

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

На правах рукопису

ЖОРНОКУЙ УЛЯНА ВАСИЛІВНА

УДК 821.161.2:821.162.1]-2.091

ЕРОС І ТАНАТОС В УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКОМУ
ЛІТЕРАТУРНОМУ ДІАЛОЗІ (НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗИ
ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА, ЯРОСЛАВА ІВАШКЕВИЧА
Й МІХАЛА ХОРОМАНСЬКОГО)

10.01.05 – порівняльне літературознавство

Дисертація
на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник –
Радишевський Ростислав Петрович,
доктор філологічних наук, професор

Київ-2013

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. Еротичний і танатологічний концепти в літературі	13
1.1. Категорія еросу: культурно-історична традиція	13
1.2. Концептосфера танатосу як явища художньої антропології	24
1.3. Ерос і Танатос на перехресті ідентичностей	38
РОЗДІЛ II. Символіка еротичного	56
2.1. Моделі фемінного еросу	56
2.2. Художня специфіка маскулінного еросу	81
2.3. Девіації еротичного концепту	103
РОЗДІЛ III. Танатологічний концепт в українсько-польському літературному дискурсі	128
3.1. Модуси конструювання танатосу	128
3.2. Топіка кладовища	144
3.3. Eros versus Thanatos: специфіка взаємодії	158
ВИСНОВКИ	171
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	178

ВСТУП

На сучасному етапі розвитку компаративістики спостерігаємо появу значної кількості наукових праць, присвячених дослідженню типологічних подібностей і відмінностей літератур та митців відмінних культурно-історичних ареалів. Зіставлення творів представників різних країн, епох, художніх напрямів, нарративних моделей, жанрових форм зумовлене пошуком певної тяглості між ними. Одним із факторів, які зумовлюють подібність національно-мистецьких парадигм, є архетипи та концепти, які стали центральними, а отже, і визначальними в національних концептосферах з огляду на їхню аксіологічну глибину та антропологічну важливість. Стрижневими в цій системі є категорії еросу й танатосу, які, завдяки своїй постійній актуальності, стали факторами відображення динаміки життя.

Категорії еросу й танатосу вміщують у собі цілий спектр значень, оскільки кожен народ створює свої варіанти трактувань. Зрозуміло, що уявлення та ставлення до зазначених категорій формуються на певному національному ґрунті, відображаючи релігійні й міфологічні особливості конкретного народу, світогляд якого не залишається сталим упродовж віків: впливи чужих культур і суспільно-побутові зміни – все це накладає свій відбиток на етнопсихіку. Більше того, розуміння еротично-танатологічного концепту носить індивідуальні риси, обумовлені унікальністю світовідчуття та світобачення. У митців трактування категорій кохання й смерті диктується художньою системою образів, яку вони створюють, тому дослідження цих понять у творчості знакових літераторів дає нам змогу осягнути риси певної ментальності.

Концепти еросу й танатосу, незважаючи на притаманний їм загальнолюдський характер та масштабність, залишаються тими аспектами культури, табуїзованість яких долається найважче. Це пояснюється, насамперед, надмірною «християнізацією» європейської культури. На противагу

«офіційному» й канонічному зображенню еротично-танатологічного концепту виникає побутовий, який своє відображення знаходить у масовій культурі: апокрифах, куртуазній ліриці, творчості мандрівних дяків тощо.

Україна знаходиться на перетині латинського й візантійського релігійних обрядів, що не могло не відобразитись на специфіці її літератури. Важливе значення в контексті зазначених категорій має дослідження особливостей української й польської літератур на прикладі її окремих представників – Валерія Шевчука, Ярослава Івашкевича та Міхала Хороманського – з метою простеження тяглості відмінних літературних арсеналів. Проаналізовано специфіку взаємодії еротичного й танатологічного, що досі не була представлена в наукових дослідженнях. Таким чином, **актуальність нашого дослідження** визначається тенденціями розвитку сучасного порівняльного літературознавства, а саме його спрямованістю до вивчення типологічних збігів у національних літературах, зростаючим інтересом до дослідження еротично-танатологічного концепту та виявлення спільних і відмінних рис у його художньому зображенні на основі зіставлення творчості Валерія Шевчука з доробком Ярослава Івашкевича та Міхала Хороманського. Інтертекстуальні перегуки на філософському, естетичному та художньому рівнях, аксіологічна схожість образів, типологічна однорідність концептів дають поставити прозу аналізованих письменників в один ряд, оскільки, за М. Бахтіним, народження нового тексту відбувається з огляду на його взаємини з попередньою літературною традицією, яка простежується в діалозі «свого» й «чужого».

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Реферована робота лежить у рідніщі наукових досліджень Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Дисертація виконана на кафедрі полоністики в рамках комплексної програми «Мови та літератури народів світу: взаємодія і самобутність» (державний реєстраційний номер 11 БФ 044-01; науковий керівник – доктор філологічних наук, професор Г.Семенюк).

Стан досліджень. Творчість Валерія Шевчука постійно викликає зацікавлення з боку літературознавців, саме тому рецепція його творів широка та різнопланова. Серед провідних дослідників варто виокремити праці В. Балдинюк, Н. Беляєвої, В. Даниленка, Н. Євхан, М. Жулинського, Р. Корогодського, Н. Ліщинської, Р. Мовчан, М. Павлишина, І. Приліпко, О. Солецького та ін., які розглядали проблемно-тематичні, жанрово-стильові та сюжетно-композиційні особливості художнього мікросвіту українського письменника. Проза Вал. Шевчука інтерпретувалася в екзистенціалістському ключі в монографіях А. Горнятко-Шумилович та Л. Тарнашинської. Т. Бледних та О. Солецький досліджували творчість автора «Дому на горі» в контексті поезики бароко, а М. Ткачук – через призму магічного реалізму.

Творчість Ярослава Івашкевича – одна з найбільш досліджених у польському літературознавстві. Причиною такого зацікавлення критики його працями є широка тематична розмаїтість творів письменника, що відіграло визначальну роль у розвитку польської літератури ХХ ст. Умовно виділяють дві групи літературно-критичних досліджень творчості Ярослава Івашкевича: монографії, які обіймають усю творчість – і епічну, і ліричну; статті та наукові розвідки, присвячені окремим аспектам доробку письменника. До першої групи належать праці Р. Матушевського (1965), Я. Рогозінського (1968), А. Грончевського (1974), Г. Вервеса (1978), А. Завади (1994) тощо. Я. Рогозінський стверджував, що творчість Я. Івашкевича настільки індивідуальна, що не можна помістити її в рамках якогось одного напрямку чи стилю, а універсальність ідіостилу письменника полягає в тому, що йому на прикладі різноманітних персонажів вдається створити синкретичний образ людської долі. А. Грончевський вважав, що у творчості літератора простежується еволюція від естетизму до гуманізму. А. Завада, звертаючись здебільшого до біографічного методу, усі твори Я. Івашкевича пов'язує з конкретними подіями з життя письменника. На тлі праць польських літературознавців помітно вирізняється монографія українського дослідника

Г. Вервеса, насамперед, завдяки останньому розділові, де автор розглядав зв'язки автора «Березняка» з українською літературою.

До другої групи відносимо праці М. Єндриховської (1977), яка значну увагу приділяла дослідженню стилю й композиції прози Івашкевича, В. Вавжиняка (1967) та С. Мелковського (1994), які аналізували стиль роману-епопеї «Честь і слава». Монографія Р. Пшибильського (1970) присвячена дослідженню впливів інших письменників та філософів на творчість автора повісті «Місяць сходить», зокрема концепцій Шопенгауера, Бергсона, Фрейда з одного боку, та Толстого й Уальда – з іншого. У контексті впливості творчість Я. Івашкевича аналізували Є. Лох (1978) і Г. Рітц (1998). Дослідженню проблеми мітів у творчості польського письменника присвячені роботи Х. Заворської (1985) та П. Дробняка (2002). До праць, дотичних питання естетичних категорій, належить монографія І. Мачеевської (1983), яка розглядає антиномію «краса/потворність» у контексті творів Я. Івашкевича. Чимало літературознавців звертались у своїх дослідженнях аксіологічних аспектів творчості письменника: К. Вика, В. Кубацький, П. Граф, С. Мелковський, П. Міцнер, А. Турчинський. Серед українських дослідників виділяємо праці О. Сухомлинова, який аналізував творчість Івашкевича через призму «кресів», та С. Яковенка, який значну увагу приділяв аксіологічним вимірам творчості польського письменника.

На відміну від Ярослава Івашкевича, творчість Міхала Хороманського менш досліджена з причини тривалої перерви на літературній ниві, пов'язаної з еміграцією. Зменшення читацького інтересу, як вважають окремі дослідники, зумовлене також зниженням художньої вартості творів письменника, які виходили друком після появи повісті-бестселера «Ревнощі і медицина» (1932). Доказом надзвичайної популярності зазначеного твору є його переклад кількома мовами світу: фінською, іспанською, голландською, латвійською, шведською, угорською, італійською тощо. В англійських країнах повість «Ревнощі і медицина» завоювала значну читацьку аудиторію

з огляду на кількість рецензій, критичних статей таких літературознавців, як: Розмарі Ллойд, Сідні Шульц, Джеймс Сімон, Дороті Келлі тощо.

Детальна розвідка, присвячена дослідженню життєвого шляху Міхала Хороманського, належить М. Солтисіку (1989), який виділив десять етапів у його біографії. Серед монографічних досліджень творчості автора «Шпиталю Червоного Христа» варто виокремити праці С. Вислоух (1977), А. Коньковського (1990), М. Хованьока (2010). Польський компаративіст С. Вислоух вперше детально проаналізувала біхевіористичний аспект творчості згаданого письменника, виділивши його як домінанту під час аналізу прози М. Хороманського. Дослідниця також спростувала трактування творчості автора повісті «Zazdrość i medycyna» («Ревнощі і медицина») як зразка масової літератури. А. Коньковський вважав, що мотив стеження є наскрізним прийомом у більшості творів М. Хороманського, адже часто саме він – визначальний чинник для надання фабулі динаміки. Рецепцію еволюції ідіостилю письменника та його місця й ролі у польському літературному процесі відобразив у своїй праці літературознавець М. Хованьок.

Особливий інтерес становлять статті, надруковані в період появи повісті «Ревнощі і медицина» М. Хороманського, оскільки саме в цей час спостерігається її активна рецепція: К. Іжиковський (1933), Я. Славінський (1955), К. Роснер (1959). У розвідці І. Кшивіцької (1931), виданої на сторінках часопису «Культура», аналізується повість «Білі браття» – польськомовний дебют письменника, де автор зазначала, що Хороманський до того уже друкувався російською (досі невідомі ці його твори). В українському літературознавстві немає жодної студії, присвяченої розглядові доробку М. Хороманського, окрім довідково-словникових статей. Короткий огляд творчості цього письменника представлений у передмові С. Ларіна до російськомовного видання роману «Співець тропічних островів» (1985).

Проблема типологічних схожостей творів Вал. Шевчука з прозою польських письменників Я. Івашкевича та М. Хороманського загалом залишена поза увагою, за винятком окремих студій С. Яковенка та самого

Вал. Шевчука. Проте творчість українського письменника в порівняльному контексті уже висвітлювалась. Для прикладу, проблемі аксіологічних вимірів повісті «Птахи з невидимого острова», романів С. Хвіна «Золотий пелікан» та В. Голдінга «Володар мух» присвячена монографія Н. Ліщинської.

Мета нашої роботи полягає в комплексному дослідженні еротичного й танатологічного концептів та їхньої символіки у творчості Валерія Шевчука, Ярослава Івашкевича, Міхала Хороманського, рецепції аналізованих категорій у культурно-історичному контексті, з'ясуванні специфіки взаємодії між ними.

Для реалізації поставленої мети необхідно вирішити такі **завдання**:

- простежити культурно-мистецькі моделі відображення еротичного як аксіологічної категорії й танатологічного як антропологічної у процесі історичного розвитку;
- охарактеризувати типологічні особливості аналізованого концепту в українській та польській літературах;
- здійснити текстуальний аналіз, дослідити особливості художнього відображення еротично-танатологічного концепту у творчості Валерія Шевчука, Ярослава Івашкевича й Міхала Хороманського;
- визначити елементи концептосфери фемінного й маскулінного еросу;
- проаналізувати модули танатологічного конструювання, характерні елементи топіки смерті;
- виявити особливості взаємодії між категоріями любові та смерті;
- окреслити особливі риси ідіостилю письменників, типологічні подібності та відмінності у відображенні еротично-танатологічного концепту.

Об'єктом дослідження є проза Вал. Шевчука (повісті «Біс плоті», «Початок жаху», «Місяцева зозулька з ластів'ячого гнізда», «Чортиця», «Декоративна жінка», збірка оповідань «Жінка-змія»), Я. Івашкевича (повісті «Панни з Вілька», «Березняк», «Матінка Йоанна від Ангелів») та М. Хороманського (повість «Ревнощі і медицина», збірка оповідань «Kobieta i mężczyzna» («Жінка і чоловік»)).

Предметом дослідження є парадигма еротично-танатологічної концептосфери в українській та польській літературах, специфіка та моделі

взаємодії аналізованих категорій у творчості Вал. Шевчука, Я. Івашкевича та М. Хороманського.

Теоретико-методологічну основу дисертації складають праці українських і зарубіжних учених з проблем порівняльного літературознавства (Б. Бакула, Р. Веллек, Т. Вознюк, М. Грушевський, Р. Гром'як, Т. Гундорова, Т. Денисова, Д. Дюришин, М. Жулинський, М. Ільницький, Е. Касперський, Є. Нахлік, С. Павличко, М. Павлишин, Р. Радишевський, Я. Славінський, Р. Харчук, М. Яньон), а також теорія діалогічності (М. Бахтін), студії в руслі психоаналізу (Н. Зборовська, З. Фройд, К. Г. Юнг), теорія тілесності (М. Епштейн, Я. Янський), студії в контексті гомоеротичного дискурсу (І. Івасюв), теорія інтертекстуальності (М. Гловінський, Ж. Женнет). Дослідженням категорій еросу й танатосу займались у різні періоди Р. Барт, Ж. Батай, Ю. Бородай, О. Вайнінгер, А. Гуревич, А. Демічев, Ю. Евола, К. Кларк, Ю. Кришмарел, Д. де Ружмон. Підтвердженням актуальності категорії танатосу є також систематичне видання збірників: «Фігури Танатосу» в Росії та «Студії з інтегральної культурології: THANATOS» в Україні.

У міру розвитку знань про еротично-танатологічний концепт він стає об'єктом надмірної експлуатації в усіх сферах життя та різних царинах науки. З метою дослідження саме первинних значень, інтерпретації символіки та встановлення типологічних подібностей і відмінностей у моделюванні категорій еросу й танатосу, необхідно звертатись до першоджерел і безпосередньо до художніх текстів досліджуваних письменників. Виявлення сутнісних ознак любові й смерті мотивує вибір **методів дослідження**. Феноменологічний підхід щодо аналізованої проблеми дає нам змогу відтворити поза історико-культурним та суспільно-політичним контекстом первинну модель еротично-танатологічного концепту у творчості Вал. Шевчука, Я. Івашкевича, М. Хороманського. Для окреслення цілісної картини у відображенні парадигми категорій любові й смерті застосовано інші методи, зокрема контекстуальний, інтертекстуальний, порівняльно-історичний, біографічно-контактологічний, герменевтичний та порівняльно-типологічний.

Категорії еросу й танатосу в останні десятиліття ХХ ст. стали об'єктом активного дослідження, навіть виникла нова дисципліна – танатологія, та ступінь розробленості питань, які стосуються особливостей взаємопереходів та дослідження типологічно подібних літературних моделей категорій еросу й танатосу, незначний. **Науковою новизною нашої роботи** є дослідження еротичних девіацій, специфіки взаємодії любові й смерті в компаративному аспекті на прикладі творчості Валерія Шевчука, Ярослава Івашкевича, Міхала Хороманського, що розширює сферу досліджень з порівняльно-типологічної компаративістики. Уперше в українському літературознавстві об'єктом дослідження обрано прозу Міхала Хороманського, творчість якого досі невідома українському читачеві з причини відсутності перекладів.

Теоретичне значення дослідження еротично-танатологічного концепту і його моделей у творчості Вал. Шевчука, Я. Івашкевича та М. Хороманського полягає в тому, що розширює вектори творчого ідіостилу письменників та дає змогу встановити тяглість української і польської літератур на прикладі архетипних категорій – любові й смерті. Матеріали дисертаційної роботи сприяють поглибленню знань у царині компаративістики, зокрема порівняльно-типологічних досліджень.

Практичне значення дослідження визначається тим, що його матеріали та результати можуть бути використані при викладанні курсів з історій української та польської літератур, порівняльного літературознавства, культурології, спецкурсів та спецсеминарів, пов'язаних із дослідженням символіки та семантики еротично-танатологічного концепту, інтертекстуальності на усіх її рівнях.

Апробація результатів дослідження. Основні теоретичні положення і практичні результати роботи висвітлювались у доповідях та виступах на Міжнародній науковій конференції «Польсько-український бюлетень» (Київ, 2010), Міжнародній науково-практичній конференції «Володимир Гнатюк у контексті розвитку культури України» (Тернопіль, 2011), XI та XII міжнародних славістичних читаннях, присвячених пам'яті академіка Л. А. Булаховського (Київ, 2011, 2012), Всеукраїнській науковій конференції «Концепти і константи в мові, літературі і культурі» (Київ, 2011), Всеукраїнській науковій конференції за участю

молодих учених «Людина і соціум у контексті проблем сучасної філологічної науки» (Київ, 2012), VI міжнародній науково-практичній конференції «Міжкультурна комунікація: мова – культура – особистість» (Острог, 2012).

Основні положення і результати проведеного дослідження викладені в таких **публікаціях**:

1. Чіпак У. Екзистенційні виміри буття у творчості Валерія Шевчука та Ярослава Івашкевича // Київські полоністичні студії / Том XVII. – К.: Університет «Україна», 2011. – С. 328-332.

2. Чіпак У. В. Eros versus Thanotos: шляхи взаємопереходів // Літературознавчі студії КНУ ім. Т.Шевченка. – Вип. 33. – 2011. – С. 577-583.

3. Чіпак У. В. Типологізація та альтернативи осмислення категорії танатосу // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. (Пам'яті академіка Л.Булаховського). – Київ, 2011. – Вип. 15. – С. 445-452.

4. Чіпак У. Концептосфера еросу в художніх творах митців // Наукові записки ТНПУ імені В. Гнатюка. Серія: Літературознавство / За ред. док. філол. наук. Ткачука М. П. – Тернопіль: ТНПУ, 2011. – Вип. 32. – С. 195-200.

5. Чіпак У. Еротично-танатологічний концепт у повісті «Ревнощі і медицина» М.Хороманського // Київські полоністичні студії / Том XIX. – К.: Університет «Україна», 2012. – С. 390-398.

6. Чіпак У. Еротично-танатологічний концепт у повісті «Біс плоті» Валерія Шевчука // Слово і час. – №4. – 2012. – С. 93-97.

7. Жорнокуй У. В. Полюсність еротично-танатологічного концепту в українській літературі // Наукові записки. Серія «Філологічна». – Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія». – Вип. 24. – 2012. – С. 74-77.

8. Жорнокуй У. Символіка еротичного (на прикладі творчості Валерія Шевчука, Ярослава Івашкевича та Міхала Хороманського) // Літературознавчі студії. – Київ, 2012. – Вип. 35. – С. 191-197.

9. Жорнокуй У. Способи централізації та візуалізації смерті (штрихи до творчості Вал. Шевчука, Я. Івашкевича) // Київські полоністичні студії / Том XX. – К.: Університет «Україна», 2013. – С. 262-267.

Додаткові публікації:

1. Жорнокуй У. Двоголовий Ерос: моделі еротичного концепту у повістях Валерія Шевчука // Студії з україністики. – Вип. XII. – Київ, 2012. – С. 98-109.

Обсяг і структура дослідження. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, кожен з яких має 3 підрозділи, висновків, списку використаних джерел, що нараховує 263 позиції. Загальний обсяг дисертації – 204 сторінки машинопису, основний текст викладений на 177 сторінках.

РОЗДІЛ І

ЕРОТИЧНИЙ І ТАНАТОЛОГІЧНИЙ КОНЦЕПТИ В ЛІТЕРАТУРІ

1.4. Категорія еросу: культурно-історичний контекст.

У період язичництва, коли категорія роду в мисленні тогочасної людини була основною, поняття любові співвідносилось із божествами – покровителями дітонародження. У цей період Ерос невіддільний від роду і осмислюється як чинник його продовження. Культ богинь – матерів, які були заступницями й берегинями жінок, відомий в історії культури практично кожного народу: у давніх єгиптян – це Ісіда, Месхенет, Хатхор; у слов'ян – Лада; у греків – Деметра й Персефона тощо. Із розвитком суспільства все більшого значення набуває міжстатева любов, а не материнська. У багатьох народів богиня кохання одночасно могла бути і богинею війни. Це вкотре підтверджує ставлення до жіночого начала як до руйнівного, всепоглинаючого. «Уже в самій природі жіночого криється розпад, розсіювання, розкладення неподільно-чоловічого – це рівною мірою стосується поглинання... у материнській (деметричній) та афродичній (любовниці) функціях, тобто і в дітонародженні, і у палкому бажанні, як і, власне, у сфері окультній» [62, с. 221].

На думку В. Кришмарел, це був перший етап усвідомлення любові як надзвичайного феномену в житті людини [97, с. 61]. Свідченням цього є виникнення любовної лірики в Стародавньому Єгипті, в якій значна увага приділялась темі почуттів.

Яскравим етапом в історії мистецької та філософської думки є Античність, яка стоїть біля витоків європейської цивілізації. У цей період взаємопоєднувались два аспекти осягнення світу, місця в ньому людини, категорій смерті та кохання – міфологічний і власне філософський. Мислення

давніх греків невіддільне ще від вірувань у могутність богів та невідворотність фатуму. «Античних філософів мало цікавило питання, що таке любов. У ній не бачили таємниці. Вона просто є, як є космос, боги, люди, тварини, рослини і різноманітні речі, що наповнюють його» [54]. Свої уявлення про любов літератори і філософи Античності висловлювали, звичайно, через систему міфологічних образів.

Для позначення усіх проявів кохання давні греки використовували велику кількість різноманітних понять: «ерос», «філія», «сторге», «агапе»¹. Античні мислителі через категорію любові намагались пояснити порядок і будову космосу, а також його виникнення. Наприклад, поет Гесіод у поемі «Теогонія» Ерота (у античній міфології бог кохання) змальовує як силу, за допомогою якої все виникло у світі [41, с. 71].

Давньогрецький мислитель Емпедокл, навпаки, відводив найважливішу роль в існуванні світу «філії». Він стверджував, що все у світі складається з чотирьох основних елементів – землі, води, повітря та вогню, а різні їхні різні поєднання визначаються дією двох протилежних сил – Ворожнечі (Нейкос) і Любові (Філія). Ці сили, чергуючись, панують у світі.

Філософи періоду Античності не намагались пояснити суть любові, вони лише визначали її місце й роль у світобудові. Виняток становить міф про андрогінів, який розповів один із персонажів діалогу Платона «Бенкет». Згідно з цим твором, це двостатеві істоти, які мали по дві пари рук і ніг, а їхні голови дивились у різні сторони. Володіючи надзвичайною силою, андрогіни

¹ Див. детальніше про розрізнення видів любові у стародавніх греків у книзі А. Н. Чанишева [188].

Ерос у стародавніх греків - міжстатева, пристрасна любов, здатна дійти до безумства. (Міфологічний уособленням еросу є бог Ерот, або Ерос.) Філія – виявлення приязні. Це і любов до батьків, до дітей, і любов до батьківщини, і любов до друзів (дружба), і еротична любов (ерос – лише один з видів філії), і любов до знання тощо. У порівнянні з еросом філія – слабший, ненав'язливий потяг.

Агапе – ще більш жертвна любов до ближнього. Це розуміння любові сповідувало християнство в період занепаду язичницької культури; у ранніх християн серед звичаїв простежуємо так звані «агапе», які полягали у братських трапезах.

Сторге – любов-прихильність, особливо сімейна.

У Древній Греції любов була представлена в образах кількох міфологічних істот – перш за все Афродіти і Ерота (у Римі відповідно – Венери і Амура).

мали намір скинути олімпійських богів, та Зевсу (основний бог у міфології давніх греків) прийшла ідея: розділити кожного із них навпіл. З того часу вони шукають свою половину. Коли ж врешті вдається зустрітись, тоді обох охоплює «дивовижне відчуття прихильності, близькості й любові» [141, с. 118-119]. На нашу думку, ця концепція бере свої початки від обрядів ініціації, які співвідносились із містеріями. «Насправді, ця тема таємно побутує в літературі як достатньо варіативна, починаючи з часів сивої давнини аж до авторів Середньовіччя і навіть перших століть Нового часу. Зустрічаються схожі теми і поза межами нашого континенту» [62, с. 84]. У будь-якому варіанті міф про андрогінів, перш за все, пояснює любов як прагнення досягнути цілісності у прояві почуттів.

Інше пояснення природи любові пропонує сам Платон у тому ж діалозі «Бенкет»: люди насправді прагнуть здобути безсмертя, а не відшукати свою половинку. Смертні люди хочуть через дітей зберегти себе у вічності, заради цього вони й служать Ероту. Він же – син бога багатства і богині бідності, тому він суперечливий, тому й уособлює прагнення переходу від гіршого до кращого. Такі погляди на світ, місце у ньому людини, категорії, які обуттєвлюють наше існування, пояснюються тим, що індивід в епоху Античності все ще сприймається в контексті загального оточення. «За твердженням багатьох науковців, виділення людини саме як індивідуальності, цілковито стосується вже періоду Римської імперії» [97, с. 64].

Значну увагу стародавні греки приділяли наготі, але не у виключно еротичному значенні, а, насамперед, у психологічному – вона символізувала перемогу над заборорою. Фукінід, перераховуючи стадії розвитку відмінностей між варварами і еллінами, виділяє дату, коли на Олімпійських іграх відсутність одягу стала загальнообов'язковим правилом для учасників. Ця віра в людське тіло зрозуміла з огляду на ставлення греків до філософії, головним у якій був принцип цілісності.

Засновник неоплатонізму Плотін (204-270) приділив у своїх «Дев'ятках» («Енеадах») чимало місця богу Еросу. Як платонік, він постійно звертався до діалогів свого філософського наставника й у своїх тлумаченнях «Бенкету» і «Федра» поділяв погляди Платона на любов. У трактаті «Про любов», який повністю присвячений аналізу бесіди Сократа з «Бенкету», Плотін називає Ерота демоном, що походить з душі. Неоплатоніки нівелюють чуттєвий елемент у концепції еросу. Він втрачає свою тілесну сутність, перетворюючись у свідоме прагнення до істини й краси. Таким чином, тема еросу виникає у Плотіна при зверненні до найвищого, найважливішого й містичного аспекту його роздумів: справжня любов, насолода, жага і радість – «там», у спогляданні Єдиного Блага, місцем якого є наша душа.

Неоплатонізм виявився тією школою, яка не побоялася довести до логічного завершення шлях надрозумного, надчуттєвого еросу. «На відміну від даосів, метою їхньої практики не було індивідуальне безсмертя, на відміну від гностиків вони не прагнули піднятися над світом, на відміну від Фауста, вони не бажали абсолютного знання. Для них важливо було опинитися в стані любові, яким огортає всіх гідних Єдине Благо, у тому стані, який спокутує будь-які принесені заради нього жертви» [153].

Християнство формує інше, відмінне від античного, розуміння любові, основою якої є Бог. «Античних богів шанували, поклонялися їм, приносили жертви, але не любили когось з них як Єдиного, найдосконалішого Бога, як особистість» [54]. Любов у Новому Завіті – рушійна сила в стосунках людини і Господа, адже на відміну від поклоніння й страху, це почуття передбачає взаємність. За християнським уявленням, Бог любить людей, і це виявляє, пославши на землю Свого Сина. Інша найважливіша особливість релігійного розуміння любові полягає у вимозі любити «ближнього», проте в жодному випадку не ставити у своїх почуттях когось вище Бога.

Розмежування християнства та язичництва в розумінні любові простежуємо у творах Августина Аврелія (354-430), одного з перших

християнських філософів. Він проводить чітку межу між коханням і хтивістю. Любов'ю Августин називає прагнення душі насолодитися Богом заради нього самого, а також собою та ближніми – заради Бога. Хтивість, на думку Аврелія, – це бажання насолоджуватися собою та ближнім, але не заради Бога. Тільки факт одруження та народження дітей у шлюбі виправдовують почуття хіті, перетворюючи його на благо [1, с. 479].

Розпустою Августин називає не плотські прагнення та їх задоволення, а неприборкані бажання, жадібні до тілесних задовольень, які мислитель порівнює з клеєм на крилах, що не дає змоги літати. Треба очищати крила від цього клею, щоб піднятися в небо. Тільки в чистому серці є місце для Творця, адже воно відкрите для любові, веде до Господа коротшим шляхом, ніж раціональне пізнання. На переконання Августина, будь-яка любов (до матері, протилежної статі, прекрасного чи знання) становить справжню вартість тоді, коли вбачає в усьому творіння Бога [2, с. 48-49].

Релігійне розуміння любові, притаманне для епохи Середньовіччя, значно відрізняється від античного. З концепцій давньогрецьких мислителів християнське віровчення перейняло тільки поняття «агапе» (любов до ближнього), вкладаючи ширший зміст у його суть. Помилковою є думка, що релігія тільки звузила еротичну концептосферу. Навпаки, християнство сформувало новий ідеал любові до вищої сили і безкорисливої, не тілесної, братської любові до всіх людей. Незважаючи на це, догми християнства нівелювали тілесну сторону еросу, у результаті чого ця тема залишалась поза увагою митців або відображалась тією мірою, яка б не порушувала канонів церкви. Християнська «...сублімація любові трансформує культуру сорому в культуру провини і честі» [112]. «Існування еротичного шару в традиційній культурі зобов'язує до його всебічного аналізу. Безперечно, така неакадемічна проблематика, як еротика і секс, зустрічає на своєму шляху ряд труднощів. Ці труднощі пов'язані з тим, що донедавна більшість з того, що стосується цієї ділянки..., не завжди виділялось, а й пропускалось у виданнях творів..., й під час їхнього вивчення» [91, с. 83].

Поряд із релігійним ідеалом у Середньовіччі сформувався також зразок «лицарської» любові, мало подібної до «канонічного» християнського зразка. Еротичні мотиви простежуємо в куртуазних віршах, де одним із невід’ємних елементів було прославляння й оспівування обраниці серця поета. Погоджуємось з думкою В. Кришмарел, що сприятливий ґрунт для виникнення куртуазної лірики створила творчість Августина Аврелія: «Він [Августин Аврелій – У.Ж.] започаткував тип мислення, який підготував основу для виникнення феномена куртуазної любові, який є неначе пов’язуючою ланкою між християнством та народницько-міфологічним світоглядом, адже саме таке «романтичне» трактування за смисловим наповненням близьке до християнського тлумачення» [97, с. 73]. На думку інших культурологів, куртуазна поезія походить із «судів кохання» («...були поетичною формою гри у правосуддя» [186, с. 145]), однак факт існування кількох віршів того періоду в захист любові ще не підтверджує цієї версії. Саме з цією темою пов’язане виникнення кількох жанрів поезії трубадурів (*castiament* – «осуд», *tenzone* – «спір», *partimen* – «антифонний спів», *joc partit* – «гра у запитання й відповіді» [186, с. 145]).

Трубадури² й трувери порівнювали свою кохану з Дамою, тобто з Богоматір’ю. Хоча простежуємо і протилежний фемінний тип: у поезії Вольфрама фон Ешенбаха, присвяченій рицарським пригодам, які трапляються на шляху до святого Граалю, з’являється образ жінки, любов до якої може привести до Люцифера. Більше того, у самому почутті присутнє протиставлення чистому смиренню – ідеалу поведінки тогочасного християнина. «У трубадурів... особливо цінувалась *trobar clus* – буквально «закрита поезія», «поезія з потаємним смислом» [186, с. 155]. Останнє виявилось табуйованим, тому було витіснене у фольклор. «Такі твори, як

² Д. де Ружмон, порівнюючи пам’ятки середньовічної релігійної містики та поезію трубадурів, вмотивовує «потребу пристрасного болю» і називає цей феномен «виявом західного типу свідомості», вибудовуючи вертикаль «пристрасть – бажання – фатум» [149, с. 51]. «Пристрасть – це те, що провадить нас до межі страждань, до смерті. Любов до бажаної перешкоди – це ствердження смерті, це хода до смерті! Але до смерті від кохання, смерті добровільної, що є завершенням усіх випробувань» [149, с. 42].

«Три книги про кохання» Андрія Капелана або «Любовний бревіарій» Матфре Ермен-гауда (початок XIII ст.) схожі на компіляцію з перших книг «Науки кохання» Овідія, вихваляння Еротові, виголошеному Федром у «Бенкеті» і тих розділів Камасутри, де йдеться про флірт [153].

Отже, виникнення поняття «куртуазної любові» пов'язане з тим, що народні уявлення про це почуття відрізнялись від ідеалу, яке сформувало християнство. Для прикладу, в українській культурі пізнього Середньовіччя також розвивається література мандрівних дяків, яка не була «канонічною» з погляду офіційної релігії.

Судження філософів епохи Відродження на тему любові тісно пов'язані з формуванням нових уявлень про людину, проте багато із мислителів звертаються до надбань Античності³. На зміну середньовічному протиставленню божественного й природного начал приходить ідея про їх гармонійну єдність. З'являється розуміння того, що тіло та душа людини становлять нероздільне ціле. Отже, наше призначення – не в боротьбі з власною природою, а, навпаки, у її наслідуванні. Подібне осмислення людини передбачало зміну в ставленні до концепту кохання в мистецтві. Е. Фукс причину кардинального повороту в еротичній моралі в епоху Відродження бачив у поширенні ідеалу індивідуальної любові, піднесеної над грубою чуттєвістю й звільненій від суто репродуктивних, матеріальних, станових мотивів. «Взаємне злиття», «повага і тверда, як скеля, довіра» [182, с. 183], – ось деякі з особливостей цього ідеалу любові, що сформувався через призму «рицарського культу дами», який починає своє становлення ще в Середньовіччі, «...коли найінтимнішою дією для чоловіка був доторк до руки предмета обожнювання, найбільшим привілеєм – поцілунок цієї руки» [206, с. 224]. Незважаючи на те, що людина в епоху Відродження осмислюється по-іншому, ніж у християнському Середньовіччі, та це не означало, що мислителі й митці відмовились від релігійного трактування

³ Філософія знову проявила інтерес до платонівської теорії еросу (М. Фічіно). Любові у цю епоху, як і в період Античності, почали відводити роль космічної сили (Дж. Бруно)

любіві. Це особливо помітно, на нашу думку, в країнах візантійського обряду, який до певної міри гальмував розвиток цього концерту в літературі насамперед та мистецтві в цілому.

Френсіс Бекон – англійський мислитель пізнього Відродження, сформулювавши найважливіші принципи філософії Нового часу, з одного боку, та враховуючи принципи християнської любові, з іншого, приділяв увагу раціональному осмисленню її «земного» варіанту.

Християнська любов, на думку Бекона, – синтез усіх чеснот. Вона формує у людей добрі помисли, підносить душу й у той же час заспокоює, позбавляє її від зайвих пристрастей, тому «...тільки одна християнська любов ніколи не може бути надмірною» [16, с. 415]. Розмірковуючи про «земну» любов, Бекон виділяє аргументи «за» і «проти». Позитивним, на його думку, є те, що завдяки цим почуттям людина знаходить саму себе. Аргументом «проти» є те, що любов благородна і натхненна лише на сцені, а у житті вона приносить багато нещастя: викликає протиріччя у думках і судженнях, робить одержимими, нав'язує надто вузький погляд на речі. Серед видатних людей, вважав Бекон, майже немає тих, хто дозволив би цій пристрасті перерости в божевілля, тому що «неможливо любити і бути мудрим» [16, с. 415].

Рене Декарт – французький філософ і математик – спробував піддати любов (поряд з іншими проявами почуттів) науково-теоретичному обґрунтуванню. Дотримуючись правил свого методу, Декарт виділив серед безлічі людських почуттів «прості та первинні». Їх виявилось шість: здивування, любов, ненависть, бажання, радість і печаль. Всі інші пристрасті він розцінив як різновиди чи поєднання перших. Оскільки Декарт відносить любов до первинних почуттів, то він нівелює міркування про поліфункціональну суть еросу.

Своїм вченням видатний український мислитель Григорій Савич Сковорода прагнув показати людям шлях до справжнього щастя, яке знаходиться не зовні, а в нас самих: щастя – у серці, серце – у любові, а

любов – у вічності. Щастя залежить від «невидимої натури». Будь-яка річ, видима оком, як вважав Сковорода, є своєрідною тінню сутності духовної. Мудрість людини полягає в здатності крізь видиме осягати приховане. «Невидима натура» за Сковородою – Бог, а усе інше – Його тінь. «Любов до тині є матір'ю голоду», а голод – батьком смерті.

Самопізнання, на думку Григорія Савича, відкриваючи людині її справжню природу, дає також ключ до істинної любові й дружби, а вони залежать від спорідненості, «сродності» натур. «Дружби не можна випросити, ні купити, ні силою вирвати. Любимо тих, кого народилися так любити» [156, с. 286]. Сковорода характеризує любов як безсмертну єдність. Любити треба всіх (навіть ворогів), однак Бог дарує людям і дружбу між собою як щасливу милостиню. Потрібно, проте, остерігатися, «щоб не закралася під світлою маскою на лоно твоє хитра змія, щоб ангельська любов до Бога не перетворила тебе в диявола для людей» [156, с. 286]. Тому самопізнання й «сродність» є передумовами справжнього щастя; вони зумовлюють дружбу, гармонію в суспільстві, любов до людей, до своєї справи, до себе і до Бога, даруючи кожному, хто їх спізнав, безсмертя.

Іммануїл Кант, основоположник німецької класичної філософії, вважав, що любов і повага – головні обов'язки людей у стосунках одне з одним. Природа кожного з нас – подвійна, оскільки, на думку Канта, людина належить одночасно двом світам: природи й розуму. Якщо б ми підпорядковувалися тільки своїм природним потягам, прагнули лише плотських задоволень, життя було б хаосом пристрастей. Ми ж володіємо розумом і свободою вибору у своїх діях, тому несемо моральну відповідальність за свою поведінку.

Основою любові, на думку І. Канта, є тваринний інстинкт, трансформований у вищий елемент культури. Статевий потяг, притаманний людині, здатний бути більш тривалим й інтенсивним завдяки уяві. Відмова від суто тваринного задоволення, на думку мислителя, перетворила чуттєвий потяг в ідеальне, тваринну потребу – в любов, категорію приємного – у

розуміння краси спочатку в людині, а потім і в природі. «Любов, – писав Кант, – ми розуміємо тут не як почуття..., тобто не як задоволення від відчуття досконалості інших людей, і не як любов – симпатію...; любов повинна мислитися як максима благовоління (практична), а своїм наслідком мати благодіяння» [83, с. 389].

XX ст. характеризується тим, що знову повертається до людини, але уже не виключно як до суб'єкта пізнання. Релігійний аспект у цей період все більше втрачає свою значущість для суспільства і культури як основного його прояву, оскільки більшість із того, що не могла досі пояснити наука, стає відомим. Коли ж говорити про ірраціональне як «все ще не раціональне», то ми надто перебільшуватимемо можливості людської свідомості, адже поза- й несвідомі прояви в нашому житті не обов'язково знайдуть своє логічне пояснення. Саме дослідженню проявів несвідомого в контексті еротичного й танатологічного присвячені праці З. Фрейда. Фрейд розумів сексуальність широко – як переживання й реалізацію людиною свого лібідо, тобто сексуального потягу, свідомо відмовляючись від терміна «ерос». Таким чином, розширювалося саме поняття сексуального. Лібідо – це психофізична основа не тільки любові, але всього розмаїття тих нахилів і потягів, викликаних асоціаціями із цим почуттям. Дослідник пропонує розглядати його як фундаментальну основу усіх людських прагнень. По суті, Фрейд в науковій, а не етичній формі, відроджує філософію гедонізму, висуваючи принцип насолоди як визначальний для розуміння психіки та поведінки людини [180, с. 195–196.]. В інших роботах він розширює цей висновок, схилиючись до того, що життєва мета визначається програмою принципу насолоди. Постійні контакти з оточуючими вимагають від людини контролювати своє прагнення до насолоди, ставити його в залежність від аналогічних прагнень інших, відкладати здобуття насолоди. Необхідність адаптації індивіда до навколишнього середовища приводить до того, що принцип насолоди заміщується принципом реальності. Таким чином, у

філософській концепції Фрейда любов у всіх її проявах –найбільш ефективна форма ескапізму.

Е. Гідденс у книзі «Трансформація інтимності: Сексуальність, любов і еротизм у сучасних суспільствах» узагальнює й систематизує основні підсумки сексуальної революції, що відбулась у другій половині ХХ ст. [222]. Науковець у своїй роботі говорить не просто про зміни в сексуальній поведінці (установах, мотивах, формах і т.д.), а про зміни в характері близьких відносин – про трансформацію інтимності, і, ширше, лібералізацію комунікативного етосу, його суттєву демократизацію. Одним з найбільш значущих її проявів, вважає Гідденс, стала зміна домінуючих типів любовних стосунків: ідеал романтичної любові поступився місцем іншому стандарту – конфлюентній любові (*confluent love*), тобто плинній, минущій, не орієнтованій, на відміну від романтичної, на пошук єдиного й здобуття вічного кохання; головним у ній є не неповторність іншого (коханого/коханої), а особливість конкретних відносин, що склалися «тут-і-зараз», що ніяк не зумовлюють майбутнього учасників цих відносин» [5].

Трансформація інтимності і виникнення феномена конфлюентної любові стали, за Гідденсом, результатом низки пов'язаних між собою факторів: жіночої сексуальної емансипації, звільнення сексуальності від домінування чоловічого начала, зміни співвідношення ролей жінки й чоловіка в інтимних відносинах, поступового подолання стереотипів гендерної диференційованості в сприйнятті інтимних відносин, набуття любовними стосунками якості «чистих відносин» [221].

Чимало українських дослідників займались дослідженням категорії еросу в культурно-історичному контексті, проблеми трансформації рецептивних установок щодо цього концепту: У. Головач (категорія еросу у творчості Платона), Ю. Кришмарел (філософський та релігієзнавчий виміри понять «любов» і «смерть»), О. Луценко (християнська модель еросу), В. Малахов (зв'язок платонівської концепції еросу із християнською), І. Мозговий (вплив неоплатонізму й модифікація його основних постулатів у

східному православ'ї), П. Павленко (запозичення християнством давньогрецьких філософських постулатів, зокрема тих, що стосуються категорії еросу), О. Шаталович (етико-сотеріологічна концепція еросу в православній релігійно-філософській традиції) тощо.

Отже, підсумовуючи короткий огляд праць найвизначніших мислителів Європи, виділимо основні риси еросу: гедоністичність, парадоксальність (відображається у двоїстості природи еротичного – плотський і духовний ерос), неконтрольованість (виникає в результаті одержимості і ненаситності в проявах своїх почуттів), деструктивність, здатність переходити у інші форми буття (у цій рисі простежуємо зв'язок категорії еросу й танатосу, оскільки в процесі статевого акту людина часто переживає так звану «малу смерть»). Невипадково в українському лексичному арсеналі є два поняття, які відображають відмінні різновиди еросу – «любов» і «кохання». Перша лексема вживається на позначення гармонійних стосунків між чоловіком і жінкою, ключовими рисами яких є довіра, взаєморозуміння, повага, жертвовність тощо. Кохання – це спопеляюче почуття, яке характеризується надмірністю у своїх проявах, одержимістю іншою людиною, плотською хтивістю, домінуванням тілесності, табуїваністю з погляду домінуючих моральних цінностей, деструктивністю, а тому недовготривалістю.

1.2. Концептосфера танатосу як явища художньої антропології.

Масштабність, загальнолюдське значення теми смерті визначили її місце й роль у царинах філософії, релігії та художньої антропології. «Філософія є тим, чим від початку володіє обізнана з тугою за осмисленістю людина, обстоює позитивну значущість проблеми смерті в її загальнолюдському, світоглядному сенсі» [87, с. 27]. Будь-яке питання поставатиме як філософське чи теологічне лише з огляду на його безпосередній зв'язок з проблемою смерті та сутністю людського буття.

Для людини поняття про смерть залишається лише антропологічною категорією знань, яка насправді ніколи не є до кінця усвідомленою. «Ніхто не

зміг би дійти висновку, виходячи з нашої поведінки, що ми визнаємо смерть неминучою і переконані в тому, що кожен з нас приречений природою на смерть» [179, с. 14], «адже усвідомити смерть насправді – означає, перш за все, перейти від абстрактної до реальної події, яка стосується найчастіше близької людини, її невірної, незмінної втрати, що згодом трансформується у розуміння власної конечності» [97, с. 36].

Ставлення до танатосу залежить від того значення, якого ця категорія набуває у системі моральних цінностей індивіда й суспільства, у якому він живе. «Людина як соціальна істота не може жити без суспільства і поза ним, без інших людей. Мораль же є однією із важливих форм існування соціального зв'язку» [152, с. 107]. Кожна культура виробляє певну систему моральних орієнтирів та устоїв, у якій переосмислюються питання життя й смерті, творить певний комплекс образів і символів, які відображають у прихованому вигляді ставлення до фундаментальних категорій людського існування. Культура через мистецтво й літературу постійно відтворює життєві ситуації, проблеми, страхи, з якими індивідууми зустрічаються в усі часи, тому актуальність проблеми смертності людини з-поміж інших є позачасовою. Очевидно, що в осмисленні людиною проблеми смерті (як на побутовому, так і на теоретичному рівні) вирішальну роль відіграє морально-етична позиція, яку вона займає. «Правда, ставлення до смерті більшою мірою, ніж інші теми історії ментальностей, виявляється в джерелах “табуйованим”, оповитим різномірними нашаруваннями, які затемнюють смисл самої смерті» [50, с. 8-9].

З усвідомленням власної смерті виникають питання зреалізованості особистого життя. На думку К. Юнга, життя в графічному зображенні становить параболу, висхідна гілка якої символізує шлях людини від моменту народження до зрілості, а нисхідна – від зрілості до старості й смерті. Протягом усього життєвого шляху індивіда супроводжує страх. Для молодшої людини – це страх життя, який на верхній точці параболи переходить у страх смерті. Послідовники християнства вважають, що віра в

загробне життя полегшує страх перед невідворотною кончиною, і в цьому вони бачать гуманність релігії. Цицерон у своєму трактаті «Про старість» писав: «Якщо я помиляюсь, віруючи в безсмертя душі, то ця ілюзія приємна, і я не хочу, щоб її у мене не забрали допоки я живий» [116, с. 160].

Страх перед невідворотністю власної смерті в усі часи переслідував людей, формуючи аспект трагізму в їхньому світобаченні й світовідчутті. Конечність нашого існування приводить індивідуума до роздумів про смисл земного існування, про сутнісне наповнення самого життя. Страх смерті по своїй суті є мотивованим, а чинники його виникнення можуть бути різноманітними: один відчуває страх перед смертю, бо вона нерозривно пов'язана із руйнуванням власного «я»; інший, тому що кончина символізує нездійснення усіх планів; у третього цей страх переплітається із побоюванням за подальшу долю дітей. У такий спосіб страх набуває індивідуальних вимірів, оскільки стає необхідною передумовою у формуванні відповідальності за власне буття: «І справа не тільки у вдало прожитому житті, правильно прожитому. Як добре прожите життя може наповнити смислом і ціною смерть, так і чесна, благородна смерть може виправдати загалом порожнє і, можливо, марне життя» [178, с. 111].

Звернення до смерті й до її типологізації набуває найбільшої актуальності в переломні культурно-історичні епохи, періоди, які характеризуються значною кількістю соціально-політичних потрясінь, воєн, масових захворювань, коли життя як відчуття справжньої дійсності блідне, стирається. Реальною й у той же час захоплюючою через свою тут-реальність, буттєву істинність стає смерть. У такому контексті вона раптом перестає вражати, дивувати, вона стає чимось близьким, рідним, глибоко особистим відчуттям. Зображенням категорії смерті як останньої реальності пройняте все модерністське мистецтво і філософія. «Туга за смертю заражає всіх, робиться повітрям, яким дихає кожен» [164].

Людина смертна, але духовно піднімається над невідворотністю своєї кончини, пізнаючи й оцінюючи її, формуючи ставлення до неї, але

осмислення смерті як варіанту буття можливе лише в рамках певної теоретичної концепції. Еволюція духовної культури людства свідчить, що різноманітні світоглядні парадигми завжди визначали характер трактування смерті, її історичну варіативність, діапазон оцінок.

Судження щодо смерті формуються на основі ціннісного підходу до неї. На відміну від пізнавального ставлення, спрямованого на розкриття сутності, характерних властивостей і законів буття того чи іншого об'єкта, оцінювальне спрямоване на розуміння його позитивної або негативної значущості для суб'єкта, пізнавальне відношення до смерті виступає як передумова оцінювального, оскільки визначає, який зміст вкладається в саме поняття смерті і визначає, що саме має розглядатися як об'єкт оцінки [68].

Щодо пізнавального аспекту, то розмаїта сукупність трактувань і характеристик смерті поділяється на два типи. Один з них зводиться до розуміння смерті як повного руйнування особистості. З іншого погляду смерть трактують як зміну форми існування особистості через подальшу реалізацію її духовної основи. До цього типу відносяться різні міфологічні та релігійні системи з їх конфесійними модифікаціями [68].

Типологізація уявлень про смерть може бути проведена з врахуванням особливостей детермінації певних факторів смерті: природна смерть (від старості, у результаті фізіологічного старіння) і неприродна смерть (передчасна, насильницька, внаслідок хвороб або смертельно небезпечних соціальних чинників). Їхніми етапами виступають клінічна й біологічна смерть.

Для позначення ціннісної світоглядної позиції, яка базується на свідомому прийнятті факту смерті як природної антропологічної необхідності, часто використовують термін «морталізм». Альтернативою морталізму є іморталізм, який нівелює думку про танатос як невідворотну кончину особистості й спрямований на її безсмертя. Під вживанням цього поняття також розуміють соціальне безсмертя особистості (пам'ять про неї в

століттях, яка базується на об'єктивному значенні результатів життєдіяльності), біологічне безсмертя в нащадках, у продовженні роду.

Установки європейців у ставленні до категорії смерті змінювались дуже повільно. Причина – нешвидка зміна ментальностей, у світогляді яких віддзеркалюється це бачення. Невипадково французький історик-медієвіст Ф. Ар'єс виділяє лише п'ять типів ставлення до факту людської конечності. Хронологічні рамки дослідження обмежуються самим періодом зацікавлення вченого, адже він розпочинає раннім Середньовіччям і закінчує другою половиною XX ст.

Перший етап, на думку Ф. Ар'єса, – це період «смерті прирученої», оскільки люди раннього Середньовіччя ставились до танатосу як природної необхідності й невідворотності. Кончина людини не сприймалась як її цілковитий відхід, бо між світом живих і мертвих не існувало непрохідної безодні. Відсутність страху перед смертю Ар'єс пояснює відсутністю «ефекту бумерангу» за скоєне протягом життя з огляду на те, що тоді ще не існувало уявлення про Страшний суд, ідея якого з'являється аж у XI-XIII ст. Саме цей період ознаменував другий етап у ставленні до смерті – «смерть своя». Поява нових уявлень, які стосуються життя після нашої кончини, пояснюється розвитком індивідуальної самосвідомості. Третій етап у еволюції ставлення до смерті за Ар'єсом – «смерть далека й близька». Цей період характеризується руйнуванням більшості механізмів захисту від досі заборонених природних феноменів, а насамперед – еросу й танатосу. Четвертий етап – «смерть твоя», уявлення про яку формуються через категорію трагічності, пов'язаною із смертю близьких: дружини, чоловіка, дітей, батьків. У цей час міцність родинних зв'язків всередині одиначної сім'ї зростає, як вважає Ф. Ар'єс [6]. Смерті чекають як можливості зустрітись із тими, кого втратили, зважаючи на те, що кончина коханої людини сприймається більш емоційно, ніж власна. «Романтизм сприяє перетворенню страху смерті в почуття прекрасного» [50, с. 16]. Сучасний

етап – це період «смерті перевернутої», яку як категорію все більше витісняють із сфери свідомості.

