

4. Луговий О. Дала дівчина хустину. Драма з часів визвольної війни на великій Україні. В дій. / Олександр Луговий. — Вінніпег: накладом “Українського голосу”, 1933. — 54 с.
5. Новий тлумачний словник української мови у 3т. / Укладачі Яременко В. В., Сліпушко О. М. — Київ: Асконіт, 2007. — Т. 2. — 2007. — 926 с.
6. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры [Вступ. ст. Фрідлендера Г. М. / Сост. В. Е. Багно]. / Хосе Ортега-и-Гассет. — Москва: Искусство, 1991. — 588 с.
7. Слово о полку Игореве. / Вступ. ст. и подготовка древнерус. текста Д.Лихачева; Сост. и коммент. Л. Дмитриева; Худож. В. А. Фаворский. — Москва: Худож. лит., 1987. — 222 с. (Классики и современники. Поэтич. б-ка).
8. Слоньовська Ольга. Слід невольного Протея. / Ольга Володимирівна Слоньовська. — Івано-Франківськ: Плай — Коломия: Вік, 2006. — 688 с.
9. Фрейд З. Очерки по психологи сексуальности. / Зигмунд Фрейд [пер. с нем. М. В. Вульфа; с пред. проф. И. Д. Ермакова]. — Москва; Пг. Гос. изд-во, 1923. — 188с. — (Психол. и психоаналит. б-ка; Вып. VIII).
10. Хороб С. І. Українська модерна драма кінця ХІХ - початку ХХ століть. (Неоромантизм, символізм, експресіонізм). / Степан Іванович Хороб. — Івано-Франківськ: Плай, 2002. — 414 с.
11. Юнг К. Г., Фуко М. Матрица безумия. / Карл Густав Юнг, Мишель Фуко. — Москва: Алгоритм, Эксмо, 2006. — 384 с. (Философский бестселлер).

Ганна УЛЮРА

РЕВІЗІЯ МІФУ З ПОГЛЯДУ ЖІНОЧОЇ КУЛЬТУРИ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ Л. УЛІЦЬКОЇ «МЕДЕЯ ТА ЇЇ ДІТИ» ТА С. БОГДАНОВОЇ «СОН ІОКАСТИ»)

Описовою формулою «жінки переписують міфи» прислужується феміністична критика на позначення певних практик жіночого письма, а також стилю, прийому та масиву текстів, скерованих на ревізію міфу з погляду жіночої культури. Йдеться наразі не про проявлення в тексті міфологічних мотивів, образі чи відповідних культурних топосів, а про спосіб їхнього представлення (зазвичай він є виразно конфліктним щодо як традиційних, так і модерністських репрезентацій), наріжним каменем котрого стає зіткнення міфічної та сучасної гендерно чутливої свідомості. Дослідження виконане на матеріалі сучасних російських романів «Сон Іокасти» і «Медея» авторів-жінок Світлани Богданової та Людмили Улицької і є ревізію та аналізом положень феміністичної критики щодо жіночого способу деконструкції міфу.

Ключові слова: міф, міфічна структура, міфічний простір, сучасна жіноча проза, новітня російська література.

Для обозначения определенных текстуальных практик, связанных с категорией «женское письмо», а также стиля, приема и массива текстов, направленных на ревизию мифа с позиции женской культуры, феминистская критика использует весьма наглядную описательную формулы «женщины переписывают мифы». Речь идет не о п(р)оявлении в культурном или конкретном художественном тексте мифологических мотивов и образов, а о способе их представления (он преимущественно выразительно конфликтный по отношению как к традиционным, так и к модернистским репрезентациям), краеугольным камнем которого становится столкновение мифического и современного гендерно чувствительного сознания. В статье анализируются и отчасти перематрируются положения феминистской критики о «женском методе» деконструкции мифа, на материале романов современных российских писательниц Светланы Богдановой и Людмилы Улицкой.

Ключевые слова: миф, мифическая структура, мифическое пространство, современная женская проза, новейшая русская литература.

Descriptive formulae “women rewrite myths” is used by the feminist critique for marking certain practices of women’s writing, as well as the style, method and array of texts, aimed at revising the myth from the point of view of women’s culture. It is not about the development of mythological motives, images or corresponding culture toposes in the text, but about the way of their representation (it usually is distinctly conflict-inverse – towards both traditional and modernist representations), the stumbling block of which becomes the collision of mythical and modern, gender-aware mind. The research was done on the material of modern Russian novels “Iokasta’s Dream” and “Medea” by women-authors Svitlana Bogdanova and Lyudmyla Ulitska and it is both revision and analysis of the feminist critique principles regarding women’s method of myth deconstruction.

