

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ В. Н. КАРАЗІНА  
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**ПРОСКУРІНА НАТАЛІЯ ЮРІЇВНА**

УДК 821.111-3Лессінг.09(043.5)

**ДИСЕРТАЦІЯ**  
**НЕОМІФОЛОГІЗМ ПІЗНЬОЇ ПРОЗИ ДОРІС ЛЕССІНГ**

Спеціальність 035 філологія  
Галузь знань 03 Гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ Н. Ю. Проскуріна

Науковий керівник – **Кравець Олена Миколаївна**, кандидат філологічних  
наук

Харків – 2023

## АНОТАЦІЯ

**Проскуріна Н. Ю. Неоміфологізм пізньої прози Доріс Лессінг.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 Філологія. – Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, Харків, 2023.

Світова література кінця ХХ – ХХІ століть виявляє тенденції щодо актуалізації міфу. Зважаючи на зростаючий інтерес науковців до вивчення проблеми неоміфологізму, виникає потреба в дослідженні художніх текстів сучасних зарубіжних письменників, у творчості яких імпліцитно або експліцитно виявляються неоміфологічні риси. Дисертація присвячена вивченню творчості визначної авторки ХХ – ХХІ століть, Нобелівської лауреатки з літератури 2007 року, Доріс Лессінг (Doris Lessing, 1919 – 2013), ім'я якої увійшло до канонів постмодерністської літератури й класики феміністичного роману зокрема.

Визначено, що літературна спадщина Д. Лессінг стала предметом наукових рефлексій у зарубіжних і вітчизняних розвідках. Найбільш повно дослідженими виявилися романи «Золотий записник», «Шикаста», серія «Діти насилля», пенталогія «Канопус в Аргосі». У нашому дослідженні з'ясовано, що попри активну рецепцію творчості Д. Лессінг у зарубіжному (Г. Блум, К. Байсал, Д. Бревстер, Ш. Вілсон, С. Воткінз, Ф. Галікс, Е. Гендуза, Г. Грін, Н. Елдіб, П. Камінська, С. Каплан, М. Кнапп, Е. Папа і Б. Старв, П. Паріндер, Ф. Перракіс, Дж. Редж, А. Ріду, М. Роу, Р. Рубінштейн, Л. Скотт, Л. Сейдж, Т. Сперлінгер, Дж. Треглаун, Ш. Фахім, К. Фішнбер, М. Хасан, Л. Хейзелтон, Л. Цинхуа, П. Шлутер) і вітчизняному науковому дискурсі (М. Горlach, О. Дерикоз, І. Зимомря, Л. Мірошниченко, М. Миколайчик, В. Крамар, В. Луцик, В. Савина, М. Шкодюк, О. Тиховська та І. Бура), неоміфологічні аспекти текстів Д. Лессінг пізнього періоду залишилися поза увагою дослідників.

Тож предметом вивчення нашого дослідження були неоміфологічні аспекти в пізній прозі Доріс Лессінг, а його об'єктом – романи Д. Лессінг «Мара й Данн»,

«Розповідь про генерала Данна й доньку Мари, Гріота й сніжного пса», «Ущелина», «Альфред і Емілі»; цикл поезій «Чотирнадцять поезій», цикл балад «Люди-вовки», які ми відносимо до пізнього періоду творчості.

Виявлено, що як дискусійне питання постала періодизація творчості мисткині, зумовлена основними векторами її вивчення у вітчизняному та зарубіжному літературознавстві. Зарубіжна критика зосереджувала увагу більшою мірою на творах раннього та зрілого періодів («Трава співає», «Золотий записник», пенталогія «Діти насилля»). Твори авторки кінця ХХ – початку ХХІ століття опинилися поза межами дослідницької класифікації, що спричинило домінування в зарубіжному науковому дискурсі загальної тенденції сприйняття Д. Лессінг як письменниці романів феміністичної направленості.

Запропоновано більш продуктивну концепцію щодо періодизації художньої спадщини Д. Лессінг. Виділено новий, четвертий, період творчості письменниці, в центрі якого постають спільні значущі проблеми: неоміфології пам'яті, есхатологічного міфу, катастрофи-війни, що визначили й вплинули на буття людства ХХ століття. Визначено, що у текстах четвертого періоду найбільш повно оприявнився синтез тематики (феміністичної, науково-фантастичної, альтернативно-історичної, психоаналітичної); виявлено неоміфологічні риси на всіх художніх рівнях творів (персонажному, часопросторовому, мотивному тощо).

Попри те, що генологічні особливості пізньої творчості Д. Лессінг не були предметом нашого дослідження, визначено, що романи «Мара й Данн», «Розповідь про генерала Данна й доньку Мари, Гріота й сніжного пса», «Ущелина» є дотичними до творів *speculative fiction*. Такий підхід зумовив окреслення аналізованих творів як таких, що належать до наукової постапокаліптичної фантастики, фентезі, екофемінізму, дистопії, оскільки сюжетні події розвиваються в далекому майбутньому, у світі після глобальної екологічної катастрофи («Мара й Данн»), або «альтернативному» минулому («Ущелина»). Роман «Альфред і Емілі» виявляє риси автофікціональності.

У роботі доведено, що творчість Д. Лессінг зазнала впливу загальних неоміфологічних тенденцій кінця XIX–XX ст., що позначилося в зверненні до міфологічних структур, зокрема, міфологічного часопростору, міфологічних мотивів та міфосимволіки, мономіфу пошуку духовної самості та комплексу ініціації, архетипів як засобу інтерпретації, декодування міфологічного минулого в сучасному.

Дослідження діалогії Д. Лессінг «Мара і Данн» оприявило особливий міфологічний хронотоп, зумовлений сюжетною подієвістю в далекому майбутньому після глобальної катастрофи. Визначено, що у романах відтворено загальну кризову ситуацію, що переживало людство, опинившись у замкненому просторі уявного континенту Іфрик. Семантичне поле романів розширюється завдяки введенню паратекстуальних елементів до діалогії (передмова авторки та ілюстрована карта).

З'ясовано, що відбувається семантизація художнього світу діалогії, що визначає контраст між сучасним й «майбутнім» південного континенту Іфрик. Художній простір романів організовано за допомогою модифікованих топонімів, що створюють контраст із реальною географією Африки. Оприявлено трансформацію міфологічної бінарної опозиції «північ–південь» (внаслідок кліматичної катастрофи), відсутність сакрального центру (*axis mundi*). У художньому просторі діалогії головними міфологічними опозиціями виявляються: «свій – чужий», «хаос – космос», «центр – периферія», які характеризуються певною кольоровою гамою.

Досліджено, що у романі Д. Лессінг «Ущелина», події якого стосуються далекого минулого, втілено авторський міф про виникнення людства та переосмислюється концепція щодо «патріархального світу». Зіставлено дві культурологічні традиції: фемінну та маскулінну, які актуалізуються у фемінному хронотопі Ущелини, маскулінному часопросторі Долини та Давнього Риму. Дослідження особливостей нарації роману оприявило присутність декількох фокусів нарації та зміну фокалізації.

Доведено, що часопростір роману «Ущелина» має характерну особливість: превалювання його спеціального складника над темпоральним. Художній простір структурується за допомогою міфологічних бінарних опозицій «закритий» – «відкритий» простір, «вода» – «вогонь». Хроноплощина Ущелини характеризується міфологічною злитістю та відсутністю точного часоподілу та часопереживання персонажами твору.

Аналіз міфомотивіки та міфосимволіки романів пізнього періоду Д. Лессінг визначив авторське покликання на есхатологічні та космогонічні міфи, міфологічний комплекс ініціації. У діалогії «Мара й Данн» актуалізується мономіф пошуку духовної самості та проходження персонажами етапів ритуалу посвяти зрілості та набуття містичного статусу (хранителя знань та правителя континенту). На прикладі головних героїв (Мари, Данна і Тамар), які є нащадками королівської династії, реалізуються ритуали ініціації зрілості, набуття духовної самості та посвяти для отримання статусу. Персонажі переживають своєрідну ритуальну смерть та відроджуються в новому соціальному статусі (Тамар – хранительки знань, Данн – правителя континенту та хранителя знань).

З'ясовано, що поетичний цикл «Чотирнадцять поезій» (1959) та цикл балад «Люди-вовки» (2002) виявляються автоконтекстом, що мають спільні мотиви з романами пізнього періоду творчості Д. Лессінг. Зокрема, з автофікціональним романом «Альфред і Емілі», де травматичні спогади про Велику війну зумовлюють необхідність переосмислення та перегляд письменницею власного травматичного досвіду, маркованого спогадами її батьків. Виявлено спільні мотиви поезії з романом «Альфред і Емілі»: мотив війни-катастрофи, гріха та його спокутування, пам'яті, повернення до світу дитинства, пошуку безпечного простору.

Цикл балад «Люди-вовки» (2002), що вийшов друком у період між публікацією двох частин прозової діалогії «Мара й Данн» (1999, 2005), є своєрідним контрапунктом до обох романів. Д. Лессінг звертається до есхатологічного міфу, що втілюється у бутті первісної громади, її індивідуалізації

та загибелі через кінець-катастрофу. Катастрофа (зледеніння), яку тематизує Д. Лессінг у поезії, виявляється спільною також і для прозової дилогії та є її своєрідним «продовженням». Авторка вдається до імітації прадавніх часів, поверненню до світу спогадів. Художній світ пізньої прози Д. Лессінг, як і її ліричні твори, побудовано на міфологічних бінарних опозиціях («свій – чужий», «світло – темрява», «життя – смерть»).