Мотивація зміни етапів у ставленні до смерті Ар'есом є, на нашу думку, недостатньо аргументованою. Використовуючи для прикладів ситуації з життя, епізоди з літературних творів чи зразки образотворчого мистецтва, дослідник надто узагальнює з метою підтвердження своєї думки, не беручи до уваги інших суспільних чинників або робіт митців досліджуваного культурно-історичного періоду, які б ілюстрували протилежні точки зору. Кожен мистецький твір, навіть автобіографічного характеру, містить авторський вимисел, творчо замаскований, тому простежити межу між уявою та віддзеркаленням реального життя – дуже складно, особливо, коли аналізований матеріал датується іншими часовими рамками. Значна увага приділяється вияву категорії смерті в контексті колективного, у той час як танатос в індивідуальних вимірах для дослідника залишається малоістотним, а саме «поняття культури – надто звужене й разом з тим позбавлене конкретного змісту» [50, с. 17].

Узагальнюючи концепції, пов'язані з осмисленням смерті на сучасному етапі, виділяємо дві домінуючих стратегії: «...деструктивну, націлену на максимальне блокування, табування, витіснення теми смерті й помирання з внутрішньо життєвого горизонту людського існування, та конструктивну, яка приймає смерть як внутрішньожиттєву подію і наділяє її смислопороджуючою функцією» [56]. Згідно з першою, що розміщує смерть у кінці «лінійного життєвого континууму, зовнішня та стороння подія “кінця” виявляється природним виснаженням вітальності» [87, с. 20]. Друга (некласична стратегія) презентує смерть як внутрішньо життєву подію, яка згідно з А. Демічевим, не торкається межових підстав і постає як предмет широких філософсько-антропологічних, символічних, семіотичних та багатьох інших інтерпретацій. «Прихід подібної смерті вже від початку є “навалою”» [87, с. 21].

Паралельно з розвитком концепту танатосу формується уявлення про форми буття за межами людського життя, наприклад, про християнський Едем. «Уявлення про християнський рай склалися з елементів спадщини народів Сходу, античності, міфології кельтів, германців та інших» [3]. Згідно із біблійними текстами існує два образи християнського раю: старозавітний рай Адама і Єви – Едем, земний райський сад, та рай, у якому після вознесіння перебував Христос і душі праведників. Якщо один образ раю містився на небі, то інший локалізувався на землі. Біблійна першооснова образів раю доповнювалася численними апокрифами, де їхні описи часто були детальнішими. Більше того, у деяких апокрифах («Смерть Авраама») подорожі в рай відбувається тілесно.

У патристиці утвердилася двополюсна модель потойбічного життя «рай – пекло». Існує думка, що образ раю визначався цивілізаційним рівнем суспільства, – там, де цивілізація переважала над природою, ми зустрічаємо опис райського міста, там, де мала місце зворотна ситуація, – з описом райського саду. На Русі зображення раю у вигляді саду найчастіше знаходимо на іконах, які відтворюють Страшний суд.

Для християн вічність – не виключно абсолютне буття, а й безумовна цінність. Аксіологізація вічності, на нашу думку, перетворює її в рай. «Згідно віровчень більшості релігій, рай – місце вічного блаженства душ праведників, ...гіперболізоване втілення людських надій і сподівань, санкціоноване відповідними культурними інституціями та завдяки фіксації в людській пам'яті, а, насамперед, завдяки запису, набуває об'єктивного характеру» [131]. Перш за все, рай – це архетип певних аспектів суспільного, своєрідна колективізація свідомості. Характеризуючи соціальну функцію образів раю, можна стверджувати, що це своєрідний регулятор земного зла, оскільки гармонізує людські стосунки, відносини людини й природи, компенсуючи страх і невпевненість у майбутньому.

Доцільним для осмислення еротично-танатологічного концепту є використання як провідної типології, яка базується на хронологічному

принципі, співвідносить трактування смерті з певною культурно-історичною епохою, для яких вони характерні.

Стародавні греки, усвідомлюючи невідворотність смерті, відчували страх перед нею, але не тому, що вона асоціювалась із цілковитим руйнуванням. Навпаки, вони вірили, що в момент кончини від людини відділяється тонка матеріальна оболонка, яка йде в царство Аїда – володіння тіней. Саме це існування у вигляді мари, привида викликало в них страх. Вважалося, що тіні покійних приречені поневірятися в потойбічному світі, покинуті й нікчемні. «Греки називали людей смертними – на противагу безсмертним богам, адже посмертне існування людських душ уявлялося абсолютно примарним і нікчемним» [54]. Хоча поет Гесіод богам, які стали дійовими персонажами в його творах, надає людських рис, у такий спосіб зближуючи їх зі смертними.

Філософські погляди на смерть відрізняються від міфологічних способом їх формування та передачі: якщо міфи сприймаються людьми безапеляційно, без спроби поставити їх під сумнів, то філософські концепції – результат спеціального осмислення стану речей, їх аналізу, пошуку аргументів «за» і «проти», тобто результат усвідомленого вибору суджень серед можливих альтернатив. Однак, за змістом ідеї філософів можуть бути дуже схожими на міфологічні уявлення. Так, багато давньогрецьких філософів підтримували ідею про безсмертя душі, характерну для найдавніших міфів.

Один із найвідоміших мислителів Стародавньої Греції Платон стверджував, що душі – безсмертні. Якби душа, яка за своєю природою відрізняється від мінливих, минутих і тимчасових матеріальних речей, гинула, і смерть не переходила в життя, то все б зникло давно й запанувала б смерть. Таким чином, платонівська душа завжди тотожна собі й тому споріднена з божественним, а, значить, вічним. Найважливішу роль у піднесенні душі Платон відводить заняттям філософією, завдяки якій відбувається очищення, позбавлення людини від пристрастей, пороків і зла,

хоча повне очищення неможливе в земному житті, воно може настати тільки після смерті. Філософія, на думку Платона, є підготовкою до смерті, умінням вмирати, позбутися від пороків життя [142].

Смерть, на думку іншого філософа Демокріта, – не абсолютний кінець життя як такого, адже теплота й чутливість, як він вважав, притаманні найдрібнішим неподільним частинкам, значить, ці властивості незнищенні, як і атоми. Припиняється існування конкретної індивідуальної душі, але її «безсмертні» атоми можуть увійти до складу нової душі.

Погляди ще одного видатного античного мислителя Геракліта збігаються багато в чому з «атомістичним вченням» Демокріта. Заперечуючи безсмертя, він говорив, що смерті не варто боятись, адже, «коли ми є, її ще немає, а коли вона приходить, то вже немає нас» [4, с. 356].

Тіт Лукрецій Кар вважав, що багато таких негативних сторін людського буття, як жадібність, марнославство, злочинність, жертвоприношення, підсилюються саме присутністю смерті та жахом, викликаним її невідворотністю. На думку філософа, основне завдання кожного із нас полягає в усвідомленні того, що без смерті ми не могли б сповна насолоджуватись існуванням. Лише тоді стане очевидно, що страхи перед нею марні, а люди зможуть позбутися хибних прагнень і недоліків.

Для раннього й класичного періодів античної філософії характерним є «епічне, дещо відсторонене мислення про смерть» [54]. Танатос у свідомості стародавніх греків сприймається не як кінець буття, а як метаморфози речей та істот всередині вічного й загалом незмінного світу. Смерть ще не представляється абсурдним і незбагненим явищем, її осмислюють у категоріях існуючого. Лише в період пізньої Античності з'являються й наростають «екзистенційні» мотиви: увага мислителів зміщується від гармонійного, величного та невмирущого космосу до мікрокосмосу – душі. Людині стає все важче не помічати відмінність між нескінченним буттям світу й скінченністю власного земного життя.

Каноном філософської думки Середньовіччя було вчення отців церкви – патристика: «За Іваном Золотоустим проводилась літургія. За Афанасієм Олександрійським проголошували символ віри» [148, с. 109]. Ці мислителі приділяли багато уваги питанням людського буття. Патристів також цікавили проблеми моралі, поведінки індивіда перед обличчям смерті, згубного впливу п'янства, накопичення матеріальних благ; вони вказували на цілющу роль трудової діяльності. Саме через представлену можливість розв'язання проблеми конечності життя та обіцяного торжества справедливості в потойбічному світі для тих, хто увірував, християнство «навертало» все більшу кількість людей.

Діячі патристики перейняли від античних мислителів підхід у розумінні індивіда як мікрокосму. Цей своєрідний «мікросвіт» – людина не може просто щезнути з лиця землі, так як пронизаний незнищеною божественною суттю. «Реальна людина, яка усвідомила, відчула подих смерті, не може одразу змиритися з тим, що щезне як індивід цілком. І, незважаючи на те, що йому показують можливість безсмертя через свою працю на благо інших, він прагне особистого безсмертя» [148, с. 110]. Проте через страх перед можливим небуттям, конечністю не береться до уваги те, що у випадку отримання вічного життя нівелюється уся цінність пройденого життєвого шляху. В уявленні про безсмертя людина шукає відстрочку настання своєї смерті, отримавши релігійне умиротворення та спокій.

Причина смерті в релігійному трактуванні полягає у відході від моральних принципів та норм життя, у вчиненні гріха. Невипадково, один із провідних представників патристики Августин Блаженний розглядає людську конечність як необхідну міру покарання за відступлення від християнських заповідей, обов'язку покори, без дотримання яких неможливе досягнення блаженної вічності та безсмертя [1; 2]. Перші люди за непокору перед Господом були покарані найстрашнішим, з точки зору християнства, способом – Адам і Єва стали смертними. Проте саме уявлення про вічне блаженство, як і вічні муки, з раціонального боку знання, – це всього лиш

ілюзія, плід нашої уяви та фантазії, які релігія використовувала в усі часи для досягнення моральної покори (на думку Ф.Ніцше, це зразок духовного рабства).

Деякі релігії, на думку Бланшо, спровокували неможливість зреалізуватись через категорію безсмертя. «Рух у зворотному напрямі робить смерть неможливою: зі смертю я втрачаю перевагу бути смертним, тому що втрачаю можливість бути людиною; залишатися людиною по той бік смерті означало б таку дивну річ: незважаючи на смерть, я все ще здатний померти. Здатний тривати, як ні в чому не бувало, маючи своєю перспективою й навіть надією смерть, яка пропонує як вихід – «тривати, як ніби нічого не сталося». В інших релігіях це називається прокляттям відродження: «...хтось помирає, але вмирає погано, тому що погано жив, і виявляється приреченим воскреснути, і воскресає до тих пір, поки, не перетворившись на людину цілком, не стане, вмираючи, людиною блаженним: то є по-справжньому померлим» [22, с. 47-48].

Християнство, відображаючи колективне ставлення до смерті, не передбачало страху перед нею, адже праведній людині було обіцяне життя вічне. Проте індивідуальний страх перед власною кончиною займав чимале місце у свідомості середньовічної людини, міра якого залежала, власне від непохитності віри. Зрозумілим з огляду на це стає те, що тема «танку смерті» зародилася в середньовічних релігійних містеріях близько XIV ст., але, на думку Й. Гейзінги, вона сформувалась ще в античних містеріях (цей жанр становив елемент низької культури, тобто тієї, яку представляли народні маси, і в якій мали місце теми й образи не канонічні у християнстві). Якщо на початкових етапах свого існування це і справді міг бути танок як частина сакрального ритуалу, то в процесі десакралізації він трансформувався в елемент народної культури, який найяскравіше відобразився в живописі та театральному мистецтві (маскарадних і карнавальних дійствах) [15, с. 77]. Зображення «танку смерті» були поміщені, наприклад, на дерев'яних панелях у галереї при вході на цвинтар невинно вбитих немовлят у Парижі.

«Танок смерті» – танцювальне дійство, у вихор якого були залучені три мерці, які динамічно рухались, чергуючись з живими. Останні перебували в покірному заціпенінні. Цей танець символізував зустріч не зі смертю, а із самим собою, вже мертвим: в одному танку зливаєшся ти одночасно живий і вже мрець. Таке зіткнення породжує жах прозріння мертвого в собі живому й уособлює життя, що приховує в собі смерть. Незважаючи на елемент жаху, мерці також викликають сміх. Кумедні у своїх незграбних кривляннях, вони допомагають забути про страх, викликаний прозрінням мертвого у живому, залишаючи лише нагадування про тлінність усього земного, про рівність усіх перед обличчям смерті⁴. Внесення сміхового елементу в цю тему сприяло формуванню своєрідного «пом'якшувального» ефекту з метою послабити, а то й узагалі зруйнувати страх перед смертю у свідомості тогочасної людини: «Середньовіччя з високим рівнем смертності недовготривалістю та неважливістю життя пересічного населення змушене було виробити особливе ставлення для подолання трагедії щоденності» [97, с. 102-103]. Тема «танку смерті» у XVI столітті «дихає насиллям і еротикою». «Смерть постає уже не простим знаряддям долі й необхідності, вона керується хіттю, жагою насолоди» [6, с. 314].

Виникнення теми, а згодом і жанру «танку смерті» одні дослідники пояснюють пануючим відчаєм, що охопив людей після пошесті чуми – «чорної смерті» та фактом Столітньої війни між Францією та Англією. Інші вчені вважають, що поява «танку смерті» пов'язана зі зростаючим накопичуванням матеріальних статків як вияв жаги життя. Характерно, що в цей час, на думку Ф. Ар'єса, виникає уявлення про чистилище. Можливо, у такий спосіб людина Середньовіччя хоче убезпечити себе можливістю жити в раю після проходження ряду випробувань як кари за незначні гріхи протягом «земного» існування.

Мотив «смерть і діва», який, на думку окремих дослідників, походить від «танку смерті», з'явився в мистецтві наприкінці XV ст. з настанням

⁴ Детальніше див. «Словарь средневековой культуры» [159, с. 360-364].

Ренесансу, завоювавши популярність перш за все в Німеччині. У його основі лежить відтворення зустрічі молодої вродливої жінки з персоніфікованою смертю. Реакція жінки варіюється від стану паралізуючого жаху до кокетливого загравання. Пізніше танець змінився чуттєвою взаємодією, яка з часом розвитку мотиву набуває все більше рис еротизму⁵.

Схожий до попереднього мотив простежуємо в античному міфі про викрадення Персефони Гадесом – богом підземного світу (аналогічний римський міф про Прозерпіну й Плутона). Для первісних культур прообразом смерті, на нашу думку, ставала тварина (іноді тотемна), що асоціювалася з хтонічним світом (найчастіше змії). У політеїстичної культури звіра змінює образ бога підземного царства (той же Гадес). Християнство для посланців обирає лише образи диявола, ангела смерті або ж просто абстрактну смерть у вигляді трупа чи скелета. Отже, у мотиві «смерть і діва» бачимо взаємозв'язок еросу й танатосу, який реалізується через жінку, здатну разом із провідником відкривати перехід між світами. «Поетизація смерті, що з'явилась у секулярній літературі в XIII ст., розквітає згодом у XIV ст. в італійській любовній прозі, де постулювалася ідея смерті як єдино можливого шляху єднання коханців. Смерть – жаданий вінець і заспокоєння невгамовної пристрасті (поети таку смерть називають «розкішною»). Містичний гатунок надається цілковитому єднанню плоті й супроводжується екстатичним станом коханців (стан найвищого піднесення)» [82, с. 33].

Всупереч тому, що догматичність і канонічність християнства у трактуванні еротично-танатологічного концепту гальмувала його розвиток, Середньовіччя переносить акцент на індивідуума, на його неповторність. «У наступні століття християнський світогляд сприяв значному посиленню у людей почуття особистісного начала, особливого, не розмитого у зовнішньому світі й неповторного “я”. Значить, і питання про смерть все більш ставало питанням особистого, а не космічного порядку» [54]. Хоча

⁵ На відміну від «танку смерті» картини на сюжет «смерть і діва» не мали жодного підпису, який би пояснював зображення. Це зробило їх менш дидактичними, хоча за ними й збереглася певна мораль – життя недовговічне, мов жіноча краса.

тема смерті довго була прерогативою релігії, а не філософії, і лише частково літератури, але тією мірою, яку дозволяла офіційна релігія. Наприклад, мислителі Нового часу не надавали цьому мотиву значної уваги, не висували принципово нових ідей, вважаючи не без підстав, що посмертна доля душі є предметом не стільки науки, скільки релігії. «Відродження філософського інтересу до проблеми смерті припадає на ХІХ і ХХ ст., коли європейська наука «виросла з пелюшок, знайшла небачену силу і спробувала застосувати її до тих питань, які раніше віддавалися на волю релігії» [54]. Однак, з'ясувалося, що є такі феномени життя, до яких застосування наукових методів – неможливе, наприклад, поняття душі, осмислення якої знову стає предметом філософії, а концепти еросу й танатосу – провідними мотивами в літературі, про що свідчить їхній значний розвиток і використання митцями періодів бароко та романтизму.

На подальший розвиток філософських поглядів щодо смерті помітно вплинув твір німецького мислителя А. Шопенгауера «Світ як воля і уявлення». Основною категорією у філософському вченні зазначеного мислителя була «вічна воля». Він вважав, що ми – істоти смертні й тимчасові, тому не можемо чітко усвідомити, чим вона є по своїй суті. Вічна воля не може бути досягнута розумом людини, бо саме він є смертною стороною людського «я», що виникає і зникає. Життєва сила зі смертю уся не зникає, вона тільки перестає проявлятися в певному тілі. Отже, з настанням смерті зупиняється людське життя, але вона не руйнує рід, до якого належав індивід. Народи продовжують існувати як безсмертні індивідууми [205].

У творчості М. Хайдеггера, одного з найзначніших філософів ХХ ст., центральне місце займає питання про сутність буття, а феномен смерті відіграє найважливішу роль у поясненні цього сенсу.

Власне існування людина досягає й усвідомлює завдяки феномену смерті, через який приходить розуміння того, що людини може не бути. Інакше кажучи, саме можливість «не бути» спонукає кожного з нас осмислити, що таке «бути». Тим і відрізняється людина від інших живих

істот, оскільки вона здатна усвідомлювати свою смертність і з огляду на це – сенс свого буття. Смерть саме є цією межею, яка окреслює контури людського життя, визначає його, дає змогу прожити гідно. Проте сама безсумнівність смерті є лише емпіричною, заснованою на спостереженні кончини Іншого. Тому, хто бачить смерть «ззовні» – не свою власну, говорив Хайдеггер, принципово не дано пізнати, чи є смерть досконалим закінченням життя, чи ж лише переходом до якогось іншого типу існування нижчого або вищого порядку. Питання такого характеру, зауважимо, мислитель виключає з екзистенціального аналізу, зважаючи на неможливість його розв'язання.

Керуючись різноманітними мотивами – соціальними, пізнавальними, індивідуально-психологічними та іншими – люди часто відмовляються знайти вихід із складного становища в цьому смертному, чуттєво даному світі. Невдоволення життєвими умовами, яке закінчується особистісним неприйняттям, що сприяє їх суб'єктивному уникненню – умиротворенню (це релігійний підхід). У складних та емоційно важких життєвих ситуаціях (втрата близької людини, руйнування надій, колізійна безвихідність) чи коли індивіду загрожує невідворотна кончина, він шукає спасіння у вірі в безсмертя душі, яка вічно перебуватиме «в ідеальному, досконалому світі» [148, с. 17].

Смерть виступає не безплідним завершенням життя, а тією духовною основою, яка допомагає людині досягнути ціннісний смисл буття. «У ньому [музичному творі – У.Ж.] сама смерть виступає в ролі дійової особи, причому вона набуває людських рис... Мусогорський розумів смерть не як зло, а як стихію. Життя і смерть, як день і ніч, як рух і спокій. Не добро і не зло, а саме стихія, яка все поглинає. Тому вона така могутня у нього» [148, с. 23].

Проведений короткий аналіз історичного розвитку категорії смерті дав змогу осмислити її місце в системі духовних цінностей суспільства. Отже, найвище завдання для людини – це зрозуміти загальний сенс життя в його ціннісній значимості. Смерть – не сліпа невідворотність долі, а природне

завершення життя, наповнене глибоким змістом, який полягає в тому, що саме танатос надає життю сенсу, а не навпаки.

1.3. Ерос і Танатос на перехресті ідентичностей.

Національна ідентичність – багатовимірне поняття, необхідною умовою якого є спадкоємність соціальної структури й культурної традиції. Відчуття національної ідентичності стає могутнім засобом самовизначення й самоорієнтації індивіда, оскільки базується на опозиції «ми»/«вони», на визнанні «Іншого», і в цьому плані вона особливо співзвучна ідеям культурного плюралізму, усвідомлення якого як необхідної онтологічної реальності допомагає подолати бар'єри в міжнаціональному діалозі у вимірах глобалізованого простору. Можливості осягнення «свого» й «чужого» в міжлітературному дискурсі пов'язані з характером національних культур, кожна з яких має свій набір світоглядних домінант. Визначальними в цьому плані постають категорії еросу й танатосу як конструктивні елементи національної культури.

В усіх національних культурах поняття танатосу є центральним у світоглядній концептосфері разом із категорією еросу. Очевидно, що вони визначають, у певній мірі, глибинні основи світоглядної парадигми носіїв певної культури, оскільки є архетипними концептами. Аналізовані категорії вміщують у собі цілий спектр значень, але кожен народ створює свої варіанти трактувань, зважаючи на національні обряди, традиції та вірування. Більше того, розуміння еротично-танатологічного концепту носить індивідуальні риси, обумовлені унікальністю особистого світовідчуття та світобачення. У митців трактування категорій кохання й смерті диктується художньою системою образів, яку вони створюють.

Кожна нація, а тому і її культура, розвивалась на перехресті впливів багатьох регіональних форм світової культури. Україна, як відомо, не виняток, адже вітчизняна культура – самобутній синтез на перетині різних цивілізаційних моделей: античної та візантійської, східно-тюркської та

близькосхідної, західноєвропейської та східнослов'янської. Вигідне географічне розташування призвело до органічного культурного багатоголосся. Щодо еротичного концепту, то вплив на розвиток української культури кількох традицій призвів до виникнення подвійної еротичної концептосфери – «любов/кохання», які є виразниками двоїстої природи категорії еросу. Кохання характеризується надмірною емоційністю та ірраціональністю, сліпим підкоренням пристрасті; любов же виникає там, де в стосунках повага, взаємопідтримка, бажання допомогти іншому без користі для себе – на першому місці. Як пише у своїй книзі М. Томенко, «кохання — це таємниця, а любов — це ключ від неї. Як правило, кохання закінчується тоді, коли втрачається його загадковість і неповторність» [176]. Стосунки, які базуються на любові, неодмінно приводять до тривалих союзів та шлюбу [176].

Двоїстість як характерну особливість еротичного концепту простежуємо й у польській літературі. Різновекторна природа зазначеної категорії призводить до того, що митці звертаються й виділяють як основну одну із сторін, у той час, як інша є маловираженою. Простежуємо тенденцію, коли взаємна любов (у зазначеному вище розумінні) є джерелом незвичайного щастя та незамінним конструктивним елементом людського буття, а кохання може призвести до моральної та фізичної руйнації, оскільки базується на одержимості й неконтрольованій пристрасті.

У різні культурно-історичні періоди письменники й поети по-різному підходили до осмислення еротично-танатологічного концепту. Зображення категорій кохання й смерті у творчості письменників виконує, насамперед, креаційну функцію, оскільки через них автор повторно пізнає світ, а через літературних персонажів відкриває нові аспекти буття. «Герой, будучи інтровертивним або екстравертивним, обмежений власними тілесними рефлексіями і душевними переживаннями, виражає себе як невід'ємну частину об'єктивного світу, його присутність сприяє розгортанню поетичного хронотопу, тлумаченню екзистенції «тут-і-тепер», «тут-і-

завжди», хоча може бути відсутнім» [123, с. 7]. Таким чином, через основні риси концептів любові та смерті можна простежити ментальну специфіку певного народу загалом.

Християнізація Русі, крім гальмування повноцінного функціонування еротично-танатологічного концепту, призводить до його онтологічної та гносеологічної двоїстості. «Із прийняттям християнства на Русі поганська мораль, поганські звичаї зіткнулися з мораллю християнською, православно-аскетичною, і все, що не вкладалося в її рамки, – піддавалося осудові, переслідувалося. Однак ці інвективи власне й свідчили про існування пласту... обрядів із елементами еротики» [165, с. 44]. Вже «... у кінці XVI ст. обрядовість еротично насичена – “русалії”, купальські гуляння, в “сценарії” яких входять еротизовані танці, купання. Сам сюжет обрядового дійства – наскрізь еротичний. Звідси беруть початок купальські любовно-еротичні пісні» [100, с. 42].

В українському фольклорі еротичний концепт кодується за допомогою постійно повторюваних міфологем (опис сексуальних стосунків через різні господарські процеси, найчастіше землеробство) [72, с. 281], висвітлюється через схожі сюжети, наприклад, зраду. Мотив жіночої зради, характерний для світового фольклору, на нашу думку, не отримав належної уваги у вітчизняних фольклористичних розвідках, хоча його популярність і частотність в українських народних казках очевидна. М. Грушевський виділяв його серед головних мотивів фантастичної казки як один з різновидів «мотиву ненормальних родинних відносин в патріархальній родині» [48, с. 166-170]. У билинах «пізніх княжих і переходових віків XIII-XVII» (а саме в билині «Іван Годінович») М. Грушевський докладно розглядає міграційний чинник побутування цієї теми в українському фольклорі [48, с. 166-170]. Мотив жіночої зради, представлений різними варіантами базового сюжету: сестра зраджує братові, мати – синові, жінка – чоловікові, де «... у всіх випадках на зраду підбиває змії, часто в образі вродливого парубка, іноді – “черноксенжника”, що характерно для західних областей, які перебували під

польським впливом; для центральних регіонів це може бути пан або просто ворог – більш пізня традиція» [147, с. 80]. Показово, що «гріховність чи святість жінки визначається її тілом: материнство є джерелом святості (архетипні образи Богородиці, Матері-Землі), а неплідність – гріховності» [28, с. 63]. Неплідність жінки відсилає до концепту смерті.

На процесі становлення та формування еротично-танатологічного концепту в польській культурі позначився вплив латинського християнського обряду та схильність до романтизації сфери приватного життя, що, власне, є першопричиною трагізму, притаманного для національної літератури.

У наш час завдяки переосмисленню православної та католицької спадщини все більш актуальним стає ідеал святості, традиційний для християнства, який нерозривно пов'язаний із ціннісними перевагами вищих благ, спрямуванням любові до Бога. Очевидно, що при дослідженні літератури ранніх періодів виникає проблема текстуального й компаративного аналізу, спричинена часовою віддаленістю, невідомою мовою та стійкими стереотипами, які досягають у своїх проявах навіть форм сліпого фанатизму.

Формування і розвиток концепції еросу в православній традиції пов'язані з явищем християнського платонізму. Православна традиція звертається до двох моделей еросу – духовного (Григорій Нісський) й духовно-тілесного (Іоан Златоуст) еросу, ввібравши в себе риси містицизму Симеона Нового Богослова, аскетику Григорія Синаїта й своєрідний онтологічно-антропологічний синтез цього феномену в Григорія Палами. «Хронографія» Михайла Псела та збірник законів «Номоканон» (у східнослов'янському варіанті – «Кормчая книга») звертаються до зображення концепції еросу через соціальний аспект. Зауважимо, що своє відображення концепція еросу знаходить не тільки в перекладних, але й в оригінальних творах Кирила Туровського («Притча про душу і тіло») і Ніла Сорського («Про пустельницьке життя»). «Термін раченіє (д.-рус. переклад грец. ἔρως) широко вживається у вітчизняних мислителів Дмитра Ростовського

(«Алфавіт») й Паїсія Величковського («Про розумну або внутрішню молитву»)) [190, с. 5].

Категорія святості стає ключовою в інтерпретації концепту танатосу. Невипадково храми, монастирі й мавзолеї на Русі будувалися «під мощи» і виправдані були саме цим функціональним призначенням – презентувати, обрамляти, робити центром поклоніння мертве тіло. Фіксація та публічна візуалізація фізичної смерті здійснювалась з метою переживання й подолання страху перед власною конечністю, у певний спосіб сприяла відновленню порядку, соціальної гармонії, відшкодування порушених зв'язків.

Через надмірну канонічність церковної літератури багато тем розвиваються завдяки творчості мандрівних дяків. У період літніх канікул вони писали віршовані твори на замовлення з метою заробітку. Зміст цих віршів міг бути хвалебно-величальним (панегірик) або пов'язаним зі смертю і похоронами будь-кого зі знатних людей (мадригал). Разом з тим багато епіграм, віршів, поем були авторськими: Себастьян Кленович – «Роксоланія», «Звитязство богів», Мелетій Смотрицький – «Лямент у світа вбогих...», Касіян Сакович – «Вірші на жалісний погріб шляхетного рицаря Петра Конашевича-Сагайдачного», Симон Зиморович – книга любовних пісень «Роксоланки, або Руські пани» та ін. Зазначимо, що література цього періоду – різномовна – церковнослов'янська, староукраїнська, старопольська, латинська, російська. Багатомовність, а, отже, і відкритість – одна з характерних рис української та польської літератур XVII–XVIII ст., ознака їх «європейськості». У XVII ст. все більш популярною стає драматургія: мораліте – драми, у яких діючими персонажами часто були алегоричні фігури Душі, Гніву, Заздрості, а також Смерті й Любові, між якими велися розмови повчального характеру.

Концепт смерті простежуємо в польській літературі всіх епох, що дає нам можливість простежити ставлення до неї у певний історичний період, особливо її роль і значення в сфері художньої антропології. Спосіб трактування танатосу в польській культурі залежав від культурно-історичних

обставин, визначався пануючою релігією та філософськими концепціями. Середньовічну візію танатосу як скелета в балахоні із косою в руці представлено в поемі «Розмова магістра Полікарпа зі смертю». У цьому творі детально відтворений образ померлої жінки: худе, бліде тіло без носа й губ, оскільки процес розкладу вже почався. Проте натуралістична деталізація й використана форма діалогу виконують насамперед дидактичну функцію: страх перед смертю повинен змінити ставлення до життя й повернути до віри, адже танатос не оминє нікого, незважаючи на статус чи походження. Таким чином, фізична кончина для людини Середньовіччя – це всього лиш форма переходу в інший онтологічний вимір.

Спричинений масовими невиліковними захворюваннями й частими війнами, страх перед смертю все ж характерний для епохи Середньовіччя, що вдало підкреслюється твором «Скарга вмираючого чоловіка», датованим XV ст., ліричний герой якого знаходиться в стані розпачу з огляду на невпевненість щодо долі своєї душі після кончини.

У «Тренах» Я. Кохановського простежуємо образ дитячої смерті, витворений цілком у руслі гуманізму, та пов'язані з нею страждання батька. Поетові вдається відтворити іншу сторону танатосу – його безглуздість. Смерть малої донечки – не тільки невимовна втрата, а й привід для загострення конфлікту між емоцією та рацією. З допомогою сну героєві вдається перетнути межу небуття й зустрітись не тільки з своєю дитиною, а також з давно померлою матір'ю.

Зображення еротично-танатологічного концепту через призму трагічності зустрічаємо й у літературі епохи бароко. Культура цього періоду тяжіє до надмірності у світобаченні та світотворенні, до граничної динамізації реальності, що проявляється через риси контрасту, неспокою, плинності. Притаманна бароко трагічність світосприйняття в контексті української культури витіснялась на задній план, а перше місце посіла героїко-патріотична тема. Якщо в польській культурі трагічна тема смерті та образи скелетів, черепів, ешафотів тощо є для багатьох творів наскрізними,

то для українського бароко більш типовими стають сюжети прославлення подвигу, лицарських чеснот, святої жертви, високих звершень духу, перемоги життя над смертю.

Тему еротизму в польській культурі відкриває також період бароко. Тілесні любові – провідний мотив твору «Розкоші світу» Ієроніма Морштина. До категорії любові звертався польський бароковий поет-мариніст Я. А. Морштин у збірці «Лютня». Нетипову модель еросу представляє його сонет «До трупа». Лейтмотив поезії – нещасливе почуття, яке є причиною невимовних страждань. Ліричний герой звертається безпосередньо до трупа, одночасно порівнюючи себе із ним: небіжчик має мертве тіло, а він – душу. За допомогою метафор авторові вдається змалювати ерос як руйнівну, непізнану силу, владі якої людина повинна безапеляційно коритись.

Найвиразніше з огляду його «фольклоризації» еротично-танатологічний мотив реалізується в романтичній баладі й набуває кількох літературних варіантів: дівчина помирає від туги за коханим («Причинна» Тараса Шевченка), де смерть не нівелює, а увиразнює єдність коханих у віках; мотив мертвих наречених («Маруся» Л. Боровиковського); надприродні істоти закохують у себе людину (на прикладі цього мотиву спостерігаємо органічне переплетення в українській літературі християнської та язичницької традицій); отруєння коханого хлопця («Коло гаю в чистім полі...» Т. Шевченка); перетворення на рослину через нещасливе почуття («Лілея», «Тополя» Т. Шевченка). «Зустріч кохання і смерті, Ероса й Танатоса у баладному світі найчастіше відбувається у лімінальній зоні (берег озера чи ріки) чи перехідному часі (ніч, вечір) чи стані (сон), тобто на межі реального і фантастичного, матеріального і духовного» [139, с. 147], що підкреслює межовість цих екзистенціалів. Українська література періоду романтизму «заговорила про кохання з особливим драматизмом і надривом. Для романтика неможлива щаслива пристрасть. Властивий же романтичній свідомості розлад зі світом, як правило, сюжетно оформлювався в таємничі

історії про кохання, наслідком якого була смерть» [139, с. 138-139]. Домінантою еротичного концепту періоду романтизму є надзвичайна пристрасть, що веде до дисгармонії та смерті. Саме ця надмірність стає точкою переходу еротичного в танатологічне. «Весь емоційний зміст особистого життя, від колиски до могили, переливається в ту чи іншу мистецьку форму. Усе обертається довкола любові й шлюбу. Можливо, у жодну іншу епоху подружнє блаженство не було ще предметом такої палкої ідеалізації, а кохання без відповіді та кохання, обірване раптовою смертю, були мов добрі змагальники... Але, на відміну від трубадурів, романтики домішували до свого ідеалу всілякі умовності, узяті із “справжнього” життя: і питання освіти (...), і стосунки між батьками й дітьми, і трепетання над ложем хворого, й патетичні описи скорботи, й смерть із тліном – усе це було щоденно поживою читацької публіки» [186, с. 215-216].

Польський романтизм, як і сентименталізм («Ольдіна» К. Бродзінського), зображають категорію любові як вищу буттєву цінність, як певний аксіологічний ідеал, досягнення якого повинен прагнути кожен. Пишучи про концепцію романтичного еросу потрібно окремо виділити зв'язану з ним символіку дзеркального відображення, оскільки для героя творів періоду романтизму почуття любові – це, насамперед, віднайдення в коханій людині самого себе. Варто підкреслити, що створений романтиками еротичний концепт – досконалий; для них це абсолютна категорія, пов'язана з терпінням, а тому часто доведена до розпачу й божевілля. Паралельно зароджується концепт любові до батьківщини, наприклад, як у творі «Конрад Валленрод» А. Міцкевича, де вибір між родинним щастям і громадянським обов'язком вирішується на користь останнього. Хоча Міцкевич не перший, хто зобразив мотив любові до вітчизни на сторінках своєї поезії. Зазначений концепт підносить до рівня сакралізації І. Красіцький у своєму «Гімні любові до Батьківщини».

В епоху романтизму смерть стала наскрізним концептом, нерозривно пов'язаним із коханням. Танатос постає як єдина можливість звільнитись від

життєвих страждань (IV частина «Дзядів» Міцкевича). Смерть возвеличує героїв «Смерті полковника», поеми «Гражина», є мотивом, проте не провідним, «Балад і романсів» А. Міцкевича, поезії «Совінський в окопах Волі» Ю. Словацького, є карою за жорстокість для героїні «Балладини»; аурую танатосу сповнена «Ліля Венеда»; у передчутті смерті знаходиться герой «Чорних квітів» Ц. Норвіда. Танатологічні образи як нагадування живим простежуємо в «Канівському замку» С. Гоцинського, у «Марії» А. Мальчевського, у творах «Янко-гробар» В. Сирокомлі та «Дитя старого міста» Ю. І. Крашевського.

Через надмірну християнізацію, відсутність державотворчого фактора розвиток еротичного концепту в українській літературі відбувався іншим шляхом, ніж у польській культурі: через сублімацію інтимних почуттів у любов до країни, Батьківщини, матері-України. Шевченкова Катерина – це синкретичний образ української жінки, дівчини, знеславленої через нерозділене кохання, свою надмірну емоційність та сповідання так званого «erotичного ідеалу», який у реальному житті виявився далеким від уявного й приписуваного. Поет все частіше звертається до образу матері, а еротичний концепт все більше прирівнюється до материнської любові. Проте аналізовану категорію простежуємо на сторінках таких творів, як «Ми вкупочці колись росли», «Три літа», «Мені тринадцятий минало», «Мар'яна-черниця» (навіяні згадкою про перше кохання – Оксану Коваленко). У творчості відомих письменників кінця XIX ст. Ю. Федьковича та О. Кобилянської кохання як термін також набуває особливого звучання. Це слово й похідні від нього лексеми – синоніми до слів «рідні», «рідний», що свідчить про сублімацію самого концепту.

Подібна ситуація нерідко ставала основою для особистої роздвоєності персонажа, корені якої могли критись у біографії митця. «Парадигма їх [письменників – У.Ж.] бачення, як правило, полягала в тому, що вони були творцями певної неземної концепції кохання-мрії. Саме з огляду на це їхні думки знаходились у цілковитій залежності від омріяного, уявного образу і

символу кохання-любові. У реальному житті вони в принципі не могли знайти бажаних стосунків, тому в їх творах постійно присутня певна душевна роздвоєність» [176].

У добу польського позитивізму та українського реалізму простежуємо чимало творів, де відображається саме руйнівна сторона еросу: «Лялька» Б. Пруса, «Напередодні весни» С. Жеромського; «Маніпулянтка», «Між добрими людьми» І. Франка, «Повія» Панаса Мирного. Любов Вокульського («Лялька» Пруса), який став маріонеткою в руках безсердечної жінки, призводить до духовної самодеструкції чоловіка, а в результаті – до самогубства. У романі «Напередодні весни» Жеромський виділяє руйнівну силу кохання й ревнощів, які стають причиною невиправданої смерті молодої дівчини.

Фізичну сторону як домінанту еротичного концепту представляє польський письменник В. Реймонт у романі «Селяни». Керуючись виключно цим аспектом, кохання постає деструктивним почуттям. Любов як всепрощаюче почуття зображає С. Налковська в романі «Межа». Головна героїня, Ельжбета, прощає чоловіка, незважаючи на його зраду й те, що його коханка вагітна.

Відкритість української культури сприяє тому, що вітчизняні письменники переймають провідні філософські концепції та проєктують їх на свою творчість. У прозі й драматургії В. Винниченка знаходимо концепцію еросу співзвучну ідеям З.Фройда, яка подеколи набуває характеру примітивного вульгарного еротизму (роман «Чесність з собою»). Тогочасну популярність «вільного кохання» репрезентує повість «Варвари» М. Чернявського, де головний герой прирівнює людський статевий інстинкт до тваринного з відмінністю в тому, що індивідуума цікавить, насамперед, отримання насолоди. «Українська еліта початку ХХ ст., як і європейська, жила революційним настроєм протесту щодо принципів традиційної моралі. Спостерігалася мода на опис та обґрунтування теорії «вільної любові» в художній літературі. Проте навіть в цей час фізіологічний, статевий підхід не

став визначальним, залишаючи романтизм на вершині піраміди українського кохання» [176].

Еротично-танатологічний концепт особливого звучання набуває у прозі 20-х років ХХ ст., де розглядається уже цілком у модерному дусі. Аналізований мотив знаходить своє відображення на сторінках твору «Гюлле» (1927) О. Досвітнього, «Сентиментальна історія» (1928) М. Хвильового, «Наяда» (1928) І. Дніпровського, «Вертеп» (1929) А. Любченка, багатьох оповідань та роману «Місто» В. Підмогильного тощо. «Тут звучать певні теми, які відігравали помітну роль у західній філософії: дуалізм тіла й духу з його супутніми ненавистю та недовірою до тіла й проблеми контролю над тілом – джерелом помилок і гріха» [81]. Як вважає Т. Гундорова, еротизм «... у модерному мисленні позначає не лише платонівський алогічний шлях до абсолюту, а й конституювання нової, модерної чуттєвості, де еротизм виявляє порив модерного суб'єкта до неоформленого, потойбічного, десакралізованого ідеалу, фіксує сатаністські коливання між протилежними почуттями і крайностями душі, символізує гоніння за «новим», що підтримується сексуальним бажанням індивіда» [49, с. 21].

Прагнення до «героїзації сюжету» неодмінно вимагає сублімації інших почуттів задля реалізації основної ідеї. Невипадково, що у творах українських модерністів жінка – «невід'ємний компонент» еротичного концепту, та основні смисли, які розкривають жіночі персонажі, втілюються в образах Матері-Батьківщини й Вітчизни, яка потребує захисту, а необхідною умовою цілісності індивідуума є відчуття приналежності до української культури, що реалізується через категорії роду і пам'яті.

У період польського модернізму еротичний концепт стає ключовим у творах Ю. Вайссенхоффа («Соболь і панна»), С. Жеромського («Попіл») та в поезії К. Тетмаєра. Еротика на межі садизму і мазохізму – мотиви віршів Т. Міцінського у збірці «У темряві зірок» та в повісті «Діти Сатани» С. Пшибишевського. Як перешкода для розквіту мистецького таланту

категорія еросу постає у творах В. Берента («Гниль»), у комедії «Ашантка» В. Пежинського.

По-новаторськи звучать твори багатьох польських письменників ХХ ст., особливо з огляду на зображення еротичного концепту. Для прикладу, С. Віткевич у своїй прозі й драматургії еротичну хіть часто зображав у гротескному світлі («Шевці», «У малому дворіку»; повість «Прощання з осінню»). Епоха модернізму характеризується зацікавленням хворобливим, смертоносним, гомосексуальним, нетиповим еротизмом. Гомоеротичний дискурс простежуємо в численних творах Я. Івашкевича, у романі «Транс-Атлантик» В. Гомбровича. Більше того, польських письменників цього періоду цікавить тема гріху в рамках категорії тілесності («Щасливчик» В. Зукровського).

Досвід, отриманий від пережитого в часи двох світових воєн, стає предметом зображення у творчості багатьох письменників: О. Турянського, У. Самчука, Ю. Яновського тощо. Однією із найзлободенніших проблем літератури воєнної тематики є зображення невміння пристосуватись до умов суспільства людині, яка бачила смерть. Багато хто з літераторів у своїй творчості звертається до висвітлення теми війни, пов'язаних із нею братовбивства та насильницьких смертей. Додамо, що воєнний досвід частково допомагає позбутися романтизації смерті в ім'я національної ідеї (Ю. Мушкетик, Р. Іваничук, І. Багрянний), що увиразнюється зверненням до надмірної натуралізації, правдоподібності у відтворенні подій.

ХХ ст. разом із двома світовими війнами приносить в польську літературу новий тип смерті: вона стає безтілесною через масовість проявів. У цей час категорія танатосу втрачає свій індивідуальний вимір, ставши одиницею статистики. В оповіданнях Т. Боровського найбільшим осередком смерті і зла став Освенцім. Крім катів, у концентраційному лагері панував ще один вбивця – голод, образ якого змальовує письменник у своїх творах. У творах на тему голодомору концепт смерті набуває нетипового з огляду на попередні варіації звучання: смерть – це щасливе звільнення від голодного

існування або можливості перетворитись на потвору, яка заради шматка хліба готова на все.

Очевидно, що еротично-танатологічний концепт в українській літературі характеризується глибоким вкоріненням у обрядово-ритуальний фольклор. Показовою в цьому плані, крім згаданих митців епохи романтизму, є поезія «вісімдесятників»: «Танатографія романтичного еросу має трансцендентне спрямування, бо прагне вийти за межі обмеженої земної любові і має на меті досягнення повноти єднання закоханих у вічності» [82, с. 75]. У віршах В. Осадчого, наприклад, ерос – одне із центральних понять циклічності життя й усього у світі. В. Герасим'юк часто звертається до зображення старовинних етнічних ритуалів, які безпосередньо пов'язані з мотивами життя, смерті, плинності часу, любові: «Балансування на межі любові й смерті висвітлює актуальну для його поезії проблематику медіальності, зокрема медіальності поетичного слова» [28, с. 66].

Романтичний ідеал кохання стає наскрізним мотивом для митців кінця ХХ ст. У літературознавчих статтях та мистецько-критичних розвідках, основною проблемою яких є дослідження сучасної української поезії, піднімаються проблеми культурної кризи, проявом якої є руйнування традиційних цінностей, переосмислення культурних канонів, стилістичних та жанрових експериментів молодих митців. Таким чином, на перше місце виходять проблеми культурної ідентифікації. Художня рецепція еротичного концепту, у порівнянні з темою смерті, займає в у студіях присвячених дослідженню сучасної поезії маргінальне місце, але «ж якраз маргінальні теми в літературному творі мають властивість увиразнювати художній світ письменника» [99, с. 84]. Серед інтерпретаційних моделей концепції кохання виділяємо дві ключові – духовне єднання (О. Чекмишев, П. Вольвач) і несправжнє почуття (елементарний фізичний потяг, імітоване чи викривлене кохання – І. Андрус'як). У поезії 90-х представлений концепт кохання як уособлення романтичного ідеалу. Звернення до цього мотиву не випадкове: митці в такий спосіб хотіли протиставити його сірій, прагматичній дійсності.

Трагічність існування увиразнюється у поетів 90-х років через фатальність кохання, оскільки «повноцінна реалізація людини, яка в О. Чекмишева може відбутися через високу пристрасть, в І. Андрусюка зливається з моментом смерті, і тоді сама смерть набуває еротичного відтінку» [99, с. 85-86]. В одній із своїх поезій Т. Девдюк створює модель «кохання – смертоносність – творчість». Усе частіше в поезії еротичний концепт замальовується через насильство, агресивність, брутальність, приниження й підкорення, які є «вірними слугами» ніцшеанської «волі до влади»; популярною стає тема «гри в кохання» – штучної імітації справжнього почуття. Щирість і справжність з'являються в тих поезіях, у яких кохання перетворюється в недосяжну мрію. «Адже в абсурдному й зруйнованому світі справжнє кохання від початку приречене на загибель, як і сам митець (якщо його мистецтво – справжнє). Неможливість повноцінної реалізації в коханні співвідноситься з неможливістю реалізації у творчості й ніби завершує коло безцільних блукань сучасного митця уламками зруйнованого українського космосу в пошуках власної ідентичності» [99, с. 87].

У протилежному ракурсі представлено категорію еросу в представниць «жіночого письма». Подібна контрастність стає зрозумілою з огляду на специфіку згаданого типу прози. Н. Зборовська виділяє як специфічні такі його риси: «утвердження жіночої суб'єктивності як незалежної від фалічної символізації» [75, с. 277]; «пошук власної тілесності та суб'єктивності, їх репрезентації в культурі, яка репресує жіноче» [75, с. 279]. Іншою ключовою прикметою, яка суттєво відрізняє, «чоловічу» прозу від так званої «жіночої», на думку Зборовської, є емоційна послідовність викладених у творі подій (у той час, як у чоловіків переважаючою є наративна послідовність). У творах О. Забужко, Є. Кононенко, І. Роздобудько робиться акцент на проблемах приватного життя жінки, «конфліктні ситуації в них вибудовуються на свідомому чи несвідомому протистоянні жіночого і чоловічого світів, пов'язаного із феноменом сексуальності (останнє, за Р. Бартом, є

«своєрідним кодом у розрізненні «чоловічого» і «жіночого» письма), домінування почуттєвого вияву самосвідомості героя, його внутрішнього «я»» [73]. Характерно, що особлива увага приділяється зображенню інтимної сфери стосунків між чоловіком і жінкою через аксіологічну призму світобачення «другої статі», де перше місце посідає бажання мати свободу та право на самовизначення. Категорія еросу найпомітніше проявляється через сексуальність, яка у творах представниць «жіночої прози» нерозривно пов'язана з агресивністю. Таким чином, «чоловіка-поета більше цікавить *що*, причинно-наслідкові зв'язки від початку дії до фіналу, загальна, сублимована картина зображення, то жінка-поетка захоплена *як*, її приваблюють певні деталі, а не загальна картина чи логіка викладу, інтрига без розв'язки, а не детермінація, вона живе радше інтуїцією, голосом тіла, ніж раціональними схемами...» [123, с. 13].

В українській жіночій прозі цього періоду простежуємо тему людинобвиства через аборт, що звучить особливо гостро в оповіданнях О. Забужко. У той час, як у польській літературі своєю поезією М. Павликовська-Ясножевська, звертаючись до категорії ревнощів у своїй поезії, розширює еротичну концептосферу й однією з перших звертається до теми абортів.

Еротичний концепт в українській літературі характеризується зверненням до символіки серця: для закоханої людини – це єдиний індикатор любові, вихідна й кінцева точка всіх стосунків. «Філософія серця», найбільш відома за творчістю Г. Сковороди, бере свій початок у давній українській літературі, знаходить яскраве продовження в романтиків, спостерігається у творчості майже кожного українського письменника та поета. Мотив кохання, продиктованого серцем, як однієї з основних етнопсихологічних характеристик українця, незважаючи на надмірну прагматизацію сучасного життя загалом, а інтимну сферу зокрема, не втрачає своєї актуальності.

Звернення до крайнощів у інтимній сфері життя, творче маневрування митцями крайніми полюсами мотиву кохання (надмірна емоційність,

фатальність нерозділеного кохання або духовна смерть через невідповідність реального образу його ідеалові) формується «еротичний комплекс» у вітчизняній літературі. Характерно, що його варіанти також різнополюсні: від замовчування або «еротичної тиші» в описах інтимних сцен до надмірної деталізації особистого життя аж до його вульгаризації (наприклад, Ірена Карпа чи Юрко Іздрик). Еротичний комплекс поглиблюється в часи радянської України, так як «почуттєвість і романтизм стосунків спочатку намагалися принести в жертву революційній ідеї, а потім соціальній рівності та інтернаціональному братерству. Інтимне життя стало закритою, точніше, забороненою темою» [176]. Усе частіше в літературі з'являються твори, де кохання стає прерогативою робітничого класу, або, навпаки, – передумовою створення стосунків стають прагматичні, матеріальні цілі. Жінка у творах стає лише причиною, навіть умовою для самоідентифікації, для віднайдення власної екзистенції, а завдяки «еротичним одивненням»⁶ (термін О. Мудрак) еротичний концепт позбавлений рис грубої вульгаризації, що створює враження своєрідного «літературно-мистецького пом'якшувача».

Отже, еротичний концепт в українській літературі не оприявнився в такій мірі, як польській. Ми вважаємо, причина такої неспівмірності у висвітленні тем, пов'язаних з переосмисленням сприйняття власного тіла та ролі інстинктів у поведінці людини (особливо еросу) між обома культурами полягає, по-перше, у недостатній розробленості теми, але й, по-друге, у неготовності сприймати нові погляди, які, як для того часу, звучали досить радикально. «Очевидно, таке ставлення... зумовлене підміною понять, неадекватним... сприйманням, ототожненням із сексизмом, із семантикою гріховності» [123, с. 1], а багатолітня відсутність державності задавала специфічну траєкторію поступу української філософії.

Причина надмірної вульгаризації сучасної літератури полягає в бажанні письменників зробити еротичний концепт складовою сексу, хоча «на

⁶ Див. детальніше роботу О. Мудрак «Українська еротична лірика: жанрова специфіка та ідіостиль» [124].

основі природної складової – сексу, за посередництва еротики виникає феномен чисто людських відносин – кохання» [166, с. 91]. Причиною романтизації є, навпаки, бажання пов'язати еротичну з мотивом кохання.

Трактування смерті в українській й польській літературах також не позбавлене рис романтизації з огляду на відсутність державотворчого чинника. «Національна ідея служить виправданням мученицької смерті героя, моральним виправданням за насильницьку смерть, спричинену чужинцеві-завойовнику» [187].

Таким чином, проаналізовані риси еротично-танатологічного концепту в українській та польській літературах допомагають усвідомити специфіку культури обох народів загалом.

РОЗДІЛ II

СИМВОЛІКА ЕРОТИЧНОГО

2.1. Моделі фемінного еросу.

Символіка твору є тією інформацією, яка може наштовхнути дослідника на усвідомлення категорій «любові» та «смерті» в тому руслі, у якому їх бачив сам письменник, у тому значенні, «яке могло безпосередньо навіть не усвідомлюватись, проте заклало моделі поведінки, які, все більше відходячи на рівень неусвідомлюваного, тим не менш продовжують функціонувати» [97, с. 60].

