

РОЗДІЛ 2

МІФОПОЕТИЧНА ПАРАДИГМА В УКРАЇНСЬКІЙ, АНГЛІЙСЬКІЙ ТА НОРВЕЗЬКІЙ “ПРОЗІ ПРО ЗЕМЛЮ”: ТИПОЛОГІЯ Й НАЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ

2.1. Біблійні мотиви як “сюжетотворчі” чинники у творах О.Кобилянської “Земля”, Т.Гарді “Тесс із роду д’Ербервіллів” та К.Гамсуна “Соки землі”

Трактування ідейного звучання художнього світу Ольги Кобилянської ще донедавна вкладалося у відомі – майже суто соцреалістичні – рамки (у працях М.Лещенко [117], В.Вознюка [26] та ін.) і нині потребує комплексного перегляду. Інтерпретація творчості письменниці в наукових працях останніх років¹⁹ органічно вписується в рамки успішно здійснюваного нині “нового” прочитання української класики, покликаної об’єктивними вимогами сучасного вітчизняного літературознавства. У цьому випадку особливо актуалізується міфопоетичний аспект творів письменниці, який, однак, поки залишається недостатньо дослідженим.

Специфіку, ступінь вияву й вектор функціональності міфологічного фактора у творах Кобилянської виразно окреслює компаративне студіювання (як справедливо вказує В.Жирмунський, лише за допомогою порівняння можна встановити, у чому полягає специфічна якість досліджуваного явища [71; 137]). Концептуальне бачення теми землі письменниця репрезентує в центральній у своєму доробку

¹⁹ С.Пригодія [181], І.Демченко [56], Т.Гундорової [52], С.Кирилюк [90], І.Каменської [86], П.Майдаченка [132], В.Пахаренка [171], М.Кудрявцева [105], Г.Нікітчиної [159] та ін.

повісті “Земля” (1901).

Вже класичним став вираз про те, що ця повість є найвищим злетом таланту письменниці (про свою захопленість твором писав М.Коцюбинський у листі авторці від 25 жовтня 1902 р. [102, т.5; 272-273], а І.Франко назвав «Землю» «найвидатнішим з її творів» [225; 281]). «Земля» є неперевершеним взірцем української «селянської епіки» й, незважаючи на зовнішню простоту сюжету, вражає глибинністю та своєю постійною актуальністю. Міфопоетичний аспект набуває в цьому творі особливо виразного звучання.

Зважаючи на спорідненість української та норвезької літератур, здається доцільним провести паралель, у першу чергу, між “Землею” письменниці та романом Кнута Гамсуна “Соки землі” (1917). Вище говорилося про любов Кобилянської до норвезького мистецтва слова (навіть епіграфом до повісті взято вислів норвезького письменника Ю.Лі) та про вплив на неї творчості Гамсуна (однак за часом написання повість української авторки випереджає норвезький роман). Це зіставлення, маючи новаторський характер, певною мірою висвітлить і тенденції вирішення теми землі в українській та норвезькій “прозі про землю” кінця XIX - першої третини XX ст. Далі ми порівняємо міфопоетичні техніки Кобилянської і Гамсуна з міфопоетичною парадигмою роману Гарді “Тесс із роду д’Ербервіллів”, що сприятиме змозі ширших узагальнень щодо цього аспекту нашої роботи.

Обидва твори – “Земля” і “Соки землі” – у творчій спадщині митців етапні та позначені яскравою міфологічністю²⁰. Ха-рактер вияву міфологічного фактора в цих творах дозволяє сприймати їх як такі, що містять міфопоетичні парадигми. Так, аналізуючи “Землю”, П.Майдаченко робить акцент на “...стрункій опозиційній побудові міфосимволічної картини світу роману” [132; 119],

²⁰ На останньому наголошується в новіших українських розвідках, з одного боку, – Т.Денисової [57; 220], П.Майдаченка [132; 115], Т.Гундорової [50; 58-60]; [52; 29, 201], С.Кирилюк [90; 103], Н.Шумило [245; 190], Л.Горболіс [42; 133-134] тощо, – та у працях, де розглядається роман Гамсуна, з іншого, – Г.Храповицької [231], почасти О.Воронського [28; 337-341] та ін.

Т.Гундорова вбачає у творі “духовний міф Кобилянської” [50; 62], а Г.Храповицька прямо характеризує “Соки землі” Гамсуна як роман-міф [231; 38].

Мета зіставлення цих творів, таким чином, – визначити специфіку природи і функціонування їх міфопоетичних парадигм у контексті єдиного проблемно-тематичного комплексу “прози про землю” в європейській літературі кінця XIX - першої третини XX ст. Головними завданнями тут є: а) проаналізувати й узагальнити погляди дослідників на міфопоетичну природу “Землі” Кобилянської та “Соків землі” Гамсуна; б) висвітлити специфіку та способи вираження зв'язку вказаних творів з біблійним текстом; в) схарактеризувати модули вияву міфологічного фактора у творах і г) зіставити векторність “центрів” міфопоетичних парадигм творів, у т.ч. соціально-культурну (в контексті відповідних національних літературних систем).

Центральні фабульні стрижні повісті і роману закорінені у біблійний ґрунт і відіграють головну роль у створенні міфопоетичної атмосфери (ситуації) у творах.

У тексті “Землі” Кобилянської виразно проступають контури біблійного сюжету про Каїна і Авеля, синів Адама і Єви. “І був Абель пастух отари, а Каїн був рільник” (Буття, 4: 2). Через те, що Бог прийняв жертву Авеля, а жертву Каїна не прийняв, Каїн убив брата, за що був проклятий землею та приречений на вигнання та поневіряння.

У повісті цей старозаповітний сюжет проектується на вбивство Савою (Каїн) Михайла (Авель), причому, знову ж таки, актуалізується опозиція “братів” у бінарній структурі твору (для образу Михайла характерна духовна влада землі, залюбленість у життя, спокійна творча праця; для образу Сави – матеріальна влада землі, агресія, жадоба вбивати; в образах Михайла і Сави Г.Нікітчина вбачає образи-антиподи Персони і Тіні [159; 7]). На користь такого прочитання повісті свідчить чимало сходжень між нею і текстом Біблії.

Як і в Біблії, у творі Кобилянської братовбивство відбувається через заздрощі: Сава заздрить братові й

побоюється, що той дістане у спадок від батьків усю землю родини. (В.Пахаренко наголошує, що причини братовбивства у творі – “зречення (Савою. - А.Г.) влади землі” (зовнішня) [171, I; 5] та доля (глибинна) [там само, II; 2]).

Як голос крові вбитого Авеля волає від землі до Бога (Буття, 4: 10), так і в повісті в день убивства щось підганяє Івоніку додому з міста (“його тягнуло додому” [94, т.2; 218]).

Бог своєю печаттю робить Каїна недоторканим для людей; так само від людського (кримінального) суду Саву рятують батьки, знаючи трагічну істину.

Співзвучні з вироком Господа Каїну (“А тепер ти проклятий від землі... Коли будеш ти порати землю, вона більше не дасть тобі сили своєї. Мандрівником та заволокою будеш ти на землі” (Буття, 4: 11-12)) в повісті слова Петра та невідомого діда про вбивцю Михайла:

- Петро: “...він не буде мати супокою ані на сім, ані на тім світі! ... Оце нещастя таке велике, що не найде собі сховку на землі...” [94, т.2; 222];
- дід: “Але оцього буде вона (земля. - А.Г.) пекти в ноги, що йому ніде місця не буде” [там само; 249].

Після вбитого Авеля Єва народила Сифа; у повісті ж Анна після загибелі Михайла виходить заміж за Петра – “Михайлового млявого двійника” [132; 116]. Цікаво, що “майбутнє” своєї родини (як життя пам’яті) батьки Михайла пов’язують не з Савою (який духовно помер), але з сином Анни і Петра. Можна припустити, що образ цієї дитини (ім’я якої не називається, і це сприймаємо як певне узагальнення) в письменниці особливо пов’язаний з майбутнім. Адже Біблія свідчить про заселення “всієї землі” від трьох синів Ноя (Буття, 9: 19) – нащадка Сифа (за повістю – Петра).

Однак зіставлення тексту Кобилянської з Біблією виявляє й певні зміни у “передачі” старозаповітного сюжету в повісті. Так, Сава молодший за Михайла, тоді як Каїн старший за Авеля. Хоча цей момент потребує коментарю. Каїн у Біблії – хлібороб, а Сава в цій іпостасі виступає тільки “епізодично”, хоча вповні усвідомлює свою залежність від землі: “Що значить чоловік без землі?” [94, т.2; 89] (порівняймо зі словами

матері Ягни з “Селян” Реймонта: “Людина без землі все одно, як без ніг: рачкує, рачкує, а нікуди не долізе” [183; 262]). У Саві фактично перемагає інстинкт мисливця (“Зо стрільбою ходив би день і ніч по полі й по лісі...” [94, т.2; 24]. “Вистрілював усі воробці із гороху, а взимі зайці... Але се й було все, у що вкладав свою душу!” [там само; 41]), а Михайло взагалі негативно ставиться до зброї (“Замітна була в нього лише незвичайна відраза до оружжя, особливо ж до рушниць...” [там само; 264]); Михайло, однак, не пастух, як Авель, а хлібороб.

Беручи до уваги те, що мисливство в культурному розвитку людства виникає значно раніше за хліборобство (що останнє “переможене” в Саві), можна припустити, що “вищий” за культурним розвитком Михайло є в цьому розумінні молодшим, а Сава – старшим.

На запитання Господа про Авеля (після вбивства) Каїн відповідає, що не знає, де той: “Чи я сторож брата свого?” (Буття, 4: 9). У повісті Сава теж каже неправду – про місце свого перебування під час злочину. Проте цікаво, що саме Михайло – репрезентант вищої культури, мирної творчої праці – перебирає на себе “функцію” “сторожа” Сави (біблійного Каїна, який у Кобилянської втілює агресивне начало). Приміром, Сава каже про брата: “Він удає з себе великого господаря. Раз у раз дає науку й перестороги, як маю робити се або те, коли його не стане дома” [94, т.2; 89].

Таким чином, підтверджується думка Т.Денисової про ситуацію у творі, “ніби змодельовану як розгорнута притча про Каїна і Авеля” [57; 220].

Отже, певні “відходження” повісті від біблійної легенди пояснюються специфікою інтерпретації Кобилянської цього сюжету. Оригінальне зауваження щодо теми старозаповітної легенди в повісті знаходимо в Р.Чопика: “Не Каїн убиває Авеля, не рільник скотаря. Мирне, Боже заняття не могло сотворити убивцю. Навпаки – беззахисну жертву воно сотворило, і її прийме Бог! Так вважає “донька українсько-руського народу” [237; 80].

