новели, ніби навмисно утруднюючи роботу рецепієнта. Сучасним “містом” маркується життя та світогляд Мері Тоніш, в матеріалістичній обмеженості та “вужкості” яких їй постійно дорікає адресатка. Таке “місто” презентує сучасну свідомість у “розшматованому боротьбою” (“strife-torn”) суспільстві. “Його походження є втраченою міфічною свідомістю, яка превалювала у ранніх простих культурах” [17а, с. 19]. Натомість “ідеальним” стає “місто”, наповнене сакральним змістом, божественними ідеями та символами.

Таким чином, набуваючи у тексті обрисів метафори як певної концептуалізуючої системи, міфологема “кролика” чи, “міфологічний троп” (за термінологією Н. Баришнікова), потребує осмислення у синхронних аспектах різновекторної спрямованості. Вона “вбирає” у себе ряд смислів, закладених у “Двох гончарях”, і презентує їх у формі певної смислової парадигми, відтворює давні архетипні уявлення англо-саксів про творення світу, водночас осмислює також образ кролика як пасхальну міфологему воскресіння Христа. Тобто модель “кролика” реставрується у тексті Д. Лессінг у християнському ключі. У новелі відбувається певна смислова інверсія, внаслідок якої архаїчний міф стає парадигмою. Разом із тим означена зооморфна модель видається способом образної сукупності ідейних концептів новели. Вона функціонує у тексті як архетип, метафора, символ, міф та міфологема, що видається свідченням поліфункціональності її знакової ваги.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Барышников П.Н. Миф и метафора: Лингвофилософский подход. – СПб.: Алетейя, 2010. – 216 с.
2. Зварич І.М. Міфологенна основа художньої традиції // Червінська О.В., Зварич І.М., Сажина А.В. Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту: Теоретико-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури: Науковий посібник. – Чернівці: Книги ХХІ, 2009. – 284 с.

## СВОЄРІДНІСТЬ КОНЦЕПЦІЇ ОБРАЗУ ВЕДМЕДЯ У ТВОРЧОСТІ Б. АНТОНЕНКА-ДАВИДОВИЧА

*Вікторія ДМИТРЕНКО*

Луганський національний університет імені Тараса Шевченка

У статті проаналізовано особливості репрезентації образу ведмедя у творчому надбанні Б. Антоненка-Давидовича 20–30-х рр. ХХ століття. У творах письменника “Смерть” і “Січ-мати” простежується поєднання традиційної народної символіки образу з творчими доповненнями письменника. Білий ведмідь у повісті “Смерть” є ключем до адекватного розуміння образу головного героя. У романі “Січ-мати” образ ведмедя своєрідно осмислений письменником і є оригінальною соціальною карикатурою українців.

**Ключові слова:** репрезентація, ведмідь, народна символіка

В статті проаналізовано особливості презентації образу медведя в творчому надбанні Б. Антоненка-Давидовича 20–30-х гг. ХХ века. В произведениях писателя “Смерть” и “Сечь-мать” прослеживается соединение традиций народной символики образа с творческими дополнениями писателя. Белый медведь в повести “Смерть” является ключом для адекватного понимания образа главного героя. В романе “Сечь-мать” образ медведя своеобразно осмысленный писателем и является оригинальной социальной карикатурой украинцев.

**Ключевые слова:** репрезентация, медведь, народная символика

The article analyzes the main features of bear representation in B. Antonenko-Davydovych's creative works of 1920s-30s. In the works Death (“Smert”) and Host-mother (“Sich-maty”) the combination of traditional folk symbolism with author's creative interventions is traced. Polar bear in the story Death is the key to adequate understanding of the protagonist's character. In the novel Host-mother the image of the bear in the writer's interpretation is the original social caricature of Ukrainians.

**Key words:** representations, bear, folk symbolism.

Для формування естетичних поглядів, етичних переконань, релігійних вірувань, уявлень і знань людства важливим чинником є суспільна свідомість. Тривалий час серед українців широко побутували давні світоглядні уявлення та ненаукові погляди на утворення світу, небесні світила, атмосферні явища, птахів і звірів. Уявлення наших предків, як і багатьох інших народів, про світ ґрунтувалися на багатовікових спостереженнях за природою й навколишнім середовищем. Це відбилося в традиціях, звичаях, міфології, а пізніше й у літературі. Українська міфологія як сукупність переказів про об'єкти живої й неживої природи та людину розвивалась на основі давньої загальнослов'янської міфології. Одним з найпоширеніших і найдавніших образів слов'янської міфології є ведмідь. На сучасному етапі ведмідь здебільшого асоціюється з росіянами. Мабуть, остаточним поштовхом

3. Идрис Шах. Благоухающий скорпион. – М.: Єннеагон, 2006. – 281 с.
4. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 2. Мифологическое мышление. – М., СПб, 2001. – 280 с.
5. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Полиздат, 1991. – 525 с.
6. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – СПб: Алетейя, 2000. – 347 с.
7. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Издательская группа “Культура”, 1995 – 624 с.
8. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М., 1983. – С. 227-284.
9. Фрай Н. Великий код: Біблія і література / З англійської переклала Ірина Старовойт. – Львів: Літопис, 2010. – 362 с.
10. Юнг К.Г. Архетип и символ / Сост. и вступ. ст. А.М. Руткевича. М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.
11. Barnes F. R. A Brief Biography of Doris Lessing // Dictionary of Literary Biography, Volume 139: British Short-Fiction Writers, 1945-1980. Edited by Dean Baldwin. The Gale Group, 1994 // [ecmd.nju.edu.cn/UploadFile/27/13282/lessingover.doc](http://ecmd.nju.edu.cn/UploadFile/27/13282/lessingover.doc).
12. Bloom H. Doris Lessing. Bloom's Modern Critical Views / Edited and with an introduction by Harold B. – Chelsy House Publisher, 2003. – 274 p.
13. Brewster D. Doris Lessing. New York: Twayne Publishers, 1965. – 173p.
14. Drabble M. Introduction. Doris Lessing stories with an introduction by Margaret Drabble. – Alfred A. Knopf New York London Toronto. – P. VII-XVII // [ecmd.nju.edu.cn/UploadFile/27/13282/lessingover.doc](http://ecmd.nju.edu.cn/UploadFile/27/13282/lessingover.doc).
15. Lessing D. Two Potters // Doris Lessing stories with an introduction by Margaret Drabble. – Alfred A. Knopf New York London Toronto. – P. 314-328.
16. Modern British women writers: an A-to-Z guide / edited by Vicki K. Janik and Del Ivan Janik; Emmanuel Sampath Nelson, advisory editor. – 2002. – 428 p.
17. Singleton Mary Ann. The City and the Veld: The Fiction of Doris Lessing. Lewisburg, Pa.: Bucknell Univ. Press, 1977. – 243 pp.
18. Symbols of Easter // <http://www.kiddyhouse.com/Holidays/Easter/symbols.html>
19. Wright-Correll Arlene. The History of Easter and the Easter Bunny // <http://www.phancypages.com/newsletter/ZNewsletter2599.htm>