

Троянди й виноград: феномени естетичного і прагматичного в літературі та культурі

методи, якими діють служителі Вічного Вогню мало відрізняються від методів середньовічної Інквізиції. Оскільки кожній людині (як індивідуї як частина певного суспільства (навіть загальносвітового)) притаманний ірраціональний страх перед смертю і не впевненість у майбутньому – більшість релігійних течій використовують цей страх. У третьому колі – Капітул та Найвища Рада чародіїв – влада передається специфічним шляхом. У цьому випадку механізм природного наслідування влади виключений: “Ніхто не народжується чародієм. Ми все ще мало знаємо про генетику й механізми спадковості...” [1, 257]. Обрані владними інстанціями талановиті діти мають зробити вибір: бути чи не бути чарівниками. Із цим вибором А. Сапковський пов’язує моральну дилему: мати владу чарівника, означає пожертвувати можливістю мати генетичних нащадків. Влада чарівника, яка отримується не по праву народження, і утримується не силовими методами, а спирається на авторитет, який з одного боку досягається його надлюдськими силами і з іншого боку базується на інтелекті, освіченості та демонстрації особистої честі й справедливості в стосунках із зовнішнім світом. Обов’язковою умовою належності до каст чарівників, є унікальна зовнішня краса: вона стає невід’ємним елементом образу чарівника, як людини, що має виключне право владарювати над іншими. Тому, навіть коли магічний талант прокидається у людині об’єктивно не гарній (горб, заяча губа, сліди віспи, шрами тощо), то усі недоліки виправляються (або маскуються складною ілюзією) ще на етапі прийняття до лав учениць (учнів) – аби своїм зовнішнім виглядом дитина не підривала загальну думку мас про виключність чародіїв. Отже, якщо представники правлячої каст двох перших гілок влади спираються на авторитет крові або вищий авторитет, Бога, то представники третьої гілки – чарівники – спираються на зовнішню красу і внутрішні можливості.

В містичному світі Анджея Сапковського у сазі “Відьмак” утвердження краси як невід’ємного атрибуту влади є відображенням підсвідомого уявлення людей про владу краси.

Література

1. Сапковський Анджей. Кров ельфів; пер. з пол. Сергія Леґези. Харків: КСД, 2017. 320 с.
2. Філософський енциклопедичний словник / гол. ред. В.І. Шинкарук. Київ: Абрис, 2002. 744 с.
3. Чумаченко Б.М. Вступ до культурологіянтичності: навч. посіб. Київ: Вид. дім “Києво-могилянська академія”, 2008. 174 с.
4. Эстетика: словарь. Наука, искусство, величие URL: <http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/aesthetic/fc/slovar-202-2.htm#zag-220>.
5. Ясперс К. Смысл и назначение истории; пер. с нем. Москва, 1991. 527 с.

Дмитренко Н. В.,
магістрант,

Львівський національний університет імені Івана Франка

“МЕДЕЯ ТА ЇЇ ДІТИ” Л. УЛІЦЬКОЇ: ЄДНІСТЬ ТВОРЧОГО І РУЙНІВНОГО НАЧАЛ ЯК ПРОЕКЦІЯ ДЕМІФОЛОГІЗАЦІЇ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ

Характерні для Людмили Уліцької мотиви міфотворчості знайшли яскраве відображення у романі “Медея та її діти”. Міфологізація в цьому випадку – це не лише літературний прийом одухотворення естетичного світу і виходу на рівень вирішення вічних загальнолюдських питань буття, але ще й авторський спосіб пояснити конкретні й типові проблеми та стандартні форми поведінки людей за допомогою включення в

певний текст міфологем різного рівня. В основу художнього міфологізму письменниці покладено синтез стародавнього міфу з авторською моделлю світу. Авторка спочатку створює аллюзії з міфологічним джерелом, а потім руйнує міф, раціоналізує його, прибираючи все надприродне і надзвичайне, таким чином адаптуючи його до сучасних реалій [1].