Орієнтуючись на систему модусів проявлення міфу в художній творчості [див.: 178; 38-43], схилиємось до думки про міфологізаційний (внутрішній) вектор “Землі” Кобилянської відносно біблійної легенди про Каїна і Авеля: біблійний міф, актуалізований письменницею для сучасного контексту, немовби просвічує крізь тканину тексту й надає звучанню повісті особливої масштабності, певного універсалізму; старозаповіт-ний сюжет, переосмислюючись, накладається на соціальну реальність. Т.Гундорова пише, що в повісті “...біблійна символіка братовбивства і біблійні архетипи пронизують цілу оповідь, лише зрідка виступаючи на поверхню...” [52; 201]. Посилення включеного в цю атмосферу містичного моменту (“система” символічних знаків долі, що роблять логічним трагічний розвиток дії: обрив струни на весіллі Парасинки і Тодорики, коли Михайло запрошує Анну до танцю [94, т.2; 29], образ “сусіднього” лісу та численні прояви таємничого “щось”, страшний сон Івоніки [там само; 108-109], почутий Рахірою й Савою нічний крик сови [там само; 189], загибель Савиноного теляти [там само; 207] тощо) формує у творі “окрему” проблему фатуму [детальніше див.: 171, II], яка підкреслює міфопоетичний підтекст повісті²¹.

Яка функція міфологізації в оповіді Кобилянської? Ввести людину (селянина) у вічно повторювальний цикл міфу (у кожній епосі – свій Каїн) чи закликати до розриву біблійного ланцюга? На нашу думку, тут варто говорити про своєрідну гетерогенність міфопоетичної атмосфери повісті, адже таким, що посилює ідейне звучання цього твору, є й зовнішній (точніше, зовні спрямований) міф.

Т.Гундорова вказує, що повість письменниці стала “тим смисловим центром, навколо якого утворювалося актуальне смислове поле модерної української літератури. В

²¹ Типологічно близьке героям “Землі” відчуття невідворотного *чогось*, містичного фатуму переживає Гнат з однойменного твору Буніна, усвідомлюючи дивний зв'язок із Любкою, своєю майбутньою дружиною: “Казалось ему летом, что минует его то неизбежное, что должно быть. Но теперь он почувствовал, что нет, не бывает тому – не минует. Оно уже близилось, росло, надвигалось...” [17, т.3; 281].

найзагальнішому сенсі, мова йде про формування такого українського міфу, який би конституював цілісність нації, культури, індивідуума в новій, модерній епосі XX віку” [50; 58]. С.Павличко ж підкреслює “глибинну деміфологізацію” [170; 63] народу в “Землі”, те, що у творі руйнується “патріархальний народницький міф цілої культури” [там само], “демістифікуються й деміфологізуються ключові поняття, святі для народницького світогляду: ідеальність громади, ідеальність природної людини – українця-селянина, ідеальність селянської сім’ї, ідеальність жінки...” [там само].

Очевидно, у висловах обох дослідниць ідеться про соціокультурний національний феномен, який можна кваліфікувати як міф – український міф (про землю), який для твору є другим, зовні спрямованим²². Логічно припустити (особливо у світлі пізніших зауважень Т.Гундорової [див.: 52; 16]), що “формування українського міфу” Кобилянської включає в себе ті полідеміфологізаційні процеси, на які вказує С.Павличко: адже руйнування міфу народжує інший міф.

Тобто в повісті спостерігаємо поєднання власне міфологічної (біблійної) оповіді та соціокультурного міфу (“нового” міфу), які, однак, диференціюються і з-поміж яких художньо домінує перша. Можна погодитись, що Кобилянська стверджує вивільнення людини (українця) з-під влади землі для “осягнення культурного, модерного виміру поступу” [52; 16] народу. Міфопоетичний потенціал повісті “працює” в тому числі на спробу авторки висунути нову щодо традиційної української парадигму, де центр духовних шукань українця зміщується з хліборобської ниви на “інший світ” [94, т.2; 298] – ниву науки, культури (недарма навіть старий Івоніка, “патріарх поля”, “піддержує” намір Анни й Петра віддати їх сина до школи: “Нема йому що до землі прив’язуватися... Вона не кожного щастям наділяє!” [там само; 296]).

Доречним буде прокоментувати думку Ю.Клим’юка про те,

²² Т.Гундорова називає соціальний міф у “Землі” Кобилянської і “Fata Morgana” Коцюбинського [51; 137], а також указує на “міф про землю” в новелі Стефаника “Вона – земля” [50; 58].

що в повісті “головними... є три міфи, до яких звернулася письменниця, – біблійний про Авеля та Каїна і два народнопоетичні – про Землю-годувальницю і про закляті місця. Перший міф переосмислюється, другий деміфологізується, а третій вплітається в художню тканину твору” [92; 53]. Допущена тут неточність у визначенні вектора функціональності міфологічного фактора очевидна. Адже процес переосмислення матеріалу може відбуватись як у напрямку реміфологізації, так і в напрямку деміфологізації. Тобто дослідник, характеризуючи функціональну роль (названих ним) перших двох наявних у повісті міфів, указав різнорівневі поняття, залишивши невизначеною роль міфу про Каїна і Авеля.

Кнут Гамсун, на відміну від О.Кобилянської, не прагне до витворення нових світоглядних парадигм: він відстоює традиційну норвезьку модель, центр якої – земля. Проте посилення звучання свого твору автор досягає, як і українська письменниця, звертанням до Біблії; за висловом Туре Гамсуна, автор проповідує в романі євангеліє землі [35; 314]. К.Гамсун репрезентує в “Соках землі” власне авторський міф (з відчутною долею міфологізаційного модусу; “особливий тип міфу XX ст.” [231; 39]), у центрі якого – постать головного героя Ісака. Прикметно, що цей образ у письменника символічно з’єднує в собі дві біблійні постаті: Адама та Ісака – сина Авраама і Сарри [детальніше див.: 231], тобто й дві відповідні біблійні легенди: про першолюдину і про життя Божого праведника. “Двополюсне” апелювання до Святого Письма пов’язане з підкресленням у творі двох основних моментів буття: появою на землі людини (Ісак Гамсуна – Адам) та призначенням її на землі (Ісак Гамсуна – біблійні Адам та Ісак).

Елементи міфологічної структури роману та сходження його тексту з Біблією простежує Г.Храповицька, яка підкреслює, що, “звертаючись до Біблії, Гамсун використовує не якийсь із її сюжетних моментів... але лише її ідеї та образи, в яких вони реалізуються” [там само; 39]. При цьому, якщо в

повісті Кобилянської контури міфу проступають, як у палімпсесті, – біблійна легенда вгадується читачем, то Гамсун працює з міфом більш “відкрито”.

Наприклад, яскраво вказує на біблійні витoki система імен персонажів “Соків землі”: Ісак, його донька Ревека (у Святому Письмі це ім’я дружини Ісака; Гамсун не міг назвати дружину героя Ревекою, оскільки перша, Інгер, співвідноситься з образом старозаповітної Єви) та старший син Єлісей (ім’я пророка в Ізраїлі, учня й наступника пророка Іллі (І Цар., 19: 16, 19)); нарешті, молодшого сина герой роману хотів назвати Яковом [34; 33], і саме так звали молодшого сина біблійного Ісака.

Гамсун указує на міфологічну вічність образу свого Ісака (“Він – сільський мешканець і тілом, і душею, і хлібороб, який не знає пощади. Виходець із минулого, прообраз майбутнього, людина перших днів землеробства, йому дев’яност років, та все ж він син свого віку. [...] Ісак сіє. Вечірнє сонце осяє ячмінь, дугою сиплеться він з його руки й золотим дощем падає на землю” [там само; 312]), універсалізуючи тим самим часову характеристику твору: адже для міфу з властивою йому постійною актуальністю профанного часу не існує. Співвідносний з появою на землі першолюдини, Адама, прихід гамсунівського Ісака в Селланро осмислюється також як віднайдення людиною земного раю, як повернення в Едем. Не випадково важливими в житті Сіверта, молодшого сина Ісака, стають хвилини, коли ще дитиною він, спостерігаючи за старим бараном, переживає “якесь містичне первісне враження...: баран скуб траву, раптом він підвів голову й перестав жувати, а тільки стояв сумирно й дивився. Сіверт мимоволі подивився в тому ж напрямі... Та тут Сіверт сам відчув у душі щось незвичайне, ніби він дивиться в Едемський сад!” [там само; 97].

Дійсно, Селланро в романі – це земний рай: “Едем Ісака весь у спогляданні, у видінні. Він покоїться і стоїть перед очима. [...] Едем Ісака даний. Це – те ж саме життя, але завершене у своїх досягненнях, дуже простих і реальних” [28;

339] (тут пригадується сцена з роману «Хай збудеться моя радість» Ж.Жіюно, де селянка Марта «розуміє», що поле навколо неї – «земний рай» [69; 309]).

Один із головних у творі Гамсуна мотив праці на землі, стану злиття з природою є своєрідною умовою життя в цьому Едемі, способом відчуття його. Водночас цей мотив окреслює призначення людини – працювати, творити. Адже, за Біблією, “...взяв Господь Бог людину, і в еденському раї вмістив був її, щоб порала його та доглядала” (Буття, 2: 15). Ісак Гамсуна проводить у праці все життя (“він був просто невтомний працівник” [34; 9]); навіть жінку на початку твору він шукає саме як робітницю [там само] (або, як наполягає Г.Храповицька, як “помічницю” [231; 41]), що вкотре наближує текст до Біблії: “І сказав Господь Бог: “Не добре, щоб бути чоловіку самотнім. Створю йому поміч, подібну до нього” (Буття, 2: 18), – і створив жінку.

Спосіб життя героя роману вповні нагадує життя його біблійного прототипу Ісака, з яким (як і з його батьком Авраамом) Бог уклав заповіт, пообіцявши “бути з ним”, поблагословити його та дати йому і його численним нащадкам великі землі, а також поблагословити в потомстві Ісака “усі народи землі” (Буття, 26: 2-5). Як зростає господарство біблійного праведника (Буття, 26: 12-14), так міцніє й добробут Гамсунового героя, який має чотирьох дітей і в кінці роману вже постає як маркграф. Символічні звернені до нього слова Оліни: “У тебе й поля і луки, і все у тебе, чисто в Біблії, тече молоком і медом” [34; 48].