Звернення до еротичного концепту відрізняється постійною актуальністю, яка пов'язана з масштабністю самої категорії кохання. Цю масштабність увиразнює багатовекторність і різноспрямованість при трактуванні символіки еротичного. Зазначена проблема ускладнюється ще й тим, що термін «символ» – досить складний і неоднозначний з огляду на різноманітність визначень та тлумачень цього поняття. Причина гетерогенності трактування криється серед визначальних властивостей символу: універсальності, національної, індивідуально-авторської й історичної зумовленості.

Еротичний концепт простежуємо в численних творах Валерія Шевчука, для якого аналізований мотив є способом ескапізму від повсякденної рутини, дослідження несвідомого, розкриття психології жіночих та чоловічих персонажів; у «повістевих шедеврах» Ярослава Івашкевича – «Паннах з Вілька» та «Березняку»⁷; у «малій прозі» та повісті «Ревнощі і медицина»⁸ Міхала Хороманського.

⁷ У збірнику оповідань Я. Івашкевича, який вийшов друком у 1933, спочатку йде повість «Панни з Вілька», а потім – «Березняк». Хоча, як зазначає Г. Рітц [249], письменник почав робити штрихи до останньої значно раніше. У пізніших виданнях повістей зустрічаємо різні варіанти послідовності. «Zmiana kolejności w większości wydań znajduje wielorakie wytłumaczenie. Wspomnieniowe opowiadanie Iwaszkiewicza *Panny z Wilka* zamyka tematycznie długi szereg jego powieści wychowawczych czy też powieści o artyście, natomiast Brzezina, skupiona głównie na podwójnym temacie miłości i śmierci (Erosa i

Модерн приніс нове бачення образу жінки, а з нею й нове тлумачення еротичного концепту. Жінка інтерпретується, як правило, через призму примітивних інстинктів, що непідвладні розуму, тому її образ не тільки еротичний, а й загрозливий: «жінка-зло», що ковтає чоловіка, *Femme fatale*, Юдита, що вбиває, жінка-вампір, жінка як втілення гріха, спокусниця – Саломея. Простежуємо в модерні й образ самовідданої жінки-мучениці або люблячої матері, що виношує дитину, але акценти з пафосу материнства зміщуються в бік еросу: жінка, обтяжена материнством, – таємниця, у якій до часу прихована пристрасть. Одним із перших до категорії страху перед протилежною статтю в літературі цього періоду звернувся Ю. А. Стріндберг, для якого життя – одвічна боротьба двох статей, де переможницями завдяки численним підступам і обманам виступають жінки. Це актуалізує тему поєднання кохання та смерті [157, с. 45]. Невипадково жінка стає своєрідним каталізатором еротичного концепту у творчості аналізованих письменників, проте особливості художнього зображення моделей фемінного еросу відрізняються.

«Тема пристрасті, інтиму – глибинного айсберга стосунків між чоловічою та жіночою екзистенцією – з давніх-давен “підживлює” нуртуючу уяву письменника, котрий мало не спалює себе із закоханими персонажами на сторінках свого роману, повісті, оповідання, поеми, драми...» [106, с. 150]. Валерій Шевчук, особливо в пізній творчості, – яскраве тому підтвердження. Художня інтерпретація еротичного концепту в прозі цього письменника, як представника модерної літератури, двояка. Ця різнобічність залежить саме від типу жіночого персонажа, представленого в конкретному творі. Таких

Tanatos), sięga po nowy materiał narracyjny, który stanowi wielkie tematyczne wyzwanie. Wydaje się też, że pozwala on snuć niemożliwe przedtem “zwyczajne” opowiadanie, polegające w schematycznym nieco rozwoju akcji, która wspiera się na przeciwstawieniu dwóch figur głównych – braci» [249, с. 86].

⁸ Незважаючи на те, що автор «Ревнощів і медицини» – уродженець України, ця повість все ще не перекладена нашою мовою, та й літературно-критичних статей досить мало (здебільшого, це біографічні відомості, які включають коротку інформацію про сюжет твору), хоча творчість Хороманського – неповторне явище не тільки в польській, а в європейській літературі загалом, та й «... jest wreszcie wytworem kultury, w jakiej twórca żyje» [215, с. 11].

типів, на думку Ю. Еволи, існує два: жінка-матір, Деметра, та жінка-коханка, Афродіта⁹. «І дитина знає, що є жінки світлоносні, тобто без містичної енергії, або ж вона в цих жінках пробуває в межах норми ..., а є жінки темрявоносні, містична енергія яких вища норми, аномальна» [194, с. 53]. Для жіночих персонажів у творах Вал. Шевчука на сучасну тематику характерною є надмірна сексуальність. Саме ця риса визначальна в змалюванні образу фатальної жінки, і є перепорою для того, щоб розкритись їй в інших функціях. «Фатальна жінка у Валерія Шевчука – це завше ерогенна жінка..., яка не є творцем культури, а лише уособленням демонізму, незбагненою, але спокусливою для культурного чоловічого інстинкту. У пізніх творах Шевчука сексуальність фатальної жінки (ненаситної у своїй жадібності бажання) не лише підкреслюється, а пов'язується з різного роду садизмом і перверсіями (“Горбунка Зоя”, “Жінка-змія”, “Чортиця”). Осмислення жіночності на основі першоцінності сексуальності визначає і сутність чоловічого характеру у творчості Шевчука, у якому проявляється інтелектуально замаскований донжуанський психотип, що видає свою язичницьку інфантильність за мужність» [74, с. 391]. Сексуальність як домінанта при виборі партнерки героями творів «Місяцева зозулька з Ластів'ячого гнізда», «Горбунка Зоя», «Чортиця» призводить до того, що статевий акт перетворюється на атипове явище, оскільки суто фізичний потяг, зумовлений виглядом жіночих грудей чи її незрозумілою магнетичною привабливістю, є аморальним.

Тип Афродіти у Вал. Шевчука представлений в образі фатальної, інколи навіть демонічної жінки¹⁰, потяг до якої є необхідністю, хоча сам по собі несе негативний досвід. На думку В. Даниленка, представлений жіночий

⁹ Див. детальніше книгу Ю. Еволи «Метафізика пола» [62]. Ми використали класифікацію фемінних типів саме цього дослідника з огляду на те, що він при поділі опирається на західну цивілізаційну модель грецького типу.

¹⁰ «В епічному набутку Валерія Шевчука останніх десятиліть яскраво виявляються гендерні аспекти, які виразно простежуються у звертанні до проблеми жіночої демонічності (повісті “Горбунка Зоя”, “Декоративна жінка”, “Закон зла (Загублена у часі)”, оповідання “Жінка-змія”, роман “Срібне молоко” та ін.)» [59, с. 143].

тип – це «архетип Аніми, дух жінки-демона, тотальної жінки, яка підштовхує чоловіків до вчинків, неспокою, мук» [53, с. 21]. Проникання в сновидну дійсність допомагає письменникові створювати глибинні еротообрази, які вище згаданий дослідник називає «архетипом Аніми» [53, с. 21], який простежуємо в повістях «Жінка-змія», «Горбунка Зоя», «Чортиця», «Декоративна жінка», «Місяцева зозулька з Ластів'ячого гнізда», «Жінка в блакитному на сніговому тлі» тощо.

Жінка-Афродіта у творчості Шевчука володіє часто незрозумілими притягальними здібностями («Жінка-змія»), гіперсексуальністю («Горбунка Зоя») чи здатністю до реінкарнації («Жінка в блакитному на сніговому тлі»). Найчастіше саме ці яскраво виражені риси жіночих персонажів допомагають увиразнити суть образів-ідей, до зображення яких часто звертався письменник. Стосунки з такою жінкою завжди позначені відтінком фатальності, її єство порівнюється з всепожираючою сутністю. Після зустрічі з жінкою-коханкою чоловік відчував моральне спустошення. Протиріччя між Афродітою та Деметрою у творчості Вал. Шевчука – це персоніфікація одвічного конфлікту між душею і тілом: «... та війна велася... в мені як змагання душі та тіла, тобто розуму і похотіння гріха» [194, с. 79].

Тип жінки-Афродіти простежуємо в повісті-бестселері «Ревнощі і медицина» польського письменника Міхала Хороманського. Еротичний концепт зображений тут як деструктивна сила, яку автор увиразнює з допомогою категорії ревнощів, досліджуючи психологію людини, одержимої виключно цим почуттям. «Zazdrość jest uprzywilejowanym fenomenem w wielu tekstach; funkcjonować może również jako lustro, w którym odbija się struktura literatury» [215, с. 23]. У згаданій повісті Хороманського категорія ревнощів є не тільки передумовою наративу, а й чинником надання сюжетові динаміки.

Детальне змалювання категорії ревнощів, як правило, носить «дзеркальний», здебільшого автобіографічний характер; з огляду на свою структуру, перебіг є надто особистісним й індивідуальним у своїх проявах та й «...феномени людського буття не можуть бути предметом об'єктивного

дослідження, адже людина виступає одночасно і дослідником, і феноменом, що досліджується» [97, с. 31]. Невипадково Дж. Брунер стверджував, що в нас немає іншого способу опису прожитого, крім наративу [34]. Детальні описи, вкраплення думок головного персонажа повісті «Ревнощі і медицина» Відмара, хід його шпигування за дружиною, яку підозрює у зраді, свідчать про те, що Хороманський пережив щось подібне у своєму житті.

Головний герой «Ревнощів і медицини» М. Хороманського опиняється в ситуації, яку не контролює, яка вивільняє з глибин свідомості ірраціональні структури: йому стає відомо зі слів кравця Авраама Гольда про зраду дружини. Стан ревнощів доводить його до крайнощів, невинково Гольд «jeżeli bał się, to tylko jednej rzeczy – wściekłości Widmara. Bol i namiętność rozsadzająca tego człowieka doprowadziły go do stanu bezwładu» [212]. Неконтрольованість доповнюється й описом снів Відмара. Чоловік перетворюється на неадекватного параноїка, який у кожному слові, рухові, посмішці, звичайній мовчанці прагнув відшукати сліди інтриги дружини.

Міхала Хороманського цікавить насамперед біхевіористичний аспект у зображенні еротичного концепту, тому не простежуємо в його творчості розлогих описів любовних сцен. «Сюжетна тиша» в момент опису еротичної сцени – один із улюблених прийомів М. Хороманського. Показове в цьому плані оповідання «Велика душа і мале тіло»¹¹ («Wielka dusza i małe ciało»). Через використання нетипової антитези в назві твору підкреслюється вся парадоксальність людського життя й поведінки. Головний персонаж оповідання Ян Градзький – колишній журналіст, а тепер директор одного із столичних театрів – визнає, що людина чітко усвідомлює, якою є насправді, але вслух про це не говорить. Його ставлення до жіночої статі насторожує, бо просякнуте надмірною упередженістю та зверхністю: «Najlepszym dowodem są kobiety. Wiedzą o sobie, że są głupie, że moralna ich wartość jest nikła, a mimo to pozostają właśnie i głupie, i moralnie niewartościowe» [213, с. 120].

¹¹ Тут і надалі переклад назв оповідань Міхала Хороманського наш – У. Ж.

У творі «Велика душа і мале тіло» Хороманського еротичний концепт присутній, але майстерно прихований письменником з допомогою прийому «тиші»: «...nastąpiła tedy chwila ciszy. I w ciągu trwania tej ciszy opary nagle się rozproszyły» [213, с. 124]. «У всякому прояві еросу чоловік любить тільки себе. Але він любить себе не як суб'єктивну істоту, обплутану різноманітними слабкими місцями і підлістю, вагомістю і водночас мізерністю своєї натури. Він любить те, ким хотів би бути, ким повинен бути. Він любить свою найінтимнішу, глибоку та недосяжну сутність, вільну від гніту необхідності» [35].

У змалюванні еротичних сцен Ярослав Івашкевич, на відміну від Шевчука, звертається до протоколярного стилю. Обрана манера дає змогу авторові «Березняка», як і М. Хороманському, сконденсувати увагу читача не на самому статевому акті, а на почуттях, які переживають персонажі. Як вважає Р. Пшибильський, Івашкевич «przestał również estetyzować w scenach erotycznych. Straciły one na subtelności, na wyrafinowaniu, i nabrały – jak szczegóły trywialności» [248, с. 21-22]. Хоча це не єдиний варіант змалювання сцен кохання: письменник також послуговується «stylem romansu brukowego» [248, с. 22].

Хороманський, вдаючись до характеристики ревнощів, зауважив, що однією з основних рис, крім неконтрольованості та одержимості, є відчуття надзвичайної сили у момент найвищого апогею цього почуття. Невипадково Відмар «czuł wewnątrz siebie tak rozsadzającą siłę, że był pewny zwycięstwa w każdej walce. Jego miękkie i niewy gimnastykowane mięśnie stały się jak z granitu... Tym się również tłumaczy siła wariata, ktorego moc podczas ataku furii wydaje się nadludzka» [212]. Час фізичного апогею Хороманський прирівнює до «затьмарення умислу».

Ребека («Ревнощі і мєндцина») змальована в контексті жінконенависництва. Причиною такого ставлення стала одержимість Відмара почуттям ревнощів, яка домінує при характеротворенні. Дружина Відмара постає своєрідним реквізитом для Міхала Хороманського, вона – своєрідний

каталізатор емоцій чоловічих персонажів у творі (навіть малий Борух задивляється на неї: «Ten nienaturalny różowy kolor skóry zaniepokoił Borucha. Wydał mu się wyraźnie straszny, a jednocześnie słodkawy i Boruch był przekonany, że gdyby polizać językiem, to skora miałaby smak karmelka. Najbardziej zaś niepokoiły go, a nawet wstręt w nim budziły te piersi, których workowaty kształt był dlań niezrozumiały i przykry» [212]). Допомагаючи їм розкритись, Ребека все ж залишається не зловленою на зраді й малознаною: читачеві залишаються невідомими справжні мотиви її невірності чоловікові.

Одним з аспектів любовного концепту в повісті Хороманського «Ревнощі і медицина» є його можливість переходу в інші виміри буття в процесі любовного екстазу. Ерос дає можливість перейти в Ясперсове «ніщо»: «Widmar sam przeistoczył się w anioła, który miał zaprowadzić go do raju, niech nawet do piekieł!» [212]. Саме жінка стає способом переходу в контексті еротичного концепту.

Жінка у творах Вал. Шевчука знаходиться «по ту сторону буття», до певної міри є уособленням зла для чоловіка. Фізичний контакт із Зоєю («Горбунка Зоя») відбувається вночі чи ввечері, коли темрява покриває землю. «Так, як любов знаходиться під знаком жінки, а вона належить темній, підземній, нічній стороні буття, її “несвідомо-життєвому”, то і царство любові належить ночі, темноті. Таким чином, ніч – найвдаліший час для проявлення жіночого еросу, для виходу на поверхню глибинних сил, прихованих під денним шаром індивідуальної свідомості» [62, с. 132]. Хоча в прозі Валерія Шевчука описи ночі як фону кульмінаційних подій – наскрізне явище, проте деталі пейзажного опису цього періоду дня неоднакові. Їхня екстер'єрна наповненість залежить від типу представленого у творі жіночого персонажа. У повісті «Горбунка Зоя» оповідач навіть іронічно розділяє цю історію з свого життя на дві дії – «День» та «Ніч». Того дня, коли відбулось «сповнення гріха», ніч була «безмісячна», «беззоряна», «без неба», «бо замість неба залишилась тільки пільма», «коли навіть стежки й дороги не світлили, ані стіни хат, бо покрилися умброю, коли трава стала залізною, а

ріка налита по вінця не водою, а розтопленою смолою» [194, с. 80]. У такий спосіб автор увиразнив не тільки містицизм ситуації, а й у символічний спосіб показав риси характеру своїх героїв.

Жінка, зображена в оповіданні «Жінка-змія», постає своєрідною фікцією. Навіть самому оповідачеві «здалося, що не прокинувся і що все це приверзлося» [194, с. 161], тому й «струснувся усім тілом, намагаючись одігнати від себе ману, бо вже був певний, що це таки мана...» [194, с. 163]. У персонажа своя, схожа на сковородинівську, філософія, окреме місце у якій посідають стосунки з жінками. Чоловік уже давно прирік себе на аскетичний спосіб життя, «поставивши за завдання: не сіяти в цьому світі зла» [194, с. 153], кількість якого, вважав він, збільшувалася завдяки протилежній статі. Кульмінаційні події в цьому оповіданні, як і в «Горбунці Зої», відбуваються також вночі, при місяці, проте його світло було «мертвим». Еротичний концепт у цьому творі, як і саме життя головного героя, зображений через призму надмірності й крайнощів. Сцена заняття коханням сповнена надмірною метафоричністю. Лоно жінки було настільки огненне і спустошуюче для чоловіка, що нагадувало пекло, а вона сама порівнюється з ніччю в момент оголення: «...і тоді я побачив ніч», «глибоку й темну і без світла, кошлату, набубнявілу, наповнену рососою, мороком, що в глибинах своїх ховала морок подвоєний, а в цьому ще раз удвічі більший» [194, с. 172].

Шевчук вводить образ місяця як уособлення ночі в сюжет повісті «Місяцева зозулька з Ластів'ячого гнізда» з метою підкреслення природи Юльки, дослідження особливостей її психіки. «Магія місяця активізує архетипний образ Аніми через типовий для українського пантеїстичного сприйняття міфологічний образ зозулі» [136, с. 167]. Невипадковим з цього погляду вважаємо порівняння дівчини із зозулею, яка, за народними уявленнями, підкидала свої яйця в чужі гнізда, так і героїня «Місяцевої зозульки» послуговується працею «чужих» чоловіків. Погоджуємось з думкою О. Пашник, що Вал. Шевчук у повісті «Місяцева зозулька з Ластів'ячого гнізда» простежує зв'язок образу Юльки з давніми архетипами

Аніми та матері, символом місяця, що дає можливість українському письменникові дослідити підсвідомість своєї героїні [136].

Фізичний контакт із жінкою у творчості Міхала Хороманського відбувається у місячну ніч, що увиразнює її приналежність до темної сторони. Зв'язок жінки з цим світилом підкреслюється й яскравими порівняннями: наприклад, Ребека (повість «Ревнощі і медицина») засинає, згорнувшись у ліжку півмісяцем.

Провісник зустрічі з жінкою-коханкою – всюдисуща нудьга, яка згодом переростає у всепоглинаючу тугу. У повісті «Горбунка Зоя» Шевчука оповідач «став відчувати», як його «посідає неояснимий неспокій, цілком, скажу, ірраціональний» [194, с. 75], який, врешті, привів до того, що він «ходив невиспаний, млявий, а водночас запалений любовною тугою, яка іноді доводила... до того, що вити хотілося» [194, с. 79]. Із входженням Зої до компанії друзів появилось відчуття «тривоги і п'тьми». Сама ж зустріч із жінкою-Афродітою поглинає героя вказаної повісті в п'тьму, яка висмокує в людині все: і лихоносне, і доброносне.

Мотив «захоплення» демонічною жінкою думок і єства чоловіка український письменник продовжує у творі «Жінка-змія». Зустріч із невідомою дівчиною на безлюдній території настільки сколихнула усталений ритм життя героя, що автор для підсилення його емоційного стану використовує постійні епітети – «розладнаний» та «скаламучений». Незрозумілий магнетизм між головним персонажем та жінкою-змією посилюється з допомогою погляду. «Водночас погляд її, що плив із напіврозмитого обличчя, мене заворожував чи гіпнотизував, і я почав піддаватися якомусь дивному запамороченню» [194, с. 170]. Риса, яка вирізняє демонічну жінку, – це порівняння з вогнем, а очі – домінанта в її описі. У горбунки Зої останні нагадували «дві розпечені бляшки». З допомогою цієї деталі Шевчукові вдається підсилити відчуття «тривоги й п'тьми», яке виникає в чоловіків з появою демонічної жінки-Афродіти в їхньому житті. Зоя своїм поглядом впивалась і немовби пожирала суть

кожного з хлопців, від чого їхня плоть переставала коритися своєму господареві. З огляду на це не випадковою є згадка в повісті про твір А. Бірса¹² «Людина і змія», оскільки погляд Зої мав магнетичну силу, приковував до себе, як і зміїний. Хоча звернення Шевчуком до твору американського письменника можна тлумачити по-іншому: причини злодіянь потрібно шукати в самій людині. В оповіданні «Жінка-змія», навпаки, сміх є однією з визначальних в описі поглинаючої суті дівчини рис, оскільки співвідноситься із значенням слова «безодня»¹³. «Вона [жінка-змія – У.Ж.] тихо й рокітливе засміялася, і той сміх увійшов у мене також, як вода, як жива чи мертва» [194, с. 170]. Її сміх «поглинув» свідомість чоловіка, що призвело до стану незрозумілого «одуру», та й навіть страх, який виник одразу при зустрічі, щез у його безодні.

У повісті «Ревнощі і медицина» М. Хороманського жінка постає втіленням невідомих стихійних інстинктів, що не підвладні розуму, тому еротичний концепт набуває відтінків загрози, оскільки Ребека володіє якоюсь надзвичайною владою над чоловіками. Жінка використовує свою привабливість й сексуальність для налагодження довірливих стосунків. Вона володіє не просто надзвичайною красою, у ній є якась загадка, таємниця, якою вона, немов зброєю, вправно володіє, перетворюючи на свою перевагу. Основна помилка Ребеки полягає в тому, що вона керується лише пристрастю, інстинктами, а там, де має місце надмірна чуттєвість, єднання в екстазі любовного почуття виявляється уявним і недовговічним. «Справжня жінка не знає ні логічного, ні морального імперативу. Слова: закон, обов'язок, обов'язки щодо себе – абсолютно порожній звук для жінки», та й взагалі «жіноча стать веде менш свідоме життя, ніж чоловіча» [35]. У

¹² Амброз Гвіннет Бірс (1842-1913) – відомий американський письменник, публіцист і журналіст, автор т. зв. «страшних оповідань». Популярним став завдяки своїй «малій прозі». Найвідоміші твори: оповідання «Людина і змія», «Місто мертвих», «Убий мене», «Один офіцер, один солдат», «Один із близнюків», «Глечик сиропу», «Пригода на мосту через Совиний струмок» і багато інших, та книга «Словник від Лукавого».

¹³ Див. детальніше «Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках» Маковського М. [110].

подібному зображенні жінки Хороманським простежуємо вплив філософських поглядів Вайнінгера: для обох надмірна чуттєвість – деструктивний фактор.

Відповідно до типу жіночого образу, зображеного у художньому творі, аналізовані письменники виділяють й різновид еросу, притаманний конкретним стосункам. У повісті «Горбунка Зоя» Вал. Шевчук класифікує два види кохання з огляду на відмінні типи жінок – «ліниве кохання» та пристрасне кохання. За визначенням оповідача твору, перше, крім зустрічей, поцілунків та обіймів, не передбачало жодних взаємних зобов'язань, але все ж ставало для хлопців своєрідним пристанищем, до якого повертався кожен із них після спопеляючих стосунків із горбункою Зоєю.

Віктор Рубен – головний персонаж повісті «Панни з Вілька» – адміністратор дому для незрячих у Стокрочі, «*jest literackim cieniem współtwórcy zakładu w Laskach, Antoniego Marylskiego*» [240, с. 144]. З цим персонажем пов'язуємо фаустівський мотив бажання повернення молодості. Приїзд Віктора Рубена до дому – своєрідне перетинання Рубікону, два береги якого асоціюються з теперішнім і минулим, а обидві часові категорії визначають різновиди еросу в повісті «Панни з Вілька». Провести лінію між ними героєві допомагають панни, у яких він п'ятнадцять років тому був домашнім вчителем: Юльця, Йола, Зося, Казя, Феля й Туня, дім яких був «*jakby poza czasem*» [241, с. 168].

Повість «Панни з Вілька» Ярослава Івашкевича присвячена проблемі часу, конфліктові минулого й теперішнього, теперішнього та майбутнього, «*іż Ruben żyje tylko tym, co bezpośrednio dane lub co zamyka się w granicach sytuacji, którą odczuwa jako aktualną*» [248, с. 141]. Приїзд до Вілька затримує на певний час тривання теперішнього Рубена, допомагає не тільки віднайти себе, а й здобути своєрідне зцілення душі: «*...nie o zbawienie, ani nie o posiechę chodziło bohaterowi Iwaszkiewicza, ale o próbę zrozumienia samego siebie i sensu czy też bezsensu własnego życia*» [261, с. 24].

Віктор Рубен розуміє, що це вже не ті панни, якими він так пристрасно захоплювався в роки своєї молодості. Ця відмінність помітна не тільки з огляду на пройдені роки, які залишили слід на їхньому зовнішньому вигляді, відрізняються вони, насамперед, укладом свого життя. Навіть дядько і тітка Рубена виділяються на їхньому фоні. Невипадково, що у Вільках Віктор не знаходить ані свого минулого, ані теперішнього, лише усвідомлює, що життя справжнє залишилось там – у Варшаві.

Я. Івашкевич категорію еротизму зображає в контексті головного конфлікту повісті, за допомогою якого проводить межу між його юнацьким та дорослим типами, а жіночі персонажі лише увиразнюють необхідність такого поділу. «*Erotyzm młodzieńczy, którego archetypem stały się poetyckie noc z Julcią, był nacechowany czystą spontaniczną aktualnością, bezpośrednim doznaniem. Dojrzały erotyzm jest już ukształtowany w równej mierze przez aktualność i przez pamięć*» [248, с. 156]. Підтвердження сказаному знаходимо у тексті: «*Siedli znowy na trawie i rozpoczęła się ta gra, która to czarowała przez cały dzieńzoraż wczorajszy Wiktora: w nocy mu się śniła. Gra żartów i niedomówień, zmysłowej bliskości i niedostępności, zapachu ciała i lata, źdźbeł trawy, które łechtały dokuczliwie, lub mrówek, które spacerowały po rękach i nogach, wywołując dreszcz i otrząs. Było to jednocześnie gra starości i młodości, wspomnień i rzeczywistości, życia i smerti, Tuni i Feli*» [230, с. 64]. У товаристві Туні Віктор почувався молодшим, а те, що вона не була «зіпсована» жодними спогадами п'ятнадцятирічної давності, давало змогу повернути час. Усвідомлення відмінності між двома типами еротизму настає під час поцілунку з Тунею: дівчина засміялась, а, на думку Рубена, той поцілунок «*powinien się być jej wydawać czymś o wiele poważniejszym*» [230, с. 64]. У результаті, Вікторові видалось, що дівчина кепкує з нього. Вік і життєвий досвід не давали чоловікові зрозуміти, що за цим вчинком нічого не криється, а, навпаки, така поведінка – це доказ недозрілості, незіпсованої молодості. Символічним доказом цього є запах Туні, яка «*prachniała żywicą*» [230, с. 64].

Досвід неодноразово стає ключовим каталізатором поведінки Віктора Рубена. Ніч кохання, проведена з Йолою, надто скупа на емоції та враження, навіть в порівнянні з тими мовчазними, що в нього були з Юльцею, і з юнацькими спогадами про зустріч із голою Фелею: «Nawet noc wczorajsza nie potrafiła go tak olśnić, jak widok Feli po kapeli, na łożu. Skonstatował stępienie się wrażliwości, jakie przychodzi z wiekiem, pomyślał, że jednak tamtej nocy, u Julci, nic nie potrafi dorównać. Banalna przygoda wczorajsza jak gdyby zepsuła mu wszystko, co tu przeżył dawniej; to była już bardzo spóźniona historia» [230, с. 76]. Почуття, які виникали при згадці про ніч із Юльцею завжди були піднесені, Віктор часто згадує її в окопі, що дає нам змогу говорити про вітальність образу п'ятнадцятирічної давності. Ніч із Йолою зображена не як протиставлення, а спосіб увиразнення певного типу еротизму. Сексуальна майстерність Йоли постає як її недолік, життєвий досвід затьмарює ніжність, яка повинна бути первинним почуттям. Таким чином, ця ніч допомогла Вікторові відчутти й усвідомити своє «тут-буття» через призму двох пережитих типів еротизму.

Тілесність у творчості Ярослава Івашкевича допомагає увиразнити еротичний концепт, модель якого особлива, адже вибудовувалась на засадах двох основних європейських типів християнства. У східній християнській традиції ерос трактувався як безкінечна любов людини до Бога, яка часто мала характер містичного втаємничення, а культ тіла в православних вважається гріховним. Західна модель християнства постає в цьому плані менш ортодоксальною, а тілесність – одна з ключових категорій у відносинах чоловіка й жінки. Івашкевич як представник кресової культури є виразником того, як органічно співіснують у творчому світогляді письменника дві різні традиції¹⁴. Звернення до категорії тілесності в повісті «Панни з Вілька»

¹⁴ Переплетення двох християнських моделей у ставленні до еросу знайшло своє відображення в повісті «Місяць сходить», у якій простежуємо поєднання автобіографізму й ліризму. «Ponieważ wątek autobiograficzny, bardzo, oczywiście, przetwarzany, ale jednak wyraźny i znaczący wiele, odgrywa w twórczości autora Panien z Wilka tak wielką rolę» [261, с. 19]. Ліризм проявляється, насамперед, в органічному злитті персонажа з навколишньою природою, яка відображає усі емоційні рефлексії його складної психології.

невипадкове, адже «...kreacja ta wywodzi się już z modernistycznego “kultu ciała”, w którym miejsce wytwornej i spokojnej kontemplacji zajął baudelairyczny¹⁵ zachwyт над sakralnym charakterem nagości, pomieszanym zresztą z sataniczną ekscytacją» [248, с. 17]. Згадка про голу Фелю, яку разом із сестрою Йолою Віктор зустрів на галявині перед лісовим озером, часто виринає зі спогадів Рубена. Разом із враженнями від ночей, проведених з Юльцею, вони створюють юнацький тип еротизму.

Відчуття старості посилюється, коли в чоловічому колі спілкування з'являється немолода жінка. Її вік умовно збільшує власний: згадаймо, як Рубен себе поводить із Тунею, а як із старшими сестрами. З ними хотілось говорити про проблеми життя, було що згадати, а з Тунею, навпаки, – жартувати, фліртувати, і в усьому цьому була якась своя привабливість. Жінкам, на відміну від нього, було наперед визначене призначення у житті – стати дружиною і матір'ю, а йому до усвідомлення свого місця в цьому світі потрібно було пройти нелегкий шлях.

Як і у творчості Валерія Шевчука, символічним дійовим персонажем у цьому творі постає пам'ять, яка «jest albowiem jedyną władzą umysłu, dzięki której możliwa jest konfrontacja aktualności z przeszłością» [248, с. 145]. Пам'ять Рубена схильна до екзальтації, але, коли образи з минулого зустрічаються з своїм варіантом теперішнього, романтизація розвіюється.

Еротичний концепт займає особливе місце в повісті Хороманського «Ревнощі і медицина». Реципієнт прочитує ставлення автора й кожного з персонажів до цього почуття в контексті ревнощів, які вводять в еротичну концептосферу категорію болю. У повісті Міхал Хороманський також порушує проблему відмінності між жіночим і чоловічим коханням. Перше зображено штрихово й до певної міри в негативному світлі, що пояснюється особистим ставленням письменника до слабкої статі. Любов чоловіка відображена через призму прагматизму й виваженості, вона спирається на ті

¹⁵ Шарль Бодлер (1821-1867) – відомий французький поет, один із перших перекладачів творів Е. А. По. Найпопулярніша збірка поета – «Квіти зла».

риси жінки, яких недостає чоловікові: тим почуття будуть сильніші, чим більше він їх знаходить у протилежній статі. Ця класифікація перегукується з ідеєю «андроґінізму» Платона: «Jesteśmy taką jednolitą, organiczną całością, że teraz nie potrzebuję się obawiać kłamstwa lub zdrady, ponieważ czuję wszystko, co ona czuje, i znam wszystkie jej myśli» [212].

Валерій Шевчук, на відміну від Міхала Хороманського, не робить своїх висновків щодо поведінки своїх персонажів: для прикладу, у повісті «Горбунка Зоя» подає два протилежні описи цієї дівчини (Оксанин і хлопців), роблячи читача співавтором твору. З цього погляду згадана повість та «Біс плоті» Шевчука мають багато спільного з повістю Івашкевича «Матінка Йоанна від Ангелів». «“Біс плоті” – аж ніяк не набуває явище ірраціонального характеру, це вроджена здатність нашого внутрішнього духу, тому що “людині не дано точного розуміння ні добра, ні зла, і ця пара між собою часто перемішується – зло є справжнє і позірне, як і добро”» [194, с. 31]. Подібно закінчується й згадуване в повісті «Горбунка Зоя» оповідання А. Бірса «Людина і змія»: страх кожного з нас – це марево, фікція, створена уявою.

Наративна манера М. Хороманського (у плані ведення своєрідного діалогу з читачем) схожа з письменницьким стилем Вал. Шевчука. Автор повісті «Ревнощі і медицина», вдаючись до часової та композиційної інверсії, робить реципієнта співучасником подій, зображених у творі. Через постійну відсутність цілковитої інформації щодо зради головної героїні повісті «Ревнощі і медицина» Ребеки й через неможливість з наявних фактів скласти повну картину, переживаємо ті ж емоції, що й її чоловік Відмар. Фрагментарність і порційність відтвореної інформації робить читача співавтором повісті.

Незвичайна композиція твору М. Хороманського «Ревнощі і медицина» створює ефект одночасності подій. Цей прийом увиразнюється жанровою специфікою, оскільки «Ревнощі й медицина» – це «твір у творі», зважаючи на те, що є вставки з щоденника померлої дружини Відмара, Софії Дублінянки.

Хороманський використовує можливості цього жанру, створюючи враження «багатоголосся» і залишаючи за реципієнтом право вибору, кому довіряти, а кому ні.

Посідаючи центральне місце у творчості Ярослава Івашкевича категорія кохання стає стимулом для персонажів для вирішення екзистенційних проблем. «Bohaterowie Iwaszkiewicza są przede wszystkim ludźmi młodymi, którzy umirają wcześniej w pełni sił, kultu dla życia i buntu przeciwko śmierci» [236, с. 13], та повноту життя вони знаходять саме завдяки еросу. Це почуття допомагає персонажам Ярослава Івашкевича усвідомити в чому полягає цінність і безвартісність буття, перетворити існування на справжнє життя, сповнене незрівнянними почуттями й емоціями.

Для Вал. Шевчука еротичний концепт, навпаки, – спосіб ескапізму від повсякденної рутини, дослідження несвідомого, розкриття психології жіночих та чоловічих персонажів своїх творів. Аналізована категорія любові у творчості українського письменника представлена як один з аспектів людської екзистенції, але й той – «дим, як і все наше існування» [194, с. 29]. Наприклад, у творі «Жінка в блакитному на сніговому тлі» зустріч із Невідомою відбувається у вимірі снів, що є одним із варіантів втечі від реальності. «Справжня природа еротичного збудника як виразника екзистенції може бути розкрита тільки через літературу, шляхом задіяння характерів і сцен, що відносяться до області неможливого» [13, с. 140]. Та жінка, яка з'являється Вадимові спочатку вві сні («Жінка в блакитному...»), а потім – у житті, – це його матеріалізована, дещо романтизована мрія. Еротичний концепт тут набуває особливого звучання, оскільки риси жінки одного типу переносяться на іншу. «Синекдоха стосунків – заміщення об'єкта пристрасті його речами, штучна ілюзія оволодіння коханою через предмети, які колись належали їй або до яких вона торкалася» [206, с. 216]. У творі «Жінка в блакитному на сніговому тлі» Вал. Шевчук дає цьому явищу своє визначення – «реінкарнація». Риси Невідомої зі сну переносяться на Вікторію – нову знайому Вадима, жінку багатого чиновника.

Повісті «Горбунка Зоя» Вал. Шевчука й «Ревнощі і медицина» М. Хороманського представляють тип жінки, для якої сексуальний інтерес – домінанта стосунків із чоловіком, проте його виникнення відрізняється ціллю: Зоя використовує хлопців для того, щоб завагітніти, а Ребека – отримати задоволення. Жоден із цих випадків не приносить щастя, адже «хіба змушена любов – любов?» [194, с. 78]. У своїх творах Ярослав Івашкевич дає відповідь на поставлене запитання, доводячи, що духовне зближення людей неможливе, коли їхні стосунки базуються на фізичному контакті. Більше того, «*zaangażowanie się w życie, którego składnikiem jest miłość czy namiętność, okazuje się przeciwieństwem wolności*» [257, с. 166].

Безплідність Ребеки («Ревнощі і медицина»), з огляду на сказане, – не випадкова. Як твердить О. Вайнінгер, «велику частину бездітних пар складають ті, які одружились не через кохання» [35]. Запліднення, на його думку, можливе лише тоді, коли між партнерами є міцний духовний зв'язок, а саме його не вистачало Ребеці й Відмару: хоча пара прожила два роки разом, та один про одного знали дуже мало, що підкреслено щоденниковими записами Софії Дублінянки.

Еротична демонічність горбунки Зої з однойменної повісті Валерія Шевчука є своєрідною компенсацією її зовнішньої вади, яка є перешкодою для створення тривалих стосунків із дівчиною. «Девка, я вам скажу, – мовив Геннадій, – клас! Красивішої не бачив! Тільки що з горбом» [194, с. 5]. Ця компенсація згодом переростає у своєрідну помсту Зої через чоловіків природі, з вини якої вона стала горбатою. Процес помсти супроводжується почуттям ненависті, що врешті-решт поглинає її саму, приводячи до духовної смерті-спустошення. Навіть дитина не змінює горбунку Зою, бо була плодом виключно тілесного еросу.

У класичній літературі, загалом, представлений тип красивої жінки. «Позитивною» серед інших характеристик є її молодість. У наш час митці все частіше звертаються до протилежного, агресивного і гротескного, образу жінки, намагаючись зламати класичний стереотип краси. Мета полягає не

тільки в розвінчуванні стереотипного образу красивої жінки, а й у зображенні відмінних способів споглядання за людиною. Характерно, що тип красивої жінки представлений в атипових ракурсах, де категорія вроди звучить як вирок особистому щастю.

У повісті «Місяцева зозулька з Ластів'ячого гнізда» Вал. Шевчука зображена типова дівчина невиразної зовнішності на ім'я Юлька. Вона день у день, по змінах, працює на заводі, всіма силами намагається «звити своє гніздечко», та для цього обирає аморальні з огляду на усталені стереотипи методи. Для розширення своєї оселі використовує чоловіків, які за роботу отримують плату її тілом. На перший погляд, Юлька малоприваблива, але є у неї одна «перевага» – незвичайно великі, як для її зросту, груди. Кожного вечора або у вільну хвилину вона проводила магічний ритуал: «... Відчиняла вікно, присовувала до нього стільця, сідала, клала пишні перса, аж вивалювалися вони із блузки, на підвіконня й засинала чи завмирала, чи то зирила на прирічкові краєвиди із верболозами або й на вулицю..., а може, ні на що і ні на кого не дивилася» [196, с. 14]. Саме перед цією частиною тіла не могли встояти серед інших чоловіків й Шурка Кукса, і Коля-рибалка. Обличчя дівчини при цьому завжди ставало байдуже; на чоловічі «оглядини» узагалі ніяк не реагувала, оскільки звернені були вони не у сторону її як дівчини, а виключно як об'єкта задоволення примітивних сексуальних бажань. «Вона в ці хвилини взагалі ніби нікого не бачила, а зворухнутися той не мала потреби» [196, с. 15]. Юлька розуміла, що за намірами охочих доторкнутися до її грудей більше нічого не крилося, тому й користувалась цим, продовжуючи чекати на своє щастя. Невипадково, під час фізичного контакту і після продовжувала поводитись з коханцями сухо, наче незнайома.

Еротичний аспект, який Вал. Шевчук робить ключовим у повістях «Чортиця» та «Місяцева зозулька з Ластів'ячого гнізда», – спосіб, що допомагає проникнути в суть образу «маленької людини», зрозуміти причини поведінки та вчинків, оскільки вони – результат систематичних дій оточення. Невипадково бекфоном сюжету обох повістей є опис місця, де проживали

дійові персонажі. Будинок, який у народі отримав назву Ластів'ячого гнізда («Місяцева зозулька...»), та частина вулиці, на якій мешкав Вася Равлик («Чортиця»), – зменшений зразок надмірно стереотипного суспільства. Робота Шурки Кукси й Кольки-рибалки в квартирі місяцевої зозульки відбувалась під пильним наглядом жінок з усього дому та їхніх дітей, «від чого пички їхні здавалася ніби й дегеративні» [196, с. 29], а іронічне порівняння жителів з тваринами звучить аж надто промовисто: «Шурці ж здалося, що там унизу, між жінок, щось знову не так: он вони стоять усі семеро: одна подобає на вівцю, друга – на свиню, третя – на kota, четверта – на собаку, п'ята – на лисицю, шоста – на курку, а сьома на нутрію» [196, с. 30]. Восьмою, схожою на козу, була Юльчина сусідка, яка продала їй кімнатку, тому завжди з її появою відчувався козиний запах.

Шевчук постійно використовує для опису Юльки («Місяцева зозулька...») і деталей, які її оточують, прикметник «мала»: «...була мала, може на п'ядь вища куцої Наталки», на круглому обличчі, «...ніби закацюбинка, був маленький (пипочкою) ніс», з «ріденькими кущиками брів», а голова «з ріденьким волоссячком» [196, с. 13]. Приїхавши із села, влаштувалась на «шкідливому» заводі й з часом купила собі «на околиці кімнатку, таку маленьку, що у ній уміщувалось тільки ліжко, маленький столик та один стілець» [196, с. 13]. Ця деталь в описі постійно повторюється, що дає змогу вважати її ключовою для розуміння ідеї твору.

З подібною семантикою використовує автор сірий колір в описі рис зовнішності Юльки, оскільки «...важливою особливістю кольорового образу Валерія Шевчука є його здатність до створення асоціативних полів» [154, с. 360]. «*Cipi*¹⁶ вуста майже не виділялися на обличчі, а очка були так само круглі, здивовані, *cipi*..; голова з ріденьким волоссячком також *ciproї* барви» [196, с. 13]. Кількаразове повторення характерних рис зовнішності Юльки, використання семантики сірого кольору тільки підкреслює задум Вал. Шевчука зобразити тип «маленької людини» на прикладі жінки. Героїня

¹⁶ Виділення наше – У.Ж.

«Місяцевої зозульки з Ластів'ячого гнізда» – не просто еротичний об'єкт з «несподівано великими, що аж випирали грудьми», не «когутиха», бо вона – вихідець із села, а звичайна жінка з типовими для слабкої статі прагненнями власного щастя, бажанням стати люблячою матір'ю та коханою дружиною. «Сексуальне збудження Шурки Кукси і Колі-рибалки – це збудження самців, які реагують не на жінку, не на її цілісний зовнішній вигляд, не на жіночність, не на якісь душевні якості, а на окремі, “знакові” частини тіла, що викликають еротичну звабу» [85, с. 4], що є появом надмірного егоїзму.

Введення в сюжетну канву твору «Місяцева зозулька з Ластів'ячого гнізда» образу Людки в незвичний спосіб доповнює образ Юльки. Зі слів оповідача нам стає відомо, що це місцева «нишпорка», яка не зважає на жодні методи й способи підглядання за чужим особистим життям. Власне, саме ця начебто єдино важлива риса в її образі перешкоджає побачити справжню суть жінки, зрозуміти, у чому полягає основне бажання – знайти «оту силу, що має тіло надії, а очі любові» [196, с. 43]. «Нишпоріння» – це результат сублимації почуття кохання в непереборне бажання вивідати інформацію: «Але вони не знали, що в цій ночі тільки одна людина (схована в бур'янах) плаче, бо їй зовсім нелегко в цьому світі бачити і відчувати, як ото пульсують біля неї будинки й хати, і слухати, як любасно хихочуть у них задоволені самиці» [196, с. 43]. Випадок із Рудьком, коли Людка «стала жінкою», кардинально змінив спосіб її існування: вона перестала бути спостерігачем життя і стала його активним творцем. Таким чином, за псевдомініантами кожної з жінок повісті «Місяцева зозулька...» криється нездоланий страх перед самотністю, захистом від якої стало Людчине «нишпоріння» та Юльчина позірне непохитна байдужість.

Визначальною рисою характеру Раї з повісті «Чортиця» Шевчука була атипова відстороненість від усього, що відбувалось навколо. Цілковиту байдужість дівчини вдало підкреслює її штучна, напівжива посмішка. Поцілунок із Раєю не приносив жодного задоволення, а тільки відчуття, що перед Васею Равликом (головним чоловічим персонажем) стоїть гумова

лялька. Знайомлячись із цією жінкою-кішкою, не один чоловік «запалювався», але взаємності зі сторони дівчини не простежуємо: «...сиділа біля нього [Васі – У.Ж.], холодна і спокійна навіть тоді, коли рука його посунула далі й обмацала кригу її стегон, замерзлий ліс її лона, застигле поле її живота. Вася знову відчув, що його пече, його колотить, у шлунку знову закипає їжа і питво, він аж задихнувся, бо здалося, що, може, й справді вона не жива людина, а холодна, безчуттєва, без крові у тілі лялька, адже він кипить, а вона крижана, він колотиться, а від неї зимою віє» [202, с. 7]. Незважаючи на хіть, яка опанувала Васю Равлика перед першим у житті статевим актом, «він відчув, що його вогонь у тому холоді й інеї гасне, тлумиться, зникає, йому аж пекло від того морозу, адже тіло, яке він, здавалося, підпалював, було нерушне й ніби неживе. Губи, з яких він злизував помаду, були так само холодні й неживі, руки й не подумали звестися й обійняти його, а безживно розкинулися, очі були розплющені, а обличчя... без найменшого рум'янцю» [202, с. 16]. Зрозумілим стає оксиморон «бридко-гарне», використаний для змалювання Раїного лиця: притаманна їй байдужість, незважаючи на зовнішню красу, спотворювала жінку в їхніх очах.

Причина еротичної фригідності головної героїні повісті «Чортиця» Шевчука, на нашу думку, полягає у відсутності розміреності в її житті. Рая була не єдиною дитиною в сім'ї й у результаті вихованню дівчини приділялось менше уваги, ніж було необхідно. Між періодом раннього дитинства й дорослим життям у неї утворилась своєрідна прогалина. Зрозумілою, з огляду на сказане, є прив'язаність до ляльки, яку Рая придбала на гроші, що залишились після покупки одягу. З однієї сторони, іграшка – це символічний прообраз дівчини: «...і вона закивала головою, ніби лялька, а справжня лялька розтерзано лежала на подушці, і були в тієї ляльки, як і в Раї, почорнені очі й нафарбовані вуста і нарум'янені щоки... Васю Равлика раптом пробрав жах, бо йому увіч здалося, що та лялька — точна копія Раї, що це, зрештою, дивно змаліла й померла його супряжниця» [202, с. 35]. З

іншої сторони, перед нами «доросла дитина»: за біологічним віком – це сформована жінка, а за ментальним – мале дівча. З часом навіть Вася Равлик почав це розуміти: «За столом із лялькою в руках сиділа дитина. Власне, не дитина, а щось зувіч із дитячим розумом і дитячими розширеними від страху очима. А може, й справді вона недорозвинена? Тіло росло, а розум ні. Отож і вийшло щось таке неспівмірне: розумом дитина, а тілом — доросла жінка» [202, с. 36]. З ранніх років Рая, часто з подачі матері, перебувала виключно в чоловічому середовищі, оскільки це був спосіб позбутися зайвого «роту» і пов'язаних з ним турбот. Наслідком такого виховання стала надмірна фригідність: заняття коханням для неї було чимось інертним, Вася навіть інколи думав, що вона спить або дрімає у цей час.

Відчуття беземоційності й байдужості головної героїні повісті «Чортиця» Шевчука увиразнюється деталлю в її зовнішньому вигляді – дівчина завжди була нафарбованою. Макіяж як прообраз маски приховує справжню суть Раї. Для дівчини фарбування обличчя – щоденний ритуал: тільки прокидалась, одразу витягувала олівець та помаду, щоб підвести очі й губи. Васі Равлику все ж вдавалось заставити її вмиватись і знімати із себе ту «косметичну маску», і тоді «він щиро милувався з її юного, симпатичного, хоч зовсім простого личка, чистих, природної барви вуст — коли б іще зачесалася як слід, то була б схожа на ту тонкостанну господиньку, що привиджувалася часом йому уві сні в охайненькій равликовій хатці» [202, с. 46].

Подібність Раї до кішки разюча: надзвичайно багато спала («Дивовижну мала здатність до сну. Спала вночі, спала вранці, спала з обіду і хіба ввечері виглядала бадьоро. Коли ж він дивився телевізора, то спала і ввечері. Здавалося: не буди він її, спала б, не прокидаючись, цілу добу» [202, с. 41]), не виконувала жодних домашніх обов'язків («Чи ж ціле життя бігатиме й танцюватиме біля неї, робитиме всю хатню роботу — то, може, і її одержу пратиме?» [202, с. 22]). Ця схожість увиразнюється й фактом, що «виходити в люди» їй більше подобалось самій. Стосунки Раї з чоловіками

також нагадували просту тваринну прив'язаність, а інтим – це єдиний обов'язок, виконання якого слугувало платою за притулок. Часто люди тому й приводять домашніх улюбленців, щоб втамувати почуття самотності. З появою Раї в укладі й ритмі Васиного життя нічого, й не змінилось, єдине, що тепер його не турбувало – це відчуття порожнечі в домі.

Протилежний тип жінки, основною рисою якої є надмірна емоційність, зобразив М. Хороманський в «Оповіданні цинічному» («Opowiadanie cyniczne» із збірки «Kobieta i mężczyzna»). Польський письменник знайомить нас із сім'єю інженера Тукевича – Томашем та Евою, їхнім близьким другом Вавжецьким, домашньою прислугою та квартирантом Едвардом, від особи якого ведеться оповідь. Укотре Хороманський звертається до проблеми зради й жіночої фатальності. Загалом, весь сюжет твору передається з відтінком недовомовленості, таємничості, замовчування, дивацтва. Відчуття неповноти посилюється завдяки використанню багатьох точок зору, серед яких читач губить нитку достовірності подій у домі Тукевича.

Надмірна емоційність, якою користується для маніпулювання дружина Тукевича, призводить до того, що вона сама стає заручницею цього почуття: Ева стала маріонеткою в руках інженерів, які «поділили» її між собою. Ключовою деталлю в змалюванні жінки стала штучна посмішка, при погляді на яку складалось враження, що це лялька, безвладна істота: «*My kobiety mamy wartość tylko taką, jaką nadają nam mężczyźni. Nic dziwnego, że w waszym towarzystwie robię się podłą!.. Jeśli ja pana prześladowuję, to pan jest temu winiem, bo pan mnie prowokuje*» [213, с. 161].

Хороманський у цьому оповіданні звертається до проблеми плинності стосунків, де на кожному наступному етапі одне почуття змінюється іншим з огляду на пріоритетні цінності. Інженер Вавжецький одного разу висловив думку про те, що кохання й людський світогляд мають свій вік: «*Idee miłości i przyjaźni mają nie więcej niż dwadziieścia lat... po trzydziestce przeistaczają się w umowę, po czterdzistce zaś zastępuje je pojęcie wygody*» [213, с. 155]. Характерно, що жінка постає у цій концепції своєрідним «сигналізатором»

того, що настала інша фаза, оскільки «*kiedy kobieta przestaje kochać, zaczyna widzieć w mężczyźnie wszystkie jego wady moralne i fizyczne, na które do tego czasu nie zwracała uwagi*» [213, с. 164].

Здебільшого, пізні повісті українського письменника зображали антиморальний, демонічний, деструктивний для чоловіка тип жінки, ключовою рисою якої був надмірний еротизм, сексуальність, а тому й легкодоступність. Повість «Декоративна жінка» Шевчука помітно вирізняється в контексті еротичного концепту з-поміж інших творів письменника. З розповідей головного героя Ярослава, складених на основі його щоденникових спогадів¹⁷, про що хлопець неодноразово повідомляє, дізнаємось про атипову жінку – сильну як особистість і владну як матір. Еротичний концепт зображається через призму відносин «декоративної» Людмили з її чоловіком – одним із близнюків. Головна проблема твору полягає саме у висвітленні складнощів людських стосунків: невмінні пробачати й контролювати свою пристрасть, небажанні усвідомлювати, що сім'я – твердиня кожного з нас, оскільки через рід людина існує у віках.