Key words: Myth, Mythical Structure, Mythical Space, Contemporary Women’s Prose, Modern Russian literature.

На позначення певних текстуальних практик, пов’язаних із категорією «жіноче письмо», а також стилю, прийому і масиву текстів, скерованих на ревізію міфу з погляду жіночої культури, феміністична критика прислужується промовистою описовою формулою «жінки переписують міфи» [9]. Йдеться наразі не про п(р)оявлення в тексті міфологічних мотивів, образі чи відповідних культурних топосів, а про спосіб їхньої репрезентації (зазвичай вона є виразно конфліктною щодо як традиційних, так і модерністських презентацій), наріжним каменем котрої стає зіткнення міфічної та сучасної гендерно

чутливої свідомості. Міфічний образ, який є темою оповіді чи править за зображення, надає такій естетичній конструкції певну смислову нестійкість, становлячись почасти метафорою, почасти метонімією домінантного (тут: фалологоцентричного) художнього стилю. Очевидно, що окрім загальних із культурою постсучасності завдань рецитації міфу, сполучених із ідеями, насамперед, повторюваності, циклічності, замкненості (героїв «заміщено» типами і топосами, настільки ж взаємозамінні і тотожні міфологічні системи), жінка, що пише подібний текст, усвідомлює процес «повторної» міфотворчості як своєї рідну культурну монологізацію, встановлення світоглядної єдності соціокультурної, тут – гендерної, групи. У такий спосіб набуває сили тенденція жіночої культури, яку британська феміністська критик Джейн Капуті, означила як «набуттям влади над словами і символами» [4, 548].

Міркуючи над практиками переписування міфів, передусім вказують на інверсію як основну техніку і завдання: «В конкретних міфах авторки часто переносять фокус оповіді з героя на героїню чи змінюють ідейну окраску так, що негативний персонаж отримує позитивні якості. Такий підхід базується на тому, що тексти не тільки відбивають реальі і досвід життя, а й надають позитивні взірці поведінки» [9, 170]. Із плідністю такого підходу важко сперечатися. На перший погляд переписуванню міфу з акцентом на другорядному жіночому персонажі присвячений також і твір Світлани Богданової «Сон Іокасти», який наразі супроводжує й підзаголовок «Роман-антитеза». Іменування це, між тим, є не тільки авторкою вказівкою на жанрову модифікацію твору, а й ключем до інтерпретації складно структурованого тексту, а саме: своєї рідною декларацією ідеї двійництва і протилежності. Риторика контрасту вказує тут не тільки на протиставлення історії про царя Едіпа в авторстві Богданової класичному міфу чи на атрибуції твору сучасної письменниці в якості «альтернативи» актуальної словесності, а й на внутрішній полемічний зв'язок цієї жанрової дефініції із актом реміфологізації. Константними складовими міфу про Іокасту є категорії обману того, хто довірився, суїциду, інцесту, зганьбленого материнства. Цим же шляхом піде і російська письменниця, здійснюючи, між тим, неяскові, але значущі перестановки в наборі міфодів. Вихідний міф (буквально історія Іокасти) стає в сучасному творі «тезою», що відкидається; основу оповіді наразі становить сама ідея антиномічності.