Звідси, наскрізна для твору іпостась героя-сіяча несе в собі глибокий філософський сенс і водночас висвітлює “генетичний” зв’язок нордичного Ісака з Біблією: “Ісак прямував з непокритою головою, закликаючи ім’я Ісуса, і сіяв... душею був неначе дитина. Дбайливо і ніжно кидав він кожную пригорщу, був тихий і покірний. ... ох, який величезний світ, а крихітний клаптик, який засіває Ісак, – у центрі всього” [там само; 26-27]. (Порівняймо: “І посіяв Ісак у землі тій, і зібрав того року стократно, і Господь поблагословив був його” (Буття, 26: 12)).

Наведена цитата з роману є виразним прикладом універсалізації автором простору твору, властивої письменнику масштабності письма, а також вираженням схеми міфопоетичної картини світу “Соків землі”.

Так само у праці сенс життя бачать і герої Кобилянської – Івоніка і Марійка Федорчуки (Івоніка: “А зрештою... пощо чоловік живе? Не на те, аби робив..? [94, т.2; 24]); так само поєднані вони із землею й живуть “філософією землі”. Зіставимо: Івоніка “переживав сам стан землі й був із нею одним” [там само; 31]; Ісак Гамсуна каже: “...живу я тут заради землі. [...] Ми живемо землею” [34; 72].

Споріднює образи героїв українського та норвезького творів і ставлення до Бога. Хоча Ісак К.Гамсуна “ніколи не молився за молитовником, та думки його часто звертались до Бога... він був сама щирість і трепет” [там само; 10]. Атмосфера “благочестя та богобоязливості й пишної забобонності” [там само; 134] Селланро співвідносна з атмосферою села Д. української письменниці [94, т.2; 78]. Певно, аналогічними є моменти порятунку від “темної сили” Ісака [34; 136] та Михайла й Анни [94, т.2; 77-78]: відповідно іменем Ісуса та хрещенням тощо.

Герої творів наближені до надприродного: Ісак бачить Бога в лісі [34; 109], а Івоніка замовляє град і хмари [94, т.2; 165-166] тощо. Характерне в обох творах також підкреслення “дитинності” провідних персонажів: Ісака Гамсун називає “дорослою дитиною” [34; 48], Кобилянська порівнює з дитиною Івоніку [94, т.2; 273], характеризує так уже дорослих Михайла [там само; 117, 124] й Саву [там само; 94, 188, 229, 244] тощо. Очевидно, останнє можна тлумачити як наближення авторами оповідей до першочасів людства – віку його “дитинства”, як підкреслення зв’язку і залежності людини від природи, землі. Як пише Гамсун про Селланро, “тут росте все, люди, тварини й рослини” [34; 312], – тобто люди – діти природи, землі.

Проблема зв’язку поколінь на рівні продовження дітьми батьківського способу життя, традицій постає як у

Кобилянської, так і в Гамсуна. Надією гамсунівського Ісака стає молодший син Сіверт, землероб. А старший, Єлисей, улюбленець матері, покидає батьківський дім і землю та їде в Америку, де й губиться його слід (наслідок розриву з землею).

З-поміж своїх синів-близнюків біблійний Ісак більше любив старшого Ісава (мисливець, людина полів), а молодший Яків (мирна людина наметів) був улюбленцем матері (Буття, 25: 24-28). Саме за її порадою Яків (боючись помсти обманутого ним брата) на певний час залишив дім батьків (Буття, 27: 41-45).

Як видно, в літературах, близьких за типом розвитку, практично в один історичний період (перша чверть ХХ ст.) два письменники-модерністи, працюючи з одним проблемно-тематичним комплексом і вдаючись до схожого – біблійного – “образного інструментарію”, створюють різні за ідейним звучанням (та в обох міфологічні) художні світи.

Опозиція “земля (= природа) – культура”, стаючи у творах одною з центральних на рівні соціального звучання, по-різному осмислюється Кобилянською та Гамсуном, окреслюючи відповідні типи культурно-естетичних програм митців. Коментуючи цю опозицію в повісті “Земля”, С.Павличко резюмує: “Саме до культури... спрямований заклик відірватися від землі” [170; 63]. Суголосна цьому зауваженню й думка Т.Гундорової [52; 36]²³. І навпаки, повернення до землі є ідеалом норвезького автора, який завжди надто скептично ставився до міської – “ворожої людини” – цивілізації (Є.Анічков писав з цього приводу: “Кнут Гамсун та його улюблений герой, обидва вони на півдорозі між двома культурами, які ще не розійшлися, ще такі близькі в Норвегії, – культурою міста і культурою села” [7; 435]). Оригінально визначає тематичну лінію “Соків землі” Туре Гамсун: “Поема про щасливе рабство людини, яка працює на землі, перше й останнє євангеліє, єдине, що дає здоров’я тілу, робить життя щасливим і пам’ять про людину безсмертною” [35; 311].

Нарешті, зауважимо, що образ норвезького Ісака у всій

²³ Детально проблему “села - міста” розглядаємо в п. 2.3.1 дослідження.

своїй повноті дуже схожий на образ абстрактного селянина, змальований О.Шпенглером: “Селянин – це вічна людина, не залежна від культури, що вона (культура. - А.Г.) гніздиться в містах. Він був до неї і залишиться після неї... Містична душа, сухий практичний розум...” [244; 121].

Отже, компаративне дослідження “Землі” Кобилянської та “Соків землі” Гамсуна в зазначенім ракурсі підтверджує наявність у творах своєрідного міфологічного коду, який структурує їх художній хронотоп та ключем до якого є образ (міфологема) землі, мотив “влади землі” над людиною. М.Грицюта влучно визначає роль образу землі в повісті Кобилянської: це «...альфа і омега селянського життя, об’єкт, з яким пов’язані праця, існування, навіть духовне начало селянина. Нарешті, це Земля-Гея, яка породжує все живе і його поглинає” [48; 38] (про намічену в останній фразі вченого бінарну семантику образу землі в Кобилянської детальніше говоримо в п. 2.3.2 монографії).

Ядро міфопоетичної парадигми “Землі” є простим за способом (джерелом) виникнення, в повісті утворюється гетерогенна міфопоетична атмосфера; роману ж “Соки землі”, при його простому міфопоетичному ядрі, властива гомогенізованість міфопоетичної атмосфери в цілому (через усепоєднуючий модус авторського міфу).

Слід додати, що норвезький роман можна сприймати й системно – як етап еволюції гамсунівського метагероя і динаміки його пантеїстичного світосприймання (див. підрозділ 2.2 нашого дослідження).

О.Рогальський вказує на подібність до образу Ісака К.Гамсуна образу Мацея Борини з роману Реймонта “Селяни” [276; 52-53]; про кровну близькість Борини Ісаку пише й Я.Івашкевич [там само; 112]. Дійсно, сцена, де “господар з діда-прадіда” [183; 663], “натомлений трудар” [там само; 654] польського автора перед смертю виходить вночі у поле сіяти землю, глибоко символічна й дає підстави до таких порівнянь: “А Борина, дивлячись перед себе в зачарований світ весняної ночі, ходив полем безшелесно, мов привид, який

благословляє кожную грудку землі, кожную стеблину, і сів, сів без втоми.

Він... нічого не помічав, нічого не відчував, крім невиразної, але непоборної потреби сіяти” [там само; 652]. “А коли скаламутилась ніч... рухи Мацея стали повільніші, він частіше зупинявся і, забуваючи набрати землі, сів з порожньої пригорщі – наче вже самого себе розсівав до останку на ці дідівські поля; сів усі прожиті дні, все життя своє, яке дістав колись і тепер повертав цим святим нивам й одвічному Богу. [...] Захитались хліба й трави і з схвильованого поля під ногами Мацея знявся тривожний жалібний шепіт: “Господарю! Господарю!” [...] ...вся земля загомонила одним могутнім хором: “Зостанься! Зостанься з нами! Зостанься!” [там само; 653].

Цікаві й слушні міркування О.Рогальського про відмінність типів релігійності норвезького і польського селянина: “...в одного й другого вона є примітивною, але в той час як Ісакові цілком вистачає власне відчуття присутності й могутності Творця, а також суто інстинктивного розпізнавання добра і зла, то Бориню і його світ характеризують порівняно широкий діапазон відчужень і відносин та, не дивлячись на всілякі забобони, серед яких він перебуває, багата, барокова, католицька обрядова побожність” [276; 53].

Наближеність до надприродного Ісака й Івоніки властива й Мацею Борині: Бог кличе його до себе [183; 654] (цікаво, що бачить Господа герой Реймонта – як селянин – “на троні із снопів” [там само]). Типологічний ряд цих образів продовжує й образ Траугота Бютнера з роману фон Поленца “Селянин”: “Він стояв на тій землі, сином якої був; та, як мати своїй дитині, так і їй він віддавав усе своє: свої турботи, свою любов і свій трудовий піт” [176; 91]. “Бютнер носив у своїй душі ясне, у вищій мірі особисте, уявлення про свого Бога. ... Іноді в ранні ранкові години, коли старий був сам у полі і вся природа сяяла якимось неземним світлом, він відчував близькість Бога, знімав свій капелюх і читав коротку молитву” [там само; 172].

Одним з найбільш яскравих англійських письменників

кінця XIX - початку XX ст., який звертається до теми землі, селянства й активно залучає до своєї творчої лабораторії елементи міфологічного, є Томас Гарді. Висвітлення міфопоетичного аспекту його вершинного роману "Тесс із роду д'Ербервіллів" (1891) (далі – "Тесс..."), зважаючи на традиційно реалістичну інтерпретацію цього твору як належного до авторського циклу "романів характеру і середовища", інноваційне та покликане виявити нові, поки не висвітлені смисли твору й поглибити розуміння його художньої природи.

Як стверджує М.Урнов, це "перший і єдиний роман Гарді, більш того – перший і єдиний англійський роман, у якому робиться спроба з широтою й розмахом класичного соціального роману осмислити долю англійського селянства" [214; 97]. Цей знаковий для англійської літератури твір (шостий у "серії" "уессекських романів" автора) не раз ставав об'єктом досліджень як вітчизняних (Л.Смикалова [190], Т.Похилевич [180] та ін.), так і зарубіжних (І.Верцман [22], О.Федоров [217], М.Урнов [214], Б.Кузьмін [107], Д.Ван Гент [263], А.Кеттл [89], Дж.Кінг [268], Дж.Т.Лейд [269], П.Інхем [266; IX-XLVIII], Л.М.Ширс [279], Дж.С.Клак і Г.Лоу [258] та ін.) учених. При тому, що "Тесс..." належить до творів з чітко вираженою міфопоетичною парадигмою, питання міфологічного фактора в ньому як таке залишається розробленим вкрай недостатньо: частково проблеми торкається Н.Фрай [261; 41], фрагментарно її розглядають Д.Ван Гент (наголошуючи на домінуванні "містерії землі" в романі) [263], Л.М.Ширс (переважно проводячи окремі паралелі роману з Біблією) [279] та деякі інші. Отже, ми досліджуємо специфіку міфопоетичної парадигми цього роману, для чого а) визначаємо наявні в тексті відповідні алюзії та ремінісценції, б) виявляємо у творі контури моделей легендарно-міфологічного (у даному випадку біблійного) походження й аналізуємо характер опрацювання автором цих моделей, в) зупиняємось на мотиві жертви та містичних знаках, характерних для обраного твору.