Валерій Шевчук в аналізованій повісті відтворює еротичний концепт у новаторській формі, а саме через анти-характер аналізованого мотиву як рушійної сили людських стосунків. Людмила – матір оповідача в повісті «Декоративна жінка», як і головний персонаж твору «Початок жаху» українського письменника, – надзвичайно красива, але саме ця риса зовнішності стає першопричиною усіх її нещасть. Краса для героїні цього твору стає вироком, а не перевагою: «... це ніби стрілки якогось особливого годинника, що, проте, не вказує на час, а на моду, красу, взірць, до чого жінки рівняються, а чоловіки не просто зваблюються, а творять свої чуттєво-умоглядні ідеали вибраниць» [193, с. 9]. У результаті Ярослав у свої двадцять чотири ще не мав сім'ї, оскільки матір настільки пригнічувала його індивідуальність, що хлопець не прагнув з одного виду «неволі» перейти в

¹⁷ «Тоді, вісімнадцятилітнім, а може, трохи й раніше, бо перші записи чомусь не датовані, я почав вести щоденника... Зараз користаюся цим матеріалом, бо прагну не судити своїх батьків, а зрозуміти їх, а зрозуміти – це не вибачити їх, а пізнати» [193, с. 25].

інший: «Я поки що нежонатий і, зрештою, не дуже й цього прагну» [193, с. 9]. Більше того, образ його мами, на думку Ярослава, не співпадає з ідеалом матері, ось чому його драгували пісні та вірші про неньку, завжди готову на самопожертву заради своїх дітей.

Холод і неприступність, які вирізняють «декоративну» жінку з-поміж інших, на наш погляд, є елементарним способом самозахисту, «...її декоративність – не більше, як форма відчуження від світу» [193, с. 10]. Людмила оберігала себе й свою дитину від можливих нападів батька, але при цьому не брала до уваги бажань сина й не помітила як сама стала заручницею своєї недоступності. «Позирав на неї під ту хвилю: холодна, горда краса струмувала з її лица, збираючи з вулиці очі; здається це давало їй особливу сатисфакцію» [193, с. 11]. Жінка, по суті, стала рабинею не тільки свого зовнішнього вигляду, а й поведінки, у результаті чого відсторонила від себе сина. Ярослав признавався, що саме через красу йому ставало шкода матері, що є сублімованим виявом синівських почуттів любові.

Життя людське, на думку Міхала Хороманського, базується на вчинках кожного із нас, їх наслідках й на непередбачуваності випадку. Автор запитує себе «dlaczego tak zawsze bywa, że mąż wychodzi do bufetu wówczas właśnie, gdy z żoną ma się coś stać? Można naprawdę pomyśleć, że istnieje jakaś niemoralna siła, która układa wypadki właśnie w taki sposób, by ułatwić ludziom zdrady i kłamstwo» [212]. Для Міхала Хороманського еротичний концепт, у його вузькому значенні, є патологічними явищем, аналогічним за багатьма особливостями свого перебігу до деяких важких захворювань. У ширшому розумінні, якщо у стосунках між закоханими виникають проблеми, то це свідчить про те, що похитнулась одна із тих базових передумов, яка робить цей союз міцним.

Стосунки між чоловіком і жінкою в повісті «Панни з Вілька» Ярослав Івашкевич висвітлює у контексті категорії часу, яка є визначальною для виділенням автором двох типів еросу: незрілого юнацького й зрілого дорослого. Жіночі персонажі з їхнім типом світогляду, притаманним

конкретному вікові, лише увиразнюють вказані різновиди в аналізованому «повістевому шедеврї» Ярослава Івашкевича.

У кожному з творів Вал. Шевчука відображені обидва фемінні типи з відмінністю в тому, що стосунки з жінкою-Афродітою найчастіше можливі лише у вимірі сновидінь. «Сновидіння у творчості Валерія Шевчука відбивають тяглість нашої літературної традиції. У рамках бароковості назагал мають дидактичний характер, і їх чітко можна виокремити з реальних подій. Натомість Валерій Шевчук, зважаючи на цю традицію, привносить у неї новий елемент, характерний для модерну ХХ сторіччя» [23, с. 199]. Стосунки з жінкою-Деметрою в прозі Валерія Шевчука – духовна необхідність чоловіка, а з Афродітою – плотська, але стосунки з ними обома є не взаємовиключними, а, навпаки, – взаємодоповнюючими у характеротворенні персонажа-чоловіка, у пошуку ним мети свого життя.

2.2. Художня специфіка маскулітного еросу.

Як зазначає В. Даниленко у своїй студії «У пошуках демонічної жінки (архетип Аніми у пізніх повістях Валерія Шевчука)», чоловіки у творах українського письменника втрачають інтерес до «нормальних» жінок, стають одержимими хіттю до «демонічних» представниць слабкої статі, оскільки «...у демонічній природі таїться сила Еросу, чаші життєвої енергії» [53, с. 23].

У потязі чоловіка більшості творів автора «Дому на горі» до жінки-Афродіти проявляється його «темна сторона», наприклад у повісті «Місяцева Зозулька з Ластів'ячого гнізда» у чоловіків при зустрічі з нею прокидався «отакий чорний, тілистий, із натуральними рижками та хвостом» [196, с. 49] чортяка. Коли Колин (персонаж згаданої вище повісті) нечистий прокидався, то він «або ж напивався, неодмінно виганяючи з дому жінку з тещею (це був простіший і менш небезпечний сказ)», «або удавався в любасні пригоди» [196, с. 49]. Вигнати чорта йому допомагала теща, яка була однією з тих, хто твердо вірив, що у своєму бажанні зрадити чоловік перетворюється на

Люцифера. Через притаманну їй демонічність, на думку Кольки-рибалки, Юлька («Місяцева зозулька...») з легкістю «устигла порозумітися з його чортом, і чорт у ньому почав ворухитися, ластився до нього, шепотів, ніжив, задурманював голову: брав його очі, одне в одну долоню, а друге в другу і жбурляв ними, цілячи в отой пишній розлив перс на підвіконні, і Коля-рибалка почав відчувати, що зараз він розіллється перед нею в озерце, що йому вже зовсім байдужі практичні резони» [196, с. 53]. Демонічність – це тільки псевдодомінанта жіночої суті Юльки. За її виділенням як незвичної риси дівчини криється чоловіча неспроможність визнати свою слабкість перед жінкою, бажання зрадити, фізична неконтрольованість, відсутність глибоких почуттів, потурання примітивним інстинктам.

Спосіб трактування персонажа мотивується особливостями письменницької манери та літературно-мистецької течії, у руслі якої він творить. У Вал. Шевчука чоловічі образи розкриваються за допомогою жіночих, які є передумовою виділення певної маскулінної моделі еросу. У модернізмі жіноче волосся стає символічним виразником еротичного концепту, тому не випадково, що в повісті «Жінка в блакитному на сніговому тлі» ключовою рисою, яка характеризує Невідому, є її волосся: «... мала густе кучеряве волосся, що хвилями спадало на її оголені плечі» [194, с. 113], Вікторія (реально існуючий прототип Невідомої) ж мала сучасну зачіску, зроблену руками перукаря, колір не темно-каштановий, як у жінки зі снів, а рудий, з неприродним відливом, «отже, була фарбована» [194, с. 121]. Натяк на неприродність – пряма аналогія штучності сексуального потягу, появу якого прив'язує з жінкою, бо «це така, що знає, чого хоче» [194, с. 125]. Сни стали поштовхом до віднайдення причин Вадимової «розладнаності». Він і сам усвідомлює, що «не в якихось снах, чи сидженнях, чи блакитних жінках тут причина, а в мені самому» [194, с. 122].

«Поява такого типажу – Невідомої – можлива найчастіше в сновидіннях, поза реальним життям. Це неусвідомлене прагнення краси,

утілене в напівреальній або зовсім нереальній жінці» [206, с. 219]¹⁸. Сновидіння, де відбуваються зустрічі із Невідомою, – спосіб ескапізму від набридливої повторюваності щоденного життя, де навіть спосіб інтимного життя диктується рутиною. «Вони [сновидіння – У. Ж.] є певною мірою рефлексією над тим світом, у якому побутуємо... саме через сон письменники показують інобуття душі» [23, с. 198]. Статеві стосунки Вадима Семеновича з дружиною («Жінка в блакитному...») відбувалися за типовою схемою: коли гасли вікна в будинку напроти, подружжя займалось «спокійною любов'ю», оскільки пристраснішу могла почути зі своєї кімнати дочка Лариса. Іншими словами, всебічний аналіз еротичного можливий через проникання в оніричні виміри й через мотив двійництва розкривається й інша грань характеру персонажа.

Ім'я Міріам, яке обирає Шевчук для Невідомої в зазначеній повісті, не випадкове: у Старому завіті жінка з таким іменем була пророком. Жінка зі снів Вадима стала своєрідною провісницею його снів, ключем до розуміння своєї ролі в історії роду. Романтична пригода з минулого була не тільки відлунням помилки предка головного персонажа, а й способом оживити абсурдний спосіб життя, доведений до такого стану рутинністю. Символіка імен, які обирає Вал. Шевчук, для своїх героїв споріднює його з Я. Івашкевичем та М. Хороманським. Останній через імена головних персонажів повісті «Ревнощі і медицина» передає ідейне навантаження усього твору.

Ключем до розуміння снів Вадима з повісті «Жінка в блакитному на сніговому тлі» є пора року, яка є своєрідною аналогією до періодів людського життя. Події у творі відбувалися під кінець осені, коли уже випав

¹⁸Е. Циховська у своїй монографії виділяє два підходи у зображенні жіночих персонажів у літературі – християнський та міфологічно-язичницький. Стосунки з чоловіком, на її думку, визначає тип жінки: «Християнський типаж припускає в більшості випадків «злиття заради...», тим часом як міфологічно-язичницький – це «злиття попри...»: перший орієнтований на полегшення життя, союз-поєднання задля спокійного плавання за течією, почуття задоволеності, рівноваги, але не захоплення, натомість другий покликаний ускладнити життя, але й дає змогу відчувати всю його повноту, повноводдя, глибину, силу» [206, с. 225].

сніг, а осінь, на нашу думку, постає символічним відображенням стану інтимного життя Вадима, а нехарактерний для цього часу сніг – уособлення того, що «фаза спокою» почалась передчасно. Рідина у свідомості язичників часто уподібнювалася потокові [110, с. 76], по суті, потокові життя, а коли вода представлена у вигляді снігу, то в такий спосіб письменник відображає «застиглість» еротичного концепту. У творі сніг із білого переходить у жовтий, що символізує своєрідне прозріння, перехід-повернення до іншого етапу життя, насамперед інтимного.

Кохання у творах Ярослава Івашкевича представлене не тільки як покора чи непотрібна прив'язаність для чоловіка, але й фактор зменшення його екзистенційного страху. Світ, який до цього був вмістилищем абсурду, під впливом категорії еросу набуває нових відтінків, у житті героїв з'являється сенс, якого досі вони не мали. Водночас загострюється вразливість до світу в цілому й краси людського тіла зокрема [237, с. 93]. Чоловічі персонажі Івашкевича не прагнуть зрозуміти внутрішній світ своїх партнерок, обмежуючись лише первинним враженням, спричиненим зовнішністю жінки. Першочергове завдання для письменника – не дослідити внутрішню мотивацію еротичного почуття, навіть не розкрити психологію героїв, для письменника важливо висвітлити факт переживання цього почуття, його спізнання в певній екзистенційній ситуації. Для прикладу, у «Березняку» Івашкевича Стася цікавить лише бажання отримати відповідь «так» на питання: «“Любиш мене?” Він був переконаний, що це “так” було таке ж неправдиве, як і попереднє “ні”, проте воно приносило йому таке задоволення, що повторював своє запитання щоденно і навіть по кілька разів у день»¹⁹ [77, с. 316-317]. Хлопець вимагав ствердної відповіді, без огляду на те чи вона співпадала з внутрішніми почуттями Мальвіни.

Почуття кохання, як «запізніла крапля дощу, яка скочується по листку», на прикладі Стася («Березняк» Івашкевича) було доволі егоїстичним. Його «тут-буття» давало хлопцеві можливість пізнати життя у

¹⁹ Переклад цитат із творів тут і надалі наш – У. Ж.

кожному з його аспектів, а не як їхню сукупність, тому й у стосунках з Маліною чоловіка цікавив, насамперед, вітальний присмак, який вони несли, а не партнерка. Віктор Рубен («Панни з Вілька») з допомогою жінок і пов'язаних із ними спогадів зумів віднайти себе та зрозуміти, що категорія минулого й часте звернення до неї гальмує хід теперішнього.

Конфлікт між чоловіком і жінкою, зображений у «Паннах з Вілька» Я. Івашкевича, поглиблюється завдяки протиставленню категорій руху й застигності. Для польського письменника чоловік – уособлення динаміки, його активне начало. Жінка, навпаки, характеризується духовною бездіяльністю, яка для слабкої статі в прозі автора «Млина над Утратою» є проявом того мінімального щастя, на яке може сподіватись людина упродовж життя. Чоловіки споконвіків прагнуть пізнати абсолют, а жінка завжди залишається їхньою помічницею й опорою. Я. Івашкевич зобразив еротичний концепт, зважаючи на особливості двох різних типів психічної структури.

Жіноча пасивність підкреслюється символікою повісті «Панни з Вілька». Епізод, коли Віктор розмовляє з Казею в коморі, де вона накладає у тарілки варення, уособлює життєве «засидження» на одному етапі. Зображені полуниці в контексті сказаного постають як певне протиставлення. Ці ягоди – зменшений варіант життя в розквіті, а не його застиглого відповідника. Пасивність панн підкреслюється й іронічністю ситуацій, де вони пересікаються з Рубеном. Наприклад, серйозна розмова з Йолою відбувається за оглядинами господарства. Складні життєві питання вона порушує в моменти замилювання малими поросятами й добре вигодованими курми²⁰. Протистояння загострюється не тільки з причини різних типів мислення, а й суми пережитого й накладення ним відбитку на всьому подальшому житті Віктора Рубена. «Gdy spojrzeć na opowiadanie od tej właśnie strony, można w nim zauważyć istnienie autentycznej, konkretnej, wiele znaczącej przegrody pomiędzy rodzajami życia panien z Wilka i mężczyzny, ciężko doświadczonego

²⁰ Ця проблема вперше порушується у «Змові чоловіків» Івашкевича, а безпосереднім джерелом думки про те, що чоловік своїми поглядами більш віддалений від природи в порівнянні з жінкою, є творчість Фромма й Фрейда.

przez udział w wojnie i ciężko utrudzonego wyczerpującą fizycznie i nerwowo pracą dla innych» [261, s. 27].

Панни з огляду на їхній спосіб життя постають чимось органічним із навколишньою природою. «Застиглість» життя у Вільках уособлює й навколишня природа. Атмосферу в будинку Віктор «przyrównał do stojącej wody w stawie» [230, s. 62]. Рубен розуміє, що не може бути нічого спільного «між цією водою» і «каменем», оскільки спогади пов'язані із життям п'ятнадцять років тому, хоча й допомагають віднайти спокій, але разом з тим гальмують його «зараз». Твір закінчується символічним епізодом прощання, коли Йола дивиться в небо, а Віктор – у землю. Зверненість їхніх поглядів визначає подальшу спрямованість життя.

Чоловічі персонажі в повісті «Місяцева Зозулька з Ластів'ячого гнізда» Шевчука – типові самці, основною ціллю яких є заволодіння (виключно фізичне) Юлькою. Письменник неодноразово вдається до порівняння Шурки Кукси з метеликом. При першій зустрічі з Юлькою в чоловіка склалось враження, що він «ококонився», «а в наступні хвилини, може, перетворитись в метелика Павине Око; відтак ударити крильми й полетіти на той білий вогонь, що розлився на підвіконні під сірим отим, заснулим місяцем» [196, с. 16]. Пізніше хлопець навіть знайшов цьому пояснення: споконвіків люди мали свої тотеми, обираючи їх за певною, найбільш вираженою рисою характеру, а Шурка Кукса «...був із породи нетль», «істотою нічною, любив політати по довколишньому простору, а коли бачив якийсь вогник, кидався туди стрімголов, робив довкола запаморочливі піруети й сальто, п'янів, позбувався голови і часто припікав собі крильця» [196, с. 71]. З часом він «відновлювався» і знову шукав нову «любаску».

Використання Кольки й Шурки Кукси «місяцевою зозулькою» – це своєрідна відповідь на їхню непереборну хтивість, відсутність бажання пізнати дівчину. За все її життя безкорисливо до неї ставились лише її батьки. Тому прояв емоцій у фінальній частині твору зрозумілий: нарешті до Юльки завітав той, хто дбатиме про неї й про їхній дім, але робитиме це,

опираючись на почуття кохання до дівчини й обов'язку перед нею як сім'янина й господаря. Інший прийшов до неї не тому, що побачив пишні перса на підвіконні, а з пропозицією зробити сходи та хлівець, з твердим переконанням, що «все буде добре, все буде, як ти хочеш» [196, с. 85]. На думку М. Барабаш, «універсалізація образів, виконаних на магічно-реалістичній канві, дає змогу письменникові створювати цілком модерністичні “картини”, у яких поєднано історіософське мислення із “постмодерним” еротизмом; а традиційно фабульний хронотоп – із позасюжетними композиційними зміщеннями; психологічні художні деталі, введені для поглиблення хронотопізму мислення, – з архетипами позасвідомого та іншими міфологічними конструктами; і, зрештою, традиційні рецептивні формули, які використовувалися ще в давній українській літературі, ніяким чином не контрастують і не суперечать нововведеним апофатичним фігурам» [11].

Проблема вірогідності існування чоловіка створює ефект відкритого фіналу для твору, оскільки трактування еротичного концепту й пов'язаної з ним демонічності різновекторне. Ця багатоплановість інтерпретації поглиблюється категорією «Іншого» як ключовою в сприйманні жінки у чоловічому світобаченні. Зазначену категорію дослідниця О. Пашник вважає «однією з основних констант сприйняття “жіночого” у творі» [136, с. 168]. У рамках повісті «Місяцева зозулька...» категорія «Іншого» – вихідна точка для розкриття образу Юльки й об'єктивного пояснення передумов її вчинків і виключно корисливої поведінки в стосунках із Шуркою та Колею. Зв'язок жіночої природи з демонічністю, використання символіки ночі для розкриття образу є особливістю розуміння слабкої статі сильною. «Через сприйняття чоловіком жінки подією ночі образ її набуває демонічних рис, що підсилюється символом місяця, адже з найдавніших часів відомо про зв'язок місяця з фізичними особливостями жіночого організму» [136, с. 168]. Представниць слабкої статі потрібно сприймати як рівних собі, а не у контексті чоловічого, тоді шлях до взаєморозуміння стане коротшим.

Невипадковим є зображення чоловіка, який прийшов до Юльки, на фоні місячної ночі. Нічне небесне світило стає ключовим символом, з допомогою якого долається опозиція «чоловік-день»/«жінка-ніч», оскільки споріднені душі завжди знаходяться по одну сторону.

Почуття хіті в чоловіків, як правило, не контрольоване, що підтверджується введенням мотиву роздвоєння особистості персонажа в прозі Валерія Шевчука, сновидіннями мареннями чи видіннями. Отже, прийом сну – авторська альтернатива розкриття іншої грані характеру свого персонажа, спосіб відображення його потаємних прагнень, несвідомих бажань і мрій.

Події, які відбуваються в сні Вадима («Жінка в блакитному...» Шевчука), є відображенням його мрії, а не загадкою минулого. Прямим натяком на це є опис самого сновидіння: у подорож до Невідомої відправляє чоловіка власна дружина («При цьому моя законна жінка, з якою живу вже двадцять і два роки, дуже турботливо накладала бляшанками того наплічника, наказала змінити білизну, бо що про неї подумає коханка, коли з'явлюся у несвіжій, дала запас шкарпеток, дві сорочки, ще й уклала мої капці, аби мав усе необхідне під рукою...» [194, с. 104]). Очевидно, що саме дружина стає з'єднувальною ланкою між вимірами свідомого та несвідомого, що дає ключ до розуміння твору та еротичного концепту зокрема Жінка Вадима своєю турботою «умертвляла» їхнє інтимне життя, де пристрасть була схожою на приготовану нею їжу: була мертвою поживою. Цей оксиморон достеменно передає суть інтимного життя в цій сім'ї. Усе, що не мало місця в дійсності, знайшло вихід у Вадимових снах. Оповідач навіть признається в тому, що «ми народили у цих стулених стінках не тільки її [дочку Ларису – У.Ж.], а ще й якогось звіра, швидкого й безплотного, котрий так само, як ця дівчина, тут довгими роками виростав, і то для того, щоб поступово з'їдати нас, нашу духовну наповненість, небуденність, пориви, мрії – все те, що давало змогу здобувати силу, щоб бігти по сірих площинах днів» [194, с. 109-110].

Вадим на шляху до Невідомої долав нелегкий шлях, «бобравсь у снігових заметах», його дорога супроводжувалась хуртовинами. На думку К. Юнга, сни, пов'язані із зануренням у воду (сніг як її вид у застиглому стані), найчастіше необхідно трактувати як наближення змін і готовності (або навпаки) їх реалізувати. Образ дороги у творі набуває ролі художнього прийому, який задає сюжетну динаміку. Шлях у повісті «Жінка в блакитному на сніговому тлі» Шевчука символізує своєрідний напрямок у віднайденні себе й усвідомленні минулого й, до певної міри, реалізації власної цінності. «Концепція шляху завжди пов'язана з таємницею спасіння» [64, с. 407].

З характером Вадима знайомимось із його монологів, фраз інших персонажів, наскрізних деталей. Саме такою деталлю є поява образу пса в снах чоловіка. Собака, як зазначено у словнику символів [64, с. 459-460], уособлює, крім вірності й відданості, нечистоту та розпусту. Таким чином, вважаємо, що Вадим був схильний до «легких інтрижок», а поштовхом для цього могла стати рутинна у сімейному житті.

Звернення до еротичного концепту в повісті «Жінка в блакитному на сніговому тлі» допомагає Валерієві Шевчуку детальніше розкрити своїх персонажів. Через згаданий мотив письменникові вдається окреслити специфіку чоловічої психології, звертаючись до несвідомого, яке знаходить вихід у снах і мареннях. Ця повість – це своєрідна спроба аналізу характеру еротичного, віднайдення мотивації сексуального потягу й у прихований спосіб підведення читача до висновку, що вагоміші ті цінності, які пов'язані із сім'єю, де завжди себе відчуваєш у «спокої і затишку, де всі речі стоять на місці і сказані слова також ніби речі, які стоять на місці» [194, с. 125].

Зображаючи еротичний концепт в «Оповіданні цинічному», М. Хороманський, як і Вал. Шевчук, звертається до язичницької міфології та оригінальних прийомів. Змальовуючи створіння, які примарились Ясеві, – слугі Тукевичів, та їхній танок, письменник наголошує на його оргістичному характері: «Czyniły rzeczy nieprzyzwoite, aż się rumieniły wstydu» [213, с. 194]. Зазначимо, що події у цьому епізоді відбуваються ввечері, що додає

їм певного містицизму та гріховності, а постійна присутність місяця підсилює це відчуття.

Як і в інших аналізованих нами творах Вал. Шевчука, де чоловіки тікають від сірості буднів через зраду з жінкою-Афродітою, у повісті «Місяцева зозулька...» Колька стає прикладом саме такого чоловіка. Повсякденна рутинна досягає абсурду, що вдало підмітив автор, змальовуючи епізод із життя будинків, знаних в околиці як Ластів'яче гніздо та Білий дім. Кожного дня в один і той самий час, домами прокочувався легенький та «лагідний», як його характеризує письменник, а тому безпристрасний землетрус. У такі хвилини «всі працювали в одному ритмі й одночасно, хіба що колишня Шурчина любаска, а може, ще дехто із самотніх, у кого чоловік загуляв, тихенько лежали в темряві й тоскно прислухалися до його ритмічного погойдування» [196, с. 24]. Колька-рибалка у своєму прагненні втекти від повсякденності схожий із Вадимом (повість «Жінка в блакитному...»). Обидва персонажі відрізняються не тільки інтелектуальним рівнем, а й ступенем моральної відповідальності, що у випадку Колі дає змогу зрадити дружині, то для Вадима перетворюється в мрію, реалізація якої можлива лише в снах.

Роздвоєність показана також на прикладі чоловіка Ребеки («Ревнощі і медицина» Міхала Хороманського). Відмар «*przeżywał stan takiego rozdwojenia osobowości, że nie wiedział, które jego "ja" jest zewnętrzne, a które wewnętrzne, które myśli i rozważa, a które czyni i mówi*» [212]. Аналізуючи свою поведінку, він чітко усвідомлює, що «*z jednej strony wiedział dokładnie, że kieruje jego czynami ciężkie i nieprzeparowane uczucie, z drugiej – wszystkie jego ruchy były celowe i skontrolowane przez rozum. Mózg jego pośpiesznie i zgrabnie dorabiał do jego poczynań usprawiedliwiające motyw. Najbardziej nawet patologicznemu stanowi tak zwanego afektu towarzyszy zawsze ściśle i chłodne rozumowanie*» [212]. Проте роздвоєння його особистості відбувається на відміну від Шевчукових чоловічих образів в одному онтологічному вимірі, але стосується двох сторін свідомості – контрольованої та неконтрольованої.

Образ Раї («Чортиця») відрізняється від Юльки («Місяцева зозулька...»), насамперед, глибиною трагізму. Використані автором порівняння з тваринами не випадкові. Недаремно Вася Равлик («Чортиця» Вал. Шевчука) часто говорить, що «хай живе в нього як кішка чи собака, адже чого тільки люди не тримають у себе в хатах: змії, тигрів, левів, крокодилів, півнів, а один, як доводилося читати, завів собі в квартирі коня. Вона ж, очевидно, зі своїми поведками з родини кошачих, ото ж хай живе в нього оця кошача, поки не набридне їй чи йому» [202, с. 31]. У чоловіка наміру одружуватись поки не виникало: по-перше, Рая була не з тих дівчат, які стають зразковими дружинами; по-друге, багато Васиних ровесників одружились замолоду – і тепер «колотяться в домашньому пеклі» [202, с. 31].

Звернення Вал. Шевчуком до образу жінки-кішки в повісті «Чортиця» реалізує одразу дві функції: дослідити психологію нетипової з огляду на надмірну розкутість дівчини та з її допомогою розкрити роль еротичного концепту в житті чоловіка. Вася Равлик до Раї «не знав» жінок, хоча його ровесники уже давно вели активне сексуальне життя. Саме тілесний аскетизм став причиною того, що хлопцеві майже щоночі доводилось бачити сні еротичного характеру. В описах цих нічних видінь є оргіастичні елементи. З кожним днем все виразнішим ставало відчуття того, що прозора довга ріка порожнечі текла не «від нього, а у нього». Отже, «користь од перебування Раї він все-таки мав: одне, в снах переставали мучити його привиддя голих жінок, не впадав він і в еротичні марення перед сном, а друге, зовсім перестав відчувати порожнечу власної хати» [202, с. 22]. Із зникненням снів у Васі Равлика появилася інша проблема: його все частіше хвилювала думка про майбутнє з дівчиною-кішкою. Хлопець не був впевнений, чи хоче все життя виконувати чоловічі і жіночі обов'язки, чи правильно те, що він Раю немовби «приручив», як звичайну домашню тварину. Відповідь на ці запитання Васі підказував внутрішній голос, кажучи, що «ніколи не приросте на іншому дереві спіла ягода вишні вирвана в чужому саду» [202, с. 40].

Головний персонаж оповідання «Жінка-змія» – людина великого інтелекту, проте, на нашу думку, це призводить до виникнення надмірності й навіть певного фанатизму в його світобаченні та поведінці. Чоловік ототожнює себе з героєм твору «Двоє на березі» Шевчука, або «віднаходить паралелі своєму настроєві в ліриці Є. Плужника чи В. Свідзинського» [59, с. 144], а сама ночівля на озері – аналогічна зображеній у новелі М. Коцюбинського «Intermezzo» втеча від міської суєти. Ставлення до навколишнього середовища виходить з позицій егоїзму чоловіка: зневажливе ставлення до пляжників, дещо зверхнє трактування рибалок. Очевидно, що саме одержимість та самолюбство як визначальні риси його характеру спровокували зустріч із жінкою-змією. Персонаж «Жінки-змії» признавався: «Нічого гріха таїти: мене вабило до цієї дівчини, гостро й нагальне, зрештою, як вабило завжди, коли потрапляв на податливих дівчат. Я їх нюхом чув, і тут було в мені щось од Дон Жуана» [194, с. 27].

Зазначене «щось од Дон Жуана» простежуємо також в описі персонажа повісті «Горбунка Зоя», де воно прирівнюється первісному інстинктові, основною рисою якого є спопеляюча неконтрольованість («...гріх казати, що мене не з'їдав отой донжуанський вогонь, що уподібнює хлопців до метеликів, які летять на вогонь і в ньому щасливо чи нещасливо спалюються» [194, с. 34]). Увиразнення цієї риси характеру головного героя зазначеного твору відбувається через введення символу метелика, з яким, як бачимо, його часто порівнює автор: «...я метався, як нічний чорний метелик, по кімнаті, безсило б'ючись об залізні стіни» [194, с. 81]. Метелик, як відомо, символізує легковажність та тлінність [64, с. 71]. Та й сам герой додавав: «не числю себе вибраною людиною, а згоджуюся, що особистість я нікчемна, тобто “Пан Ніхто”, як кажуть...» [194, с. 30].

Наскрізний символ еротичного концепту у творчості Валерія Шевчука – вогонь, який, на думку С. Яковенка, семантично корелює з еротичним концептом [210, с. 367]. Автор роману «Дім на горі» вдається до семантики цієї стихії на усіх рівнях стосунків чоловіка з жінкою: від простого залицяння

до безпосереднього статевого акту. Запалена свічка, яка з'являється в одному із снів головного персонажа повісті «Горбунка Зоя», є уособленням початку стосунків із жінкою-коханкою. Письменник не випадково звертається саме до цього символу, адже світло, яке вона створює – нетривале. Для прикладу, кохання Зої «згоріло» настільки швидко, як і виникло. У «Місяцевій зозульці...» спостерігаємо своєрідне нагнітання символіки вогню. Юлька спершу розігрівалась, як плита, потім закипала, як «казан з окропом», а врешті, коли чоловік входив у її тіло, «спалювала» його. Все її жіноче ество нагадувало вулкан, шлях до якого був незнайомий навіть для досвідченого чоловіка. Відомо, що Шурка Кукса у околиці був знаний ловелас, таке собі дитя ночі, як його характеризує наратор («Шурка залюбки ставав безпечною дитиною тьми: зрештою, й шкода, яку він чинив, була невелика як злочинність, швидше бешкети» [196, с. 71]).

У прозі Шевчука простежуємо детермінацію почуттів з огляду на символіку вогню. Головний персонаж повісті «Горбунка Зоя» так і пояснює: «Чи ж любив я Оксану? Очевидно, що так, але це була любов – не кохання, великого вогню вона в мені не розпалювала, не вміла палати й сама, отже, не вміла запалювати коханця, тому своєю любов'ю несла вибранцеві мир, а не заколот, умиротворення, а не пристрасті, змагання та збурення» [194, с. 42]. Тому-то Оксана завжди була для героя повісті «Горбунка Зоя» «ніби затишний дім моряка після бур та штормів» [194, с. 43]. Вогонь, який горить у цих стосунках, завжди приносить очікуване й таке необхідне тепло; а стосунки із Зоєю нагадують полум'я, яке спопеляє. Геннадій – один із персонажів вказаного твору дуже влучно висловився з цього приводу, мовляв, «вона [Зоя – У. Ж.] вона... ну, мій струмент спекла» [194, с. 45]. Саме тому багато подій, описаних у цьому творі, відбуваються біля води, бо лише ця стихія здатна погасити вогонь.

Погоджуємось з думкою Г. Канової, що таємниця – невід'ємний елемент любовного дискурсу: кохання, оповите пеленою таємничості, отождивити завжди намагалися витлумачити зв'язок еросу та його таїни,

розгадування якої нерідко веде до виникнення перешкоди між закоханими [82, с. 112]. Вважаємо, що це зразок своєрідної рольової гри між чоловіком і жінкою. Стосунки батьків Ярослава («Декоративна жінка» Валерія Шевчука) надзвичайно заплутані й складні, сповнені таємниць. Оповідач часто й сам порівнює їхні відносини із змаганням, яке з огляду на міру нагнітання атмосфери має свої етапи: «В оцій новій фазі змагання між батьком і матір'ю обоє не переходили до фізичних дій, а вели, можна сказати, психологічну війну, і цього разу перемагав, здається, батько..., він також, здається не збирався, бо йому було важливо не закінчити гру, а якомога її розтягти» [193, с. 36]. Батька Ярослава, якого звали Василь, у цих стосунках перш за все цікавило прагнення продемонструвати своє домінування, а суть «гри» полягала у бажанні взяти реванш і утримувати свою позицію якомога довше. Професор Буйтендік називає любовну гру «найдовершенішим взірцем усіх ігор, у якому в найяскравішій формі виявляються найістотніші ознаки гри» [186, с. 53].

Домінантою в ставленні й почуттях батька Ярослава до його матері («Декоративна жінка») була пристрасть, у матері – гордість. Це призвело до того, що в стосунках вони не здобули щастя, оскільки «в союзі любові зійшлися два кремені, які при зіткненні не творили домашнього вогнища, а лише скрашували вогонь, який спалював їх самих і від чого йшов гострий, пекельний запах чаду» [193, с. 25]. Гординя, не даючи змоги Людмилі «здати позиції» у війні з своїм чоловіком, стала основною перешкодою для нормалізації сімейних стосунків. Батько Ярослава, Василь Гордійчук, як і його брат-близнюк, був із породи вовків, «який міг жити лише в природі своїх пристрастей» [193, с. 25]. Він, як справжній самець, намагався впокорити і завоювати свою дружину. Василь задуманого не добився, бо бути чоловіком такої привабливої жінки – нелегке завдання. У момент, коли Людмила покинула інститут заради сім'ї, вона стала нецікавою для свого чоловіка. Він почав все частіше бігати за іншими жінками, але розлучились вони не з причини зради, а через обмін сестрами між братами-близнюками.

Через зраду з іншими представницями слабкої статі Василеві як чоловікові «з породи вовків» вдавалось відчутти волю, створити видимість незалежності, яку спотворювала сім'я як осередок відповідальності й обов'язку за інших. Саме можливість зникнення незалежності викликала спротив у формі зради, адже «родина – це завжди фортеця, яка є складником системи подібних фортець, котрі з'єднуються в ноосферу» [193, с. 24].

Справжню пристрасть, проте, Василь Гордійчук («Декоративна жінка») відчував тільки до своєї дружини Людмили: «У першій жінці люблять усе, немовби вона унікальна і єдина, а пізніше ту єдину жінку вбачають у кожній зустрічній» [62, с. 78], але бажання повернути колишню дружину зруйнувало його побут як людини суспільної. У результаті Василь почав зловживати алкоголем, не мав постійного житла. На прикладі повісті «Декоративна жінка» простежуємо чітке розрізнення двох національних різновидів еросу – «любові» й «кохання». Як каже сам оповідач, «кохання егоїстичне і вимагає збурень, завоювань, змагань – це така собі Гелена; а любов прагне до ладу, впорядкування і миру» [193, с. 29]. Подібне розрізнення знаходимо в книзі М. Томенка [176], де він зауважував, що стосунки, побудовані на любові, довготривалі, оскільки на першому місці в партнерів стоїть не пристрасть, а взаємні почуття. Таким чином, особистісна самодеструкція Ярославових батьків відбувалась з огляду на характер еротичного концепту.

У повісті «Декоративна жінка» Шевчука простежуємо перегуки з Платоном, а саме з міфом про андрогінів. Український письменник використовує його в поєднанні з сковородинівською філософією, розвиваючи його в мотиві «природної пари». Людмила та Василь, батьки Ярослава, були «розполовиненими» навіть у парі, тому сімейного щастя не здобули. Підтверджує це і сам оповідач: «...Очевидно, мій батечко і справді не був її природною парою, бо коли б їй трапився делікатний і твердий чоловік, у нашому домі не рвалися б електричні розряди й не гуляли б кульові блискавки, хай і скрешені чи пущені коханням, а поселилася б любов, тобто те, що творить мир і злагоду. Любов же не поселяється там, де мешкають

недібрані пари, хоч яке кохання б їх не зводило до купи» [193, с. 30]. Багаторічний конфлікт між батьками Ярослава не міг бути вирішений ще й тому, що вони не були призначені одне одному.

Ю. Евола вважає, що «з огляду на емоційний аспект кожному чоловікові необхідна жінка й любов, щоб позбутися екзистенційного страху й туги і, за нагоди, надати сенс своєму існуванню» [62, с. 102]. З усвідомленням самотності Василь («Декоративна жінка») намагався налагодити стосунки з дружиною, але образ Людмили теперішньої не співпадав із минулим, що стало перешкодою для покращення стосунків. Бажання повернути жінку перетворилось на фанатичне переслідування («Батько ж підстерігав її, коли йшла на роботу чи з роботи, раз було, що він, напившись, сів при дверях, з яких виходила і заснув... Інколи сидів біля нашого дому на лавчині» [193, с. 35]), яке, як зазначає оповідач, порушило «холодний спокій» Людмили: «Мати після цих зіткнень приходила додому бліда і рознервована, в неї злегка тремтіли губи, отже, по-своєму втрачала спокій» [193, с. 35]. При цьому він жодного разу не поцікавився долею сина, за винятком випадку, коли випав із вікна, але й тоді фраза «хочу бачити сина» була способом зустрітись із дружиною.

Персонаж повісті «Ревнощі і медицина» М. Хороманського сприймав свою дружину, як Василь з «Декоративної жінки» Вал. Шевчука, одномірно. Відмар бачив Ребеку або в контексті ревнощів, або ж надмірного обожнювання й всебічної довіри: «Я впадаю в протиріччя: з одного боку, я вірю, що знаю іншого краще, ніж хто б то не був, і з тріумфом йому про це заявляю (“Я розумію тебе, лише я один по-справжньому тебе знаю!”), а з іншого боку, мене часто охоплює відчуття очевидності: інший непроникний, невловимий, непокірний; я не можу його розкрити, добратися до його витоків, вирішити загадку. Звідки він? Хто він? Я даремно витрачаю сили, я ніколи цього не дізнаюся» [12, с. 209.]. «Іншим» для Відмара є його дружина, що він сам неодноразово повторював: «Oddałby wszystko, aby się dowiedzieć, co myśli w tej chwili ta dziwna kobieta. Mieszkał z nią przez dwa lata

pod jednym dachem i dopiero teraz przekonał się, że nic o niej nie wie» [212]. Лікар Тамтем, коханець Ребеки, також визнавав, що багатьма рисами наділяв її сам: «Ale chutliwy i sentymentalny, przypisywał kochance własne uczciwe i romantyczne cechy charakteru. Był pewny, że wszelkie wielkie uczucie robi człowieka moralnym i budzi wotoczeniu same zalety i cnoty. – Miłość i dobro to jedno!.. Prawdziwa miłość pociąga za sobą zupełną szczerłość i prawdę wzajemną. Pokochać kogoś, to znaczy stać się wobec niego uczciwym i moralnie pełnowartościowym!» [212] Спочатку Тамтем характеризує своє почуття як легку форму захворювання організму (щось на зразок еротичного нежитю), потім любов до Ребеки набуває розмірів «hiperamoris». Чоловік «nie podejrzewał nawet siebie o zdolność do takiej hipertrofii uczuciowej» [212]. Кохання для нього носить навіть дещо прагматичний відтінок, адже боротись із цим почуттям, вважає Тамтем, можна лише з допомогою терпеливості і копіткої праці.

Відчуття незнання Ребеки чоловіками («Ревнощі і медицина») посилюється з огляду на те, що наратор – чоловік і зображення всіх подій у повісті здійснюється через призму чоловічого світосприйняття. Для реципієнта зрада постає як негативне явище, як деструктивна сила сімейних стосунків, проте передумов, обставин, які підштовхнули Ребеку до невірності, автор не зазначає. Зрада для неї – спосіб самоствердження в рамках чоловічої екзистенції, де жінці доводиться керуватись надмірною чуттєвістю, а брехня – єдине виправдання бажанню бути незалежною та рівноправною з партнером. Часто Ребека постає в очах обох чоловіків зовсім іншою – бридкою, невродливою жінкою з порожнім поглядом: «Sporzzenie jej było jasne i proste, ale jak gdyby od wewnątrz puste, jak gdyby stamtąd wyrzała na niego prożnia. Pomyślał, że gdy otwiera powieki – otwiera drzwi do jakichś ciemnych pokoi... Pomimo to, że była płytka i pusta, miała głęboką ośnowę wewnętrzną, lecz wyłącznie natury seksualnej. Pod płaszczykiem nic nie mówiących wyrazów i słów krył się niepokój o wyjątkowym napięciu zmysłowym. Było w tym jakieś niesamowite połączenie pustki z treścią, czegoś

problematicznego z niezaprzeczalnym» [212]. Керуючись виключно еротичним інстинктом, Ребека нехтує встановленими нормами моралі; незважаючи на зовнішню привабливість, жінка втрачає свою внутрішню красу. Хороманський, постійно порівнюючи її з візантійською іконою, що створює ефект візуальної омани: додає обличчю вдаваної безневинності й іронічно натякає на моральне розходження порівнюваних образів. Проте для лікаря Тамтема жінка постає уособленням чогось незвичайного, що свідчить про надмірну сакралізацію образу коханої, надання їй надмірного авторитету в його житті. «Miłość robi z ludzi świętych. Jak gdyby ktoś nas w tej chwili pobłogosławił!» [212]. У особливостях змалювання цього жіночого персонажа помітний вплив популярної на початку ХХ ст. концепції О. Вайнінгера, викладеної в книзі «Стать і характер» [35], що підтверджують й інші літературознавці, які займалися дослідженням творчості М. Хороманського: М. Хованьок, Д. Келлі, С. Шульц. Погляди Вайнінгера досить радикальні, узагальнені, зокрема на теорію «арійства». Концепція надто суб'єктивна: простежуємо натяки на особисту неприязнь до євреїв.

Маскулінний ерос у повісті Міхала Хороманського «Ревнощі і медицина» відтворено через використання порівнянь з негативною семантикою з огляду на деструктивну силу ревнощів, які є передумовою наративу. Кохання для чоловіка – це або безкінечні муки, , або невиліковна хвороба, або вірус, зникнення якого настане після щеплення, або наростаючий біль; простежуємо також ототожнення любові з підлістю. Спальня – вмістилище тортур, які здійснюються лише найжорстокішими методами: для Відмара кожна ніч з коханою дружиною перетворюється на ходіння розпеченим залізом, де він заживо згорає (перехід еротичного в танатологічне, хоча Хороманський не уточняє чи це відбувається у хвилини найвищого екстазу). Закохана людина, на думку автора, втрачає свою індивідуальність. Описуючи жіноче тіло, письменник ніколи не характеризує його словами ніжності, для нього воно «jak kupę jakiejś nieskalanej

hygroskopijnej gazy, jak najdroższe, ciężko chore ciało, które miał wyratować nożem chirurgicznym» (устами Тамтема) [212].

Почуття лікаря Тамтема («Ревнощі і медицина») – несправжні, як його нешира штучна посмішка – постійна деталь в описі директора шпиталю. Він надто цинічно трактує кохання, щоб повірити в його щирість: «Rebeko! – powtarzał uroczyście, zachwycony samą myślą o niej – kiedyż znowu ujrzę cudowną linię twego ciała, twój brzuch obsadzony liliami?». Po chwili jednak zmienił się: lekkomyślny i cyniczny, zakończył ten prawie że salomonowy wykrzyknik nieprzyzwoitym, męskim powiedzeniem. – «My ludzie prości, nam byle pospać z kobietką» – lub czymś jeszcze gorszym» [212]. Часто Тамтем порівнює свої почуття із стихією вітру, оскільки обом притаманна руйнівна здатність. Чоловіча легковажність у ставленні до еросу також призводить до незворотніх наслідків: «Im lekkomyślniej traktuje mężczyzna miłość, tym łatwiej jej podlega, a potem nawet w niej się zatracą. Lekkomyślne bowiem podejście do tej nader patogenicznej sprawy zmniejsza odporność psychiczną, co pociąga za sobą łatwość kompletnego zamroczenia miłosnego» [212]. Основною рисою еротичного концепту в повісті «Ревнощі і медицина», таким чином, є синкретизм, оскільки автор для створення моделі маскулінного еросу звертається до багатьох категорій з негативною семантикою.

Міхал Хороманський у повісті «Ревнощі і медицина» використовує пейзажні деталі й колористику для увиразнення межовості стану Відмара. Валерій Шевчук, навпаки, звертається до символіки вогню, зображаючи перехідний стан чоловічих персонажів. Вітряна погода – не випадкова деталь у повісті автора «Шпиталю Червоного Хреста». Вітер своєю руйнівною і стихійною силою уподібнюється до ревнощів. «Слова зі значенням “вітер” можуть співвідноситися із значенням “темний, сліпий”» [110, с. 309]. Людина, одержима почуттям ревнощів, не може ні адекватно мислити, ні поводитись доти, поки не підтвердить або спростує свою правоту. На думку Маковського, інше значення лексеми «вітер» як однієї із стихій носить сакральну-еротичний характер [110, с. 308]. У повісті «Ревнощі і медицина»

також простежуємо порівняння з використання семантики крові, а «червоний» і «кровавий» – найчастіше використовувані епітети: «Wtedy mgła i ciemność otoczyły wszystko i na zawsze i Widmar zamiast czapeczki i szala ujrzał czerwoną kałużę krwi», «świat wydawał się czerwony, jakby zalany krwią», «że taką rzecz można zmyć tylko krwią», «czerwone kałuże – jak gdyby ktoś zabryzgał wszystko czerwonym atramentem – migotały przed jego oczami», «krwiożercza chciwość» [212]. «У зв'язку з цим стає зрозумілим, що слова зі значенням “кров” можуть співвідноситися не тільки зі значенням “жінка”, а й із значенням “брудний, нечистий”» [110, с. 205]. Символічне значення крові пов'язане з червоним кольором, вогнем. Це – пристрасть, любов, насамперед, а з іншого боку, кров – емблема ворожнечі, помсти, війни, прояв неконтрольованих почуттів, як-от агресії. Таким чином, ця деталь – багатозначна, але її використання лише підкреслює одержимість почуттям ревності, які були породжені надмірністю в розумінні кохання Відмаром.

Багато фактів Міхал Хороманський свідомо вводить у сюжет повісті «Ревнощі і медицина» з метою нагнітання атмосфери ситуації зради Ребеки (для прикладу, коли Відмар читає місцеву газету, сторінки якої рясніють кримінальними оглядами вбивств і самогубств на фоні зради) й постійного напруження уваги, чого автор досягає використанням прийому монтажу. На думку багатьох літературознавців, аналізована повість – значне явище в польському літературному процесі з огляду на вкраплення медичних описів, які характеризуються деталізацією та глибокими знаннями письменника в цій сфері. Крім розлогих хірургічних описів, що свідчать про енциклопедичність знань М. Хороманського і його багатий досвід, повість – глибоке психологічне дослідження поведінки чоловічих персонажів на фоні зради. «“Zazdrość i medycyna” była jedną z książek, dzięki którym określenie «psychologizm» stało się modnym hasłem w krytyce lat trzydziestych, nie oznaczało wyłącznie obecności psychologii w powieści – raczej pewien typ podejścia, taką analizę bohatera, w której nad czynnikami zewnętrznymi o

charakterze społecznym, czy uwarunkowaniem przez los, zaznacza się przewaga czynników indywidualnych» [225].

Еротичний концепт у творчості аналізованих письменників багатоликий. Помітно вирізняється мотив любові до матері, у результаті чого персонажі проектують ідеал жінки, беручи за основу образ неньки. Союз Васі та Раї («Чортиця» Шевчука) був приреченим на недовготривалість, оскільки чоловік априорі не сприймав цю дівчину-кішку як можливу партнерку, він тільки й те робив, що намагався зробити з неї «щось подібне до дівчат на вулиці». У ліжку з Раєю Равлик керувався тільки тим почуттям, «якому опертися не міг», але при цьому жодного разу не спробував поцікавитись, як хоче вона. Згадаймо епізод, коли Вася вперше побачив «чортицю» голою в саду: він не міг ні про що інше думати, крім її тілесних принад, тому й накинувся на неї «розжарено», як голодний звір на впольовану здобич. «Ні, такої жінки Вася Равлик собі не хотів. Бажав, як всі нормальні чоловіки, щоб його жінка була жінкою, а не прибудною кішкою, щоб не він біля неї упадав, а вона біля нього» [202, с. 22]. Вася сприймав жінку, як і Відмар Хороманського, односторонньо, як виразника своїх бажань й усталених у суспільстві традицій. Прагнув знайти дівчину, яка б співпадала з його ідеалом. Більшість рис, якими повинна володіти жінка, Вася проектував з образу своєї матері, тому й запропонував Раї підібрати щось з неньчиного одягу. Прізвище хлопця в цьому контексті звучить символічно: жінку він обирав за сукупністю певних необхідних рис, та й ритм життя Васі був надто традиційним, щоб виходити за межі мушлі равлика, таким, як і в сотні інших людей. «І він серед тих равликів один із мільйонів, і в нього на горбі хатка, одна з мільйонів, і лежить він на лопушиному листку і жує його соковиту плоть, а коли рушить потім у світ і набреде там самку, то й самка буде з власною хатою на плечах» [202, с. 23]. Таким чином, Вася – промовисте підтвердження того, що герой пізніх повістей Шевчука надто фемінізований, у результаті чого вся відповідальність за стосунки лежить на жінці.

«Dla Iwaszkiewiczowskiego bohatera matka jest właśnie najwłaściwszym źródłem ruchu żucia. Podtrzymując ten ruch – kiedy on przygasa. Nadaje mu właściwy kierunek» [248, с. 112]. У повісті «Березняк» образ матері накладається на образ Маліни. На думку Стася, очі дівчини схожі до тих, які були в мами: «Марно шукав очі матері; повсюди ввижались – як і в той день, коли вперше йшов у школу, – очі під повіками, схожими на пелюстки, прижмурені очі. Ні, у матері не було таких, це були затуманені очі Мальвіни» [77, с. 335].

Валерій Шевчук у повісті «Декоративна жінка» створює протилежний до згаданого вище образ матері: Людмила своєю строгістю й всевладністю пригнічує індивідуальність сина, не є джерелом приємних спогадів про дитинство та юність. Мотив материнської любові в цьому творі відображений по-новаторськи, оскільки письменник розділяє її на два елементи – духовний зв'язок між батьками й дітьми та взаємне почуття обов'язку і відповідальності. Оповідач стверджує, що в його стосунках з матір'ю ніколи не було першого фактора, тому для підтримання дисципліни із сином Людмила пригнічувала його волю. Ярослав пояснював: «Отже, ставлення до мене матері – це лише ретельно виконаний обряд, але Бога, тобто справжньої любові, Духу в ньому, кажу, не було, бо ми залишалися істотами не з'єднаними в душі, хоч би тою мірою, яка здатна витворювати любов» [193, с. 43]. Надмірна турботливість Людмили в ставленні до Ярослава була своєрідною компенсацією незреалізованих батьківських почуттів Василя до сина та сублимацією кохання до свого чоловіка.

У повісті «Матінка Йоанна від Ангелів» Івашкевича простежуємо ніцшеанську антиномію між id та super-ego, причому «id – to instynkt erotyczny, prowadzący do zła, do zbrodni, do aprobatu dominacji jego symbolu – szatana. Super-ego – to religia, jej dogmaty określające dobro, dążenie do świętości, zwińczynstwo Boga w człowieku» [236, с. 14]. Згадка про матір і почуття до неї отцем Сурином також не випадкова. Автор прагне окреслити стан роздвоєності персонажа, яка проявляється в двох напрямках: життя до й

після прийняття сану, боротьба духовного та фізичного. Часті згадки матері отцем Сурином свідчать, насамперед, про домінування архетипу Аніми в підсвідомості отця Сурина. З огляду на авторитарну поведінку батька стають зрозумілими прояви Юзефом доволі ніжних, як для чоловіка, почуттів до матері, які пізніше сублімують у любов до Богоматері. «Reakcję na trudności stanowi u niego nie próba ich rozwiązania, lecz chęć schronienia się w bezpiecznym miejscu – łonie matki» [263, с. 24].

Отже, модель маскулінного еросу у творах Ярослава Івашкевича відображається в екзистенційному ключі. Категорія еросу для Відмара в повісті «Ревнощі і медицина» Міхала Хороманського – невіддільна від ревнощів та одержимості, які визначають вчинки й поведінку зрадженого чоловіка. Мужчини у творчості Валерія Шевчука постають жертвами жіночої демонічності або, використовуючи термін Ю. Еволи, «статевого магнетизму»²¹. Чоловіків приваблює фемінна таємничість, загадковість, яка, як правило, стає основою майбутніх стосунків. Чоловічі персонажі пізніх повістей Шевчука надто фемінізовані, що часто проявляється в сублімації почуття любові до матері у стосунках із жінкою.