Композиційно роман Богданової – це кілька переплетених оповідань, виконаних в техніці потоку свідомості (тут: асоціативний хронотип і хронотоп), перехід між якими ретушований, а часто просто ускладнений (скажімо, формальне твір складається з двох глав – «Глава перша» і «Глава перша»). Іокаста Богданової – мати, у якої Лай відняв дитину через фатальне пророцтво оракула – споруджує собі жахливий костюм з воску, пера та зміїної шкіри. Здійнявшись на гору Сфінгійон, вона перевтілюється у Сфінкса та підкорює Фіви, вимагаючи відповіді на свої питання та прагнучі їх отримати. Переможена Едипом Сфінкс-Іокаста засинає. Її сон триває двадцять років, протягом яких вона «ні одного разу так і не розплющила очей і не вимовила жодного слова, – ця жінка, здавалося, дозволила йому [Едипу – Г.У.] заповнити себе, зробила його царем, народила йому чотирьох дітей, без жадного стону, продовжуючи спати, – вона полюбила його, це стало для нього з деяких пір очевидним» [2, 78]. Дізнавшись правду та втративши розум/знайшовши просвітлення, Едип покидає Фіви і звертається до пошуків архіпелагу Астраї (такої собі ідеальної землі без часу і простору), куди уже перенеслася Іокаста, що зістарілася у сні, але так і не прокинулася. Об'єктивну послідовність подій – криза у Фівах та її розв'язання (причинно-наслідкові зв'язки «порушених» пророцтв тут повсякчас актуалізовано) – подано як «погляд» Едипа, який повільно просувається до башти, аби там поєднатися із сплячою дружиною-мати. Про те, що відбувається із Іокастою, ми дізнаємося зі слів відстороненої спостерігачки, вірогідність позиції якої характеризують ввідні конструкції, що інтродукують кожен її появу – «я бачила», «я пам'ятаю», «я як слід розгледіла» etc. Ця спостерігачка зрештою сама виявиться Сфінксом (вірніше – Сфінгою): це вона злилася із царицею, яка прагла помсти, це вона привела до неї Едипа. В фіналі роману Сфінга набуває ще одне втілення: вона – Гера, котра навчила Іокасту, як бути Сфінксом, аби помститися Лаю за викрадення сина Пелопса. Присутність Гери в творі Богданової не тільки утворює ідентифікаційний ефект двійника (водночас і відчуття себе, і відчуття себе, який спостерігає за собою) та є омажем християнський Трійці, а й модифікує класицистичну ідею визначеності фатуму, співвідносячи її із романтичною версією зловісного. І в цьому сенсі Гера в «Сні Іокасти», фактично виконуючи функції *deus ex machina*, постає частиною об'єктивованого причинно-наслідкового ряду: вона породжує попередню причину (жахливе безумство Іокасти), вона ж діє як причина, що породжує наслідок (очистительне безумство Едипа).

Важливим елементом оповідної конструкції «Сну Іокасти» виявляється позиція оповідачки, в якій світ і тіло водночас є «предметами» чуттєвого сприйняття та суб'єктом світосприйняття. Йдеться, окрім, іншого про те, що мотив тілесності, пов'язаний, перед усім, із царицею Фів, розвивається в романі від звичних тілесних практик (умивання, одягання, пологи, плач) до нульових станів тілесності як абсолюту, в якому тотожні над-фізіологічність і остовпіння/нерухомість. Однак «каталептична» в романі не лише Іокаста, а й Едип – він із трудом пересувається, його добровільну сліпоту (чим закінчується «оригінальна» історія Едипа) у фіналі змінено на муки, зв'язані із труднощами пересування. В певному сенсі обмежений у свободі жесту (а жест у Богданової має значення ритуалу) виявляється і віщун Тересій: його очі закриті чорною пов'язкою, його рухи скеровані оточуючими, його обличчя – це лице

статуї. Джерелом цієї «епідемії нерухомості» як раз і є Іокаста, присутність котрої (її сон) оформлює чистий споглядальний простір, в якому тіло є за суттю і буквально подоланим і нейтралізованим. Бажання Іокасти – істеричне в тому сенсі, що це не бажання Іншого, а бажання за допомогою Іншого. Вона існує, співвідносячись із поглядом на себе. Те, якою її бачить Гера, чи те, якою бачить її Едип, – з одного боку, опосередковують всі її дії, всі її ідентифікації (зрештою, протягом роману Іокаста не вимовляє жодного слова). З іншого, саме вони, ці образи, способи бачити її, виявляються найбільш «істинним» її втіленням (втіленням буквально, адже тіло Іокасти бездіяльне). Між тим, в ситуації співвіднесення фізіологічності і не-тілесності в романі міф творіння виявляється рівнозначним міфу есхатологічному. На рівні теми і сюжету це проявляється в появі пар двійників, архетипних за суттю – тобто таких, котрі різняться лише за однією ознакою, і поступове обнуління цієї ознаки призводить до винищення одного елемента пари (Богданова тут либонь працює із стратегіями романтичного наративного модусу).