Визначено, що і в прозі, і в поезії мисткиня творить єдиний міфологічний текст катастрофи, оскільки людина ХХ – початку ХХІ сторіччя мислить категоріями війни, колоніальних амбіцій, катаклізмів. Авторка символічно передає ідею катастрофи як міфу, який у її прозі постає як Велика війна, що вже давно стала міфологемою в культурі й мистецтві ХХ століття.

У романах «Ущелина» і «Альфред і Емілі» творцем катастрофи виявляється сама людина: загрозливою силою постає вже не природа, а цивілізація. У міфопоетичному світі Д. Лессінг значущості набуває категорія пам'яті, що пов'язує її із катастрофою – як глобальною, так і як особистою травмою, тож саме так, серйозно та особистісно, не через гру чи іронію, війна міфологізується, стає новітнім міфом ХХ сторіччя.

Встановлено, що дилогія «Мара й Данн», романи «Ущелина» та «Альфред і Емілі» мають тематичну та мотивну спорідненість із поезією мисткині (неоміфологічні риси часопростору; міфологічні есхатологічні та біблійні мотиви; мономіф пошуку; комплекс ініціації; міфологічна символіка).

**Ключові слова:** неоміфологізм, міфологічний часопростір, міфологічні й біблійні мотиви, міфологічні образи, міфосимволіка, Доріс Лессінг, наукова фантастика/фентезі, лірика/ліричні балади, інтертекстуальність, постмодернізм, поетика відкритого/ закритого простору, хроматичні й ахроматичні колореди, фікціональність, фемінізм, постапокаліптичний роман.

## ABSTRACT

**Proskurina N. Y. Neomythologism of Doris Lessing's late prose.** – Qualifying academic work on manuscript rights. Dissertation for obtaining the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 035 Philology. – V. N. Karazin Kharkiv National University, Kharkiv, 2023.

World literature of the end of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries tends to actualize the myth. Taking into consideration the growing interest of researchers in neomythology, there is a need to study the texts of modern foreign writers, whose works have implicit or explicit neomythological features. Our dissertation studies the works of the outstanding British author of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries Doris Lessing (1919 – 2013), the Nobel laureate for literature in 2007. Her name has entered the canons of postmodern literature and the classics of the feminist novel in particular.

We observed that D. Lessing's literary heritage became the subject of Ukrainian and foreign academic reflections. The novels "The Golden Notebook", "Shikasta", the series "Children of Violence", and the pentalogy "Canopus in Argos" have been most closely researched. Our thesis proves that despite the active reception of D. Lessing's work by foreign (N. Aldeeb, K. Baysal, H. Bloom, D. Brewster, M. Hasan, K. Fishburn, F. Gallix, E. Genduzza, G. Green, P. Kaminska, S. Kaplan, M. Knapp, E. Papa and B. Starve, P. Parinder, P. Perrakis, L. Scott, L. Sage, T. Sperlinger, J. Rege, A. Ridout, M. Rowe, R. Rubenstein, J. Treglown, Sh. Fahim, L. Hazelton, L. Qinghua, S. Whilson, S. Watkins, and P. Schlueter) and Ukrainian literary criticisms (M. Horlach, O. Derykoz, I. Zymomria, L. Miroshnychenko, M. Mykolaychyk, V. Kramar, V. Lutsyk, V. Savyna, M. Shkodyuk, O. Tykhovska and I. Bura), neomythological aspects of D. Lessing's texts of the late period remained outside the attention of researchers.

So, the subject of our study was neomythological aspects in Doris Lessing's late prose. Its object was D. Lessing's novels "Mara and Dann", "The Story of General Dann and Mara's Daughter, Griot and the Snow Dog", "The Cleft", "Alfred and Emily"; the

cycle of poems “Fourteen Poems”, and the cycle of ballads “The Wolf People”, which belong to the late period of her creativity.

We have found out that the periodization of the writer’s oeuvre, set by the main approaches to her works in Ukrainian and foreign literary criticism was a debatable issue. Foreign critics focused more attention on her works of the early and mature periods (“The Grass is Singing”, “The Golden Notebook”, and the pentalogy “Children of Violence”). The author’s works of the late 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries were outside the scope of research classification, which caused a general tendency in the foreign academic discourse of treating D. Lessing as a writer of novels with a feminist orientation.

We have suggested a more productive concept of periodization for D. Lessing’s oeuvre. In this paper, a new fourth period of the writer’s creativity is highlighted. The peculiar features of this period are neomythology of memory, eschatological myth, and war as catastrophe, which determined and influenced the existence of humanity in the 20<sup>th</sup> century. We set that the synthesis of themes (feminist, science fiction, alternative historical, and psychoanalytic) was most fully manifested in the texts of the fourth period. In this thesis, neomythological features were traced at all artistic levels of the works (characters, space-time imagery, motifs, etc.).

Despite the fact that the genre of D. Lessing’s late works was not the subject of our research, we defined that the novels “Mara and Dann”, “The Story of General Dann and Mara’s Daughter, Griot and the Snow Dog”, and “The Cleft” are close to speculative fiction. This approach allowed us to characterize the analyzed works as belonging to post-apocalyptic science fiction, fantasy, ecofeminism, and dystopia, since the plot develops in the distant future, in the world after the global ecological disaster (“Mara and Dann”), or the alternative past (“The Cleft”). The novel “Alfred and Emily” has some features of autofiction.

Our research proves that D. Lessing’s works were influenced by the general neomythological trends of the end of the 19<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> centuries. It was reflected in the appeal to mythological structures, in particular, to mythological space-time, mythological motifs, and mythological symbolism, the monomyth of the search for



spiritual identity and the complex of initiation, archetypes as a means of interpretations, decoding of the mythological past in the present.

In D. Lessing's dilogy "Mara and Dann", we studied a special mythological chronotope. The events take place in the distant future after a global catastrophe. We have proved that the novels displayed the general crisis experienced by humanity in the closed space of the imaginary continent of Ifrik. The introduction of paratextual elements to the dilogy (preface by the author and an illustrated map) expand the semantic field of novels.

We have found that the artistic world of the dilogy is being semanticized, which defines the contrast between the present and the "future" of the southern continent of Ifrik. The artistic space of the novels is organized with the help of modified toponyms, which create a contrast with the real geography of Africa. The transformation of the mythological binary opposition "North – South" (because of the climatic disaster), the absence of a sacred centre (axis mundi) is revealed. In the artistic space of dilogy, the main mythological oppositions are: "friend – foe", "chaos – space", and "centre – periphery", which are characterized by a certain colour scheme.

We have studied that in D. Lessing's novel "The Cleft", where the events are set in the distant past, the author's myth about the origin of humanity is embodied and the concept of the "patriarchal world" is reinterpreted. Two cultural traditions are compared: feminine and masculine, which are actualized in the feminine chronotope of the Cleft, the masculine space-time of the Valley, and Ancient Rome. We have revealed the presence of several narrative foci and a change in focalization in the novel. It is proved that the space – time of "The Cleft" is characterised by the predominance of its spatial component over the temporal one. The artistic space is structured by mythological binary oppositions "closed" – "open" space, and "water" – "fire". The chronology of the Cleft is characterized by a mythological fusion and the absence of an exact division of time and time experienced by the characters of the work.

Our analysis of mythological motifs and symbolism of D. Lessing's novels of the late period displayed the author's penchant for eschatological and cosmogonic myths, and the mythological complex of initiation. In the "Mara and Dann" dilogy, Lessing

actualized the monomyth of the search for spiritual identity and the characters' passage through the stages of the ritual of coming of age and the acquisition of mystical status (keeper of knowledge and ruler of the continent). On the example of the main characters (Mara, Dann, and Tamar), who are descendants of the royal dynasty, the rituals of initiation of adulthood, acquisition of spiritual identity, and initiation to obtain status are implemented. The characters experience a kind of ritual death and are reborn with a new social status (Tamar is the keeper of knowledge, and Dann is the ruler of the continent and the keeper of knowledge).

We have found that the poetic cycle "Fourteen Poems" (1959) and the ballad cycle "The Wolf People" (2002) are auto-contexts that share common motifs with Lessing's late novels. In particular, in the auto-fictional novel "Alfred and Emily", where traumatic memories of the Great War make the writer rethink and revise her own traumatic experience, marked by the memories of her parents. We traced the common motifs of Lessing's poetry in her novel "Alfred and Emily": the motif of war as catastrophe, sin and its redemption, memory, return to the world of childhood, and search for a safe space.

The cycle of ballads "The Wolf People" (2002), issued between the publications of the two parts of the prose dilogy "Mara and Dann" (1999, 2005), is a kind of counterpoint to both novels. D. Lessing turns to the eschatological myth embodied in the being of the original community, its individuation, and death due to the end – catastrophe. The catastrophe (freezing), one of the themes in D. Lessing's poetry, turns out to be common to the dilogy as well and has a kind of "development" in it. The author resorts to an imitation of ancient times, a return to the world of memories. The artistic world of D. Lessing's late prose, as well as her poems, is built on mythological binary oppositions ("friend – foe", "light – darkness", and "life – death"). We have shown that both in prose and poetry, the writer creates one mythological text of the catastrophe since the human of the 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries thinks in terms of war, colonial ambitions, and cataclysms. The author symbolically conveys the idea of the catastrophe as a myth. In her prose, it appears as the Great War, which has long become a mythologeme in the culture and art of the 20<sup>th</sup> century. In "The Cleft" and "Alfred

and Emily”, the disaster is caused by the mankind: the threatening force is not nature, but civilization. In Lessing’s mythopoetic world, the category of memory is significant, the writer associates it with a catastrophe – both global and personal trauma, so that’s how, seriously and personally, not through play or irony, war is mythologized, becoming the newest myth of the 20<sup>th</sup> century. We have found that the dilogy “Mara and Dann”, and the novels “The Cleft” and “Alfred and Emily” have thematic and motif connections with D. Lessing’s poetry (neomythological features of space-time, mythological eschatological and biblical motifs, monomyth of search, initiation complex, and mythological symbolism).