2.3. Девіації еротичного концепту.

Творча індивідуальність письменника значною мірою реалізується в процесі обробки та осмислення успадкованих сюжетів, форм і прийомів. Подібність, взаємозв'язки й перегуки, які існують між творами одного виду чи жанру у творчості різних митців, настільки численні й істотні, що виявляють певні сталі системи ознак, структурні інваріанти, які Н. Фрай називає «літературними матрицями», або «архетипами». «Слово є архетип культури; культура – культ розуміння», а «говорити архетипами означає підносити зображуване зі світу поодинокого, минушого у сферу вічного» [40].

²¹ Однією з основних ідей Ю. Еволи є концепція «статевого магнетизму», який пронизує як внутрішнє буття, так і тілесність чоловіка й жінки. Це своєрідна стихійна та притягувальна енергія, щось на зразок понять «їнь» і «ян» у східній філософії.

Еротичний концепт у творчості Вал. Шевчука є одним із провідних, оскільки зацікавлення цією темою посилюється, на думку Ф. Ар'єса, в епоху бароко, дослідником якого є український письменник. «Моя наукова і перекладацька праця біля пам'яток українського літературного бароко впливає на образну структуру мого тексту, на сюжетно-конструкцієтворення» [191, с. 4]. «Дослідницька стратегія Вал. Шевчука часом нагадує насичену гру в межах власної пам'яті, зафіксованої інформації про літературний простір, що оприявнюється в переповнених фактографічними зіставленнями, текстовими порівняннями, посиланнями на власні праці та висновки у міркуваннях» [162, с. 36]. Як вважає О. Солецький, твори періоду бароко, які перекладав письменник, вагомо вплинули на його становлення як митця. Насамперед цей вплив помітний у насиченій алегоріями й символами мові, що сприяє появі нових альтернатив осмислення та тлумачення тексту, можливості його кількарівневого прочитання – «явище прообразності» (термін Валерія Шевчука).

Повісті Вал. Шевчука «Початок жаху» та «Біс плоті» мають багато спільного з твором Я. Івашкевича «Матінка Йоанна від Ангелів». Дослідження художніх паралелей між цими літературними зразками, представлене у студії Сергія Яковенка «Ангели і біси: поліфонічна проза Ярослава Івашкевича та Валерія Шевчука». Автор розвідки детально досліджує питання добра та зла та їх співвідношення в людській поведінці, звертається до еротичного концепту, інтерпретацію якого здійснює в контексті аксіологічної проблематики.

Однією із яскравих прикмет, яка вирізняє згаданого польського письменника з-поміж інших літераторів ХХ ст., є наскрізний песимізм. «Autor Panien z Wilka buwa nader często pisarzem smutnym, ale przez ten smutek, a nawet rezygnację, przebija niezmiennie zauroczenie pięknem świata» [216, с. 77]. З особливою гостротою він відчувається в одній із його «демонічних повістей» – «Матінці Йоанні від Ангелів». Найвдалішим жанровим визначенням цього твору була б «історична фантастика» (термін

С. Яковенка, який дослідник дає творам Івашкевича та Шевчука з огляду на їхню жанрову подібність): «... термін “історичний” є формальним і здебільшого умовним... Мова тут може вестися про “внутрішню” історичність, у якій визначальну роль відіграють не події, а стати духу, які в часі можуть відповідати певним історично-культурним формаціям» [209, с. 341]. Подібну думку висловлює польський дослідник А. Завада у монографії, присвяченій творчості Івашкевича, де в один ряд із повістю «Матінка Йоанна від Ангелів» компаративіст ставить «Битву на рівнині Седгемор».

«Матінка Йоанна від Ангелів» – зразок інтелектуальної прози. Саме цей твір служить прикладом того, що «*dzieło artysty jest w pewnym sensie dziełem dla wtajemniczonych*» [248, с. 33]. Згадана повість, незважаючи на необарокові, експресіоністичні елементи, написана у річищі екзистенціалізму. Отець-капеллан Юзеф Сурин – головний чоловічий персонаж твору – перебуває в пошуках себе й свого призначення, бо не здобув цілковитого спокою у вірі в Бога. Постійно присутнє почуття нудьги не зцілює, не асоціюється з християнським умиротворенням, а, навпаки, приводить до внутрішнього розладу, до поглиблення відчуття боротьби між добром і злом у його душі

Проблема протиріччя між категоріями добра та зла знайшла подібне вирішення в повісті Вал. Шевчука «Початок жаху». Протистояння Іоанна Московського та Михайла Вовчанського, головних персонажів твору, оповите містиккою й таємничістю, що ускладнює проведення межі між добром і злом. Твір «Початок жаху» розпочинається твердженням Михайла про те, що категорія краси є складовою зла, що суперечить традиційному уявленню про неї: «Кажуть, що бути гарним – це щастя, але я вважаю навпаки, бо гарний у світі ніби голий ходить – на ньому всі пасуть очі, а коли й так, то й заздрити починають, а заздрячи, шкодять як можуть, відчуваючи при тому лиху втіху» [201, с. 94]. Саме зовнішній вигляд Михайла Вовчанського став передумовою усіх нещасть і злодіянь, які трапились у його житті. Таким чином, Валерій

Шевчук, вдаючись до цієї проблеми, доводить, що межі між цими категоріями okazіональні й індивідуальні.

Композиційно повість «Початок жаху» Валерія Шевчука належить до зразків «твору у творі», що споріднює творчість Шевчука й Хороманського. Відомо, що книгу Михайла Вовчанського, у якій були записані події з його життя, після пожежі в монастирі знайшов один із ченців, Доротей Лебедевич. Ставлення останнього до прочитаного рукопису та до самого Вовчанського звучить двозначно. Лебедевич мотивує це тим, що «правди ніхто не довідається: простіше було б думати, що Михайло Вовчанський був з попередженим розумом і багато чого попридумував, а може, йому все це несправедливо уявлялося...» [201, с. 171]. Відстороненість позиції автора підкреслює обраний тип нарації – від першої особи. Надмірна суб'єктивність, притаманна світоглядові Вовчанського, постійні сумніви поглиблюють ефект «відкритої проблеми». Таким чином, вирішення конфлікту між добром і злом, ролі в ньому категорій краси, аскетизму, надмірності, відреченості від світу з огляду на надуману позірну обраність наратор залишає для реципієнта.

Факт, що батьками дитини стали обидва чоловіки – і Вовчанський, і Московський, – переконливо доводить думку про присутність добра й зла в людині однаковою мірою, проте ситуативно співвідношення кожен обирає сам. Валерій Шевчук у повісті «Початок жаху», на прикладі двох діаметрально протилежних за характером персонажів, відтворив дві різні іпостасі однієї людини, виразники її світлої та темної сторін. «Відношення між героєм і його двійником... існують не стільки в часі, скільки в просторі художнього розгортання композиції» [33, с. 24]. Московський як сюжетний двійник Вовчанського виконує роль розвінчування самого себе (про цю сюжетотвірну функцію двійника писав ще М. Бахтін). Часто Михайло порівнює життя з театром тіней, бо невідомо, коли серед цих безтілесних відображень знайдеш своє: «І дивну річ чинить зі мною те відчуття: і моє життя ніби перетворюється в міражний сон, і я навіть сам не вірю, що і я

щось реальне в цьому світі, а не придумане властителем якось чарівного ліхтаря» [201, с. 103]. Відчуття Москівським вірогідності свого існування поглиблює ефект багатовекторності в трактуванні порушених автором проблем.

Боротьба добра і зла – центральна проблема у творі «Матінка Йоанна від Ангелів» Я. Івашкевича, та автор зазначав, що останнє – породження виключно людської натури (П. Граф [223] вважає, що антиподом зла у творі є не добро, а святість: ціллю матінки Йоанни було стати святою, що не могло реалізуватись упродовж земного життя, тому черниця знайшла інший вихід – прославитись за рахунок зла). Дефініцію категорії зла даємо, виходячи із розуміння добра, але визначення межі переходу між ними – явище індивідуальне. Псевдо-заволодіння бісами сестер-урсулянок призводить до ряду нещасть і трагедій, мотивованих «позірним добром»: спершу спляють невинного священика Гарнеця, у результаті чого його діти стають сиротами, обманутою і покинутою через недобросовісну поведінку королівського слуги залишається сестра Малгожата, а через втрату віри отець Сурин стає подвійним вбивцею. На думку авторів студії «“Матінка Йоанна від Ангелів” – конфлікт герменевтик?» [263], звернення Івашкевичем до теми «одержимості бісами» уможливорює різні тлумачення самої проблеми зла, а, отже, призводить до постійної актуальності повісті. Інтерпретація подібної проблематики – завжди явище двостороннього характеру: в раціональному та ірраціональному ключі. Парадигма тлумачень у раціональному контексті – ширша: психологічна, психічна, суспільно-політична, культурно-історична тощо.

Не зумівши примиритись із фізичним каліцтвом (горбом на спині), матінка Йоанна від Ангелів – настоятелька Людинського монастиря сестер-урсулянок намагається усіма можливими способами привернути до себе увагу, не зважаючи на те, що таким чином вона не просто порушує, а відхиляє й нівелює християнські закони. Для людини Середньовіччя характерне образне мислення, яке проявляється в різноманітних параболах,

алегоріях та символах. Причина цього криється в «християнізації» як світського, так й інтимного життя особистості того часу. Сублімація певних почуттів із зазначеної причини приводить до девіантної поведінки, що й відбулось у випадку матінки Йоанни. «Nudę klasztornej codzienności próbowała zmniejszyć zakazanym zakonnicy uczuciem kierowanym do przystojnego księdza Garnca» [223, с. 96]. Коли він не відповів монахині взаємністю вона вигадала й розповсюдила історію про те, як він чарівним способом (у Середньовічній Європі звинувачення в подібному – рівнозначне смерті) пробирався крізь стіни монастиря й спокушав сестер. Приходський священник Брім під час знайомства з отцем Сурином признався: «Я вважаю, але кажу це тільки тобі, тому що ти повинен знати все... Думаю, що тамтешнім дівицям хотілось, щоб Гарнеця приходив до них, і від цих бажань у них в голові і потуманилось... Вона казала, мовляв, пеніс у нього величезний, чорний і холодний, як лід» [78].

Покарання смертю було неминучим для Гарнеця ще й з огляду на те, що він з невідомих нам причин не став королівським фаворитом. Пояснення цього факту увиразнює можливість аналізу повісті «Матінка Йоанна від Ангелів» Я. Івашкевича в політичному контексті [263, с. 26-28]. Для підтвердження наведемо уривок розмови між королівськими придворними: «– Це той самий Гарнец? – запитав Пйонтковський, уважно дивлячись на пана Хжонщевського. – Той самий... королева цього пса не злюбила за те, що він забагато лаяв» [78]. Звинувачення в «чорнокнижницві» давало змогу позбутися непотрібної при королівському дворі людини, тим паче без жодних підозр для правителів країни.

Більшість персонажів, зображених у повісті «Матінка Йоанна...», розуміли абсурдність думки про існування бісів, але мало хто висловлював вслух свої здогадки. Пасивна поведінка цих людей є також способом примноження зла. З побіжних цитат, думок, несвідомо висловлених, стає зрозумілим, що усі усвідомлювали неправомірність звинувачення ксьондза Гарнеця, але для людини Середньовіччя авторитет церкви був непохитним, і

рішення, прийняті її інституціями, не піддавались на загальне обговорення, не те що осуд: «Не говори, чоловіче, про такі речі. Ти про це не маєш ніякого поняття. Ми ж то, богослови, дещо у цьому розуміємо. А вам потрібно молитись і мовчати» [78]. «Dla ludzi średniowiecza rzecznikiem uniwersalizmu mógł być tylko Kościół, ponieważ czynnik unifikujący znajdował się w ich mniemaniu poza porządkiem doczesnym» [246, с. 109]. Приходський священник Брім навіть створює концепцію «святості»: після вигнання диявола, який цілком заволодів суттю людини, вона перетворюється на «порожній кубок, як гола форма», і перш ніж душа «заповниться» турботами і суєтою плинного буття, у неї може ввійти Божий Дух, «...допоки не заповнить її найчистіше Боже єство аж по вінця» [78]. Таким чином, зло в повісті «Матінка Йоанна від Ангелів» Івашкевича «jawі się jako przyczyna i sens», «jako podstawowy element ontyczny i metafizyczny» [223, с. 98].

Розрив між духовним і тілесним, земним і небесним початками в людині проявляється особливо яскраво в ставленні до еросу. Християнська мораль вносить дисгармонію у відносини людей і трагічний початок у любовні почуття, тому що прагне виключити з нього чуттєву сторону. Поділ на духовне і тілесне породжує потяг до гріха на підсвідомому рівні як до забороненого плоду, тому більшість протиріч, з якими стикається людина упродовж свого життя, пов'язані з боротьбою «сили духу» та «сили тіла».

«Біс плоті» – повість Вал. Шевчука, у якій головний персонаж, чернець Климентій Зіновієв, живе у системі дворівневого буття: життєво-конкретному й філософсько-символічному. Прірва між ними посилюється через те, що герой «ніколи не пізнавав жінки» [192]. Призначення еросу бути з'єднувальною ланкою між сферою реальності іманентної та трансцендентної, матеріально-тілесної й ідеально-ціннісної, оскільки сама категорія поєднує в собі дві природи духовну і чуттєву.

Климентій («Біс плоті») – людина свого часу. Письменник майстерно вписав свого персонажа в тогочасну культуру, навіть уміння «закидати прислів'ями і приказками» споріднює його з українським літератором

XVII ст. Механізм створення художнього світу в повісті «Біс плоті» характеризується особливою складністю. Так, композиційною доміантою цього твору виступає «роздвоєність» персонажа. Вона є тією ідейно-естетичною і структурно-смісловою віссю, навколо якої вибудовується весь сюжет твору.

Приєм «роздвоєності» персонажа Валерій Шевчук використовує як необхідний спосіб художньо-естетичного осягнення внутрішнього світу людини. Більше того, він є визначальним для прозових творів письменника: у більшості з них Інша частина відображає приховану сутність героя, зображає все те, що подавлюється або мораллю персонажа, або суспільно-культурною специфікою того середовища, у якому він живе. У повісті «Біс плоті» прийом «роздвоєності» допомагає усвідомити мандрівному ієромонаху своє природне призначення як чоловіка. «Роздвоєність» Климентія письменник показує введенням сновидінь та марень у сюжетну канву твору: він спілкується з янголом, з бісом, з жінками-сибілами. «Марення та візії героїв Валерія Шевчука... описують складні внутрішньовізієві осмислення таємниць світобуття, що позбавлені конкретних часово-просторових координат і спрямовані на тлумачення універсальних символічних образів» [162, с. 39]. Використання такого художнього прийому не випадкове: воно дає ключ у самопізнанні, інколи й стимулює цей процес. Саме через самопізнання Климентієві вдається допомогти одержимій бісом плоті дівчині. Зазначимо, що у візіях мандрівного ієромонаха особливе місце займає саме жінка, навіть ангел говорить жіночим голосом. Герой відсутність фізичного контакту з протилежною статтю компенсує несвідомо саме у мареннях. Климентій у візії з сибілами присутній в образі Харона, який був перевізником душ у царство Аїда за грецькою міфологією. Розповідь про ієромонаха Зіновієва підсилюється описом його зовнішнього вигляду («сам був чорний» [192, с. 240]). Використання цього кольору поглиблює порожнечу, яка утворилась від умиртвляння свого тіла, придушення у ньому природних первнів.

«Двійник – віддзеркалене відображення персонажа, яке дає привід для діалогу із собою, з Іншим собою. Людина, яка не має сталості, не є тотожною собі, адже кожна її маска, кожне її відображення містять щось автентичне, а щось чуже, не притаманне цій особі, щось таке, що існує лише для іншого. Внутрішні суперечності людини зумовлюють розщепленість її свідомості, яка змушує особу розмовляти із своїм alter ego» [42, с. 142]. Із введенням Москівського як можливого двійника Михайла в сюжетну канву повісті «Початок жаху» по-новаторськи реалізовується еротичний концепт. На прикладі цих двох персонажів порушується питання гомоеротичного дискурсу у творі.

Як правило, об'єктом гомоеротичного захоплення стають молоді юнаки, які знаходяться в розквіті сил. «Młodość i uroda są wrunkiem uczestnictwa w erotycznych targach patriarchy» [228, с. 195]. Гомоеротичні нахили простежуємо не тільки на прикладі конкретного суб'єкта уподобань, а також через змалювання специфічних деталей. Михайло Вовчанський («Початок жаху») велику увагу у веденні манускрипту приділяв змалюванню власного внутрішнього стану. У епізоді, коли Іоанн Москівський займався коханням із його дружиною, у Михайла склалось враження, що він загнаний у «чорний кут чи закут, а з нього не було жодних дверей» [201, с. 147]. Більше того, Вовчанському здавалось, що «закут цей все більше стискався і зменшувався і тис ... ущільненою темрявою» [201, с. 147], у якій він почав по-справжньому задихатись. У цій ситуації Михайло не відреагував як чоловік, над дружиною якого чинять насилля, насамперед його турбувало загальне враження, спровоковане демонічною оргією.

Гомогенність еротичного концепту в повісті «Початок жаху» знаходить відображення як на духовному, так і на фізичному рівнях. Психологічно гомоеротичність проявилась у ставленні Вовчанського до дівчат: «А мені було якось дивно на серці, бо сам я до дівчат був завжди байдужий» [201, с. 95]. На рівні фізіології в хлопця також були певні відхилення – його голос почав «ламатися» значно пізніше, ніж у ровесників. Невипадково Михайло

привернув до себе увагу Москівського, який завжди під час зустрічей дивно поводився. Того разу, коли Вовчанський грав Пантефрієву дружину, Іоанн дивився на нього «гарячими очима», ніби і справді він «був дівчина, а він запалився... коханням» [201, с. 95]. Виразником хіті є очі Москівського, з допомогою яких Вал. Шевчук часто у своїй творчості передає настрої людини чи її справжню суть в цілому. Міру пристрасті, її руйнівну здатність для людини, письменник увиразнює символікою вогню: «розпалені, ніби бляшані» [201, с. 97], «до мене світилися сяючим мідним вогнем очі» [201, с. 142], «світились, як два вогники» [201, с. 142].

Чернець Данило, який дописав рукопис Вовчанського, мимохить згадував про те, що Іоанн Москівський жив із послушником Гаврилом Галичиним, як із жінкою [201, с. 171]. Зазначений факт підтверджує те, що надмірність («...заборони, запроваджені монахами, засудження ними чуттєвих задоволень і безапеляційне осквернення жінок, були не стільки етичною категорією, скільки симптомами істерії та масового психічного захворювання» [84, с. 357]) за монастирськими стінами, за винятком окремих випадків, приводила тільки до злодіянь, бо «жити без диявола – однаковий скуток, як жити у гріху» [201, с. 110]. Через передчасне «змертвіння плоті» ченці здебільшого втілювали свої тілесні потреби один з одним. Як наслідок, монастирі ставали місцями активного поширення гомосексуалізму. Автор мимоволі піднімає проблему неактуальності постулатів аскетизму для послушників, оскільки гармонії можна досягнути лише за умови правильного співвідношення духовного й тілесного. Навіть Михайло Вовчанський признався, що став «частинкою духовного відомства – над ним була драбина менших і більших начальників – ще одна розлога й добре сплетена сітка, що охоплювала цей світ, і ще хтозна, чи ту сітку сплів Бог чи диявол» [201, с. 114]. Таким чином, автор доводить, що еротичний концепт – невід’ємна складова нашого існування, а «любов у цьому світі неважати не годиться» [201, с. 121].

Зло у повісті «Матінка Йоанна...» Івашкевича, особливо на прикладі отця Сурина, рухається по нисхідній. З моменту приїзду до Людинського монастиря ксьондз Юзеф усвідомлює, що з кожним днем його все більше поглинає порожнеча зла, «безодня, яка готова затягнути, поглинути, похоронити навіки, – і, щонайгірше, часами здавалось йому, що вона ніколи не зачиниться і ніколи не відкриє свого дна, що він постійно падатиме у неї; падіння це, від якого у грудях перехоплювало дух, триватиме вічність» [78]. Не розуміє священник-капелан одного – причини свого падіння. Усі екзистенційні реалії Юзеф Сурина тлумачив з допомогою Біблії: «Test Biblii i poszukiwanie w nim skłonności człowieka do złego, jako konsekwencji grzechu pierworodnego, wyzyska także i w *Matce Joannie od Aniołów*» [236, с. 52], та священна книга не дає отцеві відповіді на питання про природу зла.

Лінії добра та зла, на думку польських дослідників Звезинських, Я. Івашкевич проводить з допомогою образів Казюка й Володковича [263], що підтверджується описами зовнішнього вигляду цих чоловіків. Символічною в їх змальованні виступає колористика: образ Володковича знаходиться у парадигмі чорного, Казюка – світлого. Перший, «ніби становив собою складову частину Людиня, його боліт і його осінніх туманів» [78]. Одного разу наратор навіть порівнює слугу Людинського шинкаря з ангелом, а постійним порівнянням для Володковича є уособлення його із яструбом. Як вважає М. Ожеховська, перша розмова Володковича з ксьондзом Сурином нагадує біблійну розповідь про спокушання Єви змієм, адже шляхтичеві вдається посіяти сумніви і неспокій у душу отця-капелана [243, с. 116]. Порівняння Володковича з хом'яком прив'язує його до символіки підземного світу, на темних просторах якого вкорінилось зло. Уособлення шляхтича з карпом має схожу семантику, оскільки середовищем проживання цієї риби є темні каламутні води.

Шляхтич Володкович – постійний учасник злочинів у творі: підглядання за Сурином і Йоанною на даху й подальше поширення неправдивих слухів, «допомога» сестрі Малгожаті у втечі з монастиря з

коханцем тощо. «На клімат чортовиння працюють й інші елементи оповіді: каркання “брудних ворон”, виття вовків, розташування самого містечка серед боліт і лісів, історія про побожну королеву, яка колись відвідала монастир і тяжко по тому захворіла, мотив сокири – знаряддя вбивства, – яку Володкович кількаразово “підсуває” Суринау ще до приїзду в Людинь; врешті, пророцтво циганки» [209, с. 353-354].

Іншим прикладом девіантної поведінки в еротичному контексті є вчинок отця Сурина, який через онтологічне незнання став людиновбивцею. У тринадцять років отець Юзеф («Матінка Йоанна...») вступив до братства єзуїтів у Вільно й не мав нагоди стикатись з принадами мирського життя, тому не знав, якою може бути жінка. Усі знайомі представниці протилежної статі, які його оточували до того, були наділені незвичайною набожністю. Невипадково цадик Реб Іше сказав: «Блукаєш у п'їтьмі, і невідання твоє подібне до чорного покрыву ночі» [78]. Вперше зло знаходить вихід в епізоді із сокирою. «Проте за ту мить, упродовж якої він [отець Сурин –У. Ж.] тримав сокиру в руках, у ньому раптом прокинулось щось давнє, призабуте. Він відчув у руках зброю, і йому видалось, немовби воно зростається з нею і з плечем в одне ціле, і йому захотілось сильно замахнутись рукою» [78]. Подібна реакція – це не прояв атипової поведінки, а результат екзистенційного аскетизму. Зважаючи на вибір священика Сурина та його спосіб життя, виділяємо беззахисність перед спокусами світу як чільну особливість його натури, яка відіграла вирішальну роль у моральному занепаді. Саме ця риса отця-капелана призводить і до неправильного тлумачення своєї тілесності – ненависті, що, як правило, проявлялася у самобичуванні. «Він скочив на ноги і схопив батіг, який висів на стіні. З почуттям люті почав бити себе аж поки тілесна біль частково не погасила велику скорботу, що мучила його серце» [78].

Стан «невідання» отця Юзефа у «Матінці Йоанні від Ангелів» підкреслюється пейзажними описами: «Усе тут йому здавалось таким буденним, простим. Крім, мабуть, високого кам'яного муру монастирського

саду та чорних, похмурих стін самого монастиря, які вивищувались над муром, ще темнішим, ніж ніч, високих, як скала, і таких недоступних» [78]. Стіни будівлі – промовистий символ, що уособлює межу між справжнім і повноцінним життям та існуванням, сповненим абсолютної ізоляваності. Юзеф Сурин признався одного разу, що найважчим тягарем, який випав на його долю і з яким неможливо змиритись, була самотність. «Найдивнішим було те, що серед людей, перед лицем Бога, який, як він відчував, стежить за кожним його кроком, з осілими у ньому бісами..., його, найгостріше з усіх почуттів, млоїла холодна, як сталь, і виразна, як контури малюнка, самотність. Самотність не була навіть просто почуттям, вона вливалась у його уста, як напій, від чого ставало важко дихати; вона проникала у його серце, від чого з'являвся пронизливий судорожний біль. Він боявся самотності, та одна вона заповонила усі інші почуття» [78]. Це відчуття загострювалось, коли він повертався у свою «безсонячну» келію. Золотисте світло пробивалось лише в одному місці – трапезній, де отець Сурин вперше побачив матінку Йоанну. Не тільки спосіб життя, ай оточення, поглиблювали відчуття самотності: сусідами Юзефа по келії в коморі були чотири священники-екзорцисти, які зловтішались з його невдач у боротьбі з бісами настоятельки монастиря. Отець Юзеф Сурин уникав розмов із ними, але через стіни чув про що говорили вони.

Отець Сурин («Матінка Йоанна...») боявся життя, яке вирувало за стінами монастирської келії. Проте після розмови з Реб Іше зрозумів, що в монастирі більше бісів, ніж поза ним. Людинська святиня – узагальнений образ на позначення марноти аскетичного життя. У світоглядній парадигмі Ярослава Івашкевича буття складалось із сукупності часто малопомітних пересічній людині деталей, а свідоме позбавлення всіх його принад - рівноцінне духовній смерті.

Щодо символів, які відображали стан отця Юзефа в повісті «Матінка Йоанна» Івашкевича, то найпромовистішим є опис неба, еволюцію якого простежуємо впродовж твору. Спершу отець Сурин дивувався, чого в небі

ніколи не видно зірок, незважаючи на безхмарність; з часом (саме після знайомства з матінкою Йоанною) єдине місце, яке приносило йому душевне заспокоєння було уже чисте неозоре небо: «Він дивився у небо майже радісно. Спираючись на підвіконня, став на коліна – небо було надзвичайно чисте, між сузір'ями він не помічав чорних, щільних згустків. Той, кого досі він бачив у небі, був тепер у ньому» [78]. Нове почуття завдавало болю з огляду на онтологічне «невідання»: постійне придушування своїх потягів трансформувалось у сильні душевні терзання. Незважаючи на те, що почуття кохання приносило муки, Сурин боявся його втратити. Необхідні для священника риси – уміння зберігати спокій за будь-яких обставин, сумирність, лагідність, придушування плоті – почали викликати в нього глузливий сміх своєю нікчемністю і беззахисністю. «Катастрофа, яка пробудила у ньому любов, немов поховала їх у ньому навік» [78]. У подібних проявах нетипової поведінки простежуємо неготовність Сурина до боротьби з «бісами» – не тільки чужими, а й власним біологізмом. «Erotyka stanowiła dlań krępujące tabu, ciało zaś gwałtownie domagało się miłości» [223, с. 99]. Як би боляче Юзефу не було при думці про одержимість настоятельки, але розмови на даху становили єдине джерело радості. «Ангел покинув матір Йоанну, і вона залишилась наодинці з тобою [отцем Сурином – У. Ж.]. А, може, це лише природа людини» [78]. Як констатує приходський отець Брім, Юзеф «ще не знає, як це, коли демон, який перебував у тілі жінки, вселиться у тебе і буде спокушати тебе до усього того, що ще недавно ти вважав страшним гріхом... і що тепер наповнює твоє серце невимовним блаженством» [78]. Спершу Сурин, як і отець Брім, ставився до одержимості матінки Йоанни досить скептично. Закохавшись, капелан миттєво втратив віру й розум, які були досі для нього єдиним єством, більше того, в ім'я кохання постановив, занепастивши себе, стати жертвою бісів замість настоятельки. У результаті отець Сурин став подвійним людиновбивцею: «Скажи, сестра, матері Йоанні, що усе це заради неї. Для її блага, щоб зцілити її, утримуючи бісів у собі... Скажи, що це я із любові...» [78]. Погоджуємось з думкою польського

дослідника П. Графа, що подвійне вбивство – це не тільки прояв самопожертви; тут потрібно дошукуватись глибшої причини, яка криється у ненормальності для фізично здорової людини факту постійного еротичного придушення: «Głód zmysłowej rozkoszy może zostać zaspokoiony sublimującymi działaniami destrykcyjnymi» [223, с. 100]. Розв'язку подій, зображених в повісті «Матінка Йоанна від Ангелів» Ярослава Івашкевича, прирівнюється станові «малої смерті», бо вбивство хлопців отцем Сурином спровокувало цілковиту деструкцію особистості священника.

Михайло Вовчанський («Початок жаху») не раз відчув, що він втратив візію життєвого «скерунку». Чоловік через екзистенційну апатію був лише спостерігачем у світі, у чому сам собі признавався: «І я розумів, що грішу! Грішу тим, що відірвався від дерева життя, і не є навіть листком із нього, ані галузкою, а тільки ж тінню їхньою, листка і галузки, що я грішу відстороненістю від світу, а це значить: не знаю його й не розумію» [201, с. 104]. Відстороненість полягала в тому, що Михайло Вовчанський, живучи для Бога, наслідуючи його заповідям, не вживав алкоголю, не відповідав на «закличні погляди» жінок, не піддавався фізичній спокусі, нікому ніколи не сказав лихого слова, не брав чужого й не був душогубцем. Словами «не зроби», які передували кожному з його вчинків, чернець перетворив своє життя на існування, не отримуючи насолоди від його буденних радощів. Результатом відстороненості Михайла стала необхідність постійно скитатись світом, не маючи ніде свого пристанища навіть у зрілому віці²²: «Ось у чому було моє прокляття, бо ніхто мене у цьому світі не полюбив... Своєю повною незлодійністю ніби протиставився світові, відтак і став поза ним. Ось де був початок мого жаху...» [201, с. 105]. Почуття Московського до Вовчанського не давали йому також відчуття повноцінності, оскільки, по-перше, за своєю суттю були аморальними, а, по-друге, ґрунтувались виключно на хіті.

²² Валерій Шевчук, як і Ярослав Івашкевич, основні життєві періоди порівнює з порами року. Улюбленою для обох письменників стала осінь з огляду на аналогію до життєвої зрілості. Доказом є вибір осені для сюжетного бекфону у своїй прозі. Для прикладу в повісті «Початок жаху» з уст Михайла Вовчанського дізнаємось: «Пахло вже осінню, зрештою й на порі вона була» [201, с. 108] – порі зрілості.

Вовчанський («Початок жаху» Вал. Шевчука) одразу був приречений на сімейні поневір'яння, так як дружину, по суті, йому «нав'язали». Михайло, будучи «не від цього світу», пробував «вкорінитись» у житті, приймаючи усталені суспільні традиції і вимоги, щоб подолати наростаюче відчуття жаху. Очікуваного спокою процес «вкорінення» ченцеві не приніс: «Я часто дивувався, як щільно ми уплетені в житейську сітку і скільки обмежень має воля наша, ... вона потребує захисту, через що залежна від держави..., а платить часткою своєї свободи» [201, с. 113]. До проблеми нав'язаного «чужого погляду» у зазначеному творі звертався С. Яковенко. Дослідник зазначає, що погляд Іншого – це той чинник, «який претендує на місце основного організуючого елемента людської психіки» [209, с. 345]. Згадаймо, як проходило сватання Михайла Вовчанського: як він вибирав старостів, як проходив процес «домовляння», сповнений народних традицій, тощо. Усе дійство загалом нагадувало йому якусь театральну виставу. Вовчанському навіть здавалось, що він не активний учасник того, що відбувалось, а швидше спостерігач. Доля попівни Марії – дружини Вовчанського – трагічна, бо вона, як і Михайло, не зазнала з ним сімейного щастя. Автор обирає для неї символічне прізвище – Покорівна (від слова «покірний»), що лише увиразнює ставлення жінки до вибору нареченого. Як наслідок, навіть дитина, яка родилась у цьому шлюбі не принесла Михайлові сподіваного щастя й відчуття внутрішнього спокою, лише допомогла вирішити питання про співвідношення добра та зла, оскільки до її зачаття спричинились і Михайло, й Іоанн Московський – представники протилежних полюсів аксіологічної парадигми. «Власне цю бінарність важко заперечувати, позаяк дуалізм відображає стани відмінності, нерівності, протиріччя, яке передбачає взаємовплив, взаємодію, рух як результат і спосіб реалізації цих станів» [23, с. 194]. Стосунки з попівною не були повноцінними, не базувались на взаємній любові, тому й еротичний аспект не мав місця у їхній сім'ї. «І незвідь чому я подумав, що вже ніколи не переступлю його

порогу..., ще кілька разів я оглядався, і всі рази дім розпливався, ніби був із диму» [201, с. 163].

На перший погляд випадкове, проте постійне сплутування та називання сестер-урсулянок «бабами», «дівичами», «жінками» – надзвичайно промовисте, бо законниці у своїй поведінці, насамперед, проявляли фемінну сутність, а дотримання й наслідування Закону Божого було у них маловажливим, навіть сприймалось як другорядна функція на фоні основного призначення. «А, по-моєму, ніяких бісів там і немає... Нехай би диявол вселився у будь-якого чоловіка – це було б ще зрозуміло! Але чого він завжди виключно з жінками... Та чи буває таке і без сприяння? Жінка сама завжди є джерелом зла» [78]. Як вважає отець Брім, жінкам властива схильність одночасно до падіння й святості. Таким чином, саме жінки – виразники буттєвих полюсів, що особливо помітно на прикладі монахинь, адже через аскетичний спосіб життя фізіологічні потреби, а також бажання соціалізації у всіх її проявах у них загострюється. Екзорцистам Людинського монастиря насправді не було кого виганяти з тіла сестер-урсулянок: біси служили своєрідним прикриттям їхньої ганебної поведінки, спричиненої щоденною одноманітністю. Це підтверджував і отець Брім: «Я туди, у монастир, не заглядаю, але й на оддалі не відчуваю себе у безпеці. Ксьондз Гарнец теж не заглядав, але ж баби...тобто монахині занастали його...» [78]. Причиною девіантної поведінки монахинь є сексуальне незадоволення.

З-поміж черниць («Матінка Йоанна...») помітно вирізняється сестра Малгожата – єдина з послушниць Людинського монастиря, яка не була одержимою бісами. Вона була зразковою монахиною, але мала один «грішок»: незважаючи на «монастирський устав», «всупереч строгій забороні настоятельки, час від часу заглядала до пані Юзефи попліткувати про справи містечка» [78]. У такий спосіб Малгожаті вдавалось урізноманітнювати рутинне життя послушниці, і «саме тому... не шукала інших розваг, їй не являлись видіння, не брала участі у беззаконнях інших сестер, після яких їм доводилось привселюдно каятись; одна вона в усій обителі ні на мить не

піддавалась нечистому» [78], оскільки її сексуальна енергія знайшла вихід у інший спосіб.

Для змалювання образу матінки Йоанни наратор використовує порівняння з тваринами, як правило, з негативною конотацією: губи в неї були, як у змії; з рота під час екзорцистичних дій виривались звуки, схожі на ричання ведмедя; розширені очі нагадували зіниці рисі; руки уподібнювались до лап яструба із гострими кігтями. Настоятельница поводитьсь аж ніяк не у спосіб, який подобає жінці її стану. Для прикладу, при першій зустрічі з отцем-капеланом «у матінці Йоанні прокинулась світська дама. Люб'язним, але трохи манірним рухом руки вона вказала Сурина на крісло біля столу» [78]. Розповідаючи про бісів, що оволоділи монахинями, вона з певним самовдоволенням зауважила, що все почалось з неї. Навіть пізніше, у приватних розмовах, цей відтінок гордості не зникав²³. Розповіді матінки Йоанни були настільки детальні, а спогади – яскраві, що у отця Сурина закрадались сумніви про їхню правдивість; через певний проміжок часу від початку розмови він здогадувався, що настоятельница, намагаючись його зацікавити, «перебільшує, прикрашає і вигадує» те, чого не було. Під час розповідей про бісів в її очах не було помітно жодного страху, а, навпаки, – певне збудження, жвавість та натхнення. Удаючи, що її тіло є вмістилищем бісів, матінка Йоанна від Ангелів намагається привернути до себе увагу, у такий спосіб компенсуючи недоліки зовнішності: вона «поблідніла і стала одразу немовби вищою зростом, було помітно, як вона вся напружилась, окаменіла. Швидким рухом випрямила і підняла вверх руки, і все росла, росла на очах. Раптом вона вигнулась назад, як ярмаркова гімнастка, покривало сповзло з її голови, відкривши рідке, коротко стрижене волосся. Вона повільно прогиналась усе сильніше й сильніше, аж врешті доторкнулась головою до п'ят. Усі дивились на неї зі страхом і здивуванням» [78]. Я. Янський у своїй книзі доводить театральність поведінки матінки

²³ Погоджуємось з думкою П. Міцнера [240], що конфлікти, пов'язані з людською пихою, знайшли відображення саме в повісті «Матінка Йоанна від Ангелів».

Йоанни²⁴, що підтверджують використані автором порівняння, які доводять, якщо немає можливості стати святою, то вона вирішила прославитись одержимістю демонами, у чому під час розмов призналась ксьондзу Сурину. Матінка Йоанна порівняла вхід до своєї душі з дверми, якими сама ж і управляє, так як не має наміру стати такою тьмяною і нікчемною, як сотні інших сестер: «Але ти, ти хочеш зробити мене подібною тисячам, тисячам людей, безцільно блукаючим по світу! Хочеш зробити мене такою, як усі монахині, – як мій батько хотів зробити мене дочкою, матір'ю, дружиною, в – хочеш, щоб я молилась зранку, в полудень і ввечері, щоб їла квасолю з олією, і так кожного дня, кожного дня. І що ти обіцяєш мені за це? Спасіння? Я не хочу такого спасіння. Якщо не можна стати святою, то краще буду проклятою!» [78] Як вважає С. Яковенко, ця фраза звучить «не тільки, як вияв морально-естетичного песимізму, але й як естетичне визнання» [209, с. 341]. Одного разу ксьондз помітив, що ті гнучкі рухи матінки Йоанни є своєрідним виразником усього її єства, яке було переповнене нерозтраченою силою, енергією. Коли вона змахувала руками, у священика Юзефа складалось враження, що це крила пташки або метелика, настільки легкими і невимушеними були вони. Більше того, у цих хвилеподібних рухах було стільки «внутрішнього кипучого життя, що у присутніх аж мурашки пішли по тілу» [78]. Таким чином, образ настоятельки Людинського монастиря автор наділяє контрастним звучанням: паралельно з бісами до неї являється ангел у видіннях. Схожим є антитечне зображення Ребеки в повісті Міхала Хороманського «Ревнощі і медицина».

Схожість зазначених творів полягає й у використаних авторами художніх прийомах, насамперед, техніці «потoku свідомості». Хороманський майстерно вводить потік думок у монологів Відмара («Ревнощі і медицина»), завдяки чому читач має змогу простежити градацію почуттів героя, які з контрольованих дій перетворюються в неконтрольовану одержимість. Звернення до техніки «потoku свідомості» в повісті «Матінка Йоанна від

²⁴ Див розділ «Oko histeryczne» у книзі «Pachnieć jak ciało...» [233].

Ангелів» Івашкевича спостерігаємо в момент боротьби отця Сурина з внутрішнім злом, потім – з бісами

Опис вигнання бісів чотирма екзорцистами в повісті «Матінка Йоанна від Ангелів» Івашкевича – яскравий зразок біхевіористичної прози, що споріднює її з твором «Ревнощі і медицина» Хороманського. «...W praktyce literackiej Iwaszkiewicza zasadniczo jednak zmodernizowanego, wzbogaconego kolejno o literackie doświadczenie psychoanalizy, behawioryzmu, a różnie także egzystencjalizmu» [260, с. 116]. Екзорцистичні процеси нагадують театральні дії, тому й вона показує все, «як фокусник на ярмарці» [78]. Люди, які приїздили подивитись на вигнання бісів поводитись, по суті, відповідним чином. Усі поводитись, немовби на виставі. Королевич під час екзорцистичних дійств так замерз у ноги, що йому принесли ковдру вкритись. Вважаємо, що людина, яка глибоко переймається таїнством того, що відбувається не звертатиме уваги на подібні речі. Ця подія, очевидно, аж ніяк не асоціювалась із серйозним процесом: у містечку з такої нагоди навіть ярмарка відкривалась: «На ринку розмістилась ярмарка, вози впереміш із балаганамі; люди у вкритих грязюкою чоботах сперечались і торгувались, жінки у шерстяних хустинах жадібно гляділи на яскраві тканини, накидані кучами на рундуках, – свято, одним словом» [78].

У творі «Біс плоті» Шевчук звернувся також до проблеми позірного «заволодіння бісами», чого не приховує й сама одержима Тодоська. З її уст чуємо: «Хочете, щоб зламала себе і перестала бути собою?.. а коли мені нудно в цьому містечку і серед цих людей, бо бридкі вони, фальшиві і недобрі. Бо задихаюся серед них, отож супроти них і звичаїв їхніх я й постала. І немає тут ніякого біса» [192, с. 263]. Дівчина знайшла спосіб, як привернути увагу оточуючих: вона, як і матінка Йоанна, не знайшовши способу стати прообразом «святої», перетворилась на біснувату.

Образ матінки Йоанни від Ангелів не схожий з іншими жіночими персонажами, представленими у творчості Ярослава Івашкевича. Як правило, слабка стать у творчості польського письменника – прояв пасивного начала

буття. Настоятелька Людинського монастиря в цьому плані виступає антиподом: послушниця створює собі образ демонічної реальності, у яку непохитно вірить. Матінка Йоанна завжди послідовна в описах реалій придуманого нею світу, у той час як її справжнє життя залишається невідомим, бо навіть спогади з дитинства та юності жінка домислює. Реальна дійсність компенсується вигаданою, що вкотре підтверджує виправданість концепції браку для характеристики Йоанни.

Характер «заволодіння бісами» в матінки Йоанни та отця Юзефа неоднаковий. В обох девіантний стан викликаний надмірним аскетизмом, але прояви відхилень відрізняються: у ксьондза-капелана кохання зводиться до невинуватої жертвності заради позірної святості іншого, а у настоятельки Людинського монастиря – у контрольований цілеспрямований еротизм. Вона, як справжня жінка, намагається усіма відомими способами привернути увагу чоловіка. З розмови Казюка, слуги в шинку поруч із монастирем, з конюхом Сурина дізнаємося, що батько Йоанни свідомо віддав її в монастир у ранньому віці, розуміючи що через фізичну ваду з нею ніхто не одружиться. Таким чином, категорія еросу для обох стає деструктивною силою, бо отець Сурин навіть не помічає горба настоятельки, або йому інколи здається, що вада взагалі щезає.

Період перебування в Людинському монастирі, на думку авторів студії «*Матінка Йоанна від Ангелів – конфлікт герменевтик?*», збігається з початком індивідуалізації отця Сурина [263, с. 25]. Згідно з християнським віровченням, вивищення себе за рамки «раба Божого» вважається важким гріхом. У монастирі капелан Юзеф знайомиться з Йоанною й одразу закохується, а з появою невідомих досі почуттів священник розпочинає новий етап життя, де світ сприймається не тільки через християнські категорії, а в індивідуалістичному ключі: «До сліз доводило радісне й гірке усвідомлення того, що він все ще відчуває своє буття, відмінне від буття сатани, своє власне, індивідуальне буття, але страшно збідніле, тлінне, яке зводилось до лишень одного – страждання» [78].

Описуючи саме таку картину монастирського життя, Ярослав Івашкевич порушує проблему популярного в епоху бароко принципу «золотої мірноти» (термін Л. Ушкалова). У сучасних феміністичних дослідженнях побутує схожа концепція, послідовники якої розглядають жінку як прояв браку. У «чоловічому світі» жінка, на їхню думку, існує як своєрідний придаток, її світогляд вибудовується на основі категорій здебільшого чоловічого роду. У цьому криється причина сублімації жінкою певних почуттів, девіантних проявів у її поведінці, адже вона позбавлена можливості повноцінно розкритись з огляду на те, що її роль наперед визначена – бути супутницею чоловіка. Концепція браку вдало розкрита автором з допомогою введення окремих деталей у описі настоятельки: «Утім, матінка Йоанна, яка ледь не з самого дитинства жила в монастирі, світу не знала; розмовляючи з відвідувачами в приймальні, вона чула різні світські словечка, а тепер повторювала їх, не до кінця розуміючи їхнє значення» [78].

Ставлення до категорії «любові» й зображення еротичного концепту в повісті «Біс плоті» двояке: простежуємо перегуки з міфом про андрогінів і вплив філософії бароко (насамперед, ідеї «золотої мірноти», суть якої полягає в нівелюванні крайнощів, притаманних християнському віровченню, особливо в ставленні до категорії еросу). Головний персонаж згаданої повісті, Климентій Зіновієв – втілення ідеї пошуку «золотої мірноти» у антиноміях «добро/зло», «людина/Бог», «духовне/тілесне», «раціональне/ірраціональне». Вирішення зазначених протистоянь допомогло мандрівному ієромонахові усвідомити своє призначення як людини, а не як проповідника християнської моралі. Міф про андрогінів, який має місце в повісті «Біс плоті», набуває дещо іншого звучання: відчувається вплив Сквородинівської ідеї про «сродність душ». Недаремно Климентій не зміг з першого разу здолати «біса плоті», бо не розумів, що «порушив Божого закону природної призначеності однієї половини людини іншій. Адже недаремно в подружжі кожна частина зветься половиною» [192, с. 269]. Причина сімейних негараздів полягає у тому, що пара складається з

«розполовинених» людей, жодний з яких «...складників своєї натуральної пари так і не зумів віднайти» [192, с. 269].

Пейзаж у повісті «Матінка Йоанна...», як і в інших творах Ярослава Івашкевича, увиразнює внутрішній стан персонажа. За затворництвом чоловік не помічає не те, що деталей, а й життя в цілому. «Стояли перші дні вересня. Довгі місяці провів ксьондз Сурин під дахом Полоцької колегії у роздумах, постах і душевних терзаннях, і навіть не помітив, як промайнуло коротке, дощове літо. Коли настав теплий і сонячний вересень, ксьондз не помітив і цієї зміни, адже сонце у його келію не проникало» [78]. Далі автор вводить опис того, як дорогою до Людина священник відчув особливий запах осені, який знаменує початок нового етапу життя: «Тепер, виїжджаючи на широкі поля, які здебільшого пролягали між густим темним лісом, він глибоко вдихнув на повні виснажені груди вересневий аромат – суміш запахів перегнилого листя, зораної землі – майже весняний запах густого вологого повітря, яке доносилось із лісу» [78]. Отцеві Сурину здавалось, що свіжий запах різнотрав'я – провісник доброго вирішення справ у Людині.

Поява Московського на шляху Вовчанського («Початок жаху») супроводжувалась двома явищами – особливою погодою у цей час та атипичним наростаючим почуттям тривоги. Зрозуміло, що прихід Йоанна – представника темних сил завжди співпадав із грозою, непрохідною мрякою (туман – яскрава художня деталь, яку використовує автор для підсилення межовості екзистенції персонажа), а стан Михайла погіршувався: «...дивлячись на того гетьмана тьми, в мене шалено закалатало серце – раптом відчув, що він іде до мене по мій спокій та душу, і ще хтозна чи зможу я йому опертися» [201, с. 142], або «...щастя від того, що він мене знайшов, не відчув, навпаки смуток, а не щастя, властиво печаль» [201, с. 143]. На думку С. Яковенка, «кожній зустрічі Михайла з Йоанном Московським передуює особливий психічний стан героя: помутніння розуму, душевний неспокій, страх, темрява, туман, стан, який можна було б окреслити як передгалюцинаційний» [209, с. 348]. З огляду на це

увиразнюється факт ймовірності змальованих подій. Невипадково дружина Вовчанського на ранок не пригадує усього, що відбувалось вночі.

Крім присутності фізичної смерті на прикладі Вовчанського під час пожежі в монастирі («Початок жаху») Вал. Шевчук звертається до духовного танатосу. Жінка як виразник еротичного концепту в прозі українського письменника допомагає чоловікові перетнути межу між життям і небуттям, переживши «малу смерть». Для прикладу, через подібний стан проходить Михайло в процесі заняття коханням із дружиною: «... а я тремтів і вигинався, пульсував у жінці, відчуваючи біль і розкіш, відчуваючи, що мчуся охляп на шаленому коні, що зараз *помру в ній*²⁵, бо здавалося, не тільки моє чоловіче єство входило в неї, а й увесь я» [201, с. 159]. У процесі фізичного контакту з жінкою Михайло перетнув межу між онтологічними вимірами, що принесло йому відчуття заспокоєння.

Екзистенціальний мотив визволення від страждань через смерть присутній також у творі «Матінка Йоанна від Ангелів» Івашкевича²⁶. «...Człowiek ma obowiązek przede wszystkim względem siebie, że w świecie jest samotny, stoi wobec tajemnicy bytu i być może poznanie tej zagadki będzie kosztowało go życie» [238, с. 15]. Вбивство отцем Сурином двох молодих хлопців призводить до духовної смерті.

Символічне значення у повісті «Біс плоті» Шевчука має гроза, що відбулась після проведення екзорцистичного ритуалу над Годоською. Вода виконує функцію катарсису, насамперед в плані прийняття своєї тілесності. Архетип водної стихії як жіночого начала з огляду на його функціонування в літературі є доволі стійким і постійно відтворюваним. Вода в повісті «Біс плоті» символізує віднайдення Климентієм онтологічної андрогінної цілісності. Таким чином, через розуміння героєм необхідної присутності природних еротичних інстинктів долається духовна смерть.

²⁵ Виділення наше – У.Ж.

²⁶ Цей мотив з'являється у одній із перших повістей Ярослава Івашкевича, «Гілярій, син бухгалтера».

Зауважимо, що у повісті «Біс плоті» відтворюється трирівнева модель переходу категорій «любові» та «смерті»: танатос-ерос-танатос. Климентій, «спізнавши жінку», подолав у собі біса плоті, а ще збагнув, «що він у цьому світі таки не для життя» [192, с. 294]. Категорія еросу тут виступає одночасно життєдайною силою і тією, яка його поглинає: «Згорів змій, але згорів і молодець, але з'їв їх один і той же вогонь» [192, с. 294] – вогонь кохання. Саме тому любов у аналізованій повісті постає як особливе буття, шлях до якого лежить через самопізнання; буття, яке дає життя, не випадково один із ченців порівняв це почуття з вогнем, у якому згоряє птах Фенікс. Саме через уміння любити людина пізнає безсмертя: «І він розповів юнакові притчу про птицю, яка живе у світі, а коли приходить її час померати, то кидається у вогонь, спалюється, а натомість із вогню народжується вже в юному тілі, і так триває вічно, що в народженні та смерті – запорука вічності» [192, с. 234]. Кульмінацією повісті «Біс плоті» Вал. Шевчука є усвідомлення Климентієм свого призначення через самопізнання та через аналіз минулого, адже та необдумана втеча від себе і свого щастя з Пелагією призвела до того, що «він і мандрованцем став, і від світу відрікся, і від природного права та функції продовжити свій рід, адже природне – це і є Боже, а неприроде – сатанинське» [192, с. 267].

Проведений аналіз еротично-танатологічного концепту в повістях «Біс плоті», «Початок жаху» Валерія Шевчука та «Матінка Йоанна від Ангелів» Ярослава Івашкевича дає можливість простежити особливості письменницького ідіостилю та провести паралель між зазначеними творами з огляду на необарокову стильову манеру. Літератори доводять, що порушення принципу «золотої мірноти» приводить до різноманітних еротичних девіацій, викривленого розуміння категорій добра та зла, усвідомлення персонажами свого екзистенційного призначення.

РОЗДІЛ ІІІ

ТАНАТОЛОГІЧНИЙ КОНЦЕПТ В УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ДИСКУРСІ

3.1. Модуси конструювання танатосу.