Найочевидніший «ланцюжок двійників» в романі: Іокаста – Сфінкс – Гера – Велика Мати, у взаємодії елементів якої відкидається різниця між тотожним та інакшим. В класичній постфрейдистській трактовці міфу про Едипа образ Сфінкса упредметнює постать батька [15], співвідносячись із образом Лая. Відгомони ототожнення Сфінкса і батьківської постаті в версії Богданової почасти перебирає на себе Гера, при тому, що її «батьківська влада» скерована не на Едипа, а на Іокасту. Жест Гери призваний замінити Іокасті й чоловіка, і сина. Втім, авторка звертається до архаїчного міфу, будуючи його навколо едипового сюжету, а не едипового комплексу. В пізніх, римських, варіантах історії Едипа стосунки між майбутнім царем Фів і Сфінксом є відверто еротичними [1]. Зустріч зі Сфінксом провіщає для Едипа зустріч із Іокастою, загадка Сфінкса (у Богданової відповідь на неї, до речі, царю підказує Гера) передусе загадці Іокасти (розв'яже яку в романі Тіресі). Богданова знімає момент часової дистанції, поміщаючи героїв в ситуацію «тут і зараз», а значить цариця і Сфінкс не можуть бути нічим іншим як одним неподільним цілим. Істеричне бажання Іокасти надає її сну насолоду, яку отримує вона, становлячись дзеркалом/відбиттям Іншого при тому, що само вона про не знає. Іокаста, співвіднесена із Сфінксом, співвіднесеним із Герою – це двійник двійника; її «сенс» губиться як раз в той момент, коли Інший, що бажає її, виявляється не один. І саме в цей момент залишає її не Едип, а Гера: «Оскільки я і сама не в змозі точно вирішити, хто з нас був жертвою, а хто грав роль підступної Сфінкс, адже ніякої Сфінкс ніколи не зустрічала всезнаюча цариця Олімпу» [2, 95]. Але якщо для античного і фрейдівського міфу про Едипа смисловим центром є саме інцест, то в версії Богданової смисловим центром виявляється мотив материнства, що його авторка співвідносить із символікою сакрального, забороненого знання. Показовий момент: «істота на чотирьох ногах» із загадки Сфінкса у Богданової, вочевидь, стосується вагітної жінки (її ноги плюс ноги ненародженої дитини), а уже потім цей принцип є перенесеним – відповіддю Едипа – на відокремлене від матері немовля. Остання поява цариці в романі – це зображення уже не тіла, не людини і не чудовиська, а іконічне втілення: вікно башти, в якій замкнено Іокасту, перетворюється на вітраж, в центрі котрого зображені мати і дитина. Героїня перетворюються на річ, котра має надприродне значення, розповідь про неї остаточно втрачає свою інформативність: наратив цей є не уявленням, а переживанням – і в цьому сенсі він очевидно міфічний (за рахунок заявленої реконструкції відомого сюжету момент переживання знання співпадає тут із розповіддю). Обов'язок як матері, дружини, цариці передбачає за замовченням жертву абсолютної цінності. Цю норму призначення Іокаста й переступає, обертаючись на Сфінкса. В такому контексті трансформація «мати↔дружина» постає умовою взаємопроникнення полярних категорій, а разом із тим і причиною есхатологічного «подвоєння» світу та його небезпеки.

Злитість суцього і повинного, що є складовою міфу на всіх стадіях його існування, свідомо акцентована Богдановою: художня реальність її твору постає як своєрідний вихідний імператив, а водночас й як переживання «повинної» реальності. Так задається горизонт очікування від «переписування міфу». Однак на певному етапі історія про Едипа в переказі Богданової перестає бути оповіддю і переходить у сферу висловлювання, яке утримує в собі суб'єкт значення. Відбувається це саме в момент примусового перетворення Іокасти на Сфінкс. «Вторинний» міф в романі сучасної авторки – це оповідь-пояснення, а уже потім – поклик, ще менше – примус. Йдеться, в першу чергу, про відсутність тут нормативно-дидактичної установки «світ такий, отже ти мусиш йому відповідати»: перехід від факту до ідеального уявлення факту в версії міфу про Едипа Богданової є розмитим. У такий спосіб у творів зближується міфічний сюжет із галуззю не-міфічного пізнання. Історія цариці Іокасти в викладі російської письменниці рецитуює архаїчний міф про Едипа, не оговорюючи можливість переживання цього міфу, а створюючи умови переживання. Богданова свідомо творить жіночу альтернативу міфу про Едипа. Альтернативність ця проявляється не так на рівні сюжету (тут відхилення незначні, що наразі лише підкреслює авторську інтенцію роману про те, що сюжет «першопочаткового» міфу не має самостійної цінності, а міфічність – це не якість оповіді, а тип міжособистісних, окрім іншого, зв'язків), як в сфері оцінки та раціоналізації. Як справжній антипод міфічної свідомості авторка означає свідомість нігілістичну, що не потребує упорядкування світу через «роботу» етичного

імперативу, і тим самим руйнує міф зсередини. Міф про Едипа – а він належить до тих сюжетів, які закріплюють ідею антиномізму як абсолютної норми буття – Богданова робить основою презентації принципово не здатної до аналізу свідомості, в якій потяг до визначення речі завдяки визначенню її протилежності виливається у несвідомий рух на сторону хаосу.