Якщо розглядати роман на рівні міфологічних алюзій та

ремінісценцій, то одразу виділяються дві основні лінії – біблійної та античної міфологій.

Згадки про біблійні постаті, вислови з Книги книг, місця та об'єкти, про які йдеться в Біблії, буквально пронизують твір Гарді, – в романі відчутна біблійна атмосфера. До неповного переліку таких відсилань увійдуть Адам [266; 154, 200, 360] і Єва [там само; 154, 200, 378, 407], Авраам [там само; 147, 396] та Ісак [там само; 396], Лія та Рахіль [там само; 171], Самсон [там само; 293], Соломон [там само; 325], цариця Савська [там само; 148], Христос [там само; 186, 428], Магдалина [там само; 154], пророк Осія [там само; 387], св. Лука [там само; 196], св. Іван [там само; 186, 251], апостол Павло [там само; 186, 264], Тимофій, Тит і Филимон [там само; 186], Огола й Оголива [там само; 109]; а також рай [там само; 386, 407], дерево пізнання [там само; 124], сатана [там само; 385, 408], землі Ханаанська та Єгипетська [там само; 425], Вавилон [там само; 118, 378], драбина Якова [там само; 390], Соломонів храм [там само; 26], Річка Життя [там само; 123] (у Біблії – ріка живої води (Об'явл. св. Івана Богослова 22: 1)); Страшний суд [266; 265], гріхопадіння [там само; 200], година воскресіння [там само; 154]; ряд псалмів тощо.

Численні і вплетені у канву книги згадки про античність: “глава безсмертних” (за Есхілом) [там само; 463], Деметра [там само; 154] і Церера [там само; 10], Артеміда [там само; 154], Плутон [там само; 381], Аполлон [там само; 450], Пан, Силен та Пріап, Сиринга й Лотис, сатири [там само; 73], німфи [там само; 73, 187]; Аталанта [там само; 453]; колесо Іксіона [там само; 443]. Йдеться й про еллінське язичництво [там само; 398], поганський храм [там само; 458] тощо.

Активне включення у художню тканину роману античних образів та мотивів цілком логічне для Гарді, світогляд якого тяжіє до античної міфологічної парадигми (письменник любив античних класиків (читав їх в оригіналі), а в романі хотів репрезентувати Тесс як сучасну Електру [79; 425]). Насиченість же тексту біблійним колоритом пояснюється певною зацікавленістю автора релігійними питаннями і вмотивована,

по-перше, творчим надзавданням митця (у творі втілений модус міфо-творчості, про що говоритимемо пізніше) та, по-друге, логікою розвитку романної дії (пряма “причетність” провідних персонажів до Божого слова: Тесс знає Святе письмо з дитинства (й навіть сама хрестить свою хвору дитину), Клер – син священика, а Алек певний час проповідує слово Боже). Крім того, в гардівському Уессексі, де триває дія і який символізує “стару добру Англію”, помітні також кельтські мотиви.

Аналіз твору показує, що структуротворчою в нім є біблійна лінія. Античні ж елементи, на перший погляд, не становлять якоїсь певної системи, проте утворюють своєрідне тло розгортання дії, наближають художню реальність роману до античного контексту, а отже, уможливають “проходження” у творі ідеї фатуму, розуміння життя головної героїні як гри з нею долі – “глави безсмертних”, за Есхілом. Недарма І.Верцман вказує, що тут “...давній есхілівський “фатум” виведений невидимим персонажем...” [22; 53].

Утворенню міфопоетичної парадигми роману сприяє прозорий зв’язок його із Святим письмом, а також з античним мотивом фатуму; іншими словами, ядро цієї парадигми має біблійне й античне коріння і є складеним. Однак, думається, “присутність” у романі двох провідних міфологічних традицій дещо послаблює звучання біблійної. Є.Мелетинський пише, що в подібних випадках спостерігається розмивання меж персонажа і сюжету [137; 315], хоча з такою “розмитістю” “часто як раз кореспондують чіткість та виразність окремих мотивів” [там само; 316] (у даному разі це втрата і пошук “втраченого раю”, мотив спокутної жертви тощо). Зазначимо, що в ході розвитку сюжету в романі дедалі посилюється античний мотив фатуму, який набуває свого апогею у фіналі твору.

Головну героїню роману, Тесс Дарбейфілд-д’Ербервілл, доля зводить з двома чоловіками, стосунки з якими, в принципі, складають головні віхи її життя. Це Алек Сток-д’Ербервілл та Енджел Клер – люди, на перший погляд,

абсолютно несхожі, які належать різним сферам (перший прагне плотських утіх, а життя другого проникнене високою духовністю: "...чоловіка плоті змінив чоловік духу...", як пише Дж.Кінг [268; 114]) і для Тесс репрезентують ніби два різні світи: світ Алека оманливий і грубий, неначе несправжній, світ же Клера ідеалістично-наївний і навіть жорстокий у своїй принциповості. Цікаво, що, обидві будучи фатальними в житті героїні, ці постаті мають певну подібність (детальніше див.: [22; 56], [263; 89], [266; XXIV-XXVI]). П.Інхем узагалі вважає Енджела "тільки вдосконаленою версією Алека" ("merely a refined version of Alek") [266; XXIV].

"Чергування" відносин Тесс із Алеком та Клером розглядаємо як зміну певних циклів, або етапів, у житті героїні: Тесс – Алек (два етапи) і Тесс – Клер (два етапи). Модель стосунків у кожному з цих етапів співвідносна з біблійним сюжетом про Першобатьків. Образ головної героїні, отже, нагадує образ Єви; на образ старозаповітного Адама "претендують" Клер та Алек, що в постатях останніх вбачаємо відповідно Адама та псевдо-Адама.

Історія стосунків Тесс та Алека в першій фазі роману нагадує спокушання Єви, тобто Алек у своєму суто еротичному потязі поєднує в собі образи псевдо-Адама й сатани (пізніше він назве себе "старим Адамом... колишніх років" [266; 360]).

З моменту знайомства Тесс та Алека їхні відносини розвиваються за "негативною програмою". Несправжність його світу, в який потрапляє героїня, ницість намірів Алека стосовно дівчини (тобто він свідомо видає себе за іншу – в житті Тесс – людину) підкреслено рядом фактів, з яких найвиразніший – це фальшивість прізвища Алека: його батько, купець (чи лихвар) Саймон Сток, незаконно привласнив шляхетне прізвище д'Ербервіллів, додавши останнє до свого. Отже, Алек – псевдо-д'Ербервілл (він називає себе "жалюгідним наслідуванням" справжності походження Тесс [там само; 369]).

У Біблії Бог створює Адамові жінку як помічницю (Буття 2: 18-23); Алек запрошує Тесс до свого маєтку (головну роль на символічному рівні тут відіграє сад) як працівницю – помічницю

його матері, але діє обманом: пише листи родині Тесс від імені своєї матері (“Почерк місіс д’Ербервіллль здавався швидше чоловічим” [266; 51]). Зближуючись з Алеком, Тесс має передчуття лихого; недобре віщують їй і окремі символічні знаки: скажімо, героїню вкололи шипи подарованої Алеком троянди [там само; 47]. Виразна в романі символіка дороги (міфологему дороги тут вважаємо одною з головних): так, поїздка Тесс із Алеком до його маєтку в екіпажі – це своєрідна гонка, кероване (Стоком) стрімке падіння послідовно з двох пагорбів [там само; 59-60], це й передвістя майбутнього «падіння» героїні.

Нарешті, акт зваблення відбувається у “два етапи” (у “двох планах”): 1) символічно: Алек пригощає Тесс полуницями у своєму саду [там само; 44]. Як бачимо, коли в Біблії спокушена змієм Єва дає Адамові заборонений плід (Буття 3: 6), то у Гарді ситуація інверсована. У ролі змія виступає Алек – псевдо-Адам, “трагічний лиходій” драми Тесс [266; 45]. Цікаво, що згодом (на наступному «етапі» їх відносин) Алек сам порівнює себе із спокусником «в образі нечистої тварі» [там само; 408]. 2) Фактичне (тілесне) гріхопадіння Тесс через Алека Стока («титана пороку» [22; 53]) відбувається вночі в первісній лісі. Пам’ятаємо про те, що на символічному рівні ліс – “небезпечне” для людини місце, де перебувають “ворожі” їй сили [див.: 139, т.2; 49]. Характерним є переосмислення цих подій у романі як “вкушання” Тесс “від дерева пізнання” [266; 124].

Наближує спокушену героїню Гарді до старозаповітної Єви в едемському саду й наступна фраза з роману: Тесс «...пізнала, що змія шипить там, де ніжно співають птахи...» [там само; 90]. Сам же Алек (іпостась сатани), прагнучи повернути Тесс після її втечі від нього, скаче за нею, «як чорт» [там само; 90], каже про свою «пропащу душу» [там само; 92].

Друга фаза роману є для героїні “реабілітаційною”, Тесс потроху вчиться заспокоювати свій біль. Вона очищується – через каяття (певний час “вважала себе уособленням Провини, що вторглася в царство Невинності” [там само; 101]) та разом із

природою (ідея циклічності у творі включає й мотив відродження-оновлення [там само; 117]).

Світ, у який потрапляє Тесс після другого від'їзду з дому, – миза Телботейс – постає як алегорія “землі обіцяної”. Скажімо, тут героїня бачить прекрасних корів, вигодованих соковитою травою місцевих пасовиськ: “...поки кожна тварина чекала своєї черги (доїння. - А.Г.), молоко повільно сочилось (із сосків. - А.Г.) і капало на землю” [там само; 126]. Недарма шлях Тесс до мизи Гарді (двічі!) називає паломництвом [там само; 122, 125], а сама миза залишається в пам'яті героїні як “щасливий зелений куточок землі” [там само; 335].

У цих місцях Тесс намагається все розпочати спочатку і навіть перше своє доїння на мизі осмислює як закладення “нового фундаменту для свого майбутнього” [там само; 129]. Її зустріч і кохання з Енджелом Клером тут також набувають символічного значення: так, на другому етапі життя Тесс-“Єва” зустрічає свого “справжнього” Адама (прокидаючись уранці першими на фермі, Тесс і Енджел переживали “...почуття відокремленості (від усіх. - А.Г.), ніби вони були Адамом і Євою” [там само; 154]²⁴).