У романі “Медея та її діти” показано панування пристрасті над розумом, проте пристрасть тут не завжди є джерелом руйнування, як у давньогрецькому міфі. Л. Уліщка ніби пише продовження трагедії у хронотопі сучасного суспільства, з його стереотипами і новими гендерними ролями. Основним сюжетомодельючим повторюваним мотивом у творі є мотив зради, навколо якого будуються два любовних трикутники: Медея-Самуїл-Олександра і Маша-Бутонов-Ніка. Ці любовні трикутники дзеркально відображені один в одному і пов’язують два покоління сім’ї Синоплі. Історія Медеї та її сестри Олександри, яка спокусила чоловіка Медеї і народила від нього доньку Ніку, повторюється і в долях їхніх нащадків. Але тепер уже Ніка та її племінниця Маша закохуються в одного і того ж чоловіка. Саме це стає причиною самогубства Маші. Так, історія зради повторюється через роки, але пов’язує їх не тільки схожість ситуації. Примітною і важливою також, на мою думку, є історія із перстнем, знайденим Медеєю в коренях ялівцевого дерева. Медея була наділена дивовижними здібностями: вона знаходила цінні для неї речі, які зберігала і вважала майже священними. Найважливішою її знахідкою були два перстні: перший, який вона знайшла в день свого шістнадцятиріччя, і який ніколи не знімала, і другий – знайдений нею набагато пізніше, після приїзду Ніки і Маші в Крим. Ці знахідки героїні є дуже символічними, оскільки перстень має круглу форму і подібно до інших кулястих предметів, символізує нескінченність, внутрішню завершеність і цілісність. Крім того, каблучка символізує також вічність і циклічність.

Характерним є той момент, що перший перстень “глибоко вріс в палець і вже років тридцять не знімався” з руки головної героїні [2, 8]. Другий же належав сестрі Медеї, Олександрі, і вона втратила його саме того літа, коли у неї зав’язався роман із чоловіком Медеї. Для Олександри втрата перстня “була незначною у всіх сенсах, вона все втрачала з легкістю, речі до неї не приставали, та й вона до них не прив’язувалася” [2, 99]. Сандра губить перстень, зрадивши сестру і втративши зв’язок з нею. Але “...у Медеї знахідка цього втраченого тридцять років тому перстня не виходила з голови. Можливо тому, що вона знала: крім звичайних причинно-наслідкових зв’язків, між подіями існують інші, які пов’язують їх іноді явно, іноді таємно, іноді й зовсім незбагнено” [2, 99].

Повторюваний мотив любовного трикутника проходить крізь весь сюжет і дозволяє побачити найяскравіші риси героїнь. Медея з великою мудрістю сприймає ситуацію, і навіть вибачає свою сестру з часом. Сандра і Ніка не зраджують собі, для них пристрасть – основна рушійна сила, головне в житті, і вони спроможні змінити свою поведінку тільки з віком. Маша, життя якої починалася з трагедії, так само болісно сприйняла зраду, як сприймала всі біди на своєму життєвому шляху, і єдиним виходом зі складної ситуації, який вона визначила для себе ще в дитинстві, є смерть. За допомогою прийому деміфологізації, письменниця трансформує класичний сюжет про колхідську Медею, втілюючи класичний жіночий архетип в образі сучасної жінки. Повторне використання мотиву зради дозволяє автору показати два типи можливих наслідків: руйнування і творення. Руйнівним, тобто таким, що призводить до смерті, він зображений на прикладі трикутника Маша-Ніка-Бутонов, а творчим – який призводить до оновлення, до досягнення мудрості – у трикутнику Медея-Самуїл-Сандра.