**Keywords:** neomythologism, mythological space-time, mythological and biblical motifs, mythological images, mythological symbolism, Doris Lessing, science fiction/fantasy, lyric poetry/lyrical ballads, intertextuality, postmodernism, poetics of open/closed space, chromatic and achromatic colours, fiction, feminism, post-apocalyptic novel.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Проскуріна Н. Ю., Кравець О. М. Рецепція творчості Д. Лессінг у сучасному науковому дискурсі. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія: Філологія. № 81. 2019. С. 58–63.  
*Особистий внесок здобувачки: здобувачкою здійснено рецептивний аналіз, сформульовано мету, задачі і зроблено висновки.*
2. Проскуріна Н. Ю., Кравець О. М. Концептуальність міфологічного простору в діалогії Доріс Лессінг «Маара і Данн». *Спільний українсько-румунський науковий журнал «Актуальні питання суспільних наук та історії медицини» (Анснім). Joint Ukrainian-Romanian scientific journal “Current issues of social studies and history of medicine”*. 2018. № 3. С. 93–98.  
*Особистий внесок здобувачки: здобувачкою здійснено аналіз просторово-часових категорій роману, сформульовано мету, задачі і зроблено висновки.*
3. Проскуріна Н. Ю., Кравець О. М. Mythological world in D. Lessing’s dilogy “Mara and Dann”. *Південний архів (філологічні науки)*. Херсонський державний університет. № 78. 2019. С. 50–54.  
*Особистий внесок здобувачки: здобувачкою здійснено літературний аналіз міфосимволіки, сформульовано мету, задачі і зроблено висновки.*
4. Проскуріна Н. Ю. Міфосвіт роману Доріс Лессінг «Ущелина». *Закарпатські філологічні студії*. Ужгородський національний університет. 2020. Т. 2, № 14. С. 222–228.
5. Proskurina N. Features of the characters’ artistic image in the late prose and poetry by Doris Lessing (on the material of the dilogy “Mara and Dann” and poetry “In the long dark”, “The Misfit”). *Закарпатські філологічні студії*. 2022. Vol. 2, no. 21. P. 248–252.

## Список публікацій, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

1. Проскуріна Н. Ю. Художнє втілення комплексу ініціації жіночих персонажів у діалогії Д. Лессінг «Маара і Данн». *East European Scientific Journal (Warsaw, Poland)* Т. 3, № 9, 2019. С. 40–44.
2. Проскуріна Н. Ю., Кравець О. М. Специфіка художнього світу романів Доріс Лессінг (на матеріалі романів «Маара і Данн», «Повість про генерала Данна, дочку Маари, Гріота та сніжного пса»). *Філологічні науки : зб. наук. праць*. Полтав. нац. пед. ун-т імені В. Г. Короленка. 2017. № 27. С. 21–28.  
*Особистий внесок здобувачки: здобувачкою здійснено літературний аналіз міфосимволіки художнього світу романів, сформульовано мету, задачі і зроблено висновки.*
3. Proskurina N. Prose-writer's poetry: a correlation between D. Lessing's early poetic work and late period novels. *Scientific Journal of Polonia University. Philological Sciences*. 2020. Vol. 41, no. 4. P. 42–47.
4. Проскуріна Н. Ю. Фемінне й маскулінне в роман Доріс Лессінг «Ущелина». *Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. Сучасна філологія: Тенденції та пріоритети розвитку*. Одеса (22–23 травня 2020 р.) С. 72–76.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	16
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ ДОРІС ЛЕССІНГ</b> .....	23
1.1. Художня спадщина Доріс Лессінг у вітчизняних і зарубіжних літературознавчих студіях.....	23
1.1.1. Проблема періодизації творчості письменниці в науково-критичному дискурсі. ....	35
1.2. Методологічні аспекти вивчення неоміфологізму в літературознавстві .....	46
1.3. Категорії художнього часу й простору в гуманітаристиці .....	60
Висновки до розділу 1 .....	72
<b>РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ЧАСОПРОСТОРОВОГО Й НАРАТИВНОГО ВИМІРІВ У РОМАНАХ ПІЗЬНОГО ПЕРІОДУ ТВОРЧОСТІ ДОРІС ЛЕССІНГ</b> .....	76
2.1. Риси міфологічного часопростору в діалогії «Мара й Данн» .....	76
2.2. Особливості наративного й темпорально-просторового вимірів у романі Доріс Лессінг «Ущелина» .....	98
Висновки до розділу 2 .....	116
<b>РОЗДІЛ 3. НЕОМІФОЛОГІЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В ПІЗНІХ РОМАНАХ ДОРІС ЛЕССІНГ</b> .....	121
3.1. Провідні мотиви романів Доріс Лессінг «Мара й Данн», «Розповідь про генерала Данна й доньку Марі, Гріота й сніжного пса» .....	121
3.2. Художня концепція персонажів у діалогії «Мара й Данн» .....	133
3.3. Міфомотиви й міфосимволіка роману Доріс Лессінг «Ущелина» .....	154
Висновки до розділу 3 .....	171
<b>РОЗДІЛ 4. НЕОМІФОЛОГІЯ ПАМ'ЯТІ: ДІАЛОГ ПРОЗИ Й ПОЕЗІЇ.</b>	177
Висновки до розділу 4 .....	203
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	206
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	221

ДОДАТОК А.....	244
ДОДАТОК Б.....	246

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Зростання інтересу вітчизняних і зарубіжних науковців до вивчення проблеми неоміфологізму зумовлює потребу в дослідженні художніх текстів сучасних зарубіжних письменників, у творчості яких імпліцитно або експліцитно виявляються міфологічні риси.

Англійська письменниця Доріс Лессінг (Doris Lessing, 1919 – 2013) є однією з найвизначніших представниць сучасної літератури ХХ – ХХІ ст. Вона здобула Нобелівську премію з літератури (2007) та за життя стала лауреаткою багатьох інших престижних міжнародних нагород, зокрема, іспанської літературної премії принца Астурійського, британської премії Сомерсета Моема, італійської премії Грінцане Кавур, німецької Шекспірівської премії Альфреда Тепфера та багатьох інших.

Художня спадщина письменниці налічує близько сімдесяти різножанрових творів, зокрема романи («Трава співає», 1950; «Золотий записник», 1962; «П'ята дитина», 1988; «Мара й Данн», 1999; «Бен у світі людей», 2000; «Розповідь про генерала Данна й доньку Марі, Гріота й сніжного пса», 2001; «Ущелина», 2007; «Альфред і Емілі», 2008); цикли романів («Діти насилля», 1952 – 1969); збірки оповідань («Звичка кохати», 1957; «Чоловік та дві жінки», 1963; «Африканські історії», 1964). До літературного доробку мисткині також входять поезії (балади «Люди-вовки», 2001 та ліричний цикл «Чотирнадцять поезій», 1959), драматичні твори («Містер Доллінджер», 1958, «Кожному своя власна пустеля», 1958; «Гра з тигром», 1962); публіцистика («Особливо кішки», 1967); автобіографічні твори («Під моєю шкірою: Том перший моєї автобіографії, до 1949», 1994, «Ідучи в тіні: Том другий моєї автобіографії, з 1949 по 1962», 1997). Майже у всіх своїх творах письменниця порушує нагальні й дражливі для сучасності проблеми фемінізму, расизму, соціалізації жінки й пошуку героями власного «я», що багато в чому зумовило та направило вектори дослідження її творчості.



Тож ім'я Д. Лессінг асоціюють з проблематикою постмодернізму й фемінізму, постколоніалізму. Важливо зазначити, що неоміфологізм упродовж усієї творчості мисткині був сталим підґрунтям і складовою всіх її текстів, однак він найбільш повно реалізується саме в останніх її творах, зокрема в романах «Мара й Данн», «Розповідь про генерала Данна й доньку Марі, Гріота й сніжного пса», «Ущелина», «Альфред і Емілі». Це виявляється у створенні цілісної неоміфологічної картини художнього світу її прозових і поетичних творів, втілюючись у численних міфоелементах (архетипи, міфологеми, міфологічний часопростір, міфомотиви, міфосимволіка тощо).

Наукова рефлексія вітчизняних і зарубіжних дослідників головним чином зосереджувалася навколо феміністичного та психоаналітичного векторів дослідження, які обумовлювали й певний вибір романів для вивчення («Трава співає», «Золотий записник», пенталогія «Діти насилля» тощо). Саме такий ракурс обирає більшість українських (М. Горlach, О. Дерикоз, Л. Мірошниченко, М. Миколайчик, В. Крамар, В. Луцик, В. Савина) та закордонних учених (Г. Блум, Ш. Вілсон, М. Кнапп, Р. Рубінштейн, М. Роу, Л. Скотт).

Неоміфологізм стає об'єднуючим чинником, що дозволяє виділити пізні романи та розглянути їх як цілісну групу й на цьому ґрунті можна вирішити ще одну дискусійну проблему – питання періодизації, яка до цього часу не мала однозначного трактування, включаючи жанровий (Дж. Кінг, П. Камінська, Е. Папа й Б. Старв, М. Роу, К. Фішберн), тематичний (Р. Рубінштейн та М. Кнапп), феміністичний (Г. Грін, А. Ріду), соціальний (Е. Шоуолтер), психоаналітичний (М. Галін, Б. Дрейн, Ф. Перракіс) принципи.