Залишивши чудовий сад Алека – псевдо-Адама, з Клером героїня віднаходить Едем. Саме так трактуємо центральний момент пробудження в її душі великого кохання: увечері Клер грає на арфі в саду, і, зачарована, Тесс іде на звуки мелодії. Характерно, що тоді жінка “...не усвідомлювала ні часу, ні простору” [266; 145], що, власне, й притаманно сакральній атмосфері міфу. На користь тлумачення цього моменту як опозиції псевдо-Едем (Алека) / Едем (Енджела) свідчить також наступна цитата про Тесс-“Єву”: “Тесс ніколи... не була така щаслива, як тепер... Вона... фізично й духовно почувалася на своєму місці в цім новім середовищі. Молоде деревце, що пустило коріння в отруйний ґрунт, де впало сім'я, було пересаджене на більш родючу землю” [там само; 152].

²⁴ Прикметно в міфосимволічному сенсі тут, що герої переживають це почуття саме в ранні години нового дня [див.: 162; 24].

В особі Клера героїня знаходить, здається, й свого ангела-охоронця (“Енджел” у пер. з англ. – “ангел”), так потрібного їй раніше [там само; 86]. За словами Дж.Кінг, “Енджел є для неї гостем з того іншого (духовного. - А.Г.) світу, який підказує його ім’я” [268; 114]. (Тобто в житті героїня опиняється ніби між ангелом (Енджел) і дияволом (Алек “у ролі” сатани)).

Той факт, що з Клером Тесс бачилась ще до її історії з Алеком (на святі Травневого дня в її селі Марлот), ніби повертає героїню в її дівочий світ (у міфологічному розумінні – “первісний” час безгрішності).

Цікавим у даному випадку є використання автором символіки. Ось якою закоханий Клер бачить Тесс після її полуденного сну на мизі: “Вона не чула, як він увійшов, і не одразу помітила його присутність. Вона позіхала, і він бачив її відкритий рот, червоний, ніби зміїний” [266; 199]. У словнику Х.Е.Керлота читаємо, що змія як символ в однім зі своїх значень “пов’язана із “спокусами”, що постають перед тими, хто подолав обмеження матерії та проникнув у реальність чистого духу” [88; 211]. Дійсно, Клер – людина “духу”, ідеаліст, якого, по суті, спокушає краса Тесс. Це відповідає біблійній легенді: Адам був спокушений через Єву²⁵.

Отже, “...фізично змія символізує зваблення сили матерією (Ясона Медесю, Геракла Омфалою, Адама Євою)...” – читаємо також у словнику [88; 211]. Ніби коментуючи вищенаведений уривок з роману, Гарді пише далі: “Це була мить, коли душа жінки більше, ніж коли-небудь, набирає плоті, коли найбільш одухотворена краса стає плотською...” [266; 199]; “...вона дивилась на нього, як Єва після гріхопадіння могла дивитись на Адама” [там само; 200].

Велика життєва енергетика Тесс, що дає героїні сили до духовного відродження, також символічно осмислюється через проведення паралелі Тесс – Єва. Адже біблійне тлумачення цього імені – «життя, жива» (Буття 3: 20). Дійсно, «...якась

²⁵ Прикметно, що, за науковою етимологією, ім’я “Єва” походить (здогадно) від арамейського “Хев’я” та фінікійського “змія” (чи навіть “змієподібна богиня”) [139, т.1; 419].

сила мимовільно вирувала в ній (Тесс. - А.Г.), як сік у гілочках (дерев. - А.Г.). Це була нерозтрачена юність, що налинула знову... і несла з собою надію та непереможний інстинкт, який пориває до радості» [266; 118-119]; “непереборне, всепоглинаюче інстинктивне прагнення знайти радість, яким проникнене все живе... оволоділо Тесс” [там само; 124]; “Тесс намагалася себе приборкувати, але не підозрювала, скільки було в ній життєвої сили” [там само; 148]; “життя било в ній через край” [там само; 199].

З наведених уривків з роману видно, що автор підкреслює в Тесс саме природне начало, генетично закладений потенціал. Її прагнення до радості тут синонімічне бажанню жити, вповні відчувати, *переживати* життя.

В очах романтика Клера образ Тесс у їх “віднайденім раї” є абсолютним, та, разом з тим, вібруючим. Так, у тьмянім світлі дня, що зароджувався, Тесс здавалася герою якоюсь ідеальною постаттю, втіленням жіночості. Коли ж розвиднялося, “...риси її обличчя ставали рисами звичайної жінки; обличчя божества, яке могло дарувати блаженство, ставало обличчям жінки, яка блаженства жадала” [там само; 154].

Однак минуле Тесс, якого не може спочатку вибачити дружині Клер, руйнує її щастя (ім'я героя тут осмислюється швидше іронічно: адже до Тесс він теж мав “історію” в особистому житті). Розлучаючись на певний час (як казав Клер), герої залишають і місця, де були щасливі, – мизу Телботейс та ферму, яка колись належала роду Тесс і де молоді планували провести “медовий місяць”. Так “Едем” для Тесс і Клера було втрачено. Символічно, що, розлучившись, і героїня, і її чоловік зазнають душевної й матеріальної скрути, мук: Тесс – тяжко працюючи на фермах, а Енджел – у Бразилії. Тут напрошується паралель до Божого присуду вигнанням з раю Першобатькам після їх гріхопадіння.

Шоста фаза роману зводить героїню з Алеком, наверненим до релігії. Так псевдо-Адам повертається в життя Тесс. Штучність релігійного перетворення Алека, яку відчуває героїня, незабаром викривається, і колишній звабник втрачає

свій християнський запал, звинувачуючи в цьому Тесс. Він знову прагне насолоди, від яких нещодавно відмовився, і в його вустах це звучить так: “Ну що ж, кінець кінцем рай, який ви (Тесс. - А.Г.) можете дати, можливо, такий же гарний, як і будь-який інший” [там само; 386]. Алек стверджує своє право на Тесс (“Чисю б дружиною ви не були, ви моя” [там само; 388]).

Переконуючи себе, що саме ця жінка спокушає його, лже-д’Ербервіллє визнає, однак, що справжнім спокусником тут виступає він. Спочатку Алек переслідує Тесс на фермі в селищі Флінтком-Еш, потім знаходить її в її рідній Блекмурській долині. З іронією ставиться він до їх розмови в полі, на якому працює героїня: “Жартівник сказав би, що це цілковито схоже на рай. Ви – Єва, а я – спокусник, що з’явився вам в образі нечистої тварі” [там само; 407-408].

Смерть батька, нестатки, втрата житла родиною, з одного боку, та обіцянки Алека врятувати матеріально її родину – з іншого, змушують Тесс погодитись на життя із спокусником (другий етап їхніх відносин). Не дивлячись на те, що Тесс (як селянка) боялась міст [там само; 323], Алек зупиняється з нею саме в місті – модному приморському курорті Сендборні (це “місто розваг” [там само; 437], що виникло ніби раптово, – “його територія”). В Енджела складається враження, що в розкоші тутешнього пансіону Тесс ніби “зреклася” свого тіла [там само; 441]. Тобто світ, у який забрав героїню псевдо-Адам, – світ речей – для неї є чужим, штучним. Для неї це не рай, про який говорив Алек, – пекло (пригадуються безтілесні тіні померлих в античному Аїді).

Зустріч із Клером і бажання повернутись до нього спонукають Тесс убити Алека: тільки так жінці уявляється можливість втекти від влади минулого (пам’ятаємо слова Клера, сказані героїні після її сповіді йому: “Як можемо ми жити разом, поки живе ця людина? Власне, він твій чоловік, а не я. Якщо б він помер, усе могло бути інакше...” [там само; 285]). Після цього героїня тікає з міста – із світу псевдо-Адама.

Останній етап життя Тесс – спроба поєднатися з Енджелом

– “єдиною людиною на землі, яка любила її чистою любов’ю й вірила в її чистоту” [там само; 450]. В садибі Бремсхерст утікачі – Тесс і Клер – знайшли тимчасовий притулок і відносний спокій, коли похмурий час, що слідував за їх весіллям, “здавалось, занурився в хаос, над яким теперішнє та попереднє зімкнулись, ніби його (цього похмурого часу. - А.Г.) й не було” [там само; 454-455]. Для Тесс і Енджела це була ще одна спроба повернутися в минуле – у “золотий час” їх почуття.

Напевно, останнім свого роду “райським” місцем для героїні стає поганський храм Стоунхендж, де її язичницька натура ніби віднаходить дім [там само; 459].

Передчуваючи свою загибель, Тесс просить чоловіка після її смерті одружитися з її сестрою Лізою-Лу (яку Тесс сприймає як свою покращену копію): “У ній є все, що було кращого в мені, і немає моїх недоліків; а якщо б вона стала твоєю, було б так, ніби смерть не розлучила нас...” [там само; 459]. Судячи з фіналу роману, це прохання буде виконано. Отже, останній життєвий етап Тесс, попри його обірваність (героїню страчують), вірогідно, продовжиться: духовного розставання Клера і Тесс (Адама і Єви) не буде.

Під час розгляду стосунків Тесс і Енджела звертає на себе увагу своєрідний експеримент автора з часом. Відносини Тесс із Клером “переривчасті”: зустрічають герої одне одного тричі в житті. Вперше Клер бачить її, мандруючи з братами долиною Блекмур і проходячи повз село Марлот. Тоді, на святі Травневого дня, Тесс танцює разом з іншими селянками. Клер приєднується на певний час до них, але партнером Тесс у танці не стає. Друга їх зустріч – “золотий час” почуття – на мизі Телботейс, а третя – в місті Сендборн.

У проміжках між цими часовими точками в життя героїні входить Алек. Відповідно, для Тесс періоди її стосунків з Енджелом ніби поєднуються, переходять один в одний (що особливо помітно на прикладі другого і четвертого етапів її життя, коли третій немовби нівелюється пам’яттю героїні, – цитату-ілюстрацію цього моменту ми наводили вище),

утворюючи пряму лінію, на якій немає місця Алеку Стоку.

Таким чином, життєвий шлях Тесс д'Ербервілл у метафоричному плані постає як шлях старозаповітної Єви, яка (у Гарді) в житті зустрічає як Адама, так і псевдо-Адама (доречно пригадати тут зауваження Дж.Кінг про універсалізацію автором часу і простору в романі [268; 116]).

Алек – тип розбещеної людини, донжуана, приналежного переважно міській культурі (за Гарді, ворожій патріархальному життю села). Він калічить життя героїні та, зіткнувшись у її особі зі світом духу, вже не може жити без Тесс і прагне повернути її у своє життя.