Людина осмислює свою конечність у двох напрямках: смерть іншого, яку можна спостерігати, і смерть власну, про яку можна тільки думати. Істотну розбіжність між цими когнітивними типами танатосу підкреслювали неодноразово М. Хайдеггер і Ж.-П. Сартр, посилаючись на повість Л. Толстого «Смерть Івана Ілліча», який відзначав, що сам факт кончини близького знайомого викликав у всіх персонажів почуття радості від усвідомлення того, що помер «він», а не «я». Своя смерть сприймається нами по-іншому, адже ставить перед проблемою зреалізованості особистого життя. Страх перед танатосом, як вважає Дж. Чорон, зароджується, по-перше, з фактом усвідомлення невідворотності нашої кончини й, по-друге, з осмисленням, того, що смерть – це цілковита руйнація [214, с. 27]. Невипадково, людство намагається трансформувати цей страх культурно прийнятними шляхами – через героїзм, нарцисизм, ідею безсмертя тощо. Мотив «проживання смерті» знайшов своє відображення у давніх язичницьких міфах, легендах, казках, у релігійному уявленні про безсмертя душі й загробне життя, у численних зразках образотворчого мистецтва та скульптури й, безумовно, у художній літературі.

Валерій Шевчук, Міхал Хороманський і Ярослав Івашкевич у своїй творчості зверталися до обох, відомих людству, типів танатосу – духовної (малої) й фізичної смерті. Перший із зазначених різновидів, як правило, настає внаслідок обраного способу життя й пов'язаний із недотриманням принципу «золотої мірноти», яке призводить до саморуйнації. Часто «мала смерть» у творчості аналізованих письменників тісно пов'язана з категорією еросу. Статевий акт із жінкою в таких творах допомагає перейти в інший онтологічний вимір – небуття. Зразок такого переходу простежуємо в

оповіданні «Жінка-змія» і повісті «Горбунка Зоя» Валерія Шевчука. Обидва типи смерті представлені у творах «Ревнощі і медицина» Міхала Хороманського, «Березняк» Ярослава Івашкевича тощо.

У творі «Жінка-змія» Валерія Шевчука духовну смерть головного персонажа відображає промовиста деталь: «Світив яскраво місяць, аж так, що справді стало навколо майже видно, тільки світло це було мертве» [194, с. 170]. Танатологічна атрибутика – ключова для інтерпретації ідеї оповідання. Герой через відстоювання позиції чоловіка-аскета втратив найголовніше – усвідомлення того, до чого може привести його свідомий вибір самотності. Персонаж «Жінки-змії» не хотів мати нащадків, бо, на його переконання, цей світ «неприпинно котиться у прірву» [194, с. 153]. Він, наче той сірий журавель, «який літає тут щороку», але «чи знає він, що його записано в якусь там Червону книгу і що плем'я його вигибає» [194, с. 155]. Марність життя головного персонажа оповідання «Жінка-змія» увиразнюють й окремі деталі пейзажу, наприклад, посохлі дерева. Символіка цього природного явища очевидна: дерева тільки даремно займають територію, так і чоловік прожив безцільне життя, яке не тільки було позбавлене елементарних сімейних радощів, але й не дало щастя – мати дітей («А дівчина (чи жінка) дивилась на мене, і я сам уже подобав на те мертве дерево» [194, с. 170]). Зречення від жінок призводить до того, що він стає «кволий» і «нездалий» до життя. При безпосередньому фізичному контакті з жінкою-змією, герой відчув, що «вже цілком нищий перед цією красою, а ще більше перед чоловічою силою, яка збудилась..., а раз так, не міг собою керувати..., а тіло вже не було мертвим сухостоєм, а живим деревом, повним соком, що бухає в гілки та листя» [194, с. 172]. Таким чином, обраний спосіб життя персонажа аналізованого оповідання Вал. Шевчука приводить до малої смерті.

Танатологічний концепт в оповіданні Вал. Шевчука «Жінка-змія» представлений двома моделями: «смерть та мистецтво (література)» і «смерть та пристрасть». Після фізичного акту головний персонаж оповідання

«Жінка-змія» свій стан прирівнює до напівмертвого й цілком вичерпаного, у стосунках із жінками він проявляє безсексуальність, вважаючи, що в протилежному випадку може принести нещастя. Усього себе він посвятив читанню та самовдосконаленню, нівелюючи фізіологічні потреби й інстинкти. Чоловік, маневруючи крайніми онтологічними полюсами, не дотримується барокового принципу «золотої мірноти», тому його життя перетворюється на своєрідний «сухостій».

Еротичний концепт в оповіданні «Жінка-змія» постає центральним фоном для розкриття характеру персонажа. У світоглядній парадигмі головного героя не має місця для категорії любові, що стає основною передумовою переходу еротичного в танатологічне. Сама сцена заняття коханням із загадковою жінкою зображена з використанням розлогих метафор і несподіваних порівнянь: дівоче лоно нагадує пекло, настільки огненним і спустошуючим воно було для персонажа, сама жінка порівнюється з ніччю, але тільки тоді, коли вона знімає з себе увесь одяг – «і тоді я побачив ніч», «глибоку й темну і без світла, кошлату, набубнявілу, наповнену росю, мороком, що в глибинах своїх ховала морок подвоєний, а в цьому ще раз удвічі більший» [194, с. 172]. Таким чином, поява демонічної жінки у творчості Валерія Шевчука приводить до фатального закінчення – або до фізичної смерті, або ж до духовного опустошення – до «малої смерті». Оповідання «Жінка-змія» так, по суті, і закінчується: «Господи Боже! Кого це я пушу на світ?» [194, с. 174].

За усією песимістичністю оповідання Міхала Хороманського «Sprawozdanie roufne» («Незвична відвертість») криється ледь вловима ідея: воля до життя – найсильніші ліки і найкращий спосіб поборотися з навіть найбезнадійнішим захворюванням: «Wiedział także, że poprawa lub śmierć zależą od wewnętrznej odporności chorego» [213, с. 84]. Зауважимо, що меланхолійність, породжена передчуттям смерті, споріднює «Незвичну відвертість» з повістю Ярослава Івашкевича «Березняк». Головний герой, імені якого Міхал Хороманський не вказує аж до кінця оповідання, ось уже

дванадцять років поневіряється по лікарнях у надії вилікувати туберкульоз кісток. Звертання «хворий» чи «пацієнт» – нав'язливі прізвиська, яких не може позбутись персонаж і які нівелюють процес його індивідуалізації, поглиблюючи відчуття смерті, бо саме вона усіх зрівнює.

Дійовий персонаж зазначеного оповідання Міхала Хороманського уже самотійно визначає діагноз, з легкістю продовжує почате речення кожного медика. Автор у відтворенні атмосфери лікарні досягає максимальної реалістичності, вдаючись до деталей, відомих лише тим, хто має безпосереднє відношення до медицини (досвід Хороманського допоміг стати йому одним із письменників, творчість якого презентує найкращі зразки опису лікарняної атмосфери у світовій літературі). Невипадковою є постійна згадка про досягнення лікаря Боннета. У такий спосіб автор намагався підкреслити всю безглуздість здобутого медиком, доводячи, що справжнє значення має лише практика, адже жодні ліки не дадуть результату, коли їх прийом не супроводжуватиметься твердим бажанням жити.

Деталлю, яка асоціюється з танатосом у оповіданні «Незвична відвертість», як і у Валерія Шевчука, є місяць. Його постійна присутність поглиблює відчуття смерті. М. Маковський зазначав, що в давнину місяць вважали символом смерті й місцем перебування душ померлих [110, с. 211]. «Цікаво зауважити, що там, де описуються чужі переживання, нарація напружена, випукла, цілісна; усі деталі того, що відбувається, виразніші, яскравіші, ніж у реальності» [62, с. 29]. Це використання є виправданим для досягнення максимальної реалістичності зображуваного.

До мотиву духовної смерті як ключової оповідної одиниці звертається Міхал Хороманський в оповіданні «Uwiad» («Розпад»), паралельно порушуючи й іншу ідею: «...że każda dokonana zmiana mści się na człowieku, który ją wywołał, i nic w życiu nie można zmienić bezkarnie» [213, с. 64]. Справжнє життя в будинку «під крокусами» сховане за вдаваним спокоєм його мешканців. Голова сімейства, старий Лапоцький, від недавнього часу паралізований, тому тепер про себе говорить виключно в множині, адже

чоловік не сприймає своє тіло як єдине ціле. Він все частіше задумується про самогубство, та й навіть одного разу намагається порізати собі вени, але його вчасно рятують. Єдине, що знаходить Лапоцький у своє виправдання, – це скупе «*prsepreszamy*». Тітці Яніні, його дружині, простіше пам'ятати в найменших деталях все те, що відбувалось піввіку тому, аніж те, що діється зараз. Кузинка Реня своє життя приховувала «за заслоненими фіранками» кімнати й була певна того, що «*człowiek starzejóć się doznaje wielkiej, zasłużonej ulgi*» [213, с. 86]. Племінник Лапоцьких Пьотр передчасно зістарівся духом від того, як він сам говорить, що «*z początku zobaczyć koniec, a potem żyć od początku*» [213, с. 89] уже немає бажання. Навіть такса Рабусь «*uchodziła za starca*» [213, с. 83]. Персонажі не живуть, а імітують певну модель життя. У домі «під крокусами» панує духовний танатос, породжений бездіяльністю та пасивністю, небажанням пристосовуватись до вимог нового часу й, звичайно, втомую від життя. Для кожного з його мешканців значно простіше вдавати, що у світі немає зла, лиш би не довелось із ним боротись.

Усе в домі Лапоцьких («Розпад») змінюється з приїздом малої дівчинки Яськи, безтурботність і непосидючість якої змінює усталений уклад життя його мешканців. Її вітальність обертається бумерангом проти неї самої. Відкритим питанням для читача залишається те, що стало причиною передчасного індивідуального й всепоглинаючого загального «*uwiądu*». Вона криється в житейській суєті, яка за безліччю домашніх клопотів, щоденних справ, рутинним укладом світу не дає розкритись людині. Невипадково, що «*śmierć przede wszystkim przecięłaby pasmo ustawicznych kłopotów domowych*» [213, с. 87].

Часто уособленням танатосу є фатальна жінка, до образу якої зверталось чимало письменників. Горбунка Зоя з однойменної повісті Валерія Шевчука настільки спустошувала хлопців після фізичного контакту, що цей стан прирівнювався до духовної смерті: «Тоді виступила із тьми в купальнику Оксана, але заговорила чомусь голосом Юрка і сповістила, що ми вчинили велику дурницю, впустивши у свій гурт горбунку Зою, вона-бо не

людина, а наша смерть» [194, с. 26]. Недаремно, Ю. Евола вводить термін «поглинаюча смерть» [62] для позначення прихованої у кожній жінці отрути, що становить потенційну загрозу чоловікові. Більше того, наратор повісті «Горбунка Зоя» навіть створює свою концепцію танатосу. Згідно з нею, «у світі панує не Бог, а Смерть, бо все на цій землі тлінне, тимчасове, передусім, любовні пригоди – всі вартості, захоплення, будь-яка діяльність, бо всьому кінцевим результатом має бути Смерть» [194, с. 30]. Отже, у людському житті немає нічого абсолютного, а духовна смерть, зумовлена стосунками з жінкою-Афродітою, – всього лиш один із проявів танатосу, який відображає різновид «умерлого часу».

Носієм згаданої «поглинаючої смерті» є Ребека Міхала Хороманського («Ревнощі і медицина»). Проте не сам статевий акт із цією жінкою має деструктивний характер, а відносини з цією жінкою загалом. Відмар як особистість під впливом своїх почуттів до Ребеки «згорає», не помічаючи очевидного: значна кількість фактів підтвердили невірність дружини, але він продовжує беззаперечно їй довіряти.

Смерть, як вище зазначалось, можна пізнати через Іншого. Для прикладу, у повісті «Ревнощі і медицина» Міхала Хороманського ми постійно натрапляємо на численні сліди танатосу, натяки, деталі, які його уособлюють. Авторіві вдається створити паралельний з основним сюжетним простором онтологічний вимір – модус смерті. Для прикладу, славнозвісний щоденник померлої дружини Відмара, який «był zemstą jej z za grobu. Dostał się on do rąk Widmara dopiero dziś, w rocznicę jej śmierci, ale zdołał w ciągu kilku godzin zdecydować o jego losie» [212]. Найвиразніше, проте аналізований концепт смерті в повісті «Ревнощі і медицина» показаний через образ кравця Гольда. Танатологічна модель на прикладі нього схожа з фройдівською, основною функцією якого була деструктивна. Гольд (від англ. слова «gold» – золото) своїм бажанням збагатитись не тільки призводить до розладів у чужій сім'ї, а також дає привід для ревнощів, що в результаті провокують моральне й фізичне руйнування особистості зраженого чоловіка: Відмара

після почутого все частіше турбує біль у серці («*przeklęte chore serce*»), а суперника він хоче вбити через невміння опанувати свої почуття та розсудливо оцінити ситуацію, яка склалась. Саме антиморальність Гольда виступає деструктивним фактором у житті головних персонажів повісті «Ревнощі і медицина», тому серед деталей, які автор обирає для змалювання свого героя, лише ті, які входять у асоціативне поле танатосу.

У повісті «Ревнощі і медицина» М. Хороманського показані два покоління сім'ї Гольд. Характерно, що навіть Боруха і Анельку, дітей кравця, письменник показав у негативному світлі: хлопець страждав епілепсією і був надзвичайно дивним, а дівчинка – дуже брехливою. Для змалювання їх образів Хороманський також послуговувався концепцією О. Вайнінгера, який вважав, що євреї страждають «фізичною дегенерацією», адже більшість із них одружується через звідництво²⁷, основу якого майже ніколи не становить категорія любові. «У справжнього єврея немає того внутрішнього благородства, яке веде до формування почуття власного достоїнства і поваги до чужого “я”» [35]. Ім'я, яке обирає письменник кравцеві, – символічне, чого Хороманський досягає використанням іронії: згідно з Біблією Авраам – один із старозавітних пророків, постать якого возвеличується в іудаїзмі на ряду з іменем Мойсея. Гольд, навпаки, – повна його протилежність, хоча й певна схожість із біблійним прототипом спостерігається в прояві крайнощів у їхньому світогляді: один хотів принести в жертву рідного сина, щоб довести Богові свою віру, а інший – готовий на все задля свого збагачення.

Танатологічний мотив у інтерпретації Хороманського втрачає свою споконвічну таємничість, непередбачуваність. Через майстерні описи і порівняння весь час відчувається поруч присутність смерті, але її образ навіоє не страх, а відразу.

Незважаючи на те, що основна мета Гольда («Ревнощі і медицина») не збагачення, а отримання грошей для забезпечення сина гідною освітою, проте й вона не оправдовує дій кравця. Образ Авраама увиразнюється

²⁷ Детальніше див. останні розділи другої частини «Статі й характеру».

детальним змалюванням зовнішнього вигляду, який Хороманський передав через використання лексем з негативною семантикою. Цей 38-річний старець нагадує живого трупа, від якого постійно тхне смертю. Його подих письменник порівнював із запахом моргу та небіжчика. Сама його присутність оповита могильним холодом: «Było to wprost jakieś cudowne zmartwychwstanie na schodach. Nawet szept jego przestał być mogilnym szemraniem nieboszczyka»; «zionało na niego trupiarnią»; «wciąż jeszcze kucał i słowa jego wyrywały się jak gdyby wprost z otwartej mogiły» [212]. Ці порівняння – не випадкові: смерть Гольда уже переслідувала, а зазначені деталі лише посилювали відчуття її швидкого настання та присутності в рамках людської екзистенції. Повість завершується розповіддю про смерть кравця, але, по суті, Хороманський утрирує деталі кончини кравця, що пов'язано з власною неприязню до єврея. Використані польським письменником символи конденсують увагу читача, який постійно знаходиться в очікуванні того, що ж криється за їхнім використанням. Елементи увиразнення танатологічного концепту знаходяться у причинно-наслідковому зв'язку з останнім епізодом твору, оскільки «кінцівка твору, поєднана зі смертю, є “ідеальним” варіантом межі тексту» [95, с. 84], тому «слід визнати функцію фінального замикання структури (сюжету, наративу) специфічною функцією мотиву смерті, його “сильною позицією”» [95, с. 85]. Таким чином, категорія танатосу виконує сюжетотвірну функцію в повісті «Ревнощі і медицина» М. Хороманського.

У оповіданні «Dziwny wypadek z chustką» («Дивний випадок з носовою хустинкою») Міхал Хороманський знову звернувся до образу Іншого, за допомогою якого створив проекцію власної смерті. Уся увага у творі сконцентрована навколо однієї деталі – носової хусточки, якої двічі намагався позбутися головний персонаж твору Константій. Зосередженість уваги на цій деталі постійно «тримає» читача в напрузі. Хоча саме хусточка стає початком кінця для малої Зольки, адже через неї Константій заразив

дівчинку туберкульозом, що «...czekala tylko na okazję żeby zawładnąć osłabionym, wątłym organizmem» [213, с. 14-15].

Золька (оповідання «Дивний випадок з носовою хустинкою»), хоча ще зовсім маленька, але невблаганна смерть «ходила» поруч із нею: будинок, у якому живе дівчинка, знаходився в екологічно несприятливій частині міста, у неї генетична схильність до деяких захворювань, які настільки вимучили тіло тендітної дитини, що вона ледь трималась на своїх сухеньких ніжках. Коли сміялась, вираз обличчя залишався сумним, а очі – сповненими жалю й незрозумілої туги. Епізод з бритвою в рамках танатологічного концепту постає символічним. Золька розмахувала нею, наче віялом, немовби відганяючи щось невидиме від себе. Завжди присутній сум у її очах був усвідомленим передчуттям смерті, а бритва – єдиним способом її прогнати. Свідомість дитини ще не зіпсована надмірною раціональністю, що допомагало побачити світ таким, яким він є, а не таким, яким хочемо бачити.

Константій («Дивний випадок...») вважав дитину єдиною перешкодою для повноцінних стосунків з Целіною – матір'ю дівчинки. Сама думка про Зольку його дратувала: «Wtedy też imię Zolki przez cały czas wiasiało nad rozmową, chociaż ani razu im z ust nie padło» [213, с. 16]. У випадку Константія любов – єдине, що пов'язувало його з життям поза ненависним, «spowity winem» госпіталем для хворих туберкульозом, де кімната – це в'язниця смерті для ще живого духу, а любов до Целіни – це спосіб ескапізму від «умерлого часу», від усвідомлення всіх наслідків своєї хвороби, а Золька забирала той час, який жінка повинна була проводити виключно з ним.

У проявах такої негачії зі сторони Константія до дівчинки простежуємо сублімацію особистих почуттів. Чоловік ненавидів не Зольку, а смерть, яку вона всією своєю істотою уособлювала. Константій чітко усвідомлював безвихідність свого становища: туберкульоз у його випадку призведе до фатальних наслідків. Таким чином, дочка Целіни та стан її здоров'я – це проекція чоловіком свого майбутнього стану. Через неї він немовби проживав усю огидність смерті як переходу в небуття. Почуття страху

Константія до своєї близької кончини трансформувалося у своєрідну ненависть до дівчинки, яка була постійним нагадуванням присутності танатосу в житті обох.

Оповідання «Смерть Чеслава Костинського» («Śmierć Czesława Kostyńskiego») Міхала Хороманського – блискучий зразок біхевіористичної прози. Образ смерті присутній не як проста констатація факту; танатологічна ситуація змальована в її еволюції, що вдало передано через зміни в емоційній сфері. За сюжетом твору, про кончину Костинського читач дізнається з уст її випадкового свідка Леона Вахіцького. Автору майстерно вдається в такий спосіб передати відчуття смерті в двох ракурсах – власному та чужому, й у двох площинах – психічній і фізіологічній. Так, як ми ніколи не зможемо передати власні почуття в танатологічній ситуації, то єдине, що залишається, – «пройти» через усі відчуття, які виникають при безпосередньому спогляданні переходу Іншим у Ясперсове ніщо.

Для Чеслава Костинського все почалось з того, що він «przybliadł», але уже тоді у погляді «zjawiło się coś nieporadnego, zgubionego» [213, с. 67]. Почав глибоко дихати, затримуючи видих набагато довше, ніж це робить здорова людина. Перехід між фазами передсмертної агонії передається через змалювання змін в поведінці, міміці, жестах, та найяскравіше він відображається за допомогою категорії болю: «...ból wzmagał się przeskokami i w pierwszych swych fazach jakby zeswalał na chwilę odpoczynku» [213, с. 78]. Потім Костинський почав якимось незвично стогнати: «Z otwartych, wykrzywionych spazmatycznie ust wyruwał mu się jęk, który obecnie nic nie przypominał i z niczym nie dawał się porówniać» [213, с. 78]. Цей стогін врешті перейшов у крик, аналогу якому у своїй пам'яті Леон не міг згадати. Його незвичність підкреслював сам автор скупими описами, адже важко віднайти слова для характеристики досі невідомого явища. Крик – це прояв розпачу та безпорадності від непомірного болю, страху перед відчуттям того, що невблаганна смерть уже поряд. Під кінець «krzyk zrobił się tak przeraźliwy i

zabrzymiała w nim nuta takiego sprzeciwu i błagania, że Leonowi opadły ręce» [213, с. 80].

Незмінним увесь час залишалось одне – в очах помираючого Чеслава з'явилась якась незвична досі пустота, від якої «tchnęło ohydą i ciemnością» [213, с. 79], і кожного разу, коли Леон з Костинським зустрічались поглядами, ставало зрозуміло, що вона більшає. Для опису зовнішнього вигляду персонажа М. Хороманський використав незвичайні деталі, які з огляду на певний відтінок фатальності ще з більшою силою увиразнювали близьку смерть героя: «Włosy Kostyńskiego nie mają już nic wspólnego z jego ciałem, że nie są związane ze skórą organicznie, lecz po prostu rosną na niej niczym kępki suchej trawy» [213, с. 69]. Прикметник «сухий» у «Смерті Чеслава Костинського», як і в оповіданні «Жінка-змія» Вал. Шевчука, – обов'язковий елемент танатологічної концептосфери.

Усі події в оповіданні Хороманського «Смерть Чеслава Костинського» відбуваються упродовж сорока п'яти хвилин, та через вдалі описи, реалістично передані емоції та використані символічні деталі здається, що пройшло значно більше часу. Це відчуття поглиблюється описом незворотних змін у зовнішньому вигляді помираючого: Леону не вірилось, що «w ciągu ułamku czasu można było aż tak się zmienić» [213, с. 69]. Крім окремих лексем, які увиразнюють танатологічну концептосферу, письменник також звертається до екзистенціалістського мотиву туги, відчуття якої ще від ранку того дня з'явилось у Чеслава Костинського.

Міхал Хороманський не просто майстер слова, а й талановитий психолог. Введення образу Мохніцького в оповіданні «Смерть Чеслава Костинського» дало змогу письменникові передати всі переживання та емоції, які виникають у помираючого. Епізод, коли Леон намагався полегшити біль Костинському з допомогою уколу, показує наскільки самотній кожен із нас у такі хвилини. Чеслав через нестерпний біль був не в силах пояснити, як йому допомогти, тому безапеляційно довіряв людині, яку ледве знав; ніхто з них обох навіть не був впевнений у тому, що колючь

відповідний препарат, але для Костинського це єдиний спосіб вхопитись за нитку життя, навіть якщо вона досить тонка, щоб його втримати.

Незважаючи на те, що танатологічний мотив – ключовий в аналізованому оповіданні, у реципієнта не виникає відчуття огиди до мертвого тіла й до процесу вмирання, оскільки основна ідея полягає не в тому, щоб кожен із нас усвідомив конечність свого життя, а навчився з гідністю її зустріти, змодельював поведінку в останні хвилини, «прожив смерть» через художню проекцію.

Нівелювання страху перед смертю досягає також Ярослав Івашкевич у повісті «Панни з Вілька». Згадки про війну, через яку пройшов Віктор Рубен, у творі практично не зустрічаються. Навіть ті поодинокі образи, деталі чи люди, які з нею пов'язані, не виписані автором із грубим натуралізмом. Смерть, яку принесла війна, не постає страшною в повісті «Панни з Вілька» Івашкевича. Навіть опис кімнати в Києві, де було вбито єврея, звучить «приспосовано» та «призвичаєно»: «...spał na łóżku, na którym przed chwilą zakłuto Żyda, i czuł mdły zapach krwi w powietrzu, ale sen był ważniejszy od wszystkiego, od zbolących i poobcieranych nóg, od widoku śmierci i ran, z którym się przecie miał czas przaz tyle lat oswoić» [230, с. 45].

У повісті «Березняк» Ярослава Івашкевича категорія смерті присутня всюди: читач простежує її у численних деталях пейзажу, інтер'єру, поведінці й способі життя, та, головне, один із центральних персонажів – Станіслав – приїхав до віддаленого дому в лісництві, щоб померти. Більше того, його старший брат Болеслав з часу смерті дружини Басі перетворився на «живого мерця». Обидва чоловічі образи постають своєрідною сюжетною антитезою: усе в способі буття смертельно хворого Стася говорило про бажання жити, у той час, як його брат своєю бездіяльністю тільки поглиблював відчуття присутності танатосу. Всюдисущість деталей, асоціативно пов'язаних із концептосферою смерті, лише увиразнює передчуття того, що її близьке настання в житті персонажів є фактом невідворотнім.

Стосунки молодшого брата з Маліною («Березняк») – сільською дівчиною, яка прислужувала в домі лісника, – стали спробою хлопця продовжити тривання «тут-буття». Станіслав, розуміючи невідворотність смерті, все ж кинув їй виклик коханням до Маліни. С. Яковенко вважає, що кохання до дівчини, «...яке більш слушно було б назвати “псевдокоханням”, бо обмежується воно напівсвідомим, дещо хворобливим плотським жаданням, є також одним із проявів “синдрому втечі” від абсурду існування й почуття тривоги, яке він породжує» [210, с. 368]. Грань між коханням і смертю стає відчутнішою в міру посилення хвороби. Промовистим є опис омивання тіла померлого, адже для Мальвіни він все ще залишається об'єктом її почуттів: «Jej spojrzenie na zwłoki Stanisława zaciera granicę między ciałem erotycznym i martwym» [251, с. 21]. Зустрічі Станіслава й Маліни («Березняк») часто відбуваються неподалік могили Басі. Це місце є виразником коловороту життя: на ньому зароджується кохання й триває розклад померлого тіла. «У нарації, покликаний виражати внутрішні стани героя, сублімація і ферментація (розклад) сплітаються в один вузол нерозв'язаної метафізичної таємниці, незбагненої і тому вабливої і страшної водночас – через те, що не піддається волі людини, лежить поза її свідомим вибором, тим самим набираючи для неї демонічних ознак» [210, с. 362-363]. Відчуття фізичного задоволення при згадці про мертве тіло, поява еротичних почуттів у час поглядання на труп постає як межова екзистенційна ситуація. У свідомості Станіслава земля в березняку викликає спогади еротичного характеру: «Згадав про жінку, яка лежала у могилі, а потім з ніжністю, вдячністю і захватом, про існування яких він навіть і не підозрював, припав обличчям до її грудей» [77, с. 307]. Його стосунки з Маліною нагадують відносини Константія та Целіни («Дивний випадок з носовою хустинкою» Міхала Хороманського) – обидва чоловіки намагаються продовжити в такий спосіб своє, приречене на смерть, життя.

Переплетення антонімічних явищ життя простежуємо й у творчості Валерія Шевчука. «Поєднання есхатологічного переживання з еротичним

вдоволенням, контрасна суміш солодкого і потворного, що є не тільки модерністським мотивом, але й середньовічним і бароковим концептом, виповнює собою візії й видава героїв Шевчукових творів, які являються їм під час любовного акту» [210, с. 363].

Смерть у повісті «Березняк» Я. Івашкевича носить деструктивний характер, представлений у двох модусах – фізичне розкладання тіла та духовна «завмерлість». Остання проявляється не тільки на прикладі Болеслава, зі Стасем відбувається щось подібне в останні дні його життя. Із погіршенням фізичного стану він усе частіше вдається до розмов та думок про смерть, вона стає мірилом його життя. Таким чином, категорія танатосу нівелює ерос, оскільки почуття до Маліни, які досі поглинали Стася, відходять на задній план: «...тепер оточуюче розсипалось, немов порвані чотки або скляні перли... Сосни і липи, негода і відро розпадалися, відокремлювались, існували осторонь, вкраплені у потік його думок і переживань дещо беззмістовно» [77, с. 331]. Світ Стася перетворився на прояв хаосу, який звільняє його від влади життєдайного еросу.

Смерть у цьому творі, як уже зазначалось, присутня всюди, вона стала ще одним дійовим персонажем: смертельна хвороба Стася, мотив пісні Маліни перед вікнами молодшого брата²⁸, орендоване в помираючої жінки піаніно (невипадково цей музичний інструмент нагадував хлопцеві труну), навіть згадка про те, що в лісництві не було чути співу солов'їв. Ярослав Івашкевич часто звертався до опису кровоточення з метою увиразнення танатологічного концепту: «... Стась прокинувся зі смаком крові на губах» [77, с. 337]. Поява крові у творчості Ярослава Івашкевича часто сигналізує

²⁸ Автором пісні, використаної в «Березняку» Івашкевича, був Шимановський. Як зазначає Г. Рітц, «*pieśń Szymanowskiego pojawia się w Brzezynie jako nieoznaczony cytat: Malina śpiewa przed domem na pożegnanie umierającego Stanisława jedną z pieśni kurpiowskich*» [251, с. 64]. Коли Стась слухав пісню, він проводив асоціації між конкретними фактами та людьми й сюжетом цього твору, немовби переносив її сюжет на власне життя, що підкреслює тонку натуру його душі: «*Pieśń mówi o umieraniu. W ramach tej zwielokrotnionej projekcji umierania na zewnątrz (jako momentu akcji i intertekstualności) Stanisław jest w stanie zaakceptować śmierć w sobie i preobraża się w umierającego*» [251, с. 64].

про смерть, незалежно від того чи вона – симптом невиліковної хвороби, чи результат нещасного випадку. Таким чином, танатос у повісті «Березняк» присутній на всіх композиційних рівнях: від малопомітних деталей – до основної оповідної канви. Однак, новаторство твору полягає у відображенні автором конкретного способу переживання смерті, оскільки саме вона стала рушійною для окреслення Болеславом напряду свого подальшого життя.

Образ води в художніх текстах завжди має символічне значення. Як правило, вода виконує катарсисну функцію, а її потік порівнюється з життєвим потоком. У повісті «Березняк» Ярослав Івашкевич звернувся до образу води, але з протилежною метою. Став, будучи невід’ємною частиною пейзажу віддаленого лісництва (аналогічна деталь пейзажу зустрічається в іншій повісті польського письменника – «Паннах з Вілька»), відтворює душевний стан героїв твору. Водойма зі стоячою водою символізує «застиглість» життя мешканців дому поблизу березняка. «Він [Станіслав – У. Ж.] дістався пішки до самого озерця, мертвого, чорно-білого дзеркала» [77, с. 319]. Таким чином, вода найчастіше є символом відновлення²⁹, а її потік – уособленням плинності життя, приближення смерті, «...tak jak to ma miejsce w przypadku upływającej z człowieka krwi» [236, с. 24]. Образ води у творчості Ярослава Івашкевича несе подвійну символіку, адже категорії ерос і танатос, у концептосферу яких входить образ води, постійно переплітаються.

Повість «Панни з Вілька» починається згадкою про смерть друга Віктора Рубена, Юрека. Втрата близького товариша стала першим етапом у «переродженні» чоловіка, а завершальним – розмова з Казею. Віктор Рубен розумів, що ті розмови з померлим другом (здебільшого інтелектуального характеру) уже в минулому: і не тільки через те, що немає в живих його товариша, а тому, що життя справжнє не схоже з тими концепціями, про які вони говорили. У повісті «Панни з Вілька» символічну роль відіграє білий колір. Він асоціюється з минулим, яке хотів повернути чоловік. За ті прожиті

²⁹ Епізод з омиванням Стася нагадує посмертне омивання Ісуса Христа.

роки він «tak jakoś zgasł» [230, с. 58]. У момент, коли Віктор почув це від Казі, перед ним знову постав образ мертвого жовніра: «... znowu wynurzył się ten nieznośny pejzaż z zabitym żołnierzem, spowiniętym w szare i zielone łachmany» [230, с. 58]. Це сугестивний образ минулого, яке асоціюється з трупом. Той відрізок життя, очевидно, уже не повернеш, він давно уже прожитий, а тому втрачений. Характерно, що день «переродження» був для Рубена «білим днем», адже це означало, що зі спогадами покінчено. Роки, які пройшли від останнього перебування у Вільку, Рубен у розмові з Йолою також називає «білими роками».

Ярослав Івашкевич часто порівнював вік людини чи певний період життя з відповідною порою року. У «Паннах з Вілька» події відбувалися влітку. Після розмови з Казею Віктор Рубен зрозумів, що те літо стало для нього переломним: «Liató się we mnie przełamało» [230, с. 72]. Відчуття перелому поглиблюється описом запаху, який стояв у той день у повітрі. «Dzień zamknięty pod namiotem obłoków miał w sobie jakąś słodycz i gorycz, jak zapach łąbinu... A w powietrzu, mimo jego czystości, unosił się jakiś trupi zapach» [230, с. 72]. Вода в ставі за усі дні Вікторового перебування у Вільках не змінюється, а от опис «переломного» дня доповнюється й змалюванням «мертвого блиску» водойми.

Переживання танатосу допомагає людині подолати або сублимувати власний страх перед смертю. Часто через моделювання певного способу смерті в художній літературі письменникові вдається заглянути в сферу невідомого й спроектувати свій варіант небуття. Переживання смерті можливе не тільки через саморуйнацію (еротичний аскетизм, екзистенційну бездіяльність, тривання в давноминулому часі тощо), а й через введення у сюжет твору Іншого. У Валерія Шевчука – це здебільшого жінка, при статевому контакті з якою чоловік переживає малу смерть. Ярослав Івашкевич і Міхал Хороманський, навпаки, часто показували інший бік танатосу – фізичний. Обоє письменників цікавить насамперед його деструктивний характер на тіло та психіку людини. Звернення літераторами

до категорії танатосу в проаналізованих творах підтверджує не тільки його актуальність, а й те, що модус смерті й досі залишається сферою невідомого через неможливість її пізнання, тому стає центральним мотивом у літературі.

3.2. Топіка кладовища.

Централізація та візуалізація тілесно ідентифікованої смерті – характерна риса слов'янської культури, доказом чого є поклоніння мошам у монастирях та церквах, яке нерідко носить фанатичний характер, розміщення кладовищ у самому поселенні або ж біля нього, фотографування або відеозйомка похорону близьких людей тощо. Мета кожного зі згаданих зразків візуалізації смерті полягає в подоланні страху перед власною невідворотною кончиною, непоборним бажанням зрозуміти суть цієї онтологічної категорії. Централізація смерті в контексті християнського віровчення – наочний спосіб демонстрації, що це лише перехід до життя вічного. Митці та літератори розширюють семантичне й концептологічне поле танатосу завдяки необмеженим можливостям власної уяви, створюючи різноманітні онтологічні модуси.

Танатологічний концепт у повісті Валерія Шевчука «Декоративна жінка» розкривається не тільки введенням у сюжет розповіді про смерть братів-близнюків Гордійчуків та їхнього похорону. Автор не вдається до деталізації в описі цієї події, оскільки вона – лише фон для розгортання конфлікту між батьками чоловіків і їхніми дружинами. Український письменник звернувся до образу кладовища та його символіки, до зображення пейзажу та його елементів (спосіб увиразнення танатологічного концепту й у творчості Я. Івашкевича), за допомогою яких Вал. Шевчук створив художню модель небуття. Для прикладу, особливу атмосферу смерті на кладовищі в повісті «Декоративна жінка» створює запах квітів. Рослини на цвинтарях ті ж, що й на клумбах біля будинків, у садах, але тут вони створюють зовсім інший аромат, викликаючи не захоплення, а, навпаки, – певне пригнічення.

Цвинтар як відображення зародження культури пронизує її багатовекторно. Людина, зрозуміло, сама-у-собі кладовище нездійснених планів, незреалізованих задумів, невиконаних обіцянок і недосягнутих мрій. Кожен із нас, продовжуючи рід, стає причетним до вічності через категорію пам'яті, оскільки культура захоронень і традиція догляду за могилами говорить про кругообіг пам'яті, опір забуттю [57]. Відвідування кладовищ – постійний діалог мертвих з живими, спосіб унаочнення смерті та її присутності в людському бутті, своєрідний дотик до іншого виміру часу – вічності, а, отже, й один із способів кожного з нас прокласти шлях до розгадки таїни смерті (характерно, що дериваційно лексема утворена від дієслова «класти»).

Валерій Шевчук за допомогою різноманітних художніх прийомів намагається відтворити іншу сферу людського існування – небуття. Опис кладовища в повісті «Декоративна жінка» виконаний імпресіоністичним нагнітанням деталей, які не тільки відтворюють загальну картину, а й створюють особливу гнітючу атмосферу смерті. «Двоє дітей, хай майже виростили, на полі мертвих, де стояла якась негнучка, понура тиша, де панував отой дивний мертвий запах; де, наче тіні, там-сям никали чорні жіночі постаті, порядкуючи із заповільненими рухами біля могил; де, здається, й повітря не рухалося на той час; де почварно виставлялись із землі кам'яні брили із викарбуваними іменами та прізвищами, з незграбними зображеннями колишніх людей чи вліпленими фотокартками» [193, №3; с. 48]. Особливий наголос у цій фразі Вал. Шевчук робить на символічній деталі – світлині. Фотографія – спосіб затримати час для людей, а не тільки спогад, тому ця деталь, до певної міри, – уособленням танатосу. Опис атмосфери на кладовищі створює враження застиглості, застою, невагомості, де рух як категорія життя, як відображення динаміки в принципі неможливий. Кладовище приваблює своєю таємничістю, урочистістю могильної тиші. Саме тут, на перехресті двох полюсів людського існування, по-іншому вимірюються категорії часу й простору.

Кладовище – особливий архетипний простір людського життя. А. Демічев вважав, що «із захоронення родича, з похоронної церемонії і плачу, зі встановленням надгробного каменя (першого матеріально-архітектурного знаку пам'яті) починається людина й культура» [57]. Погоджуючись з цією думкою, додамо, що кладовища та ритуал захоронення – це характеристика осілості давніх племен, а, отже, сталості звичаїв, яка, по суті, є структурною частиною культури. Важливу роль у продовженні тривання людини відіграє надгробний камінь чи пам'ятник. Фотокартка похованої під ним людини – свідомий спосіб оживити близького у своїй пам'яті й нагадування про те, що померлий завжди житиме саме в такому вигляді в нашому «тут-бутті».

Для опису надгробних брил Вал. Шевчук використав прислівник «почварно», у такий спосіб відображаючи особисте ставлення до подібного «вияву пам'яті» про померлих. «Споруджуючи пам'ятник і в такий спосіб бачачи смерть, людина констатує свою кончину як необхідний підсумок свого поки триваючого буття» [173]. Могили для живих є не тільки місцем захоронення їхніх рідних та близьких, а й певним досвідом переживання смерті, що ніколи не асоціювався з категорією прекрасного, тому й смерть у фольклорі часто зображувалась як негативний персонаж із притаманною тільки йому потворністю. Таким чином, кладовище для людей – це узагальнений варіант бачення смерті, спосіб відобразити інший вимір існування, а також постійне нагадування про те, що танатос залишається незмінною частиною нашого життя, що підкреслює Шевчук у повісті «Декоративна жінка».

У повісті «Березняк» Івашкевича хрест на могилі Басі, дружини Болеслава, високий, як і берези, з яких він був витесаний, недбалий, бо «просто-напросто ввіткнули колики хрест-навхрест» [77, с. 282]. Могила у цьому творі знеособлює людину, яка лежить у ній, а деталі в її описі лише це відчуття підкреслюють. Через змалювання місця поховання Басі польський

письменник намагається відобразити внутрішнє ставлення Болеслава до смерті: чоловік розуміє її як невідворотність у житті кожного з нас.

Плач Тані – дочки Андрія Гордійчука («Декоративна жінка»), іншого із близнюків, на кладовищі виконує дві функції: катарсисну й попереджувальну: «Трагічність прощання з померлим – мотив усвідомлення конечності буття як того, що чекає кожного, “поки що живого”» [173]. Доказом того, що плач для Тані був проявом своєрідного очищення, є кардинальна зміна її подальшої поведінки й способу життя в цілому – з легковажної дівчини, яку більшість сприймала одновимірно, вона перетворилась на завзяту господиню. Велику роль у сім’ї сестер, вдів братів Гордійчуків, відіграло збереження традицій, тому поминки відбувались кожного року. Проте це дійство в повісті Валерія Шевчука сприймається у протилежному ракурсі: поминки – не день спогадів, які на певний час воскрешають у пам’яті не живу уже людину, а навпаки – це мертва традиція, бо «камінь, і квіти на могилу, і поминальні щорічні обіди поступово перетворилися на мертвий обряд, такий же мертвий, як той камінь, а обряд – це рутинна» [193, №3; с. 54].

Процес поминання батьків Танею та Ярославом – своєрідна спроба зрозуміти смерть як категорію людського буття. Поминки, особливо традиція з тарілкою для усопшого, – діалог життя й смерті, який створює видимість присутності сфери небуття в рамках людської екзистенції. Ситуація ускладнюється неможливістю абсолютного пізнання, де знаходиться межа танатосу, так як померлий і живий перебувають по різні сторони людина може бути тут або там, але ніколи «між», тому навіть на кладовищі людина присутня від імені життя.

Похід на кладовище для оповідача повісті «Декоративна жінка» Ярослава та його сестри Тані мав неабияке значення. Смерть, яка вривається в простір життя через втрату близької людини, створює не тільки вітальний ефект, а й стає інтегруючим чинником для тих, хто залишився жити: наприклад, Ярослав і Таня чи не вперше зрозуміли те, наскільки близькими є

одне для одного. Хлопець навіть не записав цього епізоду у свій щоденник, оскільки «він не потребував закріплення, був-бо сам кріпильним» [193, №3; с. 49]. Оповідач від часу першого походу на цвинтар тільки переконався в тому, що «добра вона [Таня – У. Ж.] чи погана, порочна чи непорочна, розумна чи нерозумна, але одне пізнав напевне: не чужа. Саме цього вогника й поніс додому, бо хтозна, може, задля плекання таких вогників і варто жити, адже їхня світла сила і є початком любові, тієї, яка посилає на душі мир» [193, №3; с. 49]. Отже, смерть батьків стала поштовхом для зміцнення стосунків між братом і сестрою, стала точкою відліку в зародженні любові до рідної людини, що свідчить про перехід танатологічного в еротичне (у вимірах агапе). Сцена духовного єднання на кладовищі, підсумовуючи всі життєві перипетії у двох родинах, показує, що життєвий баланс і рівновага залежать, про що в більшості своїх творів незмінно твердить Валерій Шевчук, від місця й ролі, яке кожен відводить для сім'ї.

Символічним з огляду на сказане постає сон Ярослава. Особливе зацікавлення становить роль дівчини з обличчям однокурсниці в нічному видінні хлопця. Як зазначив оповідач, вона з'явилась йому нагою, але замість очікуваного еротичного збудження принесла заспокоєння, навіть певне умиротворення. Сон наснився Ярославу якраз після відвідин бабусі й діда по материній лінії. Жінка зі сну постає як провісниця майбутнього духовного заспокоєння героя та вирішення багаторічного конфлікту, яке принесе йому поїздка до рідних, до батьків свого тата. Зображення жінки як носія умиротворення – нетипове, адже у своїй творчості Вал. Шевчук здебільшого звертався до протилежного образу – типу демонічної жінки, наділеної надмірною сексуальністю, яка викликає в чоловіків неконтрольовану одержимість і прагнення завоювати саме таку представницю слабкої статі. Зв'язок із фатальною жінкою носить у прозі українського письменника деструктивний характер: заняття коханням «спалює» чоловіка і доводить його до стану «малої смерті».

Світ – поєднання категорій і проявів життя й смерті одночасно. У повісті «Декоративна жінка» Вал. Шевчук устами свого оповідача вдало зауважив: «У химерному і незбагненному світі ми живемо. Світі, що колотиться, воює, убиває, нищує, нищить, стирає, спалює, руйнує, розкидає, але і в світі, що народжує, воскрешає, підноситься, будує, зводить, збирає, переосмислює, веде» [193, №3; с. 49]. Лише рід як складова народу – позачасове поняття, тому людина має надію та віру на життя вічне. Багаторічна ворожнеча між двома поколіннями була припинена представником третього, Ярославом. «І коли раніше вважав, що перебуваю у стані нейтральності, що було подібне до сидіння між двох стільців, то тепер моє становище змінилося: я ніби зсунув ті стільці чи зв'язав, а відтак сів на обидва» [193, №3; с. 68].

У повісті «Березняк» Я. Івашкевича могила дружини Болеслава в лісі поряд із будинком – виразна деталь пейзажу, яка не доповнює загальний опис місцевості, а задає тон усьому творові. Могила в березняку не тільки справляє гнітюче враження на мешканців лісництва, а й формує своєрідний персоніфікований образ, від якого «неможливо було позбутись» [77, с. 283]. Береза – символ, який асоціюється з кладовищем. В іншій повісті Івашкевич також звернувся до символіки цього дерева: вхідна брама на кладовище у Вільках була «z czterema srebrnymi białodrzewami» [230, с. 46]. Вибір цього дерева як категорії танатологічної концептосфери – не випадковий, оскільки для опису берези митці часто використовують епітет «плакуча», що поглиблює атмосферу смутку за померлими.

Характерною для польської культури є наявність родинних склепів. Часто для захоронень відводились навіть спеціальні місця поряд з будинком як родинним гніздом. Могила Фелі в повісті «Панни з Вілька» Івашкевича була біля самого муру, де розташувався панський родинний склеп, «ale i on już był przerepłniony», тому дівчину «położono opodal w kaście» [230, с. 46]. Саме фактор переповненості увиразнює категорію часу, поглиблюючи в реципієнта відчуття плинності людського життя.

Схожість Туні та Фелі, сестер з Вілька, була своєрідним посланням з-за гробу (до цього художнього прийому, як зазначалось, звертався М. Хороманський у повісті «Ревнощі і медицина»), яке Рубеніві допомогло згадати себе п'ятнадцять років тому, але лише завдяки набутому досвіду усвідомити місце померлої дівчини в його житті. Тільки тоді чоловік почав розуміти значення розмов, прогулянок – усього того часу, який проводив із мертвою. Він «czytał to wszystko jako palimpsest, jako wyznanie z za grobu, jako odmowienie tego, co stracił» [230, с. 63]. Спогади, викликані цим посланням, призвели до переосмислення певних явищ свого життя: Рубен здобув можливість «повернути час», адже прототип Фелі – її молодша сестра Туня допомогла йому почуватися вільним від спогадів, а, отже, певним чином знову стати молодим (після прочитання щоденника померлої Софії Дублінянки у Відмара з повісті Хороманського «Ревнощі і медицина» з'явилися сумніви щодо вірності дружини). «Свободу від минулого», на думку Віктора, можна було здобути з Тунею, а не з її сестрами, бо чоловік ще не мав спільних спогадів із нею, що б гнітили повноцінність відчуття «тут-буття». Характерно, що спогади, пов'язані з мертвою Фелею, не викликають страху перед смертю, а допомагають усвідомити всі радощі життя. Не поглиблюється відчуття присутності танатосу в рамках екзистенції, коли в пам'яті Віктора виринає образ мертвого жовніра. Його поява в спогадах Рубена завжди символічна: це сугестивний образ минулого як категорії буття. Це доводить той факт, що його образ виникав з моменту повернення до Вілька. Спогади про мертвого жовніра становлять своєрідний контрапункт, який несвідомо тягне за собою відновлення в пам'яті колишніх подій. Він з'являється в розмові з Казею в коморі, у розповіді про зустріч із голою Фелею, після ночі, проведеної з Йолою, тощо, вкотре наголошуючи, що всі спогади – це пройдені моменти життя.

На думку Р. Пшибильського, «kolorystyka Iwazskiewicza mieści się całkowicie w ramach werystycznego opisy świata i jednocześnie – przede wszystkim dzięki uporczywemu stosowaniu tego samego epitetu kolorystycznego

– wydobywa z codzienności jej metafizyczny aspekt» [248, с. 160]. Колір у творчості Ярослава Івашкевича – промовистий знак, за яким маскується певна буттєва проблема. Зрозуміти символіку використаного тону – означає усвідомити життєве призначення героя, оскільки персонажі Ярослава Івашкевича перебувають в стані екзистенційної «застиглості», що нівелює можливість проживання майбутнього.

Значне місце в описі кладовища в повісті Валерія Шевчука «Декоративна жінка» займає пейзаж, де особливо вирізняються дві деталі – застигла тишина та квіти, які з часом перетворюються в мотлох. З їхньою допомогою автор задає настрій філософському розвитку думок своїх персонажів і читача. Ярослав, головний герой твору, приходиться до висновку, що смерть усіх зрівнює, і саме на кладовищі немає жодного значення ваш прижиттєвий статус, «адже усі ті, котрі поклали тут свій тлін, мали пристрасті, історії, змагання, хвилювання, гризоти, клопоти, радощі, мрії – всі, скільки не є хрестів, каменів, бетонних плит чи просто горбиків, а під кожним – зникле *безподібне*³⁰ і раз назавжди створене людське “я”, від якого тільки й лишилося, що ці мізерні залишки» [193, №3; с. 48].

Схожої думки про те, що в могилі знаходиться уже не плоть, а щось «безподібне» дотримувався також Ярослав Івашкевич. Зрівнюють померлих людей на кладовищі тип їхніх могил («Samo pole boże też było zasadzone gęsto drzewami i szczelnie wypełnione małymi, zacierającymi się wzgórkami, pod którymi odpozycywali ludzie» [230, с. 46]), однакові хрести над ними («Krzyżę, powalone i nikłe, gdzieniegdzie tylko sterczały nad nimi» [230, с. 46]).

У повісті «Декоративна жінка» українського письменника простежуємо два цвинтарі: сільський (де був похоронений дід Ярослава по материній лінії) і міський (з могилами братів-близнюків). У літературі відоме протиставлення цих двох різних типів кладовищ, яке часто набуває антитетичного характеру. Міський цвинтар на прикладі надгробків різної вартості створював враження, що статус померлого має значення також після смерті, тому й викликав у

³⁰ Виділення наше – У.Ж.

митців почуття огиди. Валерій Шевчук навпаки не робить жодної відмінності між цими типами, а знаходить деталь, яка їх споріднює – це категорія роду. Ярослав майже нічого не розповів про кладовище, де похоронений материн батько, зазначивши єдине: «Для мене той вихід [відвідини цвинтаря – У. Ж] значення мав, адже я в певний спосіб причащався до свого роду по матері» [193, №4; с. 60]. На могилі своїх батьків Ярослав і Таня чи не вперше відчули тісний зв'язок, який був між ними – зв'язок брата і сестри. Розмова дівчини зі своїм уже мертвим батьком на його могилі носить дещо урочистий характер, чого авторові вдається досягнути через ширість у прояві емоцій своєї героїні: у той день Таня усю дорогу йшла мовчки й одягнена була нетипово для себе («Помітив, що цього разу на ній не було тієї аж надто короткої спіднички – в темних штанях і так само в темній блузочці» [193, №3; с. 46]), навіть оплакувала батька, оскільки при «банді», як вона пояснювала, цього зробити не могла.

Сам опис кладовища в повістях «Декоративна жінка» Шевчука, «Паннах з Вілька» Івашкевича чи могили у «Березняку» не викликає жаху, а лише поглиблює відчуття застиглості часу в цьому пристанищі смерті. В аналізованих творах авторам через описи навколишнього пейзажу вдалося передати увесь коловорот життя, де цвинтар постає як його невід'ємна частина. Для прикладу, у «Паннах з Вілька» Ярослав Івашкевич детально змальовує місце розташування кладовища біля млина: знаходилося на пагорбі одразу за останніми хатами, за якими розкинулось село.

Згідно з християнськими постулатами: смерть – це кара за гріхопадіння Адама та Єви, але в поховальних звичаях і традиціях смерть – центральна категорія, візуалізація якої допомагає людині подолати внутрішній страх перед нею. Домінуюча релігія тільки розширює наше незнання, але водночас дає право особистого вибору в ставленні до танатосу. Проаналізовані твори Валерія Шевчука та Ярослава Івашкевича – зразки художнього вирішення цього питання, проте однозначної характеристики смерті чи конкретного віднесення її до добра або зла письменники не роблять. У більшості випадків

танатос, який переживають персонажі, у власній перспективі сприймається як зло (наприклад, Стась у «Березняку» в останні дні свого життя). Віктор Рубен у «Паннах з Вілька» Я. Івашкевича брав участь у війні, тому смерть для нього – частина людського існування, невідворотне закінчення людської екзистенції. Для Ярослава з «Декоративної жінки» Вал. Шевчука кончина батька стає шляхом до порозуміння з родичами, тобто танатос у цьому контексті постає категорією добра. Таким чином, смерть, пульсуючи в різних своїх модусах, подорожуючи сторінками, мальовничими полотнами, філософськими та іншим просторами слов'янської культури і мистецтва, формує основні засади культури.