Попри те, що жанровий ракурс дослідження пізніх творів Д. Лессінг не є основним у роботі, тісний зв'язок неоміфологізму з науковою фантастикою є очевидним і складним. Тож важливим є визначення меж і специфіки їхнього співіснування, що започатковується у цьому дослідженні та є перспективним напрямком подальшого вивчення на матеріалі творчості Д. Лессінг.

Отже, **актуальність дослідження** зумовлена тим, що вона передбачає необхідність цілісного вивчення неоміфологічних аспектів текстів пізнього

періоду творчості Д. Лессінг, що доводить системотвірну функцію неоміфологізму в семантиці й поетиці її текстів цього періоду. Відтак, забезпечується переакцентуація сприйняття творчості письменниці як виключно пов'язаної з фемінізмом, на розуміння масштабності її мистецьких досягнень. Дослідження текстів пізнього періоду в контексті неоміфологізму поглибить розуміння специфіки художнього світу творів Д. Лессінг і визначить подальші перспективи вивчення сучасної англійської літератури.

**Мета** роботи полягає у дослідженні особливостей неоміфологізму в пізній творчості Д. Лессінг. Для досягнення зазначеної мети необхідно розв'язати такі **завдання**:

- розглянути та систематизувати підходи до вивчення художньої спадщини Д. Лессінг у працях українських і зарубіжних літературознавців;
- уточнити періодизацію творчості письменниці;
- узагальнити теоретичні аспекти поняття «неоміфологізм» як культурно-історичного явища ХХ століття;
- витлумачити особливості поетикальних категорій художнього часу та простору в гуманітаристиці;
- визначити міфологічні риси художнього часопростору в діалогії «Мара й Данн», романі «Ущелина»;
- дослідити особливості нарації в «Ущелині»;
- проаналізувати міфомотивіку та міфосимволіку діалогії «Мара й Данн» і роману «Ущелина»;
- розкрити специфіку втілення комплексу ініціації у романах «Мара й Данн», «Розповідь про генерала Данна й доньку Мари, Гріота й сніжного пса»;
- виявити особливості функціонування мотиву пам'яті в романі «Альфред і Емілі»;
- виокремити семантичні та поетикальні перетини пізньої прози й поезії.

**Об'єктом дослідження** є романи Д. Лессінг «Мара й Данн», «Розповідь про генерала Данна й доньку Мари, Гріота й сніжного пса», «Ущелина», «Альфред і Емілі»; цикл поезій «Чотирнадцять поезій», цикл балад «Люди-вовки».

**Предмет вивчення** – неоміфологічні аспекти в пізній прозі Доріс Лессінг.

**Теоретико-методологічну основу дослідження** складають фундаментальні праці вітчизняних і зарубіжних учених, присвячених творчості Д. Лессінг (Г. Блум, К. Байсал, Д. Бревстер, Ш. Вілсон, С. Воткінз, Ф. Галікс, Е. Гендуза, Г. Грін, Н. Елдіб, П. Камінська, С. Каплан, М. Кнапп, Е. Папа і Б. Старв, П. Паріндер, Ф. Перракіс, Дж. Редж, А. Ріду, М. Роу, Р. Рубінштейн, Л. Скотт, Л. Сейдж, Т. Сперлінгер, Дж. Треглаун, Ш. Фахім, К. Фішнбер, М. Хасан, Л. Хейзелтон, Л. Цинхуа, П. Шлутер та М. Горлач, В. Крамар, М. Миколайчик, Л. Мірошніченко, В. Луцик, О. Подкриткова); наукові напрацювання з теорії міфу та неоміфологізму (Р. Барт, Н. Висоцька, М. Еліаде, Дж. Кемпбелл, Н. Криницька, О. Лосєв, Ю. Лотман, Б. Малиновський, Є. Мелетинський, А. Нямцу, Е. Тайлор, Н. Фрай, Дж. Фрезер), літературознавчі праці, присвячені вивченню художнього часопростору (М. Бахтін, Р. Інгарден, Д. Лихачов, М. Еліаде, Н. Копистянська, Т. Кушнірова, Ю. Лотман, Є. Мелетинський, С. Скварчинська), наукові напрацювання з теорії нарації (К. Брукс та Р. Уоррен, Ж. Женетт, Л. Мацевко-Бекерська, Н. Фрідмен, В. Шмід).

Специфіка досліджуваного матеріалу й характер поставлених завдань зумовлюють необхідність застосування комплексу **методів**, а саме: *міфокритичний підхід* актуалізовано для визначення міфологічних елементів та символічного виміру в діалогії «Мара й Данн», романах «Ущелина», «Альфред і Емілі», поезії раннього та пізнього періодів, а також специфіки неоміфологізму зазначених творів; *культурно-історичний метод*, що уможливив визначення чинників ідейно-художніх впливів на творчість Д. Лессінг у контексті доби; *структурно-семантичний метод*, який дозволив дослідити особливості втілення категорії часу і простору в романах письменниці; *метод мотивного аналізу* – для виділення провідних мотивів у прозовій та поетичній творчості

мисткині, *нараторологічні наукові студії* – для дослідження природи наратора та розповідної структури роману «Ущелина».

**Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що в ньому:

- 1) здійснено комплексний аналіз пізніх романів Д. Лессінг у контексті неоміфологізму;
- 2) досліджено особливості організації часопросторового виміру романів «Мара й Данн», «Розповідь про генерала Данна й доньку Мари, Гріота й сніжного пса», «Ущелина», визначено неоміфологічну природу художнього часу й простору в текстах пізнього періоду творчості письменниці;
- 3) узагальнено особливості хроноплощини діалогії «Мара й Данн», якій притаманні риси циклічності часу, відчуття безчасся, що пов'язане з міфологічною символікою «вічного сонця»;
- 4) простежено засоби структурування художнього простору романів Д. Лессінг пізнього періоду за допомогою міфологічних бінарних опозицій «свій – чужий», «відкритий – закритий», «центр – периферія»;
- 5) досліджено нараторологічні особливості роману «Ущелина»;
- 6) проаналізовано специфіку системи персонажів з огляду реалізації міфологічного комплексу ініціації;
- 7) виокремлено та досліджено мотивіку й міфосимволіку романів «Мара й Данн», «Розповідь про генерала Данна й доньку Мари, Гріота й сніжного пса», «Ущелина», де виділено спільні мотиви (зокрема, смерті, води, сну, забуття, вогню, мотив гріха та його спокути, подорожі, печери тощо);
- 8) уперше при вивченні пізньої прози як контекст залучено ліричний та баладний цикл Д. Лессінг.

**Теоретичне значення дисертації** полягає у визначенні стратегії аналізу міфопоетичних текстів і окреслює перспективи подальшого вивчення творів сучасних англійських письменників у контексті неоміфологізму.

**Практичне значення.** Результати дослідження можуть бути використані при вивченні проблем неоміфологізму в сучасній літературі, у викладанні курсів та

спецкурсів, присвячених світовому літературному процесу XX – XXI століть. Матеріали дослідження можуть бути залучені при написанні курсових, кваліфікаційних та дисертаційних робіт.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана в межах науково-дослідницької роботи кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна відповідно до наукової теми: «Світова література і класичні мови в сучасному науковому дискурсі» (номер державної реєстрації 0115U004052). Тему затверджено за рекомендацією наукової ради НАН України (протокол №1 від 11 червня 2019 року) і затверджено на засіданні кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології (протокол № 2 від 12 вересня 2019 року), на засіданні Вченої ради філологічного факультету (протокол №2 від 13 вересня 2019 року).

**Особистий внесок здобувача.** Дисертаційна робота виконана автором одноосібно, без співавторів.

**Апробація результатів дослідження.** Загальна концепція й основні положення дисертації були викладені на засіданнях кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології та на конференціях філологічного факультету Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, а також у доповідях на таких міжнародних і всеукраїнських конференціях: I Міжнародні Кронебергівські читання «Античність – Класика – Сучасність» (Харків, 2018); «Філологічний факультет Харківського університету: від заснування до сьогодення» Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (Харків, 2018); II Міжнародні Кронебергівські читання «Античність – Класика – Сучасність» (Харків, 2019); «Сучасна філологія: Тенденції та пріоритети розвитку» (Одеса, 2020); XI Короленківські читання (Полтава, 2020); III-IV-V-VI Конгрес сходовознавців Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського (Київ, 2020–2023); Наукова конференція викладачів, аспірантів та співробітників філологічного факультету Харківського національного університету (Харків, 2021); V Міжнародна науково-практична

конференція «Зарубіжні письменники і Україна», Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка (Полтава, 2022); «Гоголівські читання» (Полтава, 2023).

**Публікації.** Основні аспекти дисертаційного дослідження висвітлено в дев'яти наукових публікаціях у фахових наукових виданнях України та закордонних виданнях (5 одноосібних статей та 4 – у співавторстві).

**Структура дисертації.** Дослідження складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел (290 позицій) і додатків. Повний обсяг дисертації становить 246 сторінок, з них основний текст дослідження – 205 сторінок.

## РОЗДІЛ 1.

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ ДОРІС ЛЕССІНГ

#### 1.1. Художня спадщина Доріс Лессінг у вітчизняних і зарубіжних літературознавчих студіях

Д. Лессінг є однією з визначних представниць англійської літератури ХХ – ХХІ ст., ім'я якої увійшло до канонів постмодерністської літератури й класики феміністичного роману. Творча спадщина письменниці представлена різними жанрами літератури, зокрема романами, оповіданнями, п'єсами, публіцистикою, лірикою та автобіографічними нарисами. Літературній творчості Д. Лессінг притаманний глибокий психологізм, звернення до соціально значущих питань суспільства й гострих гендерних проблем, до екзистенційних пошуків власного «я» і проблем соціалізації особистості у світі.