Юрій Лотман та Борис Успенський відзначали, що міф завжди є персональним та орієнтований на набір типових сюжетних ситуацій, тож в якості «репрезентанту» міфологічної свідомості він має здатися таким собі колажем з об'єктів однократних [7]. Завдяки такому підходу уявлення про повторюваність і багатократність речей збігається із уявленням про певну описову множинну, про метаопис, звернення до котрого й «переглядає» міф. Наразі в цьому сенсі міфічна свідомість безпосередньо передусє постмодерній свідомості (їдеться про «смерть метафізики»): виправдання чи критика культурних практик оптимально відбувається тут виключно через представлення «локальних» історій чи сюжетів. Жіночі прозаїки за таких умов потрапляють до «міфологізму за замовченням», адже сам опис жіночих практик протистоїть спробі метаопису як характерному прийому оцінювання, що ним «користається» доміантний стиль. Репрезентація жіночого досвіду в спробі ревізії міфу постає далєбі в функції інваріанту культури, вона є й одним із способів трансляції «взірцевих ситуацій» культури. Саме тому ревізія міфу жіночою прозою – це завжди реміфологізація (навіть в умовах декларованої руйнації міфу). Але відкритим натомість залишається питання, наскільки гендерно чутлива свідомість в цих процесах має відношення до архаїчної свідомості.

Так само як і історія царя Едипа, історія Медеї – однієї із «запозичених» античним міфом архаїчних хтонічних богинь – є благодатним полем для творення опозицій на кшталт і задля демонстрації раціоналістичного світосприйняття. Роман Людмили Уліцької «Медея та її діти» притягнув увагу дослідників насамперед поєднанням особливостей соціально-психологічного жанру із протистоянням реалістичного способу типізації та міфологічної свідомості [3; 10; 11; 12; 13; 16]. При всій розбіжності підходів, адресуючись до названого роману, літературознавці погоджуються: звернення до стійких елементів міфу дозволяє письменниці актуалізувати культурні архетипи, які наразі змінюють свою семантику і не вступають у суперечку із кризовим світовідчуття сьогодення. (Далєбі саме такий розклад дозволяє побачити в романній творчості Уліцької приклад неосентименталізму [6]). Семантичні зв'язки вихідного міфу та ревізійної міфотворчості за подібних умов сприйняття набувають такої стійкості, що уже не усвідомлюються в якості культурних, а здаються цілком зумовлено-природними, а власне ім'я героїні роману як таке, що функціонує в якості знаку у міфологічній свідомості. Ім'я Медеї, не перетворюючись на символ чи «відбиття» фольклорно-міфологічного образу, стає тут привілейованим полем для міфологізування.