3.3. Eros versus Thanatos: специфіка взаємодії.

На думку стародавніх греків, ерос – це перша зустріч зі смертю. Кохана людина помирає, але ми нічим зарадити не можемо, адже в любові ніяких коренів у цьому світі немає, адже вона поза просторова і позачасова. Любов, як вважав Бердяєв, знаходиться за межами людського роду, вона не потрібна йому, перспективі його продовження і розподілу; вона поза всім прийдешнім і минулим, тлінним; вона не від світу цього, вона – чужоземна квітка, що гине в середовищі невідомої їй дійсності.

Категорії еросу й танатосу характеризують різні рівні буття. Перша стосується безпосередньо людського життя, надаючи йому динаміки, незалежно від кожного зі своїх конкретних проявів, а смерть займає проміжний статус: людина знає напевно, що це завершення її буття, не здогадуючись, що знаходиться за межами танатосу. Смерть становить межу раціонального осмислення світу, що створює неможливість подальшого когнітивного процесу. Очевидно, теорія потойбічного життя – лише підтвердження беспорядності людини пояснити те, що відбувається після смерті і, взагалі, чи будь-що має там місце бути. Таким чином, смерть не протилежна любові, тому що вони є поняттями, які характеризують різні за своєю сутністю онтологічні модуси. Безсмертя потребує справжня любов, яка

стверджує в суб'єктивному почутті безумовне значення людської індивідуальності в іншому та в собі, і виправдовує це безумовне значення в дійсності. З цього можна зробити висновок, що віра в таку любов рятує індивіда від неминучості смерті й наповнює абсолютним змістом його життя. «Через любов долається смерть роду, що є вищою метою актуалізації буттєвості людини як втілення ідеї, тобто досягається мета в цілому» [97, с. 91].

Щодо осмислення еротично-танатологічного концепту, то поширеними в різні часи були два аспекти його розгляду: побутовий (повсякденний, міфологічний) та офіційно прийнятий (регламентований, релігійний). Міфологічний аспект передбачає осмислення світосприймання й світобачення поза релігійними догмами та вимогами церкви як домінуючої інституції в суспільстві на певному етапі його функціонування, коли немає безпосереднього контролю зі сторони моральної настанови, диктованої релігійними нормами. Зауважимо, що ця позарелігійність аж ніяк не означає вседозволеність, а передбачає відповідальність за свої дії, виходячи із суто людських моральних цінностей. У той час, як релігійна парадигма стосується світосприйняття, заснованого на церковних настановах, де вибір, а, отже, і відповідальність за нього обмежені рамками християнства. З огляду на це, трактування та осмислення еротико-танатологічного концепту не виходить за межі теологічної «дозволеності», культурне й суспільне вкорінення якої відбувалось упродовж не одного століття. Зважаючи на такі умови і роль релігії, значно більша увага приділялась осягненню еросу й танатосу в офіційно прийнятому ключі, без натяку на індивідуальні особливості митця.

Взаємопереходи між категоріями еросу й танатосу у Вал. Шевчука стають можливими через введення образу демонічної жінки-Афродіти, фізичний контакт з якою – це перше знайомство зі сферою небуття. Заняття коханням з цією жінкою настільки спустошувало чоловіків, що їхній фізичний стан уподібнювався до мерця (для прикладу, персонажі в «Горбунці Зої», «Жінці-змії»). Характерно, що стосунки з демонічною Афродітою у

творчості Шевчука часто можливі лише у вимірі сновидінь. Найяскравіше представлено це в романі «Срібне молоко»: «Інобуття тут не просто накладається на буття, витворюючи лише картину паралельних світів, а проникає в нього, творячи органічне взаємоплетення, – те, що ними поки що не збагнене, але що відчувається на інтуїтивному рівні. Реальний та містичний простори – не опозиційні поняття, а взаємопроникні сфери однієї великої таємничої реальності, яка постійно віддзеркалюється у свідомості Шевчукового героя» [170, с. 177-178].

Кожна із «білих голів» для Григорія Комарницького, головного персонажа роману Валерія Шевчука «Срібне молоко», – уособлення зла, особливо в ставленні до чоловіка. Введення народних приказок і прислів'їв на тему ставлення до жінки в сюжетну канву звучить органічно, оскільки робить мандрівного ієромонаха виразником загальної думки: «І він, дяк Григорій Комарницький, її [Явдоху – У. Ж.] послухався, хоч кажуть люди: “Жінку слухай, а свого розума май!”, хоч з другого боку: “Поки баби, поти ради”. Однак не можна не зважити, думав дяк, і на іншу мудрість: “Жінки довге волосся мають, а розум короткий”, а ще не міг зминути й такого резону: “Жінка – як жінка, коли схочеш – потягнеш”, а чоловік він такий, що тягти ту жінку попри все потребує, бо без неї його мутить і нудить: зрештою, гадав розважно дяк; “Там макогін блудить, де макітра радить”, так само: “Де голова блудить, там хвіст радить”, але, попри те: “Не одна жінка мужа замудрувала, а відтак і замурувала”. Отже, і він сидить ніби замурований, хоча розум застережно нашіптує: “Бери, сараче, ноги на плечі і втікай, як досі тікав, бо пожере тебе пекельне”» [199, с. 83]. Щоразу в прозових творах українського письменника виразником «пекельного» є жінка, лоно якої завжди обдає чоловіка або палючим вогнем («Горбунка Зоя», «Жінка-змія») або незрозумілим холодом чи байдужістю («Чортиця», «Місяцева зозулька із...»), у результаті чого чоловіки відчувають незрозуміле спустошення, порівнюють себе із «мертвим сухостоєм».

Вдруге герой Шевчукових творів зустрічається з танатосом, коли порушує онтологічний баланс своїм тілесним аскетизмом. У цьому випадку настає «духовна» смерть, яка супроводжується різноманітними поведінковими та психічними девіаціями. Нічні марення з еротичними сценами, паралельно з якими наростало відчуття туги й незрозумілої душевної важкості, снилися головному персонажеві твору «Чортиця» до того часу, поки він не переспав із жінкою. Порушення принципу «золотої мірноти» в «історичній фантастиці» (термін С. Яковенка) Шевчука призводило до «заполонення бісами» душі й тіла персонажів повістей «Біс плоті», «Початок жаху» тощо. «Переконаність людини у своїй гріховності, з одного боку, і формування культурного зразка – образу Бога – з другого, спонукають індивіда до систематичної роботи над своєю особистістю. Християнство, наприклад, спеціально виділяє положення про те, що людина зіпсована і цілком гріховна. Дуже точно схоплена природа людини: саме у боротьбі, у тому числі й з собою, формуються її соціально-прийнятні риси» [208]. Фанатичне умертвляння тіла, яке є обов'язковою реалією чернечого життя, – явище проти- і навіть антиприродне, що утруднює пригнічення плотських бажань у собі, бо цього біса «...подолати годі, бо не просто входить в людину, а вироста з її природи... а коли з природи твориться, а не є чужий людині тілом, то це не біс мордує людину, а по-моєму вона себе сама, і це не біс у людині, а вона – бісом» [192, с. 247]. Устами своїх персонажів Валерій Шевчук доводить, що крайнощі – це лише приклад надміру розумової й фізичної бездіяльності, а й сліпого фанатизму, що нівелює процес індивідуалізації.

Часто літературний персонаж, будучи неспроможним розв'язати життєві суперечності, прагне втекти від нестерпного болю. За Фроммом, ця втеча – втеча від свободи, від необхідності обирати власну долю – не дає такому персонажеві порятунку, провадить його в нікуди, оскільки від себе втекти неможливо. Для Шевчукових персонажів, наприклад, фанатичний аскетизм тілесних потреб – спроба екзистенційного ескапізму, що призводить

до духовної («Жінка-змія»), а то й фізичної смерті («Біс плоті»). Такий герой, по суті, закинутий у чужий для себе світ. Ця закиненість може бути спричинена смертю близької чи коханої людини, яка й провокує втрату змісту в подальшому житті (напр., Болеслав у «Березняку»). Отже, погоджуючись з думкою Ф. Ар'єса, що кінець життя не завжди співпадає з фізичною смертю людини [6, с. 497].

Іншою причиною нездоланності болі від втрати дорогої і близької людини є непереборне бажання «жити завтрашнім днем». У такій ситуації виникає неспівмірність при накладанні бажаної та реальної картин людського буття, що може спровокувати й замкненість людини, зосередженої виключно на статичному образі минулого. «Актуалізований світ Іншого залишається. І залишається не просто як згадка, як минуле у житті близьких, а як онтологічна даність, яка, отримавши такий статус, уже просто не залежить від вимірів іншої онтологічної даності, тобто не зобов'язана підкорятися законам часовості» [97, с. 128].

Художній світ Я. Івашкевича складається, головним чином, з переживань і почуттів людей творчих, наділених тонкою душею: «Świat prozy Iwaszkiewicza jest zbiorem różnorodnych reakcji wielu ludzi» [248, с. 135]. Письменник був переконаний, що душевні переживання мають мало спільного з інтелектуальним розумінням світу. Наскрізною ниткою проходить через усю його творчість ця концепція, яка сформувалась під впливом поглядів У. Джеймса та «філософії життя» А. Бергсона («jamesowska “psychologia religii” i bergsoniowski mistycyzm» [248, с. 118]). «Філософія життя», найвідомішим представником якої у Польщі був Бжозовський, доводила, що життя не вдасться пізнати, виділити чи окреслити певними категоріями, що призводить до появи різноманітних трактувань цього поняття.³¹

³¹ На ранніх етапах творчість Івашкевича нагадувала своєрідну «карусель стилів»: «Jak Wiktor Ruben z Kazią, tak Jarosław Iwaszkiewicz z literaturą – miewał również swoje “etapy”» [248, с. 10]. На відміну від інших письменників, автор «Березняка» багато уваги приділяв питанню естетики модернізму, а саме зображенню антиномії «життя й краса»

За прагненням віднайти загалом умовний ідеал життя, індивід не помічає та не вміє правильно оцінити важливість дрібниць, безпосередньо з яких наше буття складається. Надмірна інтелектуалізація категорій життя, філософування вбивають у людині відчуття власне життя, призводять до його деструкції: «Filozofowie odchodzą i prychodzą, życie jest wieczne» [248, с. 115]. Жити – значить потонути в потоці буттєвих явищ, що підтверджується й позицією Антонія – головного персонажа повісті «Місяць сходить». Пізнати означало для нього прийняти певну усталену кимось систему понятійного мислення, яка відрізала б людину від безпосереднього переживання життя, а буття перетворила б в абстракцію, зруйнувавши органічний зв'язок із всесвітом. «Cała jego [Jarosława Iwaszkiewicza – У. Ж.] dalsza twórczość jest albowiem realizacją prawdy, którą odnalazł młody bohater “Księżyc”» [248, с. 123]. До такого ж висновку приходять головний персонаж повісті «Панни з Вілька» Віктор Рубен.

Характеризуючи проблеми, до зображення яких найчастіше звертався польський письменник, наголосимо, що «w centrum poezjowania Jarosława Iwaszkiewicza znajduje się temat śmierci» [211, с. 37], але смерті не тільки як категорії фізіологічної, а й духовної. У творчості автора «Березняка» життя і смерть ідуть поруч, часто перетинаючись і формуючи різноманітні модуси. «Język przeważnie nie potrafi – a może po prostu nie chce – wyplatać się z paradoksu utożsamienia (albo z bezsilności rozróżnienia) żywego z martwym, i vice versa» [211, с. 40]. Бінарна опозиція згаданих категорій підлягає релятивізації з огляду на частотність звернення до неї автором.

Очевидно, що інтерпретація еротично-танатологічного концепту залежить від типу оповідної манери, до якої звертається письменник. «Арбітральна» роль наратора у творчості Івашкевича допомагає йому стати майстерним резонером подій, створених ним сюжетів. Наприклад, у повісті

(вслід за О. Уальдом польський письменник трактує красу через призму зла), «життя і мистецтво». Невипадково, що в його творчості простежуємо впливи Уальда, Бергсона, Ніцше, Вагнера тощо, які стояли біля витоків формування мистецько-філософської платформи модернізму, тому «Iwaszkiewicz był w międzywojennym dwudziestoleciu jednocześnie stróżem i sędzią tradycji modernistycznej» [248, с. 8].

«Панни з Вілька» третьоособова нарація, яка має цілком особистісний характер, доводячи, що позиція персонажа співпадає з авторською.

«Березняк» – повість Ярослава Івашкевича, написана у тому ж році, що й «Панни з Вілька». Це «drugie arcydzieło lat trzydziestych, zwraca uwagę już nie na sam ruch czasu ludzkiego, lecz na jego kierunek»³² [248, с. 177]. Основною темою твору постає людина як зразок «буття до смерті»³³. Ця тема не була новою в літературі, але в повісті «Березняк» найпомітнішим є вплив «Смерть Івана Ілліча» Л. Толстого. Твір Івашкевича – своєрідна репліка у відповідь російському письменникові, але не перша в польській літературі (1892 р. була видана повість «Смерть» І. Домбровського). Сам Івашкевич неодноразово зазначав, що літературними шедевром, крім «Суходолу» І. Буніна, вважає «Смерть Івана Ілліча» Л. Толстого³⁴. Спосіб трактування смерті в цих творах відрізняється: для Толстого вона є уособленням переходу до життя вічного (відчувається вплив християнства), у той час, як для Івашкевича – це лише екзистенційний феномен.

Я. Івашкевич у повісті «Березняк» зобразив нетипову ситуацію: молодий чоловік приїздить до дому помирати. Для підсилення ідейного навантаження твору автор використовує специфічну оповідну модель: третьособову розповідь про двох братів – Болеслава та Станіслава. Подвійна нарація в «Березняку» допомогла письменникові провести чіткий контраст з метою виділення категорій життя й смерті на прикладі обох братів і через них показати шляхи переходу еротичного в танатологічне, провести грань між життям і смертю, які сплітаються у цьому творі в нерозривний союз. «Dlatego na życie i śmierć patrzymy zarówno oczami konającego Stasia, jak i pozostającego przy życiu Bolesława. Iwaszkiewicz prezentuje nam sąd skazanego

³² У зверненні до проблеми часу, функцій пам'яті та ролі минулого, на думку Пшибильського та Завурської, відчувається захоплення Івашкевича філософськими концепціями А. Бергсона та творчістю М. Пруста. характерно, що улюбленою книгою Рубена («Панни з Вілька») була «Творча еволюція» Бергсона.

³³ Термін Р. Пшибильського (див. детальніше розділ V книги «Eros i Tanatos»).

³⁴ Див. детальніше в: Iwaszkiewicz J. Od tłumacza. Wprowadzenie do «Suchodółów» Iwana Bunina (Twórczość. – 1968. – № 8. – S. 11).

o ułaskawionym in na odwrót» [248, с. 182]. Подвійна нарація веде до багатовекторності у трактуванні сюжету й представлених у ньому проблем: «Fakt, że można na nią patrzeć z tylu różnych perspektyw, że różne analizy wydają się tak samo uprawnione – świadczy o umijętności stworzenia przez Iwaszkiewicza takiego obrazu artystycznego, które ma wymowę wieloznaczną, który daje czytelnikowi szansę indywidualnego, twórczego odbioru» [261, с. 37].

Людське життя все частіше характеризують з позицій функціональності, оскільки індивід постає як активний творець своєї екзистенції. Закінчення діяльності та припинення активності з настанням смерті осмислюється як своєрідний збій у буттєвих закономірностях, тому що зникає можливість «омайбутнення» (термін В. Янкелевича). Хоч життя є актуальним буттям саме по собі, проте динаміки йому надає любов, яка «збуджує і посилює відчуття повноти життя. Це процес самовідновлення і самоочищення» [181, с. 231]. Отже, любов – не просто феномен людської свідомості, а мірило екзистенційного руху, яке не обмежується смертю завдяки пам'яті і тому образу коханої людини, який у ній зберігся. «Лише та любов є цілісною за своєю суттю, коли Інший постає не як засіб стати щасливим чи навіть як об'єкт ощасливлення, а як цілісність і значимість за власною суттю, яка розкрилася саме у прориві в його світ» [97, с. 118].

Життя Болеслава, старшого з братів твору «Березняк» Ярослава Івашкевича, перебуває в «застиглому» стані, завмерлому від часу смерті дружини Басі, яку похоронив поряд із будинком у березняку. Чоловік не зміг похоронити жінку на кладовищі, оскільки тієї весни, коли вона померла, була сильна повінь. «Ніколи ще Болеслав так чітко не усвідомлював усієї нікчемності свого існування. Ніколи не приходило йому в голову, якщо він і помре – то, насправді, нічого такого й не станеться. І суть не в тому, що світ би цього не помітив, але й для нього самого перехід від беззмістовного існування в беззмістовне небуття не мав би ніякого значення. Звичайний крок, до того ж – маловартісний» [77, с. 294]. «Prozaiczny zachwyт nad

domowym inwentarzem, przemiszany ze skomplikowanym poczuciem bezsensu ludzkiego życia, w wersji upodabiającej życie do wegetacji» [261, s. 32].

Померла Бася, незважаючи на те, що від дня її смерті пройшов уже рік, – невід’ємна частина життя Болеслава. У будинку на кожному кроці відчувається її присутність; складається враження, що вона й досі спрямовує вчинки й поведінку чоловіка. «Могила, плоть не існували для нього, він справді відчував смерть цієї некрасивої, але милої жінки, яка кілька років була його дружиною. Відчував, що її немає. Пам’ятав, що вона помирала, навіть, як помирала. Тільки це єдине існувало, усе інше – ні» [77, с. 284].

Деструкція особистості настає й тоді, коли категорія еросу в житті чоловіка базується лише на пристрасті та фанатичному обожнюванні жінки, незалежно від того чи є вона живою, чи мертвою, як у випадку Болеслава («Березняк» Івашкевича). Яскравим прикладом того, що одержимість жінкою призводить до «малої» смерті є повість «Декоративна жінка» Шевчука. Із твору відомо, що Василь Гордійчук не мав на меті повернути сім’ю, оскільки був сповнений виключно почуттям пристрасті до своєї дружини, яке деструктивно впливало на нього як особистість, що авторові вдається майстерно передати через опис зовнішнього вигляду: «..неголений, опущений, одягнений у якісь лахи», а погляд якийсь порожній, звернений в нікуди. Одержимість, як вважав Ю. Евола, виникає в ситуації покірності й пасивності перед притягувальною силою протилежної статі, коли «особистість підкорена жінці (або навпаки), і тоді в нього (неї) починається розпад особистості й часто навіть настає смерть» [62, с. 399].

Переплетення еросу й танатосу, доведене до крайнощів, також простежуємо в зразках малої прози Міхала Хороманського, насамперед, в «Оповіданні банальному» («Opowiadanie banalne»). Очевидно, що зазначений перехід не відбувається в умовах надмірного містицизму, як-от, у повісті «Матінка Йоанна...» Івашкевича чи романі «Срібне молоко» Шевчука. У жінок, на думку Бромбурга, головного персонажа аналізованого оповідання Хороманського, уже від народження закладена схильність обманувати та

надмірна емоційність, яка в результаті приводить до того, що у їхньому житті лише «*są spotkania nieuniknione*» [213, с. 126]. «Невідворотною та рятівною» для Анни була зустріч з Бромбургом як своєрідна вимога людини, яка в подружньому житті виконує роль лише покоївки. В епізоді, дія якого відбувається у ресторані готелю «Карпатський», спостерігаємо, що на обличчі жінки з'являється відтінок погорди і вищості, що виразно підкреслює: Арнольд – це всього лиш нова здобич «мисливиці», а іншим жінкам залишається просто милуватись красенем Бромбургом.

Для Арнольда Бромбурга, як не дивно, ця зустріч була також рятівною в плані ескапізму від самотності, від вражаючого діагнозу, який був вироком і причиною передчасного упадку сил й волі. «*Nie wytrzymał, gdyż ogarnęła go nagle pustka i poczucie samotności, że gotów był uwierzyć we wszystko, nawet w przyjaźń i miłość od pierwszego wejrzenia*» [213, с. 129]. «Глибинна сутність статевого почуття ототожнюється із прагненням людини повернути втрачену єдність і здобути цілісність на усіх рівнях і у всіх аспектах свого буття» [86, с. 12]. Крім еротичного концепту як чинника вітальності, представленого почуттями до Анни, категорія любові проявляється в стосунках Арнольда з батьком: «*Nie mam prawa umrzeć: mam starego ojca, dla którego jestem wszystkim i którego tak mi żal, że na samą myśl, co się z nim stanie, gdy umrę, dostaję zawrotów głowy*» [213, с. 130]. Саме це синівське почуття, підкріплене надзвичайною відповідальністю, додавало чоловікові вітальності. Він визнавав: «*Co do mnie, kocham ojca do takiego stopnia, że miłość przeszkadza mi umrzeć*» [213, с. 130].

Почуття Бромбурга до Анни, як зазначав в оповіданні Міхал Хороманський, пройшли три фази. Спершу, незважаючи на всі страждання та сумніви, спричинені хворобою, самотністю та синівськими обов'язками перед батьком, Арнольд несподівано для себе повірив у можливість піднесеної приязні до жінки, яка знаходилась на межі надлюдського кохання. Цю фазу легко пояснити, виходячи з надмірного перебільшення і пафосу, якого надавав помираючий усьому, що в будь-який спосіб прив'язувало його

до життя («Optymistyczną zaś łatwo wierność dałoby się prepisać euforii tuberkulicznej» [213, с. 131]). Наступний етап пов'язаний з вірою Бромберга в те, що на світі існує певна кількість комбінацій та варіантів розв'язання та ходу стосунків між чоловіком і жінкою, але лише в деяких з них «znajdzie się jeden taki właśnie wypadek, w którym nagle spotkanie dwojga ludzi o wzajemnym przyciąganiu wywoła absolutną przyjaźń miłosną» [213, с. 132]. Третя фаза – це, по суті, відмова від права на кохання, адже реальним воно є для людей, які зможуть повноцінно насолоджуватись усім тим, що воно принесе. На останньому етапі в Бромбурга, хворого на туберкульоз, раптово проявляються почуття корисливості («Czemu bym nie miał opowiedzieć jej swych smutków, jeżeli może mi to sprawić ulgę» [213, с. 133]) і несподіваної, навіть дещо тваринної, хіті («Te kobietę trzeba zgwałcić» [213, с. 133]). У той же час «ten Bromburg ma chwilami świątobliwą twarz! Coś w nim jest z księdza» [213, с. 130]. Загострюючи увагу на контрастних деталях Хороманському вдається блискуче увиразнити конфлікт природи й цивілізації, який знаходить свій відбиток у поведінці й світогляді кожного з нас.

Кохання до жінки стає для Бромбурга фатальним: воно приносить йому смерть, оскільки позбавлене морального аспекту, а лише підкріплюється хтивістю та неконтрольованим фізичним потягом. Це почуття не тільки приводить до смерті, а пришвидшує її наближення. Таким чином, «Opowiadanie banalne» – твір, де простежуємо чіткий перехід між еросом і танатосом, який Хороманський подає через призму жіночої фатальності. Автор також подає інший його варіант – любов між сином і батьком як спосіб продовжити життя заради іншого та перебороти відчуття смерті в собі.

Світова література багата на подібні приклади, де зображуване життя персонажа через смерть близьких стоїть на одному місці, а якщо змінюється, то малоістотно, адже «омайбутнення» як сутність людського життя передбачає реалізацію потенційних можливостей, а без партнера воно неможливе. Любов дарує індивіду дивовижне відчуття знаходження себе. Любов вивільнює безліч комплексів у людині, у рутині повсякденності

проступає істинне «я». Саме через кохану людину наше життя наповнюється істинним змістом, а партнер набуває безумовного значення.

Зреалізованість нашого буття відбувається незалежно від факту смерті коханої людини, оскільки продовження і віднайдення справжнього щастя відбулось через саме почуття любові. Помилково говорити про цілковиту руйнацію, яка можлива при взаємній відмові, нівелюванні кохання. На думку Г. Марселя, той, хто любить, може вступити в межову ситуацію разом з коханим [113], адже «вічність лише для двох представників однієї міфологічної онтології актуалізованої любові» [97, с. 144].

Стан морального пригнічення Болеслава («Березняк») увиразнюється з ще більшою силою після приїзду його молодшого брата, у якого все говорило про бажання жити, та мета приїзду, як зазначалось, – протилежна. Власне, саме повернення моделює межову ситуацію: «Powrót śmiertelnie chorego Stanisława z sanatorium w Dawos do odległego domowstwa jego brata w Polsce staje się stopniowo przeżyciem egzystencjalnym» [249, с. 87]³⁵. Таким чином, на початку повісті «Березняк» здоровий Болеслав видається духовно ближчим до смерті, ніж його невиліковно хворий брат, який перебуває на останній стадії туберкульозу.

Промовистими щодо укладів життя обох братів є також деталі у творі «Березняк» Івашкевича, наприклад: яскраві шкарпетки Стася і, як контраст, – облізла лялька Олі, дочки Болеслава, елементи в описі дому, двору («був маленьким, чистим, але похмурим» [77, с. 284]), ставлення до написання листів, та й навіть коли старший із братів отримував вісті від молодшого, дратувався, адже в них йшлося про життя, від якого він так намагався відгородитись. «Wszystko dokoła przypomina mi [Стасеві – У. Ж.] o śmierci: mogiła Basi w brzezynie, szum piachu przesypany się przez szprychy kół bryczki, umirająca gruźliczkaw pobliskim miasteczku» [248, с. 187]. Автора цікавить не колір шкарпеток чи вигляд ляльки, а психологічний підтекст

³⁵ До змалювання подібної ситуації звертається також Вал. Шевчук у романі «Тіні зникомі» (повернення усіх нащадків з роду Темницьких у рідний дім, щоб там померти).

ситуації, у якій вони з'являються: письменник проводить своєрідне дослідження почуттів і емоцій Болеслава при появі цих деталей. Деталі зовнішності чи прояви укладу життя – символічні, бо є не стільки елементом вигляду, скільки способом увиразнення внутрішнього стану конкретного персонажа. Переїнятий виключно смертю Басі, чоловік вважав нетактовним будь-який прояв радості Станіслава.

Після приїзду у віддалене лісництво Стась закохався в Маліну. Хлопець ніколи до того нікого не любив, за винятком окремих малозначимих симпатій, тому коли закохався, то усвідомив, яким нікчемним було його життя без цього почуття. «Стась подумав, що приготував собі особливий фінал. Власне це не був фінал, то була увертюра. По-справжньому життя тільки починалося. Воно було прекрасне і сповнене гармонії», що «додала дивовижної повноти відчуттям, над якою панував шепіт теплого і безупинного дощу» [77, с. 300]. Перед смертю посилюється емоційність людини й у результаті посилюється необхідність знайти кохання. Смерть немовби вимагає кохання. Емоційність породжує у поведінці Стася навіть здатність до гіперболізації певних явищ: «Тільки те, що, ідучи нерівним кроком, вони часом торкались один одного руками, приносило їм задоволення, а для Стася ставало смыслом усього життя» [77, с. 315]. У людини, яка перебуває в межовій ситуації, загострюється смыслове відчуття реальності, що полягає не в елементарному захопленні-узагальненні, а у органічній єдності всіх радісних відчуттів, викликаних спогляданням деталей.

Як і більшість жіночих персонажів Я. Івашкевича, Маліна постає втіленням життя. «Jest bachofenicznym symbolem trwania, ponieważ posłuszna prawom natury pilnuje przede wszystkim miłości, która gwarantuje prokreację życia» [248, с. 188]. Саме завдяки їй елементи світу складаються в органічну єдність і стають цілісними у світосприйнятті Станіслава, він позбувається страху перед подальшим життям. Кохання стає одним із факторів, за допомогою якого герої Івашкевича долають «метафізичний страх», а, отже,

«miłość wprowadziła więc do powieści Iwaszkiewicza motyw mistycznej łączności człowieka ze światem» [248, с. 109].

У схожий спосіб польський письменник трактує жінку в її взаємозв'язку з природою в повісті «Панни з Вілька», але у цьому творі зазначена проблема окреслена лише пунктирно Івашкевичем, у той час, як у «Березняку» набуває вичерпного звучання. Як і у творах романтиків, жінка в автора «Млину над Утратою» – імпульс, який дозволяє чоловікові подивитись на світ як на сукупність естетичних структур: «Усе було захоплюючим і немовби перетворилось у музику і живопис» [77, с. 300]. Таким чином, «сама стилістична манера Івашкевича починає асоціюватись з музикою, а його тексти виражають вищу форму єдності станів свідомості – екзистенціальну цілісність [32, с. 4].

Стосунки з Маліною, деталі зовнішнього вигляду, часті прогулянки лісом – усе це для Станіслава було своєрідним проявом «здорового» життя, усе це наче продовжувало той час, якого у нього, по суті, уже не було. «Йому здавалось, що він тягне із цього тіла соки, необхідні для подолання слабкості» [77, с. 318].

Дощ у повісті «Березняк» не просто елемент пейзажу: він символізує занурення в потік життя³⁶. «Wszystko, co wychodzi z ziemi, obdarzone jest życiem, a wszystko, co powraca do ziemi, na nowo życie zyskuje » [236, с. 29]. Таким чином, те, що називаємо життям і смертю, по суті, – тільки два різні етапи одного цілого. Коловорот життя й смерті увиразнює уже згаданий образ дощу: «Opis deszczu jest jednocześnie oddaniem zmysłowego odbioru świata przez bohatera, jak i symbolem jego przemiany wewnętrznej, symbolem wtajemniczenia w istotę bytu» [261, с. 45]. Цю ж функцію виконує сонце. Перед грозою в Стася погіршувався стан, що підкреслює раптова поява крові з носа. Таким чином, погода у «Березняку» та елементи пейзажу – художні паралелі для відображення стану Станіслава й інших мешканців лісництва.

³⁶ Подібну символіку можна трактувати через призму діонісійського міту, адже в давньогрецькій міфології бог Діоніс був покровителем родючості.

Еротичний концепт у повісті «Ревнощі і медицина» М. Хороманського виконує сюжетотвірну функцію – розмикання сюжету. Функціональність композиційних частин відображає головну ідею повісті. Найяскравіше зв'язок еросу і танатосу представлено на образах Ребеки та кравця Гольда, хоча моделі взаємопереходів між аналізованими категоріями різні. Ребека через легковажність і байдужість не змогла відчувати усю глибину кохання, тому й еротичний мотив на її прикладі неповний. Неповноцінність веде до душевної смерті героїні, що неодноразово підкреслюється деталями в її описі. Танатос Гольда переходить із душевного у фізичний. Людина, яка у своїх вчинках ніколи не керувалася загальноприйнятими законами моралі, приречена на забуття, на повну руйнацію. Взаємоперехід між любов'ю та смертю відбувається тоді, коли людина переступає загально допустиму межу моральності, чи в ситуації зради, чи то у випадку, коли задля досягнення власних цілей виправдані будь-які методи.

У повісті «Березняк» Івашкевича також простежуємо взаємодію обох категорій – еросу й танатосу. Зустрічі Станіслава й Маліни часто відбуваються неподалік могили Басі. Це місце – відображення коловороту життя: на ньому зароджується кохання й триває розклад померлого тіла. «У нарації, покликаний виражати внутрішні стани героя, сублімація і ферментація (розклад) сплітаються в один вузол нерозв'язаної метафізичної таємниці, незбагненої і тому вабливої і страшної водночас – через те, що не піддається волі людини, лежить поза її свідомим вибором, тим самим набираючи для неї демонічних ознак» [210, с. 362-363]. Відчуття задоволення при згадці про мертве тіло, поява еротичних почуттів при спогляданні мертвого тіла постає як межова екзистенційна ситуація. У свідомості Стася могила в березняку викликає еротичні уявлення: «Згадав про жінку, яка лежала у могилі, а потім з ніжністю, вдячністю і захватом, про існування яких він навіть і не підозрював, припав обличчям до її грудей» [77, с. 307].

Переплетення таких непок'єднаних антонімічних явищ життя простежуємо й у творчості Вал. Шевчука. «Поєднання есхатологічного

переживання з еротичним вдоволенням, контрастна суміш солодкого і потворного, що є не тільки модерністським мотивом, але й середньовічним і бароковим концептом, виповнює собою візії й видива героїв Шевчукових творів, які з'являються їм під час любовного акту» [210, с. 363].

Станіслав («Березняк»), розуміючи невідворотність смерті, все ж кидає їй виклик коханням до Мальвіни³⁷ – сестри конюха Болеслава. Грань між коханням і смертю відчутнішою стає в міру посилення хвороби. Символічним є опис омивання тіла померлого, адже для Мальвіни він все ще залишається об'єктом любовців. «Jej spojrzenie na zwłoki Stanisława zaciera granicę między ciałem erotycznym i martwym» [249, с. 91].

Стосунки Станіслава з Маліною додають його буттю вітальності, а використана автором символіка підсилює це явище. Почуття кохання, яке прив'язує чоловіка до сільської дівчини, – своєрідна спроба продовжити тривання своєї екзистенції, затримати час, а, отже, й приближення смерті. Таким чином, у Ярослава Івашкевича, як і в Міхала Хороманського, кохання носить деструктивний характер. «Erotyzm Iwaszkiewiczowski można by tak sprecyzować: miłość równa się akceptacji życia, ale w konkluzji skraca czas ku śmierci» [236, с. 112].

Смерть в повісті «Березняк» носить деструктивний характер, виявний у двох площинах – фізичне розкладання тіла й душевна «завмерлість». Остання проявляється не тільки на прикладі Болеслава, зі Стасем також відбувається щось подібне в останні дні його життя. З погіршенням фізичного стану він усе частіше вдавався до розмов та думок про смерть, вона стає мірилом його життя. Таким чином, танатос виконує деструктивну функцію для еросу – почуття до Маліни, які досі поглинали Стася, відходять на задній план: «...тепер оточуюче розсипалось, немов порвані чотки або скляні перли... Сосни і липи, негода і відро розпадалися, відокремлювалися, існували

³⁷ С. Яковенко вважає, що кохання до Маліни, «яке більш слушно було б назвати “псевдокоханням”, бо обмежується воно напівсвідомим, дещо хворобливим плотським жаданням, є також одним із проявів “синдрому втечі” від абсурду існування й почуття тривоги, яке він породжує» [210, с. 364].

осторонь, краплі в потік його думок і переживань дещо беззмістовно» [77, с. 331]. Світ Стася розпадається, перетворюючись на прояв хаосу, який звільняє його від влади життєдайного еросу. У випадку Болеслава саме смерть стала джерелом життя. У заключному монолозі серед його планів основним є усвідомлення необхідності зайнятись вихованням та освітою своєї дочки Олі. Відтоді у нього появилася ціль, пов'язана з майбутнім, а не постійне згадування про Басю, яке повертало його в минуле і нівелювало динаміку тут-буття чоловіка.

Вітальні прояви в бутті Болеслава простежуємо у виплесках підсвідомих бажань: ситуації з підгляданням за Мальвіною та Стасем, нею та Міхалом. Ярослав Івашкевич, як і Валерій Шевчук, не вдається до металізування в описах еротичних сцен, що збільшує естетичну цінність твору й підсилює його ідейне навантаження, оскільки в такий спосіб автор акцентує не на фізичному акті як такому, а на тому, які почуття він викликає в старшого з братів. Болеслав задрив, а, отже, уже був не просто пасивним спостерігачем у своєму житті, а підсвідомо почав прагнути кохання, яке стало стимулом для повернення у виміри свого тут-буття. Вперше екзистенційне «пробудження» відбулося після того, як старший брат дізнався про можливі стосунки між його дружиною Басею й конюхом Міхалом.

Заключний епізод твору «Березняк» Ярослава Івашкевича є символічно-віталістичним і звучить як гімн життю: «Певний час він ішов слідом, потім зупинився на своєму улюбленому місці. Хата Марійки потонула в тумані й осінньому золоті барв і зовсім непомітно було, що то поляна. Йому здавалось, що вибрався на широкий і вільний простір полів... Спокій, спокій, майже щастя» [77, с. 341]. Для старшого брата смерть молодшого стала переломним моментом повернення до повноцінного життя, а не існування в тіні померлої дружини. Своім твором Івашкевич автор доводить, що смерть має значення лише для тих, хто залишився жити.

Безпосереднє пробудження Болеслава настало під впливом братової «захланності» до життя. Остаточний перехід відбувається через візуальний і

тактильний контакт героя повісті з тілом покійного Стася. Через безпосередність контакту підкреслюється «речовість» мертвого тіла, воно поміщається в ряд інших і губиться серед цих предметів, оскільки втрачає свою інтенціональність [56].

Отже, взаємодія категорій еросу й танатосу можлива за умови порушення людиною онтологічного й аксіологічного балансів, що підкреслюється у прозі Вал. Шевчука, Я. Івашкевича та М. Хороманського. У людському житті немає нічого абсолютного, де навіть смерть – це лише закінчення одного життя, на зміну якому прийде нове.

ВИСНОВКИ

Категорії еросу й танатосу мають глибокі корені у філософії та культурі, оскільки належать до архетипних концептів. Мислення найдавніших людей нерозривно пов'язане з цими поняттями, навіть поділ богів на міфологічному етапі відбувався із залученням Еросу й Танатосу.

Провідні мислителі Античності ерос і танатос розглядали не пізнаючи його суті, для них ці категорії – невід'ємні елементи світобудови. Виняток становить міф про андрогінів, розказаний Платоном в одному з своїх діалогів.

Подальшу рецепцію еросу й танатосу пов'язуємо з християнством, яке сформувало відмінне від античного розуміння цих концептів. У світогляді середньовічної людини категорія любові нерозривна з поняттям Бог, а смерть сприймається як природна необхідність, невідворотність, як покарання за «первородний гріх». Віра в те, що вічне життя в Едемі чекає всіх, хто з гідністю подолав земні випробовування, певною мірою нівелювала страх перед смертю. Проте індивідуальний страх перед людською конечністю, на відміну від колективного, був усе ще невід'ємним елементом мислення, що дало поштовх для виникнення макабричних містерій, найпопулярнішим сюжетом для яких став «танок смерті».

Розрив між духовним і тілесним, земним і небесним началами в людині проявляється особливо яскраво у ставленні до еросу. Християнська мораль вносить дисгармонію у відносини людей і трагічний початок у любовні почуття, тому що прагне виключити з нього чуттєву сторону. Саме поділ на духовне і тілесне породжує потяг до гріха на підсвідомому рівні як до забороненого плоду. Як своєрідний виклик догматичному християнському культу агAPE, пануючому в Середньовіччі, і нівелюванню тілесного аспекту категорії еросу, виникає куртуазна література, яка введенням образу «дами серця» розширює еротичну концептосферу.

Митці та літератори епохи романтизму категорію смерті перенесли з площини страху в сферу очікуваного, оскільки вважали, що в небутті буде

можливість зустрітись із померлими родичами, коханими чи близькими, підтвердженням чого є популярність мотиву переходу між еросом і танатосом. Найвиразніше з огляду його «фольклоризації» еротично-танатологічний мотив реалізувався в романтичній баладі й набув кількох художніх варіантів, на прикладі яких простежуємо певну екзотизацію категорії смерті.

У ХХ столітті відбулася переоцінка еротично-танатологічного концепту, про що свідчить поява студій з психоаналізу З. Фрейда, у концепціях якого аналізовані категорії стали базовими. Е. Гідденс, узагальнюючи результати сексуальної революції, вводить нове поняття в еротичну концептосферу – «конфлюентна» любов, що свідчить не тільки про зміну вектора в характері близьких відносин між чоловіком і жінкою, а й про трансформацію інтимності, лібералізацію комунікативного етосу, його суттєву демократизацію.

Одними з ключових рис української культури є багатовекторність, межовість, а отже, і відкритість, яка сприяє тому, що вітчизняні письменники переймають провідні філософські концепції та проєктують їх на свою творчість, що органічно переплітаються з особливостями національного світогляду. У результаті, паралельно функціонують два поняття для позначення еросу, які, проте, відображають його протилежні сторони: любов – гармонійні стосунки, визначальними рисами яких є довіра, повага, взаєморозуміння й жертвовність; кохання – тимчасове, пристрасне, спопеляюче почуття, яке базується на фізичному потязі. Порушення балансу в еротичному концепті призводить або до духовної, або до фізичної смерті.

Двоїстість як характерну особливість еротичного концепту простежуємо також у польській літературі. Різновекторна природа зазначеної категорії призводить до того, що митці звертаються і виділяють як основну одну зі сторін, у той час, як інша – маловиражена. Простежуємо тенденцію, коли взаємна любов – джерело незвичайного щастя та незамінний конструктивний елемент людського буття, а кохання може призвести до

моральної та фізичної руйнації, оскільки базується на одержимості й неконтрольованій пристрасті.

Ерос як аксіологічна категорія в прозі українського та польських письменників трактується неоднаково. Причина такої неспівмірності у висвітленні тем, пов'язаних з переосмисленням сприйняття власного тіла та ролі інстинктів у поведінці людини, полягає у недостатній розробленості теми в українській культурі, у суспільній неготовності сприймати нові погляди, підміні понять, ототожненню еросу з сексизмом, негативній конотації ключових складових цієї категорії. Більше того, почуття кохання до жінки сублімується в піднесене почуття патріотизму, самопожертви й любові до Батьківщини або Богоматері. Відображення смерті ускладнюється неможливістю її пізнання у власному вимірі.

Близькість національних культур, інтертекстуальні перегуки на філософському, естетичному та художньому рівнях, аксіологічна схожість образів, типологічна однорідність концептів дають змогу поставити твори Валерія Шевчука, Ярослава Івашкевича й Міхала Хороманського в один ряд, оскільки за М. Бахтіним, народження нового тексту відбувається з огляду на його взаємини з попередньою літературною традицією, яка проявляється в діалозі «свого» й «чужого» в тексті.

Творчість Валерія Шевчука – органічно-стильовий сплав філософії екзистенціалізму, кордоцентризму, Сковородинівської концепції про «сродність душ», міфологізму та барокової поетики, у руслі яких відтворено еротично-танатологічний концепт. Центральним дійовим персонажем, через якого автор відображає еротичний концепт, у багатьох творах Вал. Шевчука постає жінка. Звертаючись до конкретного фемінного типу – Афродіти чи Деметри, український письменник відтворює обидві еротичні моделі, притаманні українській культурі, – кохання й любов. Найчастіше в прозі українського письменника жінка характеризується гіпертрофованою сексуальністю, неймовірними притягальними здібностями, що підкреслює її приналежність до «темної сторони» буття («Горбунка Зоя», «Жінка-змія»).

Демонічність представниць слабкої статі увиразнюється семантикою ночі, у час якої відбувається статевий акт, пейзажними деталями та символікою вогню.

Через еротичний концепт Вал. Шевчуку вдається підкреслити марність життя чоловіка: здебільшого, аскета-інтелектуала, втомленого сімейною рутинною мужчину або монаха-схимника. «Еротичний голод» персонажа, провісником якого стає всюдисуща нудьга, туга та неспокій, посилюється з появою в його житті жінки-Афродіти, стосунки з якою найчастіше можливі лише у вимірі сновидінь. Відносини з жінкою-Деметрою в прозі Валерія Шевчука є духовною необхідністю чоловіка, а із жінкою-коханкою – плотською, але стосунки з ними обома одночасно є не взаємовиключними, а, навпаки, – взаємодоповнюючими у характеротворенні персонажа-мужчини, у віднайденні ним цілей свого життя. Зв'язок між фемінними типами увиразнюється через синекдоху почуттів, коли риси однієї жінки переносяться на іншу («Жінка в блакитному на сніговому тлі»).

У повістях «Місяцева зозулька з Ластів'ячого гнізда», «Чортиця» та «Декоративна жінка» Вал. Шевчука головні жіночі персонажі відображені через призму «Іншого». За допомогою наскрізних деталей у їхньому описі, окремих символів письменникові вдається створити систему кросференцій, звертаючись до яких автор підкреслює стереотипність у чоловічому ставленні до жінки виключно як способу задоволення своїх сексуальних бажань. Почуття хіті в Шевчукових чоловічих персонажів, як правило, неконтрольоване, що підтверджується введенням мотиву роздвоєння особистості героя. Двійництво – це своєрідна авторська альтернатива розкриття іншої грані характеру, спосіб відображення потаємних прагнень людини, несвідомих бажань і мрій («Біс плоті», «Початок жаху»), так як у душі представників сильної статі завжди точиться боротьба між духовним і фізичним, «лінивим коханням» і любов'ю-пристрастю.

Персонажі Ярослава Івашкевича не пізнають й не прагнуть, очевидно, пізнати внутрішній духовний світ своїх партнерок. Першочергове завдання

письменника – не з'ясувати внутрішню мотивацію еротичного почуття, навіть не розкрити психологію героїв, для письменника важливо висвітлити факт пережиття цього почуття, його спізнання в певній ситуації тут-буття. Еротичний концепт у творчості Я. Івашкевича постає фактором, за допомогою якого його персонажі починають цінувати кожен прожитий мить, не повертаючись до минулого за віднайденням сенсу. Кохання єднає людину зі світом, зменшуючи її екзистенційний страх, що особливо гостро звучить у повісті «Березняк» та «Матінка Йоанна від Ангелів». Світ, який до цього був змістом абсурду, під впливом кохання набуває нових відтінків, у житті героїв з'являється сенс, якого досі вони не мали. Водночас із зародженням кохання загострюється вразливість до світу, його краси в цілому та краси людського тіла зокрема. Еротичний концепт у повісті «Матінка Йоанна від Ангелів» відтворений у дусі поетики необароко, що зближує його з творчістю Вал. Шевчука.

Стосунки між чоловіком і жінкою в повісті «Панни з Вілька» Я. Івашкевич висвітлює в контексті категорії часу, яка є визначальною для виділенням автором двох типів еросу: незрілого юнацького й зрілого дорослого. Жіночі персонажі як представниці пасивного начала у світобудові лише увиразнюють вказані різновиди в аналізованому «повістевому шедевр» Івашкевича.

Еротичний концепт в повісті Міхала Хороманського «Ревнощі і медицина», здебільшого, відтворено через використання порівнянь із негативною семантикою. Кохання – це або безмежна мука, або невиліковна хвороба, або вірус. Реципієнт прочитує ставлення автора й кожного з персонажів повісті до категорії еросу через призму ревнощів.

Хороманський у «Ревнощах і медицині» також порушує проблему відмінності між жіночим і чоловічим коханням. Перше трактується негативно через надмірну чуттєвість, а тому вроджену схильність до зради, притаманну жінкам. Представниці слабкої статі у творах польського письменника – це не конкретний індивідуум, а узагальнений збірний жіночий

психотип, стосунки з яким ведуть до духовної деструкції чоловіка, що особливо гостро звучить в оповіданні «Велика душа і мале тіло». Любов чоловіка у творах письменника відображена у світлі прагматизму й виваженості, опирається на ті риси жінки, яких недостає чоловікові: тим почуття сильніші, чим більше він їх знаходить у протилежній статі, що свідчить про тісний зв'язок авторської концепції із постулатами філософії О. Вайнінгера. У моделі еротичного концепту простежено вплив платонівської ідеї «андрогінізму», виявної в повісті «Декоративна жінка» Вал. Шевчука.

Переживання смерті допомагає людині подолати або сублимувати власний страх перед нею. Часто через моделювання танатологічної ситуації письменникові вдається заглянути в сферу невідомого й спроектувати свій варіант небуття. Переживання смерті можливе не тільки через саморуйнацію (еротичний аскетизм – «Біс плоті», «Початок жаху» Шевчука, «Матінка Йоанна від Ангелів» Івашкевича; екзистенційна бездіяльність – «Жінка-змія» Шевчука, тривання у давноминулому часі – «Панни з Вілька» Івашкевича; надмірність та фанатична одержимість жінкою – «Ревнощі і медицина» Хороманського тощо), а й через введення у сюжет твору Іншого. В українського письменника – це, як правило, жінка, при статевому контакті з якою чоловік переживає «малу» смерть. Польські письменники, навпаки, часто зображали інший бік танатосу – фізичний, показуючи його деструктивний характер на тіло та психіку людини. У повісті «Ревнощі і медицина» та збірці оповідань «Жінка і чоловік» М. Хороманського простежуємо проживання танатосу на прикладі Іншого (оповідання «Смерть Чеслава Костинського», «Дивний випадок із носовою хустинкою»), відтворене в руслі біхевіоризму, проте деталізація та натуралізм у змалюванні помираючого у творах зазначеного письменника не викликають огиди, а, навпаки, нівелюють притаманне людині почуття страху перед власною кончиною. Персонажі Івашкевича помирають молодими, у період розквіту сил та бунту проти смерті як онтологічного етапу, який чекає

кожного з нас, та відчуття повноти життя вони знаходять саме завдяки коханню. Це почуття допомагає персонажам Я. Івашкевича усвідомити в чому полягає цінність і безвартісність буття, перетворити існування на справжнє життя, сповнене незрівнянними почуттями й емоціями, прекрасне у кожній миті свого тривання. У будь-якому випадку звернення літераторами до категорії танатосу в проаналізованих творах підтверджує не тільки його актуальність через позачасовість концепту, а й те, що смерть і досі залишається сферою невідомого через неможливість її пізнання.

Проведений аналіз еротично-танатологічного концепту в прозі Вал. Шевчука, Я. Івашкевича та М. Хороманського дав можливість простежити особливості їхнього творчого ідіостилю. Літератори доводять, що порушення балансу еротичного концепту призводить до різноманітних девіацій, викривленого розуміння категорій добра і зла, смерті. Таким чином, ерос й танатос – не просто феномени людського життя, а явища, завдяки яким людина пізнає себе й Іншого, свою сутність й природне призначення у тут-бутті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Августин Аврелий. В супружестве и похоти / Аврелий Августин // *Философия любви: в 2 ч.* – М., 1990. – Ч.2. – С. 479.
2. Августин Аврелий. Сповідь / Аврелий Августин. – М. : Республіка, 1992. – С. 48-49.
3. Алексеев А.И. Представления о рае в период Средневековья [Электронный ресурс] / А.И. Алексеев // *Образ рая: от мифа к утопии.* – Серия «Symposium», выпуск 31. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2003. – С. 195-198. – Режим доступа: http://www.anthropology.ru/ru/texts/alekseev_ai/paradise_34.html. – Загл. с экрана.
4. Антология мировой философии. В. 4 т. – М.: Мысль, 1969. – Т.1. – С. 356.
5. Апресян Р.Г. Принцип наслаждения и интимные отношения [Электронный ресурс] / Р.Г.Апресян // *Человек.* – 2005. – №5. – Режим доступа: http://ethicscenter.ru/biblio/apr_4.htm. – Загл. с экрана.
6. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти / Ф.Арьес ; пер. с фр. ; общ. ред. Оболенской С. В. ; предисл. Гуревича А.Я. – М. : Издательская группа «Прогресс»-«Прогресс-Академия», 1992. – 528 с.
7. Аствацатуров А.А. Проблема смерти в поэтической системе Т.С. Элиота [Электронный ресурс] / А.А. Аствацатуров // *Фигуры Танатоса: Искусство умирания. Сб. статей / Под ред. А.В. Демичева, М.С. Уварова.* – СПб. : Издательство СПбГУ, 1998. – С. 34-50. – Режим доступа: http://www.anthropology.ru/ru/texts/astvatz/thanatos04_06.html. – Загл. с экрана.
8. Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика : учеб.; практикум / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Козарин. – М. : Флинта : Наука, 2003. – 496 с.
9. Бакула Б. Кілька міркувань на тему інтегральної компаративістики / Богуслав Бакула // *Слово і час.* – 2002. – №3. – С. 50-58.

10.Балдинюк В.Д. Наративні моделі сучасної української історичної прози (за творчістю П. Загребельного та Вал. Шевчука) : Автореф. дисерт. канд. філол. наук : захищена 26.10.2004 / В.Д. Балдинюк. – К., 2004. – 20с.

11.Барабаш М. Жанрові особливості та образно-стильові доміанти готично-притчевої прози Валерія Шевчука [Електронний ресурс] / Мар'яна Барабаш. – Режим доступу: <http://ariadna.sumno.com/literature-review/zhanrovi-osoblyvosti-ta-obrazno-stylovi-dominanty/>. – Загол. з екрану.

12.Барт Р. Фрагменты речи влюбленного / Ролан Барт / Пер. с фр. В. Лапицкого. – М., 1999. – С. 209.

13.Батай Ж. История еротизма / Жорж Батай / Пер. с фр. Б. Скуратова, под ред. К. Голубович и О. Тимофеевой. – М. : Издательство «Логос», «Европейские издания», 2007. – 200 с.

14.Бахтин М. М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук / М. М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 336 с.

15.Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – М. : Худож. лит., 1990. – 543 с.