Науковий інтерес до літературної спадщини Д. Лессінг у вітчизняному літературознавстві виник порівняно нещодавно – з моменту отримання письменницею Нобелівської премії у 2007 році із формулюванням: “*That epicist of the female experience, who with scepticism, fire and visionary power has subjected a divided civilisation to scrutiny*”<sup>1</sup> (Оповідачка жіночого досвіду, яка зі скептицизмом, пристрастю й пророчою силою піддає розділену цивілізацію детальному розгляду) [261]. Д. Лессінг іронічно полемізувала щодо її визначення як письменниці суто феміністичної школи, вона зазначала в інтерв'ю, що рецепція її як авторки виключно «жіночого» наративу не відповідає дійсності: “*I don't understand. What do they mean about the 'female experience'? I have written quite a lot about men, too, it seems to me, quite well*”<sup>2</sup> (Я не розумію.

<sup>1</sup> Текст наводиться за [The Guardian. How to accept a Nobel prize with style. 11.11.2013. URL: <https://www.theguardian.com/culture/shortcuts/2013/oct/11/how-accept-nobel-prize-style-alice-munro-peter-higgs>], (переклад наш – Н. Проскуріна).

<sup>2</sup> Текст наводиться за [Lee H. A Conversation with Doris Lessing. Wasafiri, 2009. 24 (3):18-25.], (переклад наш – Н. Проскуріна).

Що вони мають на увазі під «жіночим досвідом»? Про чоловіків я написала досить багато, мені здається, теж непогано) [204, с. 22].

Така «слава» й рецепція творчості Д. Лессінг як письменниці-феміністки відобразилася в низці наукових праць як зарубіжних, так і вітчизняних дослідників. У зарубіжному літературознавстві вивченню творчості мисткині присвячено монографії, дисертації і статті, зокрема: Г. Блум [114], К. Байсал [107], Д. Бревстер [115], Ш. Вілсон [287, 289], С. Воткінз [281, 282], Ф. Галікс [164], Е. Гендуза [165], Г. Грін [174, 175], Н. Елдіб [102], П. Камінська [183], С. Каплан [185], М. Кнапп [193, 194], Е. Папа і Б. Старв [231], П. Паріндер [233], Ф. Перракіс [235], Дж. Редж [241], А. Ріду [242], М. Роу [280], Р. Рубінштейн [243], Л. Скотт [252, 254, 253], Л. Сейдж [246], Т. Сперлінгер [258], Дж. Треглаун [269], Ш. Фахім [149], К. Фішнбер [150], М. Хасан [178], Л. Хейзелтон [179], Л. Цинхуа [214], П. Шлутер [248] та ін.

Роман «Мара й Данн» розглядається дослідницею із Саудівської Аравії Н. Елдіб з погляду екофемінізму. Науковиця виділяє декілька видів екофемінізму, що представлені в романі: *соціальний*, мета якого – привернути якнайбільше уваги всіх членів суспільства до існуючих проблем довкілля; *соціалістичний*, що засуджує панівний у суспільстві патріархат; *культурний*, що наголошує на органічному зв'язку жінки з природою, необхідності змін ортодоксальних правил соціуму, зокрема сімейних, шлюбних стосунків; *ліберальний*, який проголошує, що природа є рівноправним партнером, що потребує поваги як до себе, так і до всіх створінь [102, с. 78–85].

Англійський літературознавець Т. Сперлінгер акцентує увагу на автобіографічному аспекті творчості авторки. Оскільки Д. Лессінг у чотирнадцятирічному віці залишила навчання в школі, її героїні також прагнуть до самоосвіти. Головна героїня діалогії «Мара й Данн» за відсутності будь-яких освітніх закладів доходить висновків щодо обмеженості власних знань, Мара стає «здатною вийти за межі відомого та пізнає дійсність емпіричним шляхом» [258].



Американська вчена Ш. Вілсон досліджує наративний рівень творчого доробку письменниці. На думку дослідниці, роман «Мара й Данн» є прикладом дистопії, антиутопії, у якій нищівним фактором, що протистоїть людству, виявляється вороже докільля. Оповідачем роману є головна героїня, Мара, яка на відміну від більшості населення континенту, помічає та викриває сучасні проблеми суспільства: голод, нерівноправність двох статей, суттєві кліматичні зміни, що призвели до вимирання цілих народів, тощо. Науковиця виявляє схожість наративів роману письменниці та казки, порівнюючи його із казками братів Грімм та шотландськими казками [287]. Спільною рисою означених творів є пара головних героїв, брат і сестра, які залишені напризволяще.

Е. Паркер, британська літературознавиця, називає роман Д. Лессінг «Альфред і Емілі» «умоглядним життєписом» (*speculative life writing*) і відносить цей художній текст до піджанру сучасної біографії [232, с. 111]. Дослідниця розглядає роман у контексті вивчення попередніх творів письменниці, зокрема, автобіографій, і доходить висновків, що через спекулятивний життєпис відбувається «проживання» авторкою спогадів дитинства в колоніальній Південній Родезії та їхнє «перенесення» в ХХІ століття.

К. Байсал, турецька науковиця, досліджуючи роман Д. Лессінг «Ущелина», доходить висновків, що у художньому тексті письменниці оприявнюється концепція антропоцентризму, що має яскраво виражений патріархальний характер. Чоловіча стать, наділена вищою владою, прагне контролювати світ, знищивши все, що заважає становленню прогресу. Така патріархальна зорієнтованість і жорстокість, на думку К. Байсал, зумовлює появу в художньому тексті мотивів расизму та сексизму, наявність бінарних опозицій стосовно знецінювання докільля та апропріації природних ресурсів» [107, с. 174].

Тож критична рецепція романів (дилогії «Мара й Данн», романів «Ущелина» й «Альфред і Емілі»), що відносяться до пізнього періоду творчості Д. Лессінг, висвітлено в зарубіжному літературознавстві лише у декількох статтях. Окремі аспекти творчості письменниці були розглянуті у світових й вітчизняних

наукових студіях на матеріалі її більш відомих романів («Золотий записник», «Шикаста», «Діти насилля» тощо).

Зокрема, Ф. Перракіс, канадська дослідниця, вивчаючи роман Д. Лессінг «Шикаста» (1979), виокремлює категорію відчуженості та виявляє чотири рівня відчуженості особистості в зазначеному романі, а саме: здатність людини постати перед Судом Божим; відчутти присутність Бога; побачити образ Божий; предстати як свідок перед Богом. Ці чотири етапи відчуження, на думку науковиці, є шляхом, який має наблизити персонажів до Бога, сприяти їхньому самовдосконаленню [235, с. 82–83].

Новозеландська дослідниця Л. Скотт виявляє схожі риси творчості В. Вульф і Д. Лессінг і зазначає, що у текстах обох авторок присутні ознаки рекурсивних спогадів, звернення до автобіографії як засобу пізнання себе. Зокрема, мисткиня наслідує творчу манеру В. Вульф у романі «Золотий записник». Отже, авторка якоюсь мірою підтверджує віру В. Вульф у те, що, «якщо ми жінки, то ми добираємося до суті справи за допомогою досвіду наших матерів» [253].

Обидві письменниці, на думку Л. Скотт, у власних автобіографіях: Д. Лессінг («Під моєю шкірою», 1994, 1997) та В. Вульф («Нарис минулого», 1940) – відзначають деструкцію пам'яті як такої. Л. Скотт зазначає, що Д. Лессінг свідомо визнає, що «категорія пам'яті є ілюзорною, невловимою, часто є небажаним компонентом свідомості, прояви якого залежать від співвідношення між будь-яким моментом теперішнього й моментом, який поступово віддаляється у минуле». Тому, на думку Л. Скотт, автобіографічні романи Д. Лессінг містять значну частину вигадки (*fiction*) і мають не стільки сповідальний, скільки психотерапевтичний характер [253].

Науковиця стверджує, що в романі Д. Лессінг «Африканські посмішки» (1992), як у всіх автобіографічних працях авторки, присутні елементи вигадки та автобіографії. Л. Скотт доходить висновку, що автобіографічні романи Д. Лессінг є спробою «виправити минуле» і створити відчуття «істини». В. Вульф, згідно з теорією Л. Скотт, спирається на пам'ять минулих історій (*stories*) для пояснення сьогодення та його творення. Л. Скотт

робить припущення, що і В. Вульф, і Д. Лессінг визнають помилковість, слабкість та ненадійність пам'яті. Кожна авторка у своїх автобіографічних текстах звертається до площини спогадів для досягнення відчуття психологічної цільності. Пам'ять героїні романів є своєрідними нашаруваннями істини, віддзеркаленням «самості» письменниць.

Канадська дослідниця А. Ріду відзначає значний вплив біографічних аспектів на творчість письменниці. На думку науковиці, Д. Лессінг є представницею так званої «третьої культури», на яку вплинула заборона в'їзду до її батьківщини, Південної Родезії. А. Ріду зазначає, що письменниця у власній творчості «повертається» до знайомого простору Африканського континенту» [242].

Попри те, що об'єктом нашого дослідження є прозові твори Д. Лессінг, до аналізу було залучено контекстну поезію мисткині (цикли «Чотирнадцять поезій», 1959 та «Люди-вовки», 2002), яка виявляє глибинний зв'язок (тематичний, проблемний, мотивний) із романами пізнього періоду, що подано в четвертому розділі дисертації.