Певна печать міської цивілізації лежить і на Клері, однак “раннє прилучення до усамітненого селянського життя викликало в ній непереможну і майже безрозсудливу неприязнь до сучасного міського життя...” [266; 138]; після життя в Телботейс він немовби “втратив культуру” [там само; 187]. Енджел репрезентує духовний тип людини. У силу ряду причин (виховання, максималізм характеру тощо) Клер страждає певною обмеженістю соціальних і моральних поглядів, світоглядних настанов, але в кінці усвідомлює свої помилки, прозирає. Піднестись духовно він (Адам) зміг лише завдяки палкому кохання “пропашої” Тесс (Єви), – тобто повинен був бути “зваблений” її красою. “Очищений”, він може тепер продовжити їх пошук “втраченого раю” – він і Ліза-Лу – як продовження Тесс (символічно, що в кінці книги Клер і Ліза-Лу, залишаючи місто, саме *піднімаються* на пагорб)²⁶.

Тесс – жертва (це відчуття весь час переслідувало її, а в язичницькому храмі символічно матеріалізувалось), яка – зокрема через піднесення Клера – спокутує своє гріхопадіння, в якому винний Алек Сток (псевдо-Адам). Тобто останній необхідний для життєвого досвіду героїні – як для її власного

²⁶ Л.М.Ширс пише про приховане порівняння їх у цій сцені з Адамом і Євою [279; 158].

²⁷ Як тут не згадати шпенглерівське: “Жіноче начало стоїть ближче до космічного. Воно тісніше пов’язано з землею та більш безпосередньо залучено до великого коловороту природи” [244; 424].

духовного зростання (особливо цікавою тут вважаємо наступну цитату з роману, яку свідомо не перекладаємо: “Tess’s passing corporeal blight had been her mental harvest” [там само; 147]), так і для про-зріння Клера (наявний взаємозв’язок між ним та Алеком).

Будучи переконаним у перевазі сільського способу життя над міським і бачачи в селянині багатий внутрішній світ (“Чутливий селянин веде більш повне, широке, драматичніше життя, ніж товстошкірий король” [там само; 182]), Гарді пише: “Робітник у полі є індивідуальністю; робітниця – це частина поля: вона якимось чином втрачає грані своєї особистості, вбирає в себе сутність її оточення і з ним асимілюється” [там само; 104]. Визнаючи тісніший зв’язок жінки (емоційнішої за чоловіка, хранительки сім’ї і традиції) з природою²⁷, автор, вірогідно, за жінкою ж залишає й більший потенціал міжособистісного впливу. Можливо, через це Тесс як “чиста жінка” отримує в романі місію, про яку йшлося вище. Історія Тесс ніби вписана в широкий соціоісторичний контекст. Адже, як звичайно зазначається, трагедія англійського селянства осмислюється в цій книзі через особисту трагедію героїні [напр., див.: 213; 226] (або ж: “Історія загибелі англійського селянства стає трагедією, коли вона відбивається через внутрішній світ Тесс” [217; 163]).

Виділяючи серед романів Гарді п’ять кращих, у т.ч., безумовно, “Тесс...” (ще чотири тут – “Повернення на батьківщину”, “В краю лісів”, “Мер Кестербриджа” та “Джуд Непомітний”), Р.А.Скотт-Джеймс підкреслює: “Усі вони є історіями кохання... але чоловіки та жінки, які зазнають цю пристрась у всіх її крайнощах, самі будучи індивідуальними (образами. - А.Г.), стають також типовими представниками людства...” [278; 21]. Отже, письменник працює з універсальними, архетипними образами – Жінки та Чоловіка, чим досягає неповторного ефекту сприйняття свого твору. Пригадаймо слова К.-Г.Юнга про те, що “будь-яке відношення до архетипу, яке переживається чи просто іменується, “зачіпає” нас; воно дійове тому, що пробуджує в нас голос більш гучний,

ніж наш власний. Той, хто говорить праобразами, говорить наче тисячею голосів, він полонить і підкорює, він піднімає описуване ним з одноразовості й тимчасовості у сферу всесущого, він підносить особисту долю до долі людства...” [251; 284].

Як ми впевнилися, цей роман Гарді торкається уявлень реципієнта про сакральне. Очевидно, що твір, на міфопоетичному рівні якого “першу скрипку” грає жінка – Єва (Тесс), близький українській ментальності. Адже, як справедливо вказує М.Гримич, “...“сакральне” на українському ґрунті має непереможну тенденцію до “жіночості” [45; 155].

Прикметно, що в романі простежується не одна біблійна модель “Адам – Єва”. У відносинах Тесс і Клера вбачаємо й контури другої, вже новозаповітної, моделі “Ісус Христос – Марія Магдалина”.

Після зваблення Алеком і втечі від нього Тесс, чимало перестраждавши й покаявшись у минулому, зберегла чистоту й ніжність своєї душі. У цьому автор вбачає її схожість із біблійною постаттю грішниці Марії Магдалини, яка покаялась і стала відданою послідовницею Христа, а згодом була включена церквою до числа святих. Ось як Гарді пише про Тесс: “Він (Клер. - А.Г.) і не думав, що поруч з ним могла бути Магдалина” [266; 154]. Самого ж Клера автор порівнює з Христом [там само; 428].

Біблійна Марія Магдалина увірувала в Христа і релігію; Тесс, покохавши Клера, перейняла його погляди (“Його вплив на неї був такий сильний, що вона перейняла його манери і звички, його слова і фрази, смаки та антипатії” [там само; 240]). Більш того, вона *боготворила* свого чоловіка: “...він був богоподібний в її очах... її єство прагнуло його духовного керівництва” [там само; 214]. Для Тесс “...його душа була душею святого, його розум – розумом пророка” [там само; 227]; “...вона опустила на коліна і стала молитись. Вона намагалась молитися Богу, та, власне, зверталася з молитвою до чоловіка. Її поклоніння цій людині було таке, що вона майже боялася, чи не передвіщає воно лихо” [там само; 252].

Як і у випадку з легендою про Першобатьків, письменник переосмислює новозаповітну модель і вносить до неї свої “корективи” – переважно для інверсування класичної ситуації. У західній традиції Марія Магдалина ототожнюється з грішницею, яка в будинку фарисея Симона вмила ноги Христу і якій за її віру Месія пробачив гріхи [139, т.2; 117]; у Гарді ж Клер не зміг прийняти минуле Тесс і надовго відвернувся від неї, а усвідомив свою помилку лише згодом. Марія Магдалина духовно врятувалася завдяки Ісусу, а в англійському романі подолати обмеженість своїх переконань, а отже, й зрости духовно, завдяки Тесс судилося Клеру. Нарешті, цікаво, що в даному разі особливо акцентується в Гарді язичництво, адже і головна героїня, і її коханий (і навіть Алек [266; 358, 377]) – язичники: Клер називає Тесс язичницею [там само; 459] і бачить пантеїстичну сутність її вірувань [там само; 202]; сам “він настійно підносив еллінське язичництво порівняно з християнством...” [там само; 398].

Домінантність ролі головної героїні щодо Клера очевидна й у трансформаціях цієї біблійної моделі. Замість розп’ятого Христа бачимо, як на вівтар Стоунхенджа лягає Тесс; Ісус воскресає і є ніби поруч із віруючими, і, як вірить героїня роману, вона ніби продовжить у Лізі-Лу свій шлях із Клером.

Таким чином, у тексті роману досить виразно проступають контури (трансформованих автором) двох біблійних легенд: про Адама і Єву та про Ісуса Христа і Марію Магдалину. Відповідно, образ Тесс поєднує в собі іпостасі Єви та Марії Магдалини (на символічному рівні як Єва, що згрішила, Тесс “приречена” до смерті – страти і як Магдалина, що очистилася, знаходить “життя вічне” – тобто своє уявне продовження в сестрі поряд з коханим). Однак, думається, в цілому у творі превалює варіант моделі “Адам – Єва”, хоча обидва міфологічні сюжети в ході їх реміфологізації синтезуються (цікаве в цьому контексті спостереження Г.Гачева: “...в англійській релігійності – явний ухил у бік Старого Заповіту...

²⁸ Це вказує на амбівалентність образу Тесс, саме ім’я якої символізує життя. Ще Дж.Голлоуей відмічав, що в образі Тесс є щось самознищувальне [267; 55].

а не в бік Нового Заповіту...” [36; 432]). Символічно, що молодий Гарді певний час займався реставрацією церков.

Присутній у книзі (за А.Кеттлом, це роман-притча [89; 270]) модус (загального) власне авторського міфу («світ Уессекса») інтегрує міфологічні «начала» роману, і – через подолання гетерогенності способу (джерела) утворення міфопоетичного центру останнього – забезпечується монолітність міфопоетичної атмосфери твору в цілому.

Ще одним підтвердженням того, що роман будується за міфологічними моделями, є наявність у ній наскрізної ідеї про тяжіння влади минулого над сучасним: легендарного минулого роду д’Ербервіллів над життям Тесс – сакрального часу над профанним. Є.Мелетинський вказує, що «міфічні уявлення про час... містять у зародку причинну концепцію (“минуле” – сфера причин “теперішнього”）」 [137; 74] і що міфологічною моделлю є «дихотомія сакральних «первісних часів» творення та часу, що тече емпірично. Існуючий у цих рамках світ цілком «створений», «заданий» і визначений парадигмами «первісних часів», що продовжують бути і його животворним джерелом» [там само; 154] (аналогічно див.: [247; 138]).

Важливим чинником втілення домінування минулого над сучасним у творі є мотив жертви. Як жертвний осмислюється образ головної героїні²⁸. Фактично вона приносить себе в жертву заради добробуту сім’ї, їдучи після загибелі Принця працювати в маєток Алека Стока, де стає жертвою останнього. Прикметно, що зваблення відбувається в лісі, де, за міфологічними уявленнями, могли приноситись жертви надприродним істотам [88; 289].

Коли доля зводить Тесс із Алеком удруге, жінка каже йому про себе: «Один раз жертва – назавжди жертва, такий

²⁹ До речі, автор робить акцент на тому, що вища сила керує життям усієї сім’ї Тесс: “...long family of waiters on Providence” [266; 39].

³⁰ Цей момент є дискусійним [див.: 258; 98].

³¹ Урахування структуротворчої ролі біблійного складника дозволяє уникнути окремих непорозумінь під час аналізу роману. Наприклад, Д.Сесіл зауважує на недосконалій побудові певних частин “Тесс...” і наводить цьому свої пояснення, які здаються нам непереконливими [див.: 257; 118]. Інтерпретація ж твору в запропонованім нами ключі засвідчує, що зауважені Д.Сесілом моменти необхідні у творі для завершення його міфопоетичних структур.

закон!» [266; 388]. Яскраво виявляється вказана лінія у сцені в поганському храмі, про що вже зазначалося.