Формально «Медея та її діти» відповідає всім вимогам сімейного роману, насамперед тим, що в основу оповіді тут покрадене «зовнішню» ідею протистояння/примирення генерацій, еволюції/регресу поколінь. В радянській історії, яка є художнім часом та темою сучасних сімейних романів (і «Медея...» не виключення), було кілька періодів розпаду колективного тіла, під час яких економічні та соціальні зміни супроводжували культурні потрясіння, відповідно до яких спостерігалася й наочна зміна генерацій. Це 1920-і роки, згодом – 40-і, потім – 1960-і й, нарешті, 90-і роки ХХ століття. Якщо придивитися до роману Уліцької стане очевидним, що саме на цих періодах з більшим чи меншим ступенем інтенсивності зосереджено увагу оповідачки: численні спогади-повернення (флешбеки), які далєбі й становлять у випадку Уліцької фабулу сімейного саги, звернені на періоди післяреволюційні (їдуть з родини і країни брати Синоплі, виходить заміж та їде з Криму осиротіла Леночка), післявоєнні (заміжжя Медеї і Сандри), часи відлиги (спроба повернення татар у Крим, актуалізація єврейського питання – повернення Самуїла до віри батьків та удівство Медеї, подорож до Середньої Азії). «Молоді» герої роману (дівчатам Нікі і Маші, різниця в віці між яким дуже незначна, приділено більше уваги, ніж їхньому старшому ровеснику Георгію) – це повоенні діти (вік яких, до речі, збігається із віком як оповідачки роману, так і біографічної авторки), чия молодість приходить на роки відлиги, а зрілість на пізньорадянський період. Нанизування у такий спосіб «хронологій», з одного боку, надає можливість для конкретно-чуттєвого і персонального вираження таких абстрактних величин як час та історія; зрештою це актуалізує й ідеалізацію до-травматичного часу, «золотої доби» (для «Медеї...» це доба великого будинку батька, «не-сухопутних» кримських Сіноплі). З іншого боку, ці генераційні цикли, які власне свідчать про цілеспрямовану «роботу» в романі міфічного мислення, оформлюють стійку впевненість в доцільності всього, що відбувається. Циклічна зміна (травм) поколінь в кінцевому розрахунку виступає в функції універсального означального для такого світосприйняття, при котрому взаємозв'язки, умовиводи, навіть вчинки не підпорядковуються лінійній логіці (а це зрештою теж ознака міфічної свідомості). Втілений тут принцип повтору, парадигми знімає будь-яке питання про еволюційні чи інволюційні відносини поколінь. Таке світосприйняття (а на рівні сімейної міфології, що її пише оповідачка, можна сміливо означати його як міфотворчу уяву) зрештою витісняє об'єктивований історичний час. «У вас все світове зло – радянська влада. А у неї одного брата вбили червоні, другого білі, у війну одного фашисти, другого – комуністи. Для неї всяка влада однакова» [14, 42], – характеризує

Георгій тітку. Попри роботу пам'яті жанру основою для хронології сімейного роману Уліцької стає відтворення циклічного/міфічного часу та – що наразі важливіше – заміщення часових форм просторовими (зокрема, і форм художньої уяви).

Медея в античному міфі – зайда: вона, яка добровільно покинула Колхиду, чужинка в Коринфі та Афінах. Укорінена Медея Уліцької – героїня все життя провела в Криму, котрий залишає лише на час подорожі до Москви із Сандриним первістком та у Ташкент до Леночки (обидві мандри визначні: під час першого Медея переживає свій досвід материнства, під час другого – досвід подружжя) – наразі не протиставляється міфічній «бурлаці», а здебільшого ототожнюється з нею. Світ навколо жінки сприймає як «неможливий, неправдоподібний, але [він] живе» [14, 63]. Дім, що вона там мешкає, називають Медеїним її сусіди, так само іменують морську бухту її рідня, Пупом Землі кличе галявину біля дому чоловік Медеї – всі вони називають, а в такий спосіб означають і присвоюють «Медеїн простір». Сама ж героїня весь час поступається цим правом власності, чи то символічно на користь своєї «античної» попередниці, чи то буквально, заповідаючи свій дім кримському татарину Равілю, котрий з'явився на одну ніч у її хаті й у такий спосіб долучився (а радше – повернувся) до «неправильного», але живого терену (в цю ніч навіть міліція, яка прийшла арештовувати чоловіка, не наважилася зайти в будинок). Індивідуальний простір Медеї, не закріплений за нею особисто, таким чином, постає як варіант спасіння, екзистенційного самозбереження. Простір Медеї – ширше за протиставлення сакрального і профанного. Він священний і тому водночас і «чистий», і татуйований [5]. Так само, як і зміна поколінь, йому притаманна якість, яку Уліцька повсякчас приписує ідеальним конструкціям, – він вічний.