Створюючи жіночі образи в романі, автор намагається розвінчати міфологічні архетипи. Так, на її думку, образ сильної жінки часто асоціюється з чимось надприродним, демонічним. Насправді ж, це все результат міфологічної свідомості людей. Автор проводить паралелі між головною героїнею роману і Ліліт. “Навколо імені Ліліт існує ціла

низка різноманітних легенд, але всі вони сходяться у тому, що Ліліт – демонічна істота жіночої статі” [3, 93]. Л. Уліцька пояснює цю паралель таким чином: “Ліліт, язичницьке божество, яке уособлює темні начала жіночої душі, і Медея, антична героїня, яка повністю поринає у владу цієї темної стихії (до речі, за варіантом міфу вона була чарівницею, служницею культу Місяця), з сьогодішніми жінками, про яких я багато пишу. (...) Загальний напрямок людської історії дозволяє припустити, що «чоловічі» пріоритети (...) замінюються пріоритетами «жіночими» – продовженням роду і збереженням життя потомства. Але впродовж останнього століття з’явилася «освічена жінка». Не жінка-рабін, не жінка-подарунок, нагорода, об’єкт боротьби, не жінка-виключно спосіб продовження роду. Освічена жінка – істота іншого порядку” [3, 94].

У ході розвитку літератури образ жінки піддавався значній еволюції: поглиблювався психологізм, ускладнювався, ставав багатограннішим внутрішній світ. Жінка ставала уособленням різних, іноді взаємовиключних, на перший погляд, якостей. Так, привносячи руйнування в одних життєвих ситуаціях, вона може втілювати творче начало в інших. Сучасність виявляється тісно пов’язаною зі своїми міфологічними витоками, історія роду Медеї стає узагальненим поданням історії людського роду, одвічною історією кохання, зради, прощення та милосердя.

Л. Уліцька вибудовує свій роман, поєднуючи окремі впізнавані історичні мітки, у своєрідний “ланцюг переродження” – від шаленої Медеї-дітовбивці до Медеї-праведниці, милосердної берегині свого роду. На думку Л. Уліцької, процес “деміфологізації” є неминучим: втрата магічного зв’язку жінок з темними силами, особливої влади жінок над чоловіками у сучасному світі є очевидною [4, 215–237]. Автор порівнює головну героїню з Ліліт, однак у самому романі інтертекстуальні зв’язки з міфом про Медею подані не для того, аби наділити головну героїню міфічними рисами, а з метою возвеличити образ жінки-берегині у людській свідомості.

Література

1. Болотова М. А. Рождение лирики из духа пародии. Л. Улицкая “Весёлые похороны”, “Медея и её дети”, “Сонечка” & “Казус Кукоцкого”. Пародия в русской литературе XX века. Барнаул: Изд-во АГУ, 2002. С. 135–149.
2. Улицкая Л. Медея и её дети. Москва: Эксмо, 2006. 346 с.
3. Улицкая Л. Священный мусор. Москва: Астрель, 2012. 476 с.
4. Улицкая Л. Принимаю всё, что дается: интервью. Вопросы литературы. 2000. № 1. С. 215–237.

Дубініна К. А.,
кандидат філологічних наук,
Хмельницький національний університет

ЕВОЛЮЦІЯ СТРУКТУРНОЇ ТОПІКИ: ВІД РЕЛІГІЙНОГО КАНОНУ ЧЕРЕЗ ЕСТЕТИКУ РИТОРИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ ДО ВНУТРІШНЬОЇ КУЛЬТУРИ АВТОРА (АНАЛІЗ ПИТАННЯ НА ОСНОВІ РИТОРИКИ ПОЛЕМІЧНОЇ ПРОЗИ XVII-XVIII СТ. ТА ЗБІРКИ “БАЙКИ ХАРКІВСЬКІ” ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ)

Структура полемічної прози багато важить для досягнень мети автора і його намірів, що зумовлюють ту чи іншу послідовність викладу матеріалу. Традиція бере початок саме з усних обвинувачувальних та похвальних промов, які мали вступну частину, розповідь, доведення, спростування й висновок. Ці складники й визначають науку красномовства, яка “вчить мистецтва складати промови” [2, 74]. Якраз це