Тесс “розплачується” за гріхи своїх пращурів. Нарешті, героїня, підвладна вищій силі (“...“глава безсмертних”, за висловом Есхіла, закінчив свою гру з Тесс” [там само; 463])²⁹, стає жертвою суспільного “правосуддя” (це слово Гарді бере в лапки³⁰). Зазначимо, що Н.Фрай вбачає в Тесс архетип “цапа-відбувайла” [261; 41] й відносить образ героїні до патетичних жертв [там само; 38].

Трагічний фінал дії “програмується” численними містичними знаками долі (= фатуму), що супроводжують життя Тесс, та навіть самоусвідомленням героїні (у цьому роман близький “Землі” Кобилянської). До вищеназваних таких знаків додамо ще ряд: так, коли дівчина намагалася рукою зупинити кров

смертельно пораненому Принцеві, “її з голови до ніг забризкали темно-червоні краплі” [266; 34]; у день весілля Клера і Тесс півень заспівав після обіду [там само; 253-254]; у випадку лунатизму Клер уночі відносить дружину до гробниці [там само; 290-292]; на могилі злочинця (не знаючи про це) Тесс присягається “не спокушати” Алека [там само; 364] тощо, – а над усім цим витає зловісна легенда про карету д’Ербервіллів.

У цій частині монографії проблему міфопоетичної парадигми в романі Гарді розглянуто в загальному вигляді; здійснений у міфопоетичному ключі аналіз свідчить про його доцільність та актуальність, оскільки цілком відповідає художній природі твору³¹. Розширення й поглиблення роботи в заявленому напрямі – в рамках усього “уессекського циклу” романів класика та в межах європейської й американської “прози про землю” кінця ХІХ - початку ХХ ст. взагалі – бачиться не лише можливим, але й необхідним. Традиційне ж трактування роману у світлі пропонованої нами інтерпретації, таким чином, значно збагачується.

Як видно з вищесказаного, Гарді, Гамсуну та Кобилянській

властиві відмінні творчі парадигми рецепції біблійного матеріалу. Принципово різні ці парадигми в англійського та норвезького митців. Для Гамсуна найбільш важливими є образ та пов'язана з ним ідея, комплекс ідей. Його Ісак взятий із Біблії сутнісно – іменем, в його образі зосереджено ідеї бути господарем на землі, творити – сіяти. Специфічна включеність в образ норвезького Ісака й постаті біблійного Адама як першолюдини. Тобто як Адам Ісак у Гамсуна приходить у земний Едем і перебуває в ньому (вигнання з раю тут принципово немає: герой знаходить земний Едем, “повертається” до нього) і як старозаповітний Ісак живе та “порає” й “доглядає” “Едем”.

У Гарді ж найбільш яскравим є вектор драматизації твору; останнє, як підкреслює Дж.Кінг, постає як “трагедія ситуації” [268; 99]. Це в принципі пояснює, чому інсталяція елементів біблійної міфології втілювалась у письменника в такій формі – як моделі відносин. Адже саме (переосмислені Гарді) біблійні ситуації (мотиви) “прописані” в циклах роману та в життєвих етапах його головної героїні.

Не випадково й те, що “впізнаванність” легендарно-міфологічних структур (про яку пише А.Нямцу [165; 24]) в обох авторів забезпечується по-різному: відповідно до принципів творчих лабораторій кожного з письменників. У Гамсуна це ім'я головного героя (та імена деяких інших персонажів), спосіб життя героя та його моральні переконання (іпостась біблійного Ісака), а також факт “початковості”, “першості” героя в описуваній місцевості, що масштабується, “закоріненість” у неї (іпостась Адама).

У Гарді ж бачимо, передусім, порівняння головних героїв з біблійними образами: Тесс – із Євою і Марією Магдалиною та

³² Д.Сесіл вказує: “Боротьба між людиною, з одного боку, та, з іншого, всемогутнім і байдужим Фатумом – таке гардівське тлумачення людської ситуації” [257; 26].

³³ У різний час різні вчені пропонували ряд назв на означення традиційних образів: “світові”, “вічні”, “вікові образи”, “загальнолюдські типи” тощо [детальніше див.: 11; 88-90].

Енджела – з Адамом і Христом (образ Алека тлумачимо як такий, що грає роль псевдо-Адама й спокусника). Наступною відзначальною рисою тут є характер побудови взаємовідносин між Тесс і Енджелом та Тесс і Алеком, специфічне наголошення мотиву жертви.

Відповідно, у Гамсуна акцентується людина як особистість на своїй землі та можливість реалізації прагнень цієї людини (зокрема обезсмертити себе) у разі вільного вірного вибору нею життєвого шляху – праці на землі. У фокусі ж Гарді – людина “в контексті” її долі як чогось наперед визначеного (фатуму)³², людина у зв’язку з іншими людьми (коханою людиною, предками, соціумом та його законами взагалі).

Розглянуті твори норвезького й англійського митців ілюструють цікавий момент у механізмі реінтерпретації традиційних (легендарно-міфологічних) образів³³ – їх взаємо-перехід і поєднання в новій літературній версії. Оскільки ж кожен традиційний образ супроводжується певними константними для нього колізійними атрибутами, то говоримо й про можливість поєднання в новому творі різних міфологічних сюжетних ліній (хоча таке поєднання може відбуватися і власне на рівні традиційних сюжетів). Феномен цієї їх полівалентності прокоментований А.Нямцу: “Множинність смислів традиційних сюжетів у сполученні з відносною стабільністю провідних подієвих і семантичних домінант пояснює їх здатність вступати у процеси літературного функціонування у складні структурно-змістові відносини, переплітатися, взаємопроникати й доповнювати одне одного...” [165; 51].

За способом оброблення біблійного матеріалу Кобилянська у своїй повісті ближче стоїть до Гарді, оскільки, як і він, для твору обирає саме ситуацію³⁴ – біблійний мотив.

³⁴ Очевидно, типологічно зближує Кобилянську і Гарді також їх своєрідний шекспіризм: шекспірівське начало у прозі Гарді досліджує О.Федоров [217]; про “дійсно шекспірівську глибину людських трагедій” у Кобилянської пише Л.Луців, говорячи про другу, незакінчену частину “Землі” [131; 34]. Та й сама письменниця вказувала, що “...найрадше бралася... і вглублялася в Шекспіра” [94, т.5; 215-216] (також див.: [94, т.5; 219]).

Хоча українська письменниця у творі дещо виходить за рамки вказаної моделі “Каїн – Авель”. Так, у “Землі” зустрічаємо момент, коли про Івоніку, який втратив старшого сина, кажуть: “У нього Христос вступив!” [94, т.2; 249]. Звертаючи увагу на це, Т.Гундорова виділяє в повісті також “паралелі Анна – Богоматір, Сава – Іуда, старий Петро – один з апостолів” [50; 60]. Проте, думається, такі моменти у творі не є системними й залишаються “в тіні” домінантної моделі “Каїн – Авель”. Оригінальна думка С.Пригодія, який у постаті Івоніки вбачає Адама [181; 116]. Споріднює твори Кобилянської і Гарді також наскрізний у них мотив фатуму.

“Впізнаванність” біблійної ситуації в повісті виявляється переважно через значні фабульні сходження твору й біблійної історії, через підтекст (зокрема, окремі вказівки на каїнізм Сави). Тобто у творі Кобилянської поєднується рецепція безпосередньо біблійних мотиву (ситуації) та образів.

Наголосимо, що коли в романі Гамсуна Ісак (Адам-Ісак) – центральний образ в абсолютному розумінні (його художня реалізація в міфологічному плані, в принципі, відбувається тільки завдяки йому), то в англійського письменника образ Тесс-“Єви-Магдалини”, попри його центральність, безсумнівно, потребує для здійснення міфопоетичної програми роману присутності й інших – контекстуально однорідних (біблійних) – персонажів: Енджела (Адама-Христа) і Алека (лже-Адама й спокусника). Аналогічну ситуацію маємо в “Землі” Кобилянської, де авторський варіант біблійного міфу утримується тільки парою персонажів – Михайлом-“Авелем” і Савою-“Каїном”.

З теоретичного погляду цей момент розкрито в наступному положенні А.Нямцу: “Якщо міфологічна ситуація вимагає наявності певних героїв, то самі міфологічні персонажі у певній мірі автономні, так як вони безпосередньо утворюють ситуацію, провокують конфлікти, активізують розвиток дії, визначають трагічний (комічний) характер останньої” [165; 28]. Коментуючи цю (відносно) автономність міфологічних персонажів, учений додає: “Звичайно, не можна говорити про

абсолютну свободу традиційного персонажа від ситуації, що “зробила” його типом, символом, емблемою. При найбільш різноманітних... трактуваннях героя в його нових літературних “іпостасях” безумовно присутній своєрідний мотиваційно-поведінковий імператив, який забезпечує впізнаваність ситуацій та їх “необхідне” трактування” [там само].

Отже, розглянуті у творах Кобилянської, Гамсуна і Гарді інтерпретації біблійного матеріалу, вочевидь, відзначаються оригінальністю мистецьких підходів і вписуються у множинність українських та зарубіжних версій переосмислення біблійних образів і мотивів (див.: [198; 183-219, 237-390], [164], [163], [8]) як традиційних – є частиною цього “складного... художнього цілого”, “своєрідного культурологічного метатексту, що розвивається як специфічне явище всесвітньої літератури, яке має особливі закони входження в духовний контекст різних культурно-історичних епох багатьох національних літератур” [163; 10].

Характерною особливістю міфопоетичних парадигм повісті Кобилянської й романів Гамсуна і Гарді є їх наскрізна пантеїстичність (точніше, “сусідство” й переплетення біблійних та язичницьких моментів); про останню мова піде далі.

Слід зазначити, що звернення Гарді до біблійного матеріалу є варіативним. Чергове й також досить серйозне відхилення від усталеного у традиційному гардізнавстві стереотипу античної домінанти в “уессекському циклі” простежуємо на прикладі роману “Удалині від збожеволілого натовпу” (1874). Серед кращих з-поміж “уессекських романів” він звичайно не називається, проте, на нашу думку, заслуговує на особливу увагу. Він являє собою складну міфопоетичну тканину, яка, вписуючись у міфосвіт Уессекса, однак несе вельми оригінальний відтінок міфотворчості Гарді. У зв’язку з цим можна говорити, що в данім випадку маємо справу з варіантом «уессекського міфу» письменника.