Сюжет «Медеї та її дітей» за таких часопросторових «законів» зчитується як дидактичний, а центральний принцип оповіді як – назвемо його, запозичивши поняття релігійних практик – ісповідність. А саме: спасіння і порозуміння в світі «Медеї...» можливе лише за наявності посередника: від прямої моделі «учень – учитель» до права святівіщення, а в цьому проміжку – уявлення про владу Проведіння. Стоїцизм, майже святість Медеї задають простір, в якому реальні перипетії соціально-психологічної прози, «зчитуються» як ритуали, метою котрих є перетворення Хаосу на Космос, в яких героїні відводиться роль наставника, що володіє здатністю «добувати» сакральне знання з повсякденності повторюваних сюжетів життя. Всі колізії фабули, всі за суттю одноманітні та раз за разом повторювані характеристики головної героїні підпорядковані трансформативній логіці міфу. Потенція перетворення Хаосу на Космос закладена, зокрема, й в імені героїні-гречанки. Медея Мендес названа на честь батумської тітки. Цей персонаж з'являється у зв'язку із родинною легендою: грузинська Медея померла від горя на похороні чоловіка, а також у листі, в якому повідомляє про смерть першого чоловіка Матильді (мати головної героїні), отже тепер вільна Матильда може цілком законно ставати «праматір'ю» роду Сіноплі. В історії цього персонажу відбивається й сюжет загубленого Аспирита, що його смерть має поєднати Ясона і Медею, й історія Меда, котрому з благословення Медеї належить започаткувати нову царство та династію Медов. В такому контексті бездітність «молодшої» Медеї є фактором, що руйнує ієрархію традиційної родини на користь відносин взаємозалежності; вони ж постають як структура уявлень, скерована виключно на самозахист. Так і материнство Медеї, що не відбулося, маркується Уліцькою радше як цікавість спостерігача, водночас із тим маючи на увазі існування інтегруючої ідеї жіночого, ґрунтованого на тілесному материнському досвіді: «В той місяць, перший місяць життя Сергія [племінник героїні – Г.У.], вона зі всією повнотою пережила своє невідбуле материнство. Інколи їй здавалося, що груди наливаються молоком. У Феодосію вона повернулася із почуттям глибокої внутрішньої пустоти і втрати. “Молодість минула”, – здогадалася Медея» [14, 49]. Втім, на відміну від інших концептів роману, в яких, за великим розрахунком, цикли міфу протистоять лінійності історії, досвід материнства в якості досвіду тіла не має вічної природи, він кінцевий (так само як у випадку Медеї із Сергієм, згадує Ніка, що пережила своє «хтонічне» материнств із небогою Машею, а отже до дітей ставиться прохолодно і раціоналізовано). Упрямлена в такому підході логіка міфологічного мислення, яка не суперечить співвіднесенню бездітної вдови Медеї Мендес-Сіноплі із концептом незайманої богині-матері, наділяє відмову героїні від «нормального» тілесного життя значенням джерела особливих духових якостей.

Ставлячи за мету ревізувати існуючі міфічні системи (та власне створити свій варіант [8] в межах окремо взятого твору) сучасні авторки, попутно «позбавляють» міф влади «абсолютного» знання: розповідь тут не спонукає до нормативної дії. Так само на тлі домінанти нереалістичного мистецтва (а саме таким є культурний контекст новітньої жіночої прози) переписування міфу з акцентом на жіночому образі втрачає своє політичне/ідеологічне завдання на користь пошуку адекватної жіночому психологічному досвіду естетичної системи. Сказати, що Медея була чужинкою-цілителькою, а Іюста – це втілення і жертва пригніченої сексуальності, і тим обмежитися – сучасним авторкам недостатньо. Масмо актуалізоване питання про сам міф як тип дискурсу. Саме тому зміщення оповідного та міфологічного планів провокує притчову двоплановість твору Богданової, що тяжіє до модерністської традиції. Цей же процес призводить до дидактичної спрямованості роману Уліцької, орієнтованої на традиції сентиментального оповідання. Такий підхід до ревізії міфу (як фабули, зокрема) репрезентує

спробу моделювання художньої дійсності за законами не-раціонального мислення. Саме тому міфічні героїні сучасних романів демонструють насамперед риси так званого дифузного мислення: логіка їхнього вчинку не від'ємна від логіки емоціональної, предмет не різниться тут від знаку, а метафора співвідношення слова і речі перетворюється на метонімію.