16.Бекон Ф. Сочинения: в 2 т. / Ф.Бекон. – М., 1977. – Т.1. – С. 415.

17.Бердяев М. Національність і людство / М.Бердяев // Сучасність. – 1993. – №1. – С. 155.

18.Берегуляк А. Магічний реалізм та літературний міф – зцілення чи панацея у постколоніальному контексті? («Дім духів» Ісабель Альєнде та «Дім на горі» Валерія Шевчука) / Анна Берегуляк // Сучасність. – 1993. – № 3. – С. 67 – 75.

19.Беляєва Н. Історична проза Валерія Шевчука в інтертекстуальному аспекті / Ніна Беляєва // Слово і час. – 2001. – № 4. – С. 58 – 64.

20.Білоус П. Давня українська література у творчості Валерія Шевчука / П. Білоус // Українська мова та література. Шкільний світ. – 2009. – № 33. – С. 6-10.

- 21.**Бирлайн Дж. Ф. Параллельная мифология / Дж. Ф. Бирлайн ; пер. с англ. А. Блейз. – М. : КРОН-ПРЕСС, 1997. – 336 с.
- 22.**Бланшо М. От Кафки к Кафке / М. Бланшо. – М., 1998. – С. 47-48.
- 23.**Бледних Т. Еклектизм бароко та романтизму в прозі Валерія Шевчука / Тетяна Бледних // Сучасний погляд на літературу. – Вип. 6. – 2001. – С.193-200.
- 24.**Бледних Т. Неомітологізм прози Валерія Шевчука / Т. Бледних // Визвольний шлях. – К., 2005. – № 9-10. – С. 112-120.
- 25.**Боднар О. Принцип творення художньої мікрогалактики літературного світу Вільяма Фолкнера і Валерія Шевчука / О. Боднар // *Studia Methodologica* : альманах / упоряд. І. В. Папуша. – Тернопіль : ТНПУ, 2008. – Вип. 24 : Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології. – С. 160-166.
- 26.**Бойко С. М. Танатологічні мотиви в світській епіграмі І. Величковського в контексті європейської барокової культури / С. М. Бойко // *Мова і культура. (Науковий журнал).* – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2009. – Вип. 11. – Т. XII (124). – С. 251-259.
- 27.**Борисенко Н. М. Повість «Петро Утеклий» в архітектоніці триптиха В. Шевчука «Три листки за вікном» / Н. М.Борисенко // *Мова і культура. (Науковий журнал).* – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2009. – Вип. 11. – Т. XII (124). – С. 288-297.
- 28.**Борисюк І. Еротика смерті: до проблеми стильотворчої функції ритуально-обрядових форм у поезії «вісімдесятників» / Ірина Борисюк // *Мандрівець : Всеукраїнський науковий журнал гуманітарних студій/ Національний університет «Києво-Могилянська академія».* – Тернопіль, 2005. – № 4. – С. 62-66.
- 29.**Бородай Ю. М. Еротика – смерть – табу: трагедія человеческого сознания / Ю.М Бородай. – М. : Гнозис, Русское феноменологическое общество, 1996. – 416 с.

30.Бочкарёва Н.С. Мотив смерти в живописной интерпретации мифов о Лаокооне и Нарциссе: Эль Греко и Сальвадор Дали [Электронный ресурс] / Н.С. Бочкарёва // *Мировая культура XVII-XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили. Материалы Международного научного симпозиума «Восьмые Лафонтеновские чтения».* – Серия “Symposium”, выпуск 26. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – С. 56-59. – Режим доступа: http://www.anthropology.ru/ru/texts/bochkareva/metatext_14.html. – Загл. с экрана.

31.Брайко О. Роман Валерія Шевчука «Срібне молоко»: культурна топографія текстуального простору / О. Брайко // *Слово і час.* – К., 2005. – № 9. – С. 35-50.

32.Бразговская Е. Е. Тест в пространстве культуры («Sny. Ogrody. Serenite» Ярослава Ивашкевича) / Е. Е. Бразговская: Монография. / Перм. гос. пед. ун-т. – Пермь, 2001. – 114 с.

33.Бровко О. Структуротвірні та семіотичні аспекти мотиву двійництва в прозовому творі / Олена Бровко // *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства : збірник наукових праць / Мін. освіти і науки України; Ужгородський нац. ун-т; НАНУ, Ін-т укр. мови.* – Ужгород, 2011. – Вип. 16. – С. 24-27.

34.Брунер Дж. Жизнь как нарратив / Дж. Брунер // *Постнеклассическая психология.* – 2005. – №1. – С. 9-30.

35.Вайнингер О. Статья и характер [Электронный ресурс] / Отто Вайнингер. – М. : Латард, 1997. – 358 с. – Режим доступа: http://lib.aldebaran.ru/author/veininger_otto/veininger_otto_pol_i_harakter/veininger_otto_pol_i_harakter__1.html

36.Вашків Л. Барокові та фольклорні елементи у романі Валерія Шевчука «Тіні зникомі» / Л. Вашків, Л. Джумак // *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Сер. Літературознавство / Редкол.: М. П. Ткачук, Р. Т. Гром'як, О. Глотов та ін.* – Тернопіль : ТНПУ, 2006. – Вип. 2 (20). – С. 41-55.

- 37.** Веллек Р. Криза компаративістики / Рене Веллек // Веллек Р. Криза компаративістики / Рене Веллек // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / За заг. ред. Дмитра Наливайка. – Київ : Києво-Могилянська академія, 2009. – С. 112-125.
- 38.** Вервес Г.Д. Ярослав Івашкевич / Г.Д. Вервес. – Київ, 1978. – 240с.
- 39.** Вознюк Т.С. Тексти і переклади / Т.С. Вознюк. – Харків, 1998. – С. 125.
- 40.** Гатальська С. М. «Архетипи» («універсали», або «інваріанти») культури як схеми духу [Електронний ресурс] / Гатальська С. М. Філософія культури. – Режим доступу: http://pidruchniki.com.ua/18060203/filosofiya/arhetipi_universal_i_abo_invarianti_kulturi_shemi_duhu#555. – Заголовок з екрану.
- 41.** Гесіод. Теогонія / Гесіод // Антична література. Греція. Антологія. В 2-х т. – М. : Высшая школа, 1989. – Т. 1. – С. 71.
- 42.** Гірняк М. Дзеркало в тексті та текст як дзеркало (на матеріалі інтелектуальної прози В. Домонтовича) / Мар'яна Гірняк // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів, 2004. – Вип. 33. – Ч. 1. – С. 137-145.
- 43.** Горлова О.В. Слово як знак сучасної «прози культури» у творчості В.Шевчука / О.В. Горлова // Мова і культура. – К. : Вид. дім Д.Бураго, 2004. – Вип.7. – Т.VII: Ч.2 : Художня література в контексті культури. – С. 81-85.
- 44.** Горнятко-Шумилович А. Боротьба за «автентичну людину» (Проза Валерія Шевчука як відзеркалення екзистенціалізму) / А. Горнятко-Шумилович. – Львів : Каменяр, 1999. – 50 с.
- 45.** Горнятко-Шумилович А. «Другий план» розповіді і його джерела у прозі Валерія Шевчука / А. Горнятко-Шумилович. – Львів : Каменяр, 1999. – 20 с.
- 46.** Городнюк Н.А. Знаки необарокової культури Валерія Шевчука: компаративні аспекти / Н.А. Городнюк. – К. : Твім Інтер, 2006. – 216 с.

- 47.** Гром'як Р. Давнє й сучасне. Вибрані статті з літературознавства / Роман Гром'як. – Тернопіль : Лілея, 1997. – 271 с.
- 48.** Грушевський М. С. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. / Грушевський Михайло Сергійович / [Упоряд. В. В. Яременко; Авт. передм. П. П. Кононенко; Приміт. Л. Ф. Дунаєвської]. – К. : Либідь, 1993 («Літературні пам'ятки України»). – Т. 1. – 1993. – 392 с.
- 49.** Гундорова Т. Модернізм як еротика «нового» (В. Винниченко і С. Пшибишевський) / Т. Гундорова // Слово і час. – 2000. – № 7. – С. 21–51.
- 50.** Гуревич А.Я. Филипп Арьес: Смерть как проблема исторической антропологии / А.Я.Гуревич. – М. : Издательская группа «Прогресс»-«Прогресс-Академия», 1992. – С. 5-30.
- 51.** Гуревич П.С. Философская антропология / Гуревич П.С. – М., 1997.
- 52.** Гловінський М. Інтертекстуальність / М. Гловінський // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / упоряд. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; пер. з польськ. С. Яковенка. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 284 – 308.
- 53.** Даниленко В. У пошуках демонічної жінки (архетип Аніми в пізніх повістях В. Шевчука) / Володимир Даниленко // Слово і час. – 2000. – № 2. – С. 21 – 24.
- 54.** Демидов А.Б. Феномены человеческого бытия: Учеб. Пособие / А.Б.Демидов. – Минск : ЗАО Издательский центр «Экономпрес», 1999. – Режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/demid01/index.htm>. – Загл. с экрана.
- 55.** Демичев А.В. Дискурсы смерти: Введение в философскую танатологию / А.В.Демичев. – СПб. : Изд-во ИНАПРЕСС, 1997. – 144 с.
- 56.** Демичев А.В. Deathнейленд [Электронный ресурс] / А.В. Демичев // Фигуры Танатоса: Искусство умирания. Сб. статей / Под ред. А.В. Демичева, М.С. Уварова. – СПб. : Издательство СПбГУ, 1998. – С. 51-57. – Режим доступа: http://www.anthropology.ru/ru/texts/demich/thanatos04_07.html. – Загл. с экрана.

57. Демичев А. Русское кладбище: опыт идентификации [Электронный ресурс] / А.В. Демичев // Фигуры Танатоса. Философский альманах. – Вып. 6 (Кладбище). – СПб., 2001. – Режим доступа: <http://anthropology.ru/ru/texts/demich/rusklad.html>. – Загл. с экрана.

58. Денисова Т. Н. Наука «компаративістика» в сучасному потрактуванні // Літературна компаративістика / Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Київ, 2005. – Вип. 1. – С. 10-26.

59. Дереза Л. Про неунікну єдність протилежностей: (Оповідання В. Шевчука «Жінка і змія») / Людмила Дереза // Рідний край: альманах Полтавського державного педагогічного університету / Полтавський державний педагогічний університет ім. В. Г. Короленка. – Полтава, 2009. – № 2 (21). – С. 143-146.

60. Довжок Т. В. Бездомність на тлі пейзажу у творчості Ярослава Івашкевича та письменники «нової української школи» / Тетяна Довжок // Ярослав Івашкевич і Україна. Київські полоністичні студії: Зб. наук. пр. – К.: Бібліотека українця, 2001. – Т. III. – С. 251-269.

61. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы: Теория literarnej komparatistiki / Диониз Дюришин; пер. со словацкого И. А. Богдановой. – Москва: Прогресс, 1979. – 320 с.

62. Эвола Ю. Метафизика пола / Юлиус Эвола / Пер. с .фр. – Москва: Беловодье, 1996. – 448с.

63. Еко У. Надінтерпретація текстів / Умберто Еко // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. (Вид. II, доповнене). – За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002. – С. 549-563.

64. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / Авт.-сост. В. Андреева и др. – М.: ООО «Издательство Астрель»: «Издательство АСТ», 2004. – 556 с.

65. Эпштейн М. Люболь [Электронный ресурс] / Михаил Наумович Эпштейн // Топос: литературно-философский журнал. – Режим доступа: <http://www.topos.ru/article/4284>. – Загл. с экрана

66. Євхан Н. Фольклорно-міфологічні моделі у прозі Валерія Шевчука (типологічний аспект) / Н. Євхан // Слово і час. – К., 2003. – №5. – С.70-76.

67. Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант / Т. С. Элиот // Зарубежная эстетика и теория литературы: XIX-XX вв. – М., 1987. – С. 170.

68. Ершов Г. Г. О Типологизации оценок смерти [Электронный ресурс] / Г.Г.Ершов // Фигуры Танатоса. Философский альманах. Пятый специальный выпуск. – СПб., 1995. – Режим доступа: <http://www.anthropology.ru/ru/texts/erchov/tanatos5.html>. – Загл. с экрана.

69. Жулинський М. ...І сповіщає нам голос трави / Микола Жулинський // Шевчук В. Дім на горі: Роман-балада / Валерій Шевчук. – К., 1983. – С. 468 – 486.

70. Жулинський М. Г. Наближення : літературні діалоги / М.Г. Жулинський. – К. : Дніпро, 1986. – 278 с.

71. Забужко О. Філософія і культурна притомість нації // Сучасність. – 1994. – №3. – С.118.

72. Завадська В. Еротичні мотиви українських колискових пісень / В. Завадська // Українознавство : науковий, громадсько-політичний, культурно-мистецький, релігійно-філософський, педагогічний журнал / НДІ українознавства МОНУ. – Київ, 2004. – Ч. 3/4. – С. 281-283.

73. Заверталюк Н. І. Художня інтерпретація концепції кохання-любові у творах Євгенії Кононенко [Електронний ресурс] / Заверталюк Н. І. – Режим доступу: bdpu.org/scientific_published/.../25.doc. – Заголовок з екрану.

74. Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури / Н. Зборовська. – К., 2006. – С. 387 – 394.

75. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство / Ніла Зборовська. – К. : Академвидав, 2003. – 390 с.

76. Іванова Н. С. Специфіка символіки міфу у романі «Дім на горі» В. Шевчука / Н. С. Іванова // Мова і культура : Наук. щоріч. / Гол. ред.

Д.С.Бураго. – К. : Вид. Дім Д.Бураго, 2004. – Вип.7. – Т.VII: Ч.2 : Художня література в контексті культури. – С. 85-91.

77. Ивашкевич Я. Избранное / Ярослав Ивашкевич. – Ленинград, 1987.

78. Ивашкевич Я. Мать Иоанна от Ангелов [Электронный ресурс] / Ярослав Ивашкевич. – Москва : «Правда», 1988. – Режим доступа: <http://www.lib.ru/HIST/IWASHKEWICH/joanna.txt>. – Загл. с экрана.

79. Ільницький М.М. Людина в історії : сучасний укр. істор. роман / М. М. Ільницький. – К. : Дніпро, 1989. – 356 с.

80. Історія української літератури ХХ століття : навч. посіб. для студ. філолог. фак. вищ. навч. закл.: У 2 кн. Кн. 2, Ч. 2 : 1960 - 1990-ті роки / за ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1995. – 512 с.

81. Кавун Л. Любов і сексуальність у художній прозі «романтиків вітаїзму» [Електронний ресурс] / Лідія Кавун. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Lfk/2010_9/09.pdf. – Заголовок з екрану.

82. Канова Г.О. Феноменологія романтичного еросу (на матеріалі творчості лейкістів та харківської школи романтиків): Дис. ... канд. філологічних наук. Спец. 10.01.05 – порівняльне літературознавство / Канова Г.О.; КНУТШ. – Київ, 2007. – 194 с.

83. Кант И. Сочинения: В 6 т. / И.Кант. – М., 1965. – Т.4. – С. 389.

84. Кларк К. Нагота в искусстве: Исследование идеальной формы / Кеннет Кларк / Перевод М. В. Куренной, И. В. Кытмановой, А. Т. Толстовой. – Санкт-Петербург : «Азбука-классика», 2004. – 480 с.

85. Клочек Г. «Чортиця». Еротизм у сучасній прозі і що за цим вбачається / Г. Клочек // Літ. Україна. – 1993. – 1 лип. – С. 4.

86. Ключников С. Ю. Метафизика Эроса Юлиуса Эволы / Ключников С. Ю // Эвола Ю. Метафизика пола / Пер. с .фр. – Москва : Беловодье, 1996. – С. 5-24.

87. Козачинська В. У «міжтіні» Танатоса (ще одна спроба осмислення смерті) / В.Козачинська // Філософська думка. Український науково-теоретичний часопис. – 2007. – №1. – С. 15-36.

88. Колесникова Л.А. Пространство смерти в измерениях одиночества [Электронный ресурс] / Л.А. Колесникова // Фигуры Танатоса: Искусство умирания. Сб. статей / Под ред. А.В. Демичева, М.С. Уварова. – СПб. : Издательство СПбГУ, 1998. – С. 95-102. – Режим доступа: http://www.anthropology.ru/ru/texts/kolesnikova_1/thanatos04_12.html. – Загл. с экрана.

89. Конотоп Л.Г. Проблема життя та смерті в історії філософії (мітологічні та середньовічні інтерпретації) / Л.Г.Конотоп. – К. : Український вільний університет, Українська видавнича Спілка, 1996. – 174 с.

90. Концевич Є. Таємна зброя Валерія Шевчука / Євген Концевич // Україна: Наука і культура. – К., 1991. – Вип. 25. – С. 371 – 374.

91. Копаниця Л.М. Універсальна мова символів еросу в народній пісні // Література. Фольклор. Проблеми поетики: збірник наукових праць / Київський університет імені Тараса Шевченка, Філологічний факультет. – Київ, 1996. – Вип. 4. – С. 82-88.

92. Корогодський Р. Біля вічної ріки, або В пошуках внутрішньої людини / Роман Корогодський // Дзвін. – 1996. – № 3. – С. 135 – 154.

93. Королев П.М., Аристова С.М. Мера жизни – смерть, мера человека – любовь [Электронный ресурс] / П.М.Королев, С.М.Аристова // Фигуры Танатоса. Философский альманах. Пятый специальный выпуск. – СПб., 1995. – Режим доступа: <http://antropology.ru/ru/texts/korolev/tanatos5.html> (04.03.09). – Загл. с экрана.

94. Кравченко А. Валерій Шевчук // Історія української літератури ХХ ст.: У 2 кн. – Кн. 2. / За ред. В.Г.Дончика. – К., 1998. – С.330 – 333.

95. Красильников Р. Образ смерти в литературном произведении: модели и урони анализа / Р. Л. Красильников. – Вологда : ГУК ИАЦК, 2007. – 140 с.

96. Кривуляк О. В. Образне втілення «погребельних мотивів» в українській літературі / О. В. Кривуляк // Мова і культура. (Науковий журнал). – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2009. – Вип. 11. – Т. XII (124). – С. 274-279.

97. Кришмарел В. Ю. Теоретико-методологічні аспекти дослідження понять «смерть» та «любов» (філософський та релігієзнавчий виміри) : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.11 / Кришмарел В.Ю. ; КНУТШ. – Київ, 2010. – 189 с.

98. Ларин С. Предисловие / С. Ларин // Хороманський М. Певец тропических островов: Роман / Пер. с польск. – М. : Радуга, 1985. – С. 3-14.

99. Лебединцева Н. Проблема кохання як творчої спроможності в українській поезії 90-х років ХХ ст. / Наталя Лебединцева // Вісник Львівського у-ту. Серія філол. – 2004. – Вип. 33. – Ч.1. – С. 83-88.

100. Легка О. Збірка Наталі Лівіцької-Холодної «Вогонь і попіл» та українська еротична поезія: минулий досвід і тогочасний контекст / Оріся Легка // Українське літературознавство. – 2006. – Вип. 67. – С. 37-45.

101. Лихограй Р. Валерій Шевчук – письменник, якому не потрібна Нобелівська премія / Р. Лихограй // Українська мова та література. Шкільний світ, 2005. – № 42. – С. 7-9.

102. «Ліпше бути ніким, ніж рабом»: Розмова з Валерієм Шевчуком // Дніпро. – 1991. – № 10. – С. 69 – 79.

103. Ліщинська Н. Екзистенційні виміри зла в сучасній притчевій прозі: Валерій Шевчук – Стефан Хвін – Вільям Голдінг / Н. Ліщинська // Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Сер. Літературознавство / Редкол.: М.П.Ткачук, Р.Т.Гром'як, О.Глотов та ін. – Тернопіль : ТНПУ, 2006. – Вип. 1(19). – С. 138-149.

104. Ліщинська Н. Зло як морально-етична проблема в сучасному притчевому романі (Валерій Шевчук, Стефан Хвін, Вільям Голдінг) / Н. Ліщинська // Мандрівець. – Тернопіль, 2007. – № 2. – С. 61-64.

105. Ліщинська Н.М. Парадигма зла в сучасному українському, польському й англійському романі (Валерій Шевчук, Стефан Хвін, Вільям Голдінг) : Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05 : захищена 30.06.2007 / Н.М. Ліщинська ; ТНПУ ім.В.Гнатюка. – Тернопіль, 2007. – 18 с.

106. Логвиненко О. Між двома полюсами / Логвиненко О. // Вітчизна, 2000. – №1-2. – С. 150-153.

107. Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994.

108. Майдаченко П.І. Комічне в сучасній українській прозі : літературно-критичний нарис / П.І. Майдаченко. – К. : Дніпро, 1991. – 190 с.

109. Макаров А. Людина Бароко / Анатолій Макаров // Сучасність. – 1993. – № 7. – С. 140 – 149.

110. Маковський М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов / Маковский Марк Михайлович. – М. : «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 1996. – 416 с.

111. Маланій О. Ключі любові, або вічне жіноче «ждання» / Маланій О. // Слово і час : науково-теоретичний журнал / НАН України; Ін-т літератури ім. Т.Г.Шевченка; Національна спілка письменників України. – Київ, 2011. – №5 (605). – С. 89-92.

112. Марков Б.В. Метафізика любви. Глава 2.5 [Электронный ресурс] / Б.В.Марков // Философская антропология: очерки истории и теории / СПб. : Издательство «Лань», 1997. – Режим доступа: <http://www.maxscheler.spb.ru/content/view/61/52/> (23.08.07). – Загл. с экрана.

113. Марсель Г. Homo viator / Г.Марсель ; пер. укр. В.І.Шовкуна. – К. : Видавничий дім «КМ Academia», Університетське видавництво «Пульсари», 1999. – 320 с. – (Сер. «Християн. філософі»).

114. Месевря О. Про систему персонажів повісті В. Шевчука «Горбунка Зоя» (Спроба пообразного аналізу) / О. Месевря // Українська мова і література в школі. – К., 2004. – №5. – С.32-35.

115. Месевря О. У пошуках сенсу життя : (за творчістю Валерія Шевчука) / О. Месевря // Українська мова та література. Шкільний світ, 2006. – № 14-15. – С. 23-27.

116. Мечников И.И. Академическое собрание сочинений / И.И. Мечников ; гл. ред. Ф.Г.Кротков. – Москва : Медгиз, 1954. – Т.13. – С. 160.

117. Михилев А.Д. Философские смыслы литературы эпохи глобализации [Электронный ресурс] / А.Д.Михелев. – Режим доступа: <http://www.nbuv.gov.ua/portal/natural/vkhnu/TkPO/813/A.%20Mikhilev.pdf>. – Загл. с экрана.

118. Мовчан Р. Міф і реальність, або Привид мертвого дому Валерія Шевчука / Р. Мовчан // Кур'єр Кривбасу (м. Кривий Ріг), 2006. – № 4. – С. 92-111.

119. Мовчан Р. Той, який несе світло: Роздуми з нагоди 60-ліття Валерія Шевчука / Раїса Мовчан // Літературна Україна. – 1999. – 2 вересня. – С. 3.

120. Монахова Т. Концепти «дім» і «дорога» у творах Валерія Шевчука / Т. Монахова // Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – К., 2007. – № 1. – С. 90-92.

121. Мудрак О. Еротична лірика як літературознавча проблема / Мудрак Олеся // Слово і час . – Київ, 2008. – № 11 (575). – С. 62-65.

122. Мудрак О. Інтимна, любовна та еротична лірика: диференціація понять / Мудрак Олеся // Слово і час. – Київ, 2009. – № 11 (587). – С. 74-77.

123. Мудрак О.В. Українська еротична лірика: жанрова специфіка та ідіостилі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Мудрак О.В.; КНУТШ, Ін-т філол. – Київ, 2010. – 18с.

124. Мудрак О.В. Українська еротична лірика: жанрова специфіка та ідіостиль : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. / Мудрак О.В. ; КНУТШ. – Київ, 2010. – 174 с.

125. Назар Г.Р. Функціонально-структурні особливості метафор у творчості Валерія Шевчука : Дипломна робота / Г.Р. Назар; ТНПУ ім. В.Гнатюка, Філолог. фак.; Наук. кер. Панчук Г.Д. – Тернопіль, 2007.

126. Нахлік Є.К. Доля – LOS – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики / Євген Нахлік; НАНУ; Львівське від-ня Ін-ту літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Львів, 2003. – 568с.

127. Нахлік Є. Проблема наслідування Христа у Шевченковій поезії та в поезії польських і російських романтиків // Студії з україністики : збірник наукових праць: науково-навчальне видання / Міжнародна школа україністики НАН України, Ін-т філології КНУ ім. Т. Шевченка. – Київ, 2004. – Вип. 5 : До 190-річчя з дня народження Тараса Шевченка. – С. 79-92.

128. Новик О. П. Традиційність розкриття мотиву смерті у творах Юрія Федьковича / О.П. Новик // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст. — 2009. — Вип. XXII. — С. 347-354.

129. Носенко И.А. Готический мотив «чёрной смерти» в поэтике барокко и постмодернизма [Электронный ресурс] / И.А. Носенко // Мировая культура XVII-XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили. Материалы Международного научного симпозиума «Восьмые Лафонтеповские чтения». – Серия «Symposium», выпуск 26. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – С. 201-203. – Режим доступа: http://www.anthropology.ru/ru/texts/nosenko/metatext_64.html. – Загл. с экрана.

130. Огняний змії : укр. готична проза XIX ст. / упоряд., біогр. відом., ред. текстів, пер. Ю.Винничука. – Львів : ЛА «Піраміда», 2006. – 520 с.

131. Орнатская Л.А. О социальной функции образа рая [Электронный ресурс] / Л.А. Орнатская // Образ рая: от мифа к утопии. Серия «Symposium», выпуск 31. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2003. – С. 186-190. – Режим доступа: http://www.anthropology.ru/ru/texts/ornatsk/paradise_32.html. – Загл. с экрана.

132. Островська Г. Не про морок : Валерій Шевчук і Альбер Камю на уроці позакласного читання в 11-му класі / Г. Островська // Українська мова та література. Шкільний світ, 2006. – № 41-43. – С. 36-38.

133. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1997. – С. 207.

134. Павлишин М. «Дім на горі» Валерія Шевчука // Павлишин М. Канон та іконостас / Марко Павлишин. – К.: Час, 1997. – С. 98 – 112.

135. Павлишин М. Міфологічне, релігійне та філософське у прозі Валерія Шевчука // Павлишин М. Канон та іконостас / Марко Павлишин. – К. : Час, 1997. – С. 143 – 156.

136. Пашник О.В. Художнє бачення образу жінки в повісті В. Шевчука «Місяцева зозулька із ластів'ячого гнізда» / Пашник О.В. // Вісник Запорізького державного університету : збірник наукових статей / Запорізький державний університет. – Запоріжжя, 2001. – С. 106-109. – (Філологічні науки ; № 3).

137. Пелешенко Н.І. Ванітативний мотив в українській літературі 1960-1980-х років : (на матеріалі творів О.Ільченка, В.Дрозда, В.Шевчука) / Н. І. Пелешенко // Магістеріум Національного університету «Києво-Могилянська Академія». Літературознавчі студії / редкол.: В. П. Моренець, В. П. Агєєва, В. С. Брюховецький та ін. – К. : КМА, 2007. – Вип. 29. – С. 53-65.

138. Переломова О. С. Ідіостиль Валерія Шевчука: монографія / О. С. Переломова. – Суми : Вид-во СумДУ, 2010. – 138с.

139. Петрухіна Л. Діалектика Ероса й Танатоса у слов'янській романтичній баладі / Людмила Петрухіна // Проблеми слов'язнавства. – 2004. – Вип. 54. – С. 137-147.

140. Пивоварська А. Дім на горі: Розмова з Валерієм Шевчуком / Агнешка Пивоварська [Переклад з пол. Н. Білоцерківець] // Сучасність. – 1992. – № 3. – С. 54 – 59.

141. Платон. Сочинения: в 3 т. – М., 1970. – Т.2. – С. 118-119.

- 142.** Платон. Федон, Пир, Федр, Парменид / Платон. – М.: Мысль, 1999.
- 143.** Прабово Х. Мотив «женского начала» в романе Ф. М. Достоевского «Бесы» / Х. Прабово // Мова і культура. (Науковий журнал). – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2009. – Вип. 11. – Т. III (115). – С. 249-257.
- 144.** Приліпко І. Ремінісценції та алюзії у творах Валерія Шевчука / І. Приліпко // Слово і час. – К., 2009. – № 7. – С. 33-37.
- 145.** Приліпко І. Символічна образність у творчості В. Шевчука (на матеріалі роману «Око прірви» та повісті «У пащу дракона») / І. Приліпко // Література. Фольклор. Проблеми поетики : наукове видання / Київський національний університет ім. Тараса Шевченка. – Київ, 2009. – Вип. 31 : Присвячений дослідженню творчої спадщини Л.Ф. Дунаєвської. – С. 413-417.
- 146.** Приліпко І. Явище жанрової дифузії у прозі Валерія Шевчука / І. Приліпко // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – Київ, 2005. – С. 17-19. – (Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика ; Вип. 16).
- 147.** Пуларія Т. В. Мотив жіночої зради як прояв архетипу жіночого в українській народній казці / Тетяна Вікторівна Пуларія // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Щоквартальний науковий журнал. – 2010 р. – №3. – С. 79-83.
- 148.** Роменец В.А. Жизнь и смерть: постижение разумом и верой / В.А.Роменец ; 2-е изд. – К. : Либідь, 2003. – 232 с.
- 149.** Ружмон Дені де. Любов і західна культура / Дені де Ружмон; Пер. з франц. Я. Тарасюк. – Львів : Літопис, 2001. – 304 с.
- 150.** Радишевський Р. Іван Мазепа в сарматсько-роксоланському вимірі високого бароко / Ростислав Радишевський, Володимир Свербигуз; Міжн. школа україністики НАН України. – Київ : Просвіта, 2006. – 552с.

151. Радишевський Р. Українська полоністика: проблеми, школи, силуетки / Ростислав Радишевський. – Київ : [Київський університет], 2010. – 620 с. – (Київські полоністичні студії ; Т. 17).

152. Сабиров В. Ш. Критический анализ философско-этических оснований современной танатологии / В.Ш.Сабиров // Философские науки. – 1985. – №2. – С. 100-107.

153. Светлов Р. Бестелесый Эрос [Электронный ресурс] / Р.Светлов // Искусство любви: Антология / Сост., предисл., коммент. Р. Светлова. – СПб. : Амфора, 2002. – С. 202-212. – Режим доступа: <http://www.absolutology.org.ru/eros.htm>. – Загл. с экрана.

154. Семашко Т. Семантична структура лексичних одиниць на позначення кольору в українській мові / Тетяна Семашко // Гуманітарна освіта в тех. вищих навч. закладах : збірник наукових праць / Національний авіаційний університет. – Київ, 2009. – Вип. 17. – С. 14-21.

155. Серов Н. В. Цвет как метафизическое обобщение [Электронный ресурс] / Н. В. Серов // Перспективы метафизики. Классическая метафизика на рубеже веков: Материалы международной конференции / Отв. ред. М. С. Уваров. – СПб. : Санкт-Петербургское отделение Института человека РАН, 1997. – Режим доступа: http://anthropology.ru/ru/texts/serov/perspm_29.html. – Загл. с экрана.

156. Сковорода Г.С. Повне зібрання творів / Г.С. Сковорода. – Київ : Наукова думка, 1983. – Т.1. – 531 с.

157. Скринник-Миська Д. М. Філософська (психоаналіз) та художня (модерн) інтерпретація буття людини: паралелі і колізії [Електронний ресурс] / Д. М. Скринник-Миська. – Режим доступу: http://www.filosof.com.ua/Jornel/M_64/%D1%EA%F0%E8%ED%ED%E8%EA-%CC%E8%F1%FC%EA%E0.pdf. – Загол. з екрану.

158. Сліпушко О. «Муза Роксоланська» Валерія Шевчука / О. Сліпушко // Українська мова та література. Шкільний світ, 2005. – № 42. – С. 6-7.

- 159.** Словарь средневековой культуры. – М., 2003. – С. 360-364.
- 160.** Соболев В. Воля до чину. Про роман В.Шевчука «Тіні зникомі» / В. Соболев // Київ. – К., 2004. – №7-8. – С.164-168.
- 161.** Соколова А. Образ міста в міфосистемі Валерія Шевчука (на прикладі роману «Стежка в траві. Житомирська сага») / А. Соколова // Слово і час. – К., 2009. – № 11. – С. 89-97.
- 162.** Солецький О. Валерій Шевчук і бароко / О.Солецький // Дивослово. – 2010. – №10. – С. 35-40.
- 163.** Солецький О. Текст як інтелектуальний лабіринт (до проблеми рецепції збірки Валерія Шевчука «У череві апокаліптичного звіра») / О. Солецький // Наукові записки ТДПУ ім. В.Гнатюка. Сер. Літературознавство / Редкол.: М.П.Ткачук, Р.Т.Гром'як, О.Глотов та ін. – Тернопіль : ТДПУ, 2003. – Вип. 1 (13). – С. 195-202.
- 164.** Соловьева Г.В. Смерть и модернизм [Электронный ресурс] / Г.В.Соловьёва // Фигуры Танатоса. Философский альманах. Пятый специальный выпуск. – СПб., 1995. – Режим доступа: <http://www.anthropology.ru/ru/texts/solovjevag/solovjeva.html>. – Загл. с экрана.
- 165.** Сулима М. Еротика в українській літературі XI-XVIII ст. / М. Сулима // Artline. – 1997. – №3. – С. 44.
- 166.** Танчер В. Соціологія інтимності: секс, еротика і кохання у постмодерній реконструкції / В. Танчер // Соціологія: теорія, методи, маркетинг : Науково-теоретичний часопис. – Київ, 2001. – № 4. – С.89-102.
- 167.** Таран Л. «Роззирнімося навколо і полюбімо цей світ»: Розмова з Валерієм Шевчуком / Людмила Таран // Кур'єр Кривбасу. – 2003. – № 165. – С. 3 – 19.
- 168.** Тарнашинська Л. Закон піраміди, або чи існує формула ідеального «Я»? // Дніпро. – 1990. – №12. – С.134-137.
- 169.** Тарнашинська Л. Парадигма добра і зла, або листок із дерева пізнання Валерія Шевчука / Л. Тарнашинська // Art Line. – 1997. – № 4. – С. 39 – 41.

170.Тарнашинська Л. Художня галактика Валерія Шевчука : постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури / Л. Тарнашинська / НАН України; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К. : Вид-во О.Теліги, 2001. – 214 с.

171.Тарнашинська Л. Шевчук, ще раз Шевчук, і знову Шевчук..., або Ще один кросворд із колапсоїдом (спроба іронічно-неіронічного прочитання навздогін монографічному дослідженню (роман «Срібне молоко»)) // Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології / Людмила Тарнашинська – К.: Києво-Могилянська академія, 2008. – С. 502 – 507.

172.Тарнашинська Л. Художня галактика Валерія Шевчука: постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури / НАН України; Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка. – К.: Вид-во О.Теліги, 2001. – 214 с.

173.Тесля С. Кладбище как образ жизни : (Опыт атеистски-структуралистской интерпретации) / С. Тесля // Фигуры Танатоса. Философский альманах. – Вып. 6. – СПб., 2001. – Режим доступу: <http://anthropology.ru/ru/texts/teslya/klobr.html>. – Загл. с экрана.

174.Титаренко Т. М. Наративні практики інтерпретації чоловічого і жіночого досвіду / Т. М. Титаренко // Мова і культура. (Науковий журнал). – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2009. – Вип. 11. – Т. XII (124). – С. 7-13.

175.Ткачук М. Наративне поле «магічного реалізму» Валерія Шевчука / М. Ткачук // Ткачук М.П. Наративні моделі українського письменства. – Тернопіль : ТНПУ: Медобори, 2007. – С. 436-456.

176.Томенко М. Теорія українського кохання / Микола Томенко. – режим доступу: <http://dotyk.in.ua/tomenko1.html>. – Заголов. з екрану.

177.Трач Г. Деякі аспекти філософських засад творчості Валерія Шевчука та Айріс Мердок / Г. Трач // Магістр. – Тернопіль : ТНПУ, 2006. – Вип. 2. – С. 258-261.

178. Трубников Н.И. Проблема смерти, времени и цели человеческой жизни (через смерть и время к конечности) / Н.И.Трубников // *Философские науки.* – 1990. – №2. – С. 104-115.

179. Фрейд З. Мы и смерть; По ту сторону принципа наслаждения / З.Фрейд. – СПб., 1994. – 382 с. – (Современная гуманистическая литература; Т.3).

180. Фрейд З. По ту сторону наслаждения / З.Фрейд // Фрейд З. Основной инстинкт; сост., предисл. П.С.Гуревича. – М. : Олимп; ЛСТ-ЛТД, 1997. – С. 195-196.

181. Фромм Э. Психоанализ и религия; Искусство любить; Иметь или быть? / Э.Фромм, пер. с англ. – К. : Ника-Центр, 1998. – 400 с. – (Сер. «Познание»; Вып.7).

182. Фукс Е. Ілюстрована історія звичаїв. Епоха Ренесансу / Е.Фукс; пер з нім. В. М. Фріче. – М. : Республіка, 1993. – С. 183, 185.

183. Хававчак О. Валерій Шевчук про барокову поетику козацьких літописів та «Історії Русів» / О. Хававчак // *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства : збірник наукових праць / відп. ред. І. В. Сабадош.* – Ужгород : Говерла, 2009. – Вип. 13. – С. 194-196.

184. Харчук Р.Б. Сучасна українська проза: постмодерний період : навчальний посібник для студ. вузів / Р.Б. Харчук. – К. : Академія, 2008. – 248 с.

185. Харчук Р. Творчість Валерія Шевчука 90-х років ХХ ст.: між модернізмом і неопозитивізмом / Р. Б. Харчук // *Сучасна українська проза : Постмодерний період: Навч. посіб.* – К.: ВЦ «Академія», 2008. – С. 52 – 68.

186. Хейзинга Й. Homo Ludens. Статті по історії культури / Й.Хейзинга; пер., сост. и вступ. ст. Д.В.Сильвестрова; комент. Д.Э.Харитоновича. – М. : Прогресс-Традиция, 1997. – 416 с.

187. Ходанич П. М. Філософія смерті в європейській художній літературі / П. М. Ходанич. – Режим доступу: <http://>

//www.zakinppo.org.ua/2010-01-18-13-45-48/157-2010-03-25-09-38-09. –

Заголов. з екрану.

188. Чанышев А.Н. Любовь в античной Греции / А.Н Чанышев // Философия любви: в 2 ч. – М., 1990. – Ч.1. – С. 44-46, 53-56.

189. Чижевський Д. Нариси з історії філософії в Україні / Д. Чижевський. – Мюнхен, 1983. – С. 15 -16.

190. Шаталович О. М. Етико-сотеріологічна концепція еросу в православній релігійно-філософській традиції : Автореферат... к. філософ. наук, спец.: 09.00.05 – історія філософії / О. М. Шаталович. — Дніпропетровськ : Дніпропетровський нац. ун-т, 2009. — 19 с.

191. Шевчук Вал. Я не міг би жити з істотою, для якої книжки є чимось непотрібним: (Інтерв'ю з письменником, розмовляв Юрій Хорунжий) / Валерій Шевчук // Книжник-Review. – 2004. – №3 (84).

192. Шевчук В. Біс плоти : Історичні повісті / Шевчук Валерій. – Київ : Твім інтер, 1999. – 360с.

193. Шевчук В. Декоративна жінка / В. Шевчук // Сучасність. – 2003. – № 3. – С. 9 – 58 ; № 4. – С. 54 – 69.

194. Шевчук В. Жінка-змія : Повісті / Валерій Шевчук. – Львів : Класика, 1998. – 174с.

195. Шевчук В. Камінна луна / Валерій Шевчук. – К. : Молодь, 1987. – 216 с.

196. Шевчук В. Місяцева зозулька з Ластів'ячого гнізда / В. Шевчук // Сучасність. – 1992. – № 3. – С. 15 – 53.

197. Шевчук В. На полі смиренному : роман / В.О. Шевчук // Шевчук В. О. Птахи з невидимого острова : роман, повість. – К. : Рад. письменник, 1989. – 472 с.

198. Шевчук В. Око прірви : Роман / Валерій Шевчук. – К. : Український письменник, 1996. – 197 с.

199. Шевчук В. О. Срібне молоко : Роман / В.О. Шевчук. – К. : Книжник, 2002. – 192 с.

200. Шевчук В. О. Три листики за вікном : Роман-триптих / В.О. Шевчук. – К. : Рад. письменник, 1986. – 588с.

201. Шевчук В. О. У череві апокаліптичного звіра: Історичні повісті та оповідання / Валерій Шевчук. – К. : Укр. письменник, 1995. – 205 с.

202. Шевчук В. Чортиця : повість / В. Шевчук // Київ. – 1992. – № 5. – С. 3-58.

203. Шевчук В. Юнаки з вогненної печі. Записки стандартного чоловіка : Роман / Валерій Шевчук. – К. : Український письменник, 1999. – 303 с.

204. Шепіль Г. Українська демонологія і Валерій Шевчук / Г. Шепіль // Українська мова та література. Шкільний світ, 2009. – № 33. – С. 11-14.

205. Шопенгауер А. Вибрані твори / А.Шопенгауер. – М. : Просвещение, 1992.

206. Циховська Е. Д. Творчість Леопольда Стаффа як простір інтертексту : монографія / Елліна Циховська. – Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2011. – 344 с.

207. Юнг К. Г. Психологія та поезія / Карл Густав Юнг // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. (Вид. II, доповнене). – За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002. – С. 119-138.

208. Юрій М.Ф. Про природу любові і сакральності / М.Ф.Юрій // Юрій М.Ф. Соціологія культури. – Режим доступу: http://pidruchniki.com.ua/18340719/sotsiologiya/pro_prirodu_lyubovi_sakralnosti#768. – Заголовок з екрану.

209. Яковенко С. Ангели і біси: поліфонічна проза Ярослава Івашкевича та Валерія Шевчука / С. Яковенко // Київські полоністичні студії. – Т.3. Ярослав Івашкевич і Україна. – К.: «Бібліотека українця», 2001. – С. 341-358.

210. Яковенко С. Три сходинок до прірви (Ярослав Івашкевич і Валерій Шевчук) / С. Яковенко // Київські полоністичні студії. – Т.3. Ярослав Івашкевич і Україна. – К.: «Бібліотека українця», 2001. – С. 358 – 373.

211. Antoniuk M. Jarosław Iwaszkiewicz wobec słowa «życie» czyli studium o językowej aktualności poety / Mateusz Antoniuk // Dekada Literacka (Iwaszkiewicz, Miłosz). – №1/2 (244/245). – Kraków, 2011. – S. 36-45.

212. Choromański M. Zazdrość i medycyna / Michał Choromański. – Poznań : Wydawnictwo Poznańskie, 1957. – 284 s. – Режим доступа: http://chomikuj.pl/Samanta_Fox/Dokumenty/Micha*c5*82+Choroma*c5*84ski++Zazdro*c5*9b*c4*87+i+medycyna%281%29,710459338.pdf.

213. Choromański M. Kobieta i mężczyzna / Michał Choromański. – Poznań : Wydawnictwo Poznańskie, 1959. – 364 s.

214. Choron J. Death and Western Thought / J.Choron. – New York, 1973. – P. 27.

215. Chowaniok M. Netrafiony rytm / Maciej Chowaniok. – Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010. – 228 s.

216. Drobniaak P. Jedność w różnorodności. Europa w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza / Piotr Drobniaak. – Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego. – 276 s.

217. Dziadek A. «Serenite» – wolnym krokiem ku nicości. O Uranii Jarosława Iwaszkiewicza / Adam Dziadek // Skamander. – T. 9. – Katowice, 1993. – S. 96-103.

218. Fik I. Literatura choromaniaków / Ignacy Fik // «Dwudziestolecie 1919-1939» / Red. L. Eustachiewicz. – Warszawa, 1983. – S. 125-134.

219. Fielder A. L. Archetyp i sygnatura. Analiza związków między biografią a poezją / A. L. Fielder // Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia: W trzech tomach. – T. II. Strukturalno-semiotyczne badania literackie. Literaturoznawstwo porównawcze w kręgu psychologii głębi i mitologii. – Kraków : Wydawnictwo literackie, 1976. – S. 322-341.

220. Genette G. Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia / Gerard Genette // Teoria i metodologia badań literackich. – Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 1999. – S. 107-154.

- 221.** Giddens A. *Modernity and self-identity: Self and society in the Late Modern Age* / A.Giddens. – Cambridge : Polity Press, 1991.
- 222.** Giddens A. *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love, and Eroticism in Modern Societies* / A.Giddens. – Stanford : Stanford University Press, 1992.
- 223.** Graf P. *Matka Joanna, anioły i zło* / Paweł Graf // *Powroty Iwazkiewicza* / Pod red. Agnieszki Czyżak, Jana Galanta. – Poznań : ABEDIK, 1999. – S. 93-111.
- 224.** http://mirslouvrei.com/content_fil/filosofija-literatury-5667.html.
- 225.** http://www.sciaga.pl/tekst/zazdrosc_i_medycyna_choromanskiego.
- 226.** Irzykowski K. «Zazdrość i medycyna» / K. Irzykowski // *Naprzod*. – 1933. – №149-151.
- 227.** Iwasiów I. *Co przeraziło Wiktora Rubena? Parafraza feministyczna* / I. Iwasiów // *Panny z Wilka* Jarosława Iwazkiewicza / Red. Iwasiów I., Madejski J. – Szczecin, 1996. – S. 106.
- 228.** Iwasiów I. *Kobiecość w tekście homoerotycznym* / I. Iwasiów // *Kobiety w literaturze : Materiały z II Międzyuczelnianej Sesji Studentów i Naukowców z cyklu «Świat jaden, ale nie jednolity»*. – Budgoszcz, 1999. – S. 195.
- 229.** Iwazkiewicz J. *Opowiadania zebrane. T. 2* / Jarosław Iwazkiewicz. – Warszawa : «Czytelnik», 1969. – 624 s.
- 230.** Iwazkiewicz J. «Panny z Wilka» i inne opowiadania / Jarosław Iwazkiewicz. – Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie, 1998. – 622 s.
- 231.** Janion M. *Kobiety i dych inności* / Maria Janion. – Warszawa : Wydawnictwo «Sic!», 2006. – 354 s.
- 232.** Janion M. *Żyjąc tracimy życie: niepokący tematy egzystencji* / Maria Janion. – Warszawa : Wydawnictwo «W.A.B.», 2001. – 432 s.
- 233.** Jański J. *Pachnieć jak ciało : proza Jarosława Iwazkiewicza w ujęciu «écriture féminine» oraz teorii «gender» i «queer»* / Jakub Jański. – Kraków : Collegium Columbinum, 2009. – 215 s.

234. Kirchner H. Topos młodości w prozie Jarosława Iwaszkiewicza / Hanna Kirchner // O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza / Pod red. A. Brodzkiej. – Kraków-Wrocław : Wydawnictwo Literackie, 1983. – S. 117-127.

235. Konkowski A. Michał Choromański / Andrzej Konkowski. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980. – 202 s.

236. Łoch E. Pierwiastki mityczne w opowiadaniach Jarosława Iwaszkiewicza : geneza i funkcja / Eugenia Łoch. – Rzeszów : Towarzystwo Naukowe, 1978. – 194 s.

237. Maciejewska I. «Pociecha miszka w pięknie» : (Jarosław Iwaszkiewicz: Śpiewnik włoski) / Irena Maciejewska // O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza / Pod red. A. Brodzkiej. – Kraków-Wrocław : Wydawnictwo Literackie, 1983. – S. 87-109.

238. Małochleb P. Stępione ostrze / Paolina Małochleb // Dekada Literacka (Iwaszkiewicz, Miłosz). – №1/2 (244/245). – Kraków, 2011. – S. 7-13.

239. Melkowski S. Świat opowiadań: krótkie formy w prozie Jarosława Iwaszkiewicza po roku 1939 / Stefan Melkowski. – Toruń : W-wo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 1997. – 334 s.

240. Mitzner P. Na progu : doświadczenia religijne w tekstach Jarosława Iwaszkiewicza / Piotr Mitzner. – Warszawa : Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, 2003. – 420 s.

241. Mokranowska Z. Młodość i starość : studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza / Zdzisława Mokranowska. – Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009. – 214 s.

242. Ortwin O. «Zazdrość i medycyna» / Ostap Ortwin // «Dwudziestolecie 1919-1939» / Red. L. Eustachiewicz. – Warszawa, 1983. – S. 95-102.

243. Ozhekhovska M. Problematyka moralna w prozie Jarosława Iwaszkiewicza / Marija Ozhekhovska. – Szczecin, 2008. – 214 s.

244. Pekaniec A. Odcienie szarości : Portret Jarosława Iwaszkiewicza / Anna Pekaniec // Dekada Literacka (Iwaszkiewicz, Miłosz). – №1/2 (244/245). – Kraków, 2011. – S. 28-35.

- 245.** Piwińska M. Potwory i potworność u Wiktora Hugo / M. Piwińska // «Teksty Drugie». – 2002. – №5. – C. 68.
- 246.** Pomian K. Przeszłość jako przedmiot wiary. Historia i filozofia w myśli średniowiecza. – Warszawa, 1968. – S. 109.
- 247.** Potkański J. Parabazy wpływu : Iwaszkiewicz, Bloom, Lakan / Jan Potkański. – Warszawa : ELIPSA, 2008. – 486 s.
- 248.** Przybylski R. Eros i Tanatos : proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916-1938 / Ryszard Przybylski. – Warszawa : «Czytelnik», 1970. – 370 s.
- 249.** Ritz G. «Brzezina» i «Panny z Wilka» jako opowiadania antyfilozoficzne / German Ritz // Miejsce Iwaszkiewicza: materiały z konferencji naukowej 20-24 lutego 1994 roku. – Wrocław: Drukarnia Naukowa, 1994. – S. 83-101.
- 250.** Ritz G. Dyskurs płci w ujęciu porównawczym / G. Ritz / Przeł. M. Łukasiewicz // «Teksty Drugie». – №5 (58). – 1999. – S. 311.
- 251.** Ritz G. Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności / G. Ritz. – Kraków, 1998. – 312 s.
- 252.** Rosner K. Powieści Choromańskiego świat hermetyczny / K. Rosner // Nowe Książki. Przegląd literacki i naukowy. – 1959. – №9 (217).
- 253.** Sienkiewicz B. Księżyc wschodzi. Między dekadentyzmem a egzystencjalizmem / Barbara Sienkiewicz// Powroty Iwaszkiewicza / Pod red. Agnieszki Czyżak, Jana Galanta. – Poznań : ABEDIK, 1999. – S. 145-162.
- 254.** Sławiński J. O problemach «sztuki interpretacji» / J. Sławiński // Sławiński J. Prace wybrane. – T. II. Dzieło, język, tradycja. – Kraków : Universitas, 1996. – S. 148-158.
- 255.** Sławiński J. «Zazdrość i medycyna» po wielu latach / Janusz Sławiński // Twórczość. – 1957. – №12.
- 256.** Słownik stereotypów i symboli ludowych. – Lublin, 1996. – 439 s.
- 257.** Sobolewska A. Antynomia życia i wolności : Konstrukcja i psychologia bohatera w prozie Jarosława Iwaszkiewicza / Anna Sobolewska // O twórczości

Jarosława Iwaszkiewicza / Pod red. A. Brodzkiej. – Kraków-Wrocław : Wydawnictwo Literackie, 1983. – S. 149-167.

258. Turczyński A. Pan Bóg, pisarz i diabeł. Wstęp do teodycei Jarosława Iwaszkiewicza / Andrzej Turczyński. – Koszalin : Wydawnictwo «Millenium», 2005.

259. Wysłouch S. Proza Michała Choromańskiego / Seweryna Wysłouch. – Wrocław : Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1977. – 172 s.

260. Zawada A. Jarosław Iwaszkiewicz / Andrzej Zawada. – Warszawa : Wydawnictwo «Wiedza Powczechna», 1994. – 424 s.

261. Zaworska H. «Opowiadania» Jarosława Iwaszkiewicza / Helena Zaworska. – Warszawa : Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1985. – 223 s.

262. Zielińska B. Mroczne ścieżki pożądania. Interpretacja psychoanalityczna [w:] «Panny z Wilka» Jarosława Iwaszkiewicza / B. Zielińska. – Szczecin, 1996.

263. Zwierzyńska B., Zwierzyński L. «Matka Joanna od Aniołów» – konflikt hermeneutyk / Bożena Zwierzyńska, Leszek Zwierzyński // Skamander. – T. 9. – Katowice, 1993. – S. 22-40.