Наукова увага зарубіжних досліджень (Н. Бентлі [109], К. Мюррей [125], Р. Грехем [171]) була зосереджена лише на циклі «Чотирнадцять поезій». Зокрема, на думку британського науковця Н. Бентлі, цикл є експериментом із різними формами «літературного самовираження», а також своєрідною реакцією авторки на «розчарування у спроможності традиційного реалістичного роману передати відчуття фрагментації та відчуженості у сучасному світі» [109].

Американська дослідниця С. Воткінз зазначає, що поезії цього періоду притаманна «критична та творча ностальгія» за постколоніальним минулим Південної Родезії [281]. Н. Бентлі застосовує термін «травма міграції» для зображення туги ліричного суб'єкта та для відтворення відчуття його «чужості» новому простору та неможливості повернення до омріяної домівки.

Британський дослідник Д. Уолдер, вивчаючи прозовий доробок авторки, доходить висновку, що Д. Лессінг, переїхавши до Великобританії з периферії, переживає відчуття неукоріненості (*rootlessness*) та чужості, що втілюється завдяки переосмисленню себе через низку образних конструкцій [279, с. 113].

Дослідник застосовує термін «постколоніальна ностальгія», яку він розуміє як своєрідну форму репрезентації та ідентифікації з минулим. Д. Уолдер акцентує увагу на необхідності прочитання поетичного і прозового доробку Д. Лессінг крізь призму постколоніального теперішнього.

Порівнюючи кількість досліджень у зарубіжному й українському літературознавстві, можна відзначити, що у вітчизняному науковому дискурсі існує значно менша кількість праць, присвячених вивченню літературної спадщини Д. Лессінг. У вітчизняному літературознавстві є декілька дисертаційних досліджень, зокрема, М. Горлач («Концепт «інший» у романній творчості Доріс Лессінг», 2013) [26], О. Дерикоз («Сучасні англійські версії short story у контексті феміністичної ідеї: новелістика А. Картер, П. Фітцджеральд, А. Байєтт, Д. Лессінг», 2013) [29], М. Миколайчик («Особливості психологізму в романах Доріс Лессінг», 2014) [65], Л. Мірошниченко («Проекції скептицизму в сучасному британському романі: генеза, традиції, поетика», 2016) [71].

Однак у цих наукових працях висвітлено лише окремі психоаналітичні та гендерні аспекти. М. Горлач у дисертаційному дослідженні зосереджує увагу на аспекті мультикультуралізму, а також висвітлює його в окремих статтях [23; 24; 25; 27]. Об'єктом дослідження для М. Горлач стають романи «Золотий записник» (1969), «Літо перед темрявою» (1973), «П'ята дитина» (1988). Літературознавиця звертається до проблеми «Іншого» й феміністичної критики.

М. Горлач визначає специфіку головних персонажів, зокрема, образ жінки як «Іншої»: «Мультикультурний Інший» у творчості Д. Лессінг є лише однією з кількох авторських інтерпретацій концепту «Іншого», що є характерним для постмодерністської філософії. М. Горлач зазначає, що для персонажів Д. Лессінг властиві почуття відчуженості, роздвоєності, втрати власного «я» [25, с. 15]. У статті «Жінка як Інша в романі Доріс Лессінг «Золотий записник» дослідниця актуалізує проблему конфлікту між суб'єктом та «Іншим», розглядає проблему «розщеплення» особистості, що призводить до сприйняття жінки себе як «Іншої» [24, с. 3].

М. Миколайчик розглянула характеротвірні психологічні засоби письменниці на матеріалі романів «Трава співає» (1950), «Золотий записник» (1962), «Літо перед темрявою» (1973), «Любов, знову любов» (1996) та циклу романів «Діти насилля» (1952–1969) «Марта Квест» (1952), «Пристойний шлюб» (1954), «Брижі після шторму» (1958), «Оточені сушею» (1966), «Місто при чотирьох брамах» (1969). Науковиця зазначає, що психологізм письменниці має аналітичний характер та виявляється на всіх художніх рівнях твору, зокрема втілюючись у глибокій деталізації навколишнього світу [65, с. 18].

М. Миколайчик виявлено архетипічні мотиви й образи в зазначених творах письменниці. Науковиця вивчає психологічну категорію «поліперсонності» та визначає, що персонажам Д. Лессінг «властиве функціонування у багатьох іпостасях» [65, с. 8]. Головні й другорядні персонажі романів, на думку М. Миколайчик, можуть виконувати декілька ролей, тож ці образи виявляються «поліперсонними». Вченою проаналізовано «мотив персони», наведено приклади щодо високої частотності використання в романах письменниці слів *role, persona, mask* тощо, які експлікують архетип персони на лінгвістичному рівні. Зроблено висновок, що «поліперсонність» у художньому світі Д. Лессінг є вираженням авторської концепції людини як нетотожної власній персоні, яка потенційно може мати кілька персон [65, с. 8].

Романи «Ущелина» (2007) і «Альфред та Емілі» (2008) вивчено у дисертаційному дослідженні [71] та низці статей Л. Мірошниченко [68; 69; 70; 72; 73; 74]. Науковиця відзначає наявність у художньому тексті «Ущелини» скептичної настанови Д. Лессінг по відношенню до «догматичних припущень стосовно гендерно-рольової ідентифікації жінки та чоловіка». Науковиця характеризує цей роман Д. Лессінг як «риторику протилежних голосів» [72, с. 376–377].

Л. Мірошниченко вивчає художній текст роману «Ущелина» також на рівні паратекстуальних елементів та визначає їхні функції. Науковиця констатує, що структурно-композиційна організація роману, крім основного тексту, включає

«такі елементи, які у літературно-теоретичному дискурсі останніх років прийнято позначати як паратекст або паратекстуальні елементи» [70, с. 270].

Під паратекстуальними елементами дослідниця розуміє відношення тексту до свого заголовку, післямови та епіграфа, які виконують у тексті роману особливі функції, а саме – «окреслюють межі художнього експерименту, паратекстуальні складники, що імпліцитно та експліцитно формують оцінку тексту» [70, с. 275]. Л. Мірошниченко зазначає, що заголовок має прогностичну функцію. Науковиця висуває ідею про переклад як додатковий паратекстуальний елемент, підтверджуючи свою думку розкриттям змісту заголовка *Cleft*. Звучання заголовка має сугестивну функцію, оскільки він привертає увагу до «жіночої ідеї», адже слово *Cleft* в авторській інтерпретації – це не тільки ущелина, це також істота або істоти, які живуть у ній – жінки [70, с. 275].

Л. Мірошниченко на матеріалі роману Д. Лессінг «Альфред та Емілі» (2008) також досліджує ностальгію як важливий компонент «антискептичного полюсу» письменниці. Літературознавиця доходить висновків, що ностальгія у романі є гендерно-маркованою: Емілі та Альфреда відповідно. На думку дослідниці, ностальгія виконує у тексті певні особливі функції, зокрема: туга за дитинством та молодістю; оприявлення прихованого теперішнього внутрішнього стану, його загострення та протиставлення минулому стану; актуалізація гендерних стереотипів; ідеалізація нереалізованих минулих можливостей. Ностальгія «проявляється» у тексті через конкретні візуальні свідчення: описи природи, флористичні, гастрономічні об'єкти, також почуття ностальгії реалізується через деталізацію [72, с. 69–70].

Учена доходить висновків, що ностальгія наратора відображає ностальгію самої Д. Лессінг, що виявляється навіть у підборі імен головних персонажів – Альфреда та Емілі – так само звали батьків письменниці.

У статті «Історія та ностальгія в романах Д. Лессінг» Л. Мірошниченко підсумовує, що окрім гендерної маркованості, для ностальгії авторки характерні часові й просторові виміри. Місце дії роману «Альфред та Емілі» – Південна

Родезія (сучасне Зімбабве, Африка) часів дитинства Д. Лессінг, місце, яке існує у своєму первісному вигляді тільки у спогадах письменниці. Науковиця висуває гіпотезу, що ностальгія стає способом оприявлення авторських оцінок минулого як «узагальненого запису» й альтернативного моделювання історії як «минулого, яке стало частиною чийогось життя» у зв'язку з формулюванням нової самототожності письменниці [68, с. 179].

Л. Мірошниченко досліджує творчість мисткині в аспекті феміністичного скептицизму, зазначаючи, що авторський скептицизм оприявнюється на концептуально-тематичному рівні, в композиційно-жанровій структурі, в образності, а також у низці поетикальних засобів [73, с. 127]. Науковиця апелює не до класичного розуміння феміністичного скептицизму як засобу подолання догматизму феміністичної критики, або інструментарію, за допомогою якого скептична настанова актуалізується у творі [73, с. 124]. Л. Мірошниченко розуміє під цим поняттям певну авторську позицію та способи її оприявлення в художніх та нехудожніх творах авторки [73, с. 125].

Літературознавиця зазначає, що Д. Лессінг полемізувала з думкою дослідників щодо визначення її творів як суто феміністичних, вважаючи, що спектр її тем не обмежується виключно гендерними проблемами. Тож дослідниця розмежовує праці, присвячені вивченню творчості Д. Лессінг, на ті, які висвітлюють феміністичну проблематику текстів письменниці (С. Воткінз [281; 282], Г. Грін [174], Дж. Кінг [190; 188], Т. Круз [197], Ф. Перракіс [235], А. Ріду [242], Р. Рубінштейн [243], Е Шоуолтер [255]) й ті, котрі вивчають творчість авторки за допомогою інших підходів (Е. Бертельсен [111], Д. Вотермен [280], М. Галін [163]).