І звернемо наостанок: обидва твори – це історії богинь гніву і помсти. Сила гніву, яка має перетворити жінку архаїчного міфу на богиню і елімінувати її від людської спільноти, замінюється у випадку новітніх Іокаст і Медей на творення жіночого мономіфу про свободу бажання. У відтворених ситуаціях насильства – жіночого у випадку Медеї чи над жінкою у випадку Іокасти – героїні Богданової та Уліцької відмовляються зайняти конкретну позицію: вони не є жертвами, вони не є насильниками, навіть якщо водночас є і жертвою, і насильником.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев Сергей Сергеевич. К истолкованию символики мифа об Эдипе / С.С. Аверинцев // Античность и современность: сб. статей к 80-летию Ф.А. Петровского. – М.: Наука, 1972. – С. 90–102.
2. Богданова Светлана. Сон Иокасты / С. Богданова // Знамя. – 2000. – № 6. – С. 76–102.
3. Зайнуллина Ильмира Нажатовна. Миф в русской прозе конца XX – начала XXI веков: дис. ... канд. филолог. наук: 10.10.01 / Зайнуллина Ильмира Нажатовна. – Казань, 2004 – 177 с. – Библиогр.: с. 144 – 177.
4. Капути Джейн. Психологический активизм: мифотворчество феминизма / Д. Капути // Женщины в легендах и мифах / под ред. К. Ларрингтон. – М.: Крон-пресс, 1998. – С. 548–587. – (Академия). – ISBN 5-232-00705-X.
5. Кассирер Э. Философия символических форм: В 3-х т. – М.–СПб.: Университетская книга, 2002. – Т. 2. – 217 с. – (Книга света). – ISBN 5-7914-0023-3.
6. Лейдерман Наум Лазаревич. Современная русская литература: 1950– 1990-е годы: учебное пособие для студентов высших учебных заведений: В 2 т. / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – Т. 2: 1968–1990. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 688 с. – ISBN 5-7695-1454-X.
7. Лотман Юрий Михайлович. Миф – имя – культура / Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский Б. А. // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. – Т. 1. – Таллин: Александра, 1992.– С. 58–76. – ISBN 5-450-01551-8.
8. Наговицын Алексей Евгеньевич. Трансформация гендерных ролей в мифологических системах / А.Е. Наговицын. – М.: Флинта, 2005. – 440 с. – ISBN 5-89502-770-9.
9. Перкисс Диана. Женщины переписывают мифы / Д. Перкисс // Женщины в легендах и мифах / под ред. К. Ларрингтон. – М.: Крон-пресс, 1998. – С. 566–582. – (Академия). – ISBN 5-232-00705-X.
10. Прохорова Татьяна Геннадьевна. Особенности проявления мифологического сознания в художественной структуре романа Л.Улицкой «Медея и ее дети» / Т.Г. Прохорова // Русский роман XX-го века: Духовный мир и поэтика жанра: Сб. науч. тр. / Под ред. А.И. Ванюкова. – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 2001. – С. 288–293. – ISBN 5-9758-0285-7.
11. Ровенская Татьяна Александровна. Женская проза конца 1980-х – начала 1990-х годов: Проблематика, ментальность, идентификация: дис. ... канд. филолог. наук: 10.10.01 / Ровенская Татьяна Александровна. – Москва, 2001. – 220 с. – Библиогр.: с. 194 – 220.
12. Ровенская Татьяна Александровна. Роман Л.Улицкой «Медея и ее дети» и повесть Л.Петрушевской «Маленькая Грозная»: опыт нового женского мифотворчества / Т.А. Ровенская // Адам и Ева. Альманах гендерной истории. – 2001. – №2. – С. 137–163.
13. Савкина Ирина. Род/Дом: семейные хроники Людмилы Улицкой и Василия Аксенова / И. Савкина // Семейные узы: Модели для сборки / Под ред. С. Ушакина. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – Кн. 1. – С. – ISBN 5-86793-281-8, 5-86793-283-4.
14. Улицкая Людмила. Цю-юрех: роман, рассказы / Л. Улицкая. – М.: Эксмо-пресс, 2003. – 364 с. – ISBN 5-04-009709-3.
15. Фрейд Зигмунд. Достоевский и отцеубийство / З.Фрейд // Фрейд З. Интерес к психоанализу. – М.: Попурри, 2009. – С. 108 – 131. – ISBN 978-985-15-0578-0.
16. Хорчак Дорота. «Память» как лейтмотив в романе Людмилы Улицкой «Медея и ее дети» / Д. Хорчак // Вестник Волгоградского государственного университета. – Серия 8: Литературоведение, Журналистика. – 2007. – № 6. – С. 82–88.

Олена БИСТРОВА

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ МІФОЛОГІЗАЦІЇ ЖИТТЯ Ф. ДОСТОЄВСЬКОГО В ДІЄГЕТИЧНОМУ СПОСОБІ НАРАЦІЇ

Статтю присвячено аналізу способів нарації в творах Ф. Достоевського. Увагу приділено дієгетичному способу, який є одним з проявів поетикальної парадигми письменника, що дає можливість наділити героя власними переживаннями, елементами власного життя. В статті проаналізовано такі твори Достоевського, як «Підліток»