За свідченням Гарді, саме в цьому романі він уперше вжив слово «Уессекс», яке запозичив «зі сторінок давньої історії Англії» і якому надав «фіктивного значення нібито існуючої

нині назви місцевості, що входила колись у давнє англосаксонське королівство» [265; XXXIV]. Фактично «Вступ» до твору є міфотворчою програмою Гарді-романіста, який, з-поміж іншого, підкреслює, що, хоча його літературного Уессекса («вікторіанського Уессекса») «ніколи не було» [там само], аудиторія сприйняла цей Уессекс як дещо реально існуюче, тобто зі сторінок книг автора його Уессекс «перейшов» у реальне життя. Прикметно й те, що у «Вступі» ж автор формулює базове для всього «уессекського циклу» положення про необхідність у людському житті «...міцної прив'язаності до ґрунту, до одного місця, де народжуються, зростають і змінюються одне покоління за іншим» [там само; XXXVI].

Насиченість художньої тканини «Удалині від збожеволілого натовпу» біблійними алюзіями й ремінісценціями свідчить про бодай фрагментний характер біблійної складової міфопоетики твору. Однак ближчий розгляд тексту відкриває його оригінальну закономірність: образу чоловіка (й передовсім, головного героя – Габрієля Оука) тут переважно властива (й ніби його супроводжує) біблійна парадигма, а образу жінки (головної героїні – Батшеби Евердін) – антична. Умовно текст можна розподілити на три змістові частини, в першій з яких Оук закохується в Батшебу, пропонує їй руку і серце й отримує відмову, у другій – працює пастухом у дівчини на фермі й змушений спостерігати залицяння до неї інших чоловіків, а в третій – сам, нарешті, одружується з Батшебою.

Найсильніше вказана нами вище закономірність виявляється в першій з цих умовних частин роману.

Автор «не зводить» Батшебу «в німфи» [там само; 22], проте називає Астартою й Венерою [там само; 56], бачить її “маленьким Юпітером у спідниці” [там само; 101]; Трой, який на певний час стає чоловіком Батшеби, називає її Юноною [там само; 392]. І навіть вівця з ферми героїні (після стриження) навіює думки про Афродиту, “яка вийшла з піни морської” [там само; 160].

Натомість Габріель Оук, обличчя якого “...в загальних рисах становило собою дещо середнє між прекрасним лицем апостола Івана й потворним Іудою Іскаріотом...” [там само; 10],

може нагадувати Мойсея [там само; 148] або ж Єліму-волхва [там само; 60]; хатинка героя на Норкомбському пагорбі – ніби «маленький Ноїв ковчег на маленькому Арараті» [там само; 13], а сам герой, за підкресленням автора, навіть наділений «деякою надмірністю *християнських* (виділення наше. - А.Г.) чеснот, – його покірливість і надлишок чесності сильно зашкоджували йому в очах Батшеби» [там само; 37] (тобто й тут Оук і Батшеба протиставлені, й символічно, що вона не може вчасно поцінувати його християнські чесноти, а, швидше, навпаки). Гарді пише, що Габріель полюбляв читати Біблію й пригадував у буденних ситуаціях рядки з неї [там само; 165-166], у певний момент відчував «фарисейську зверхність» [там само; 164], а, отримавши відмову Батшеби, почувався так, «...ніби для нього тепер не залишалось нічого іншого, як тільки дні і ночі черпати втіху в Екклезіясті» [там само; 38].

Цікавий момент: нічне споглядання Оука крізь щіли в даху сараю за Батшебою та її тіткою Томас Гарді порівнює зі сценою з поеми Дж.Мільтона «Втрачений рай», де «Сатана вперше споглядав Рай» [там само; 17]. Вважаємо за потрібне наголосити, що цим порівнянням постать Габріеля не знижено, адже у творі Мільтона, як справедливо наголошував іще П.Б.Шеллі, «ніщо не може порівнятися за міццю й пишнотою з образом Сатани» [242; 340]. До речі, поему «Втрачений рай» Оук мав у своїй невеличкій бібліотеці [265; 78].

Не випадково, вочевидь, і те, що помічника Габріеля на фермі Батшеби звать Каїн Болл: його матір переплутала біблійну легенду й назвала сина так, вважаючи, що «Авель Каїна вбив» [там само; 89].

Варто, з нашого погляду, зауважити й наступні моменти роману: в розмові з Батшебою сержант Трой апелює до третьої й дев'ятої заповідей Божих [там само; 187], а від поцілунку Троя, «...неначе від удару Мойсеева жезла, що примусив ринути потік зі скелі...» [там само; 204], з очей героїні линує потік сліз; Болдвуд, страждаючи від кохання до Батшеби, перефразовує одну з біблійних легенд і порівнює себе з

пророком Іоною [там само; 279], тимчасом як автор пише про нього як про “непохитного Даниїла” у царстві Батшеби [там само; 107]; під час же приготувань до врочистої різдвяної вечері казан, сковорідка й горщик у кухні будинку Болдвуда нагадують Седраха, Місаха й Авденаго в печі вавилонській – людей, яких, за Біб-лією, цар Навуходоносор наказав за їх відмову поклонятись вавилонським богам кинути у піч і яких не торкнулося полум’я [там само; 386]. Нарешті, колишнього управителя маєтку Батшеби один із персонажів роману називає Іудею Іскаріотом [там само; 115], а вже згадуваного Каїна Болла порівнюють із біблійною постаттю Симеона, сина Гери [там само; 243].

Отже, образ Оука (і чоловічий образ узагалі) переосмислюється тут у світлі біблійного контексту, тоді як образ Батшеби – у світлі античного. На сторінках (першої умовної частини) твору ніби розігрується спроба поєднання цих двох світів, та водночас показана її неможливість на цьому етапі розповіді. Причини неможливості такого поєднання на сюжетному рівні – це нелюбов Батшеби до Габрієля, а на міфопоетичному – «приналежність» героїв до різних міфосвітів: відповідно біблійного (християнсь-кого) й античного (язичницького). Тут пригадується символізм історії гетевських Фауста і Гелени Прекрасної.

Промовистим є те, що перше враження від героїні змушує Оука виділити недолік у ній: «Суєтність» [там само; 10]. Цю оцінку можна розглядати й у світлі парадигми християнського бачення античного язичництва. Підкреслимо тут же й рід занять Оука – пастухування, – тобто як репрезентант християнського світу він пастух, що символічно в контексті, який розглядається.

Почуття героя до Батшеби, до речі, зріє сім днів (знакове для Біблії число), а на восьмий Габріель робить спробу сватання.

Оригінально (порівняно з контекстом “уессекського циклу” Гарді) осмислюється в романі проблема місця людини на землі. Якщо, скажімо, в “Тесс...” людина – непомітний

мешканець далеко не кращої з безлічі планет всесвіту, іграшка фатуму, то в “Удалині від збожеволілого натовпу” людина відчувається повноправною частиною космосу (тобто її статус тут незрівнянно вище): “Небо було ясне – на рідкість ясне, й миготіння зірок здавалося тріпотінням єдиного тіла, в якому б’ється один спільний пульс. [...] Для людини, яка в таку ясну ніч стоїть сама на вершині пагорба, обертання землі із заходу на схід стає майже відчутним. ...це дуже виразне відчуття, й воно триває – ти відчуваєш, як пливеш разом із землею. Поезія руху... щоб відчути її у всій повноті, треба зійти вночі на вершину пагорба і, перейнявшись спочатку усвідомленням разючої відмінності від іншої маси цивілізованого людства, що мирно спочиває в цей час... споглядати спокійно й тривало власний величний рух серед світил. Після такої нічної мандрівки деякі так підносяться духом, що відчувають себе вже готовими для вічності” [там само; 12-13].

А сцена відчуження Габріелем Оуком всесвіту на Норкомбському пагорбі співвідносна, з нашої точки зору, з аналогічними сценами споглядання світу гамсунівських Нагеля («Містерії») і Глана («Пан»), лоуренсівського Вільяма Бренгвена («Райдуга») та ін.

Слід також підкреслити й те, як вирішується в романі “Удалині від збожеволілого натовпу” проблема “природа – місто”. Крім промовистої назви твору, такою, що, напевне, не потребує коментарів, є наступна цитата з роману: “Тут, на лоні природи, явно був присутній Бог, а диявол зі своїми справами перекочував у місто” [там само; 156]. Наголосимо, що саме таку парадигму бачення Томасом Гарді природи (чи села як зразка «природного життя») і міста підтверджують спостереження над іншими його творами, зокрема над «Тесс...».

Оригінальність (а тим більше доведена системність) присутності в романі «Удалині від збожеволілого натовпу» біблійної складової становить науковий інтерес і відкриває нові перспективи досліджень гардівського роману, зокрема,

очевидно, його інтертекстуальності. До речі, (нечисленні) приклади сучасної наукової рецепції обговорюваного нами твору фактично не торкаються проблем його міфопоетики, що, зважаючи на вищесказане, інакше як недоліком інтерпретації роману, назвати не можна. Останнє веде до хибної оцінки рівня письменницької майстерності, розуміння задуму й структури роману тощо. Показове в даному разі положення російської дослідницької думки про те, що, зокрема в «Удалині від збожеволілого натовпу», «...автор приділяв велику увагу суто зовнішнім ефектам як у розвитку сюжету, так і в описах...» [79; 421]. Вище ми довели, що це не так.

Доцільним уявляється систематизація знань та виведення моделі кореляції та взаємодії в «уессекському метатексті» Гарді «трьох китів» його міфопоетики: античного (переважно проникненого ідеєю фатуму) й біблійного компонентів та шекспіризму. Тимчасом як розвідки (часто виконані на матеріалі певних романів) окремо по цих напрямках існують (античного складника – у переважній більшості досліджень, біблійного – приміром, у Л.М.Ширс [279], шекспіризму «уессекських романів» – у студіях О.Федорова [217] та деяких інших), узагальнюючих праць означеного вище типу поки не маємо.

Проаналізовані в цьому підрозділі роботи твори не є поодинокими прикладами творів про землю, де простежується активна рецепція біблійного матеріалу. Автори прози з домінуванням селянської тематики досить часто звертаються до цієї сфери міфології (Реймонт у «Селянах» та ін.).

За спостереженням Н.Шумило, «кожному з періодів, позначених серйозними трансформаційними процесами у суспільній свідомості (а саме таким і був кінець ХІХ - початок ХХ ст.), притаманне посилення інтересу до зв'язку культури з релігією, а відповідно й загострення питання про її одухотворюючу роль» [245; 131]. Крім того, важливою прикметою тогочасної європейської літератури в цілому є

посилення в ній ірраціонального начала. У світлі сказаного закономірним бачиться виявлена українською та західноєвропейською (зокрема англійською та норвезькою) літературою кінця XIX - першої третини XX ст. зацікавленість біблійним (ширше – релігійним) контекстом.

Надзвичайного значення реінтерпретація біблійних образів та мотивів набуває в літературі XX ст.