Дисертаційне дослідження О. Дерикоз зосереджено головним чином на феміністичному аспекті творчості низки письменниць (А. Картер, П. Фітцджеральд, А. Байєтт, Д. Лессінг). Дослідниця акцентує увагу на вивченні малої прози Д. Лессінг, а об'єктом її наукового вивчення була новела письменниці «Бабусі» (2003) [29].

У вітчизняному науковому дискурсі творчість Д. Лессінг також досліджувалась у низці статей: І. Зимомрі [62], В. Крамара [50], В. Савиної [34; 84], В. Луцика [60, 61, 59], М. Шкодюк [98], О. Тиховської [90] та І. Бури [90, 10] тощо.

І. Бура досліджує міфологічну основу роману Д. Лессінг «Ущелина» порівнюючи її з казкою-есе української письменниці Д. Гуменної «Благослови, Мати!» (1966). Науковиця виявляє спільний для двох творів різних авторок міфологічний образ Богині-Матері та пов'язану з ним епоху матріархату. І. Бура зазначає, що Д. Лессінг створює власний антропогенний міф, в той час, як Д. Гуменна залучає українську міфологію (міфи Трипілля) [10].

І. Бура та О. Тиховська у спільній статті також окреслюють специфічні риси міфологізму, проблематики та системи образів в романі Д. Лессінг «Ущелина». Дослідниці ідентифікують художній текст як своєрідну «ретроспективну проєкцію в антропогенні космогонічні міфи світу» [90, с. 136]. Науковиці доходять висновків, що традиційна «фемінність» дає початок чоловічому началу.

Лінгвістичний аналіз вітчизняного дослідника В. Крамара, який зосереджує увагу на особливостях поетики творів Д. Лессінг і Дж. Апдайка, виявляє в них риси «постмодерністичного письма», зокрема, характерне для пізніх творів Д. Лессінг «неоміфологічне моделювання художньої реальності, суб'єктивізацію світосприйняття, розрив традиційних просторово-часових відносин» [50, с. 53].

Лінгвістичні аспекти творчості письменниці також аналізує М. Шкодюк, зокрема, виявлення особливостей побудови системи персонажів за допомогою функції епітета в повісті Д. Лессінг «Домівка гірської худоби» (1992). Науковиця вважає, що такі художні засоби, як епітети, у творі письменниці використовуються для зображення й характеристики: зовнішності та поведінки персонажів; довкілля й ставлення до нього; зображення внутрішнього світу героїв. За допомогою зазначених функцій епітетів, на думку М. Шкодюк, письменниці вдається: розкрити сутність проблеми африканської культури в



Південній Родезії; схарактеризувати основні психологічні риси героїв як представників цього світу [98, с. 414–416].

Український літературознавець В. Луцик, вивчаючи малу прозу Д. Лессінг «Оглядаючи Лондон» (1991), зосереджує увагу на особливостях художнього часопростору у творах авторки. Науковець вважає, що місто Лондон постає фоном, на тлі якого розгортаються основні сюжетні ситуації та колізії твору «Оглядаючи Лондон». «Реалістичні моделі сприйняття Лондона і його мешканців постають центральним елементом художньої побудови дійсності» у згаданому циклі коротких оповідань. Письменниця змальовує «зіндивідуалізоване буття» головних героїв у типовому міському оточенні» [59, с. 193].

Місто Лондон подано як театр, на сцені якого відбуваються головні події. Літературознавець вважає, що столиця Великої Британії постає своєрідним лабіринтом, у хитросплетіннях якого тільки стара частина міста – театр, зображена як осередок культури та розвитку [59, с. 195]. В. Луциком зазначено, що «механізм спостереження» виступає методом сприйняття дійсності у збірці письменниці «Оглядаючи Лондон».

У феміністичному аспекті творчість Д. Лессінг було розглянуто також українською дослідницею В. Савиною, яка акцентувала увагу на специфіці зображення світу жінки в романах письменниці. Науковицею зазначено, «що світ жінки в романах Лессінг має енциклопедичний характер: авторка осмислює роль і місце жінки в суспільстві від народження до смерті». Жіночі образи завдяки глибокому психологізму, притаманному письменниці, стають архетипними, виходячи за рамки сюжету [84, с. 199].

Отже, попри те, що творчість нобелівської лауреатки Д. Лессінг стала предметом рефлексій зарубіжних і вітчизняних літературознавчих студій, основний фокус уваги дослідників зосереджено на романах «Золотий записник», «Шикаста», серії «Діти насилля», пенталогії «Канопус в Аргосі». Романи пізнього періоду (дилогія «Мара й Данн», «Ущелина», «Альфред і Емілі») майже

не були предметом літературного аналізу в зарубіжних та вітчизняних наукових розвідках.

У зарубіжному науковому дискурсі окреслено такі вектори вивчення творчості Д. Лессінг: *феміністичний* (Л. Скотт, Р. Рубінштейн, Г. Грін, Е. Шоуолтер, А. Ріду, Ф. Перракіс, С. Воткінз); *історичний* (С. Воткінз, М. Дребл, Г. Грін); *психоаналітичний* (Б. Дрейн, Ф. Перракіс Р. Рубінштейн, М. Галін); *культурологічний* (К. Фішбурн, Н. Хардін, Т. Сперлінгер); *компаративістський підхід* (Л. Скотт); *екофеміністичний підхід* (Н. Елдіб, К. Байсал); *жанровий аспект* (Е. Паркер); *наратологічний підхід* (Ш. Вілсон), *постколоніальні студії* (Н. Бентлі, К. Мюррей, Р. Грехем, Д. Уолдер).

У вітчизняному літературознавстві творчість Д. Лессінг висвітлена у чотирьох дисертаційних дослідженнях [26; 29; 65; 71], які зосереджуються на генологічному, феміністичному, психоаналітичному аспектах творчості письменниці, проблемах мультикультуралізму та самовідчуження. Деякі з романів пізнього періоду авторки («Ущелина», «Альфред і Емілі») найбільш повно вивчено у наукових працях Л. Мірошніченко з погляду феміністичного скептицизму.

Загалом, українська наукова рецепція літературної спадщини Д. Лессінг оприявнює такі підходи: *психоаналітичний підхід* (М. Горлач, І. Зимомря, В. Луцик, М. Миколайчик); *феміністичний* (В. Савина, Л. Мірошніченко І. Шаповалова); *компаративістський підхід* (Б. Крамар, І. Бура, О. Дерикоз); *аналіз соціально-політичних аспектів творчості* (Л. Мірошніченко, А. Шпиталь, М. Горлач); *дослідження поетики творів Д. Лессінг* (М. Горлач, В. Крамар, Л. Мірошніченко, О. Тиховська, І. Бура); *культурно-історичний підхід* (М. Горлач, В. Луцик, Л. Мірошніченко); *виявлення особливостей творчого методу письменниці* (О. Подкоритова); *паратекстуальний підхід* (Л. Мірошніченко).

### 1.1.1. Проблема періодизації творчості письменниці в науково-критичному дискурсі.

Літературна кар'єра Д. Лессінг є доволі тривалою й включає понад півсторіччя невинної літературної роботи (1949–2008). За іронічним висловленням письменниці, отримання Нобелівської премії у похилому віці (88 років) аж ніяк її не здивувало: *“It’s been going on now for thirty years, I can’t get more excited”* (Це триває вже впродовж тридцяти років. Я не можу бути більше схвилюваною) [261]. У зарубіжному літературознавстві Д. Лессінг називають *prolific* (плідною) авторкою (С. Воткінз [281], Дж. Редж [241], Л. Сейдж [246], М. Хасан [178]), творча спадщина якої представлена різними жанрами. У літературознавчих колах точаться дискусії щодо проблем періодизації творчості Д. Лессінг: зазвичай, науковці пропонують виділяти періоди за тематичним принципом.

Більшість досліджень зарубіжних літературознавців, які вивчали творчість Д. Лессінг, відносяться до 1970–1980 років, зокрема, праці американських дослідниць Р. Рубінштейн [243] і М. Кнапп [194, 193]. Вони дотримуються тематичного принципу розмежування та традиційно виділяють три основних періоди творчості Д. Лессінг. Р. Рубінштейн у монографії *“The Novelistic Vision of Doris Lessing: Breaking the Forms of Consciousness”* (1979), яку присвячено вивченню романної творчості авторки, виділяє декілька значущих «віх» у літературній спадщині письменниці, звертаючи особливу увагу на шляхи трансформації творчого методу Д. Лессінг від «детермінованого реалізму до символічної експресії» [243].

До першого періоду Р. Рубінштейн відносить твори Д. Лессінг 1950 – 1958 років (романи «Трава співає», 1950; «Марта Квест», 1952; «Звичка кохати», 1957). На думку вченої, тексти письменниці цього періоду відображають її захоплення ідеями марксизму, вона порушує у цих творах проблеми соціальної й класової нерівності, расизму. Другий період творчості письменниці (1962–1969 років) літературознавиця визначає як «феміністичний». Цей творчий етап Д. Лессінг, на думку Р. Рубінштейн,

характеризується зміною її політичних і літературних поглядів, виходом із комуністичної партії та роботою над вдосконаленням власного творчого стилю. Саме в цей період Д. Лессінг було написано її програмний роман «Золотий записник» (1962), який, на думку літературознавців (Е. Доган [131], П. Шлутер [248] Л. Цинхуа [214]), є зразком феміністичної прози. Проте деякі критики заперечують феміністичну природу роману (Е. Вілсон), називаючи цей текст «антитезою» звільнення жінок [289]. Третій період (1971–1975 роки), на думку дослідниці, позначено тенденціями до глибинного психологізму. Варто зазначити, що монографія Р. Рубінштейн вийшла друком у 1979 р., тому всі тексти Д. Лессінг більш пізнього періоду не було включено до цієї періодизації.

Учені Албанського університету Е. Папа і Б. Старв також розвивають тематичний підхід Р. Рубінштейн та виокремлюють три головні тематичні складові у творчості письменниці. Однак у запропонованій ними періодизації дещо зміщено хронологічні межі етапів творчості Д. Лессінг: *ідеологічна* (комуністична) тематика (1944–1956); *психоаналітична* або *феміністична* тематика (1956–1969); *науково-фантастична* (вплив ідей течії суфізму) (1973–1989) [231].

Л. Хейзелтон, британсько-американська письменниця, в статті “*Doris Lessing on Feminism, Communism and ‘Space Fiction’*” (1982) зазначає, що з публікації першого роману («До відома: колонізована планета 5, Шикаста», 1979) пенталогії Д. Лессінг «Канопус в Аргосі» відбувається «перехід» письменниці до нової тематики – космічної фантастики. Стаття Л. Хейзелтон підсумовує дискусію у літературознавчих колах щодо зміни вектору в тематиці творів Д. Лессінг. Один із учасників цієї дискусії Дж. Леонард, американський літературний критик, який вважає себе «представником раціонального дискурсу» (*I simply feel that I, and rational discourse, have lost a friend in a smog of mystifications*), виражає негативне ставлення до зміни тематики творчості авторки, яка може привести до втрати Д. Лессінг як письменниці у «тумані» містифікацій [179].

К. Фішберн, американська літературознавиця, однією із перших (1985 р.) ґрунтовно проаналізувала контраверсійну науково-фантастичну серію романів Д. Лессінг «Канопус в Аргосі» (1979–1983). Науковиця дослідила нарративний рівень пенталогії «Канопус в Аргосі» і дійшла висновків, що цей твір є «критикою сучасних соціальних та політичних структур» [150, с. 3]. Дослідниця зауважує, що попри фантастичний характер романів, текст порушує «універсальну проблему поділу суспільства на конкуруючі групи», що, на думку критикеси, «виносить художній текст за межі часу й простору» та робить його всеосяжним [150, с. 3].

Американська професорка літератури М. Роу, у передмові до книги Д. Вотермена «*Identity in Doris Lessing's space fiction*» зауважує, що експеримент Д. Лессінг з науково-фантастичною темою є «виходом за межі традиційного реалізму, що сформував ранні твори письменниці» [280, с. 10]. М. Роу заперечує думку попередніх дослідників (Р. Рубінштейн, Г. Блум) про різке тематичне відхилення Д. Лессінг від реалістичної традиції. Літературознавиця зазначає, що «застосування» нових художніх моделей письменницею починається не з космічної тематики, а оприявнюється вже у першій книзі пенталогії «Діти насилля» (1969), яку традиційно відносять до психоаналітичного або феміністичного етапу.

Г. Блум, знаний американський літературознавець, після отримання Д. Лессінг Нобелівської премії у 2007 році відверто заявляв, що «<...> попри те що на початку своєї літературної кар'єри творчість письменниці відрізнялась певними неординарними рисами, роботи останніх п'ятнадцяти років є «абсолютно непридатними для читання», що дало підстави науковцю охарактеризувати твори цього періоду як «чотирьохсортну наукову фантастику» [130].

Вітчизняна дослідниця В. Савина також поділяє творчість письменниці на три етапи, відповідно до тематики текстів авторки. Ранній період (1949–1969), який включає два етапи: антиколоніальний або соціально-політичний (до 1956) і феміністичний або автобіографічний (до 1969). Цей ранній період

завершується фінальним романом пенталогії «Діти насилля». В. Савина називає зрілим період, що позначився зверненням Д. Лессінг до жанру наукової фантастики, на який вплинули також ідеї суфізму (1971–1983). До пізнього періоду науковиця відносить твори з 1983 до 2013 років. Останнім роком у пізньому періоді творчості письменниці В. Савина вказує 2013 рік, тобто рік смерті Д. Лессінг, хоча останній опублікований роман «Альфред та Емілі» датується 2008 роком. В. Савина вважає, що в останньому періоді творчості Д. Лессінг тематичний аспект є доволі різноманітним: тема кохання («Знову любов», 1995), екологічна катастрофа (диалогія «Мара й Данн» 1999, 2005), псевдоісторична тематика («Ущелина», 2007) [34].

В. Луцик визначає новий вектор у вивченні літературної спадщини Д. Лессінг 1970-х років. На думку вченого, твори цього періоду належать до жанру наукової фантастики з елементами притчі. В. Луцик відзначає певну «суперечність у тематичному наповненні» творів цього періоду [60, с. 158]. Однак, він вважає, що «попри певні еволюційні зміни», у художніх текстах періоду 1960–1970-х років, для усієї творчості письменниці характерні спільні «стрижневі теми». Зокрема такою темою, на думку дослідника, є «індивідуальна свідомість», через призму якої «здійснюється аналіз реальності» [61, с. 324].

Однак, як слушно зазначає італійська літературознавиця Е. Гендуза, яка вивчає британську літературу, спроба сучасної літературної критики чітко категоризувати творчість Д. Лессінг відволікає увагу літературознавців від «процесу» еволюції тем і форм, що лежать в основі усієї творчості письменниці» [165].

П. Паріндер, англійський літературознавець, у статті “*Descents into Hell: The Later Novels of Doris Lessing*” (1980) зазначає, що для всієї художньої спадщини Д. Лессінг характерна тематична різноманітність [165, с. 5]. На думку науковця, «еволюція» творчого методу письменниці зазнала суттєвих перетворень: від «ортодоксального комунізму» до «космічного містицизму». П. Паріндер відзначає, що така переакцентуація тематики у текстах Д. Лессінг має як позитивні, так і негативні риси. Вчений вважає, що Д. Лессінг «привносить» до

жанру космічної фантастики характерні особливості попередніх власних реалістичних творів, зокрема, «глибоке розуміння людських взаємостосунків» [233, с. 25].

П. Камінська, польська науковиця, сперечається з категоричним підходом Р. Рубінштейн щодо рецепції науково-фантастичних творів Д. Лессінг. Вона дискутує з тлумаченням Р. Рубінштейн серії «Канопус в Аргосі» як такої, що «може зашкодити подальшому розвитку авторки» [184, с. 240]. П. Камінська застосовує психоаналітичний підхід до періодизації творчості Д. Лессінг. На думку літературознавиці, саме психологічні травми та їх актуалізація у текстах письменниці пізнього періоду творчості зумовлюють «експерименти з формою, залучення багатьох перспектив та голосів» [184, с. 85]. Зображення повоєнного Лондона, уламків домівок, жахливих наслідків удару авіа- та атомних бомб є апокаліптичною картиною пережитих страждань, що назавжди залишились у людських спогадах. Тож перебування персонажів у такому постапокаліптичному хронотопі зумовлює «ототожнення повсякденного і паранормального» [184, с. 87].

П. Камінська вважає, що науково-фантастичні елементи присутні вже у романах раннього періоду творчості письменниці (*“The four gated city”*, 1969), і надалі Д. Лессінг продовжує розвивати ці текстуальні елементи (*“Memoirs of the Survivor”*, 1974, *«Briefing for a Descent into Hell»*, 1971). Дж. Кінг приєднується до цієї думки дослідниці й зазначає, що вже у ранніх творах – першому томі пенталогії *«Діти насилля»* (1952–1969) закладається фундамент експериментування у сфері наукової фантастики [189]. «Опрацювання» травматичного досвіду, згідно з науковою працею П. Камінської, обумовлює «зміну реалістичного наративу на науково-фантастичний». Неможливість персонажа адаптуватися до «ворожої» реальності, до постійних воєн, краху цивілізації та традиційної парадигми людських цінностей спричиняє появу нової картини світу, і, відповідно, потребує модусу наукової фантастики. Нова реальність художнього тексту трансформує форму оповіді: традиційний роман

виховання перетворюється на фрагментарну оповідь, спричиняє зміну фокалізації та появу додаткових «голосів».

П. Камінська аналізує фантастичну серію романів Д. Лессінг «Канопус в Аргосі» і доходить висновків, що письменниця при написанні художнього тексту «не спирається на жоден науковий метод» [184, с. 94]. Для пояснення «законів» світобудови твору письменниця вимушена створити власну міфологію – прийом, до якого Д. Лессінг вдається у багатьох своїх романах, зокрема діалогія «Мара й Данн», «Ущелина», псевдо-історія у романі «Альфред та Емілі» тощо. П. Камінська вважає пенталогію «Канопус в Аргосі» притчею про сучасну реальність, яка знаходиться під загрозою знищення. Тож, катастрофа у науково-фантастичних творах Д. Лессінг є актуалізацію есхатологічних міфів та теорії циклічності часу (М. Еліаде). Світ оновлюється після чергового апокаліпсису, імплементується міф про «вічне повернення», гармонізацію хаотичного довілля. Відбувається перезапуск часу.

Канадська науковиця Ф. Перракіс досліджує роман Д. Лессінг «Ущелина» (2007) і застосовує термін “*late-life creativity*” (творчість пізнього життя, старості) стосовно художніх текстів письменниці кінця ХХ – початку ХХІ ст. Учена в літературній розвідці звертається до наукової праці з питань гендеру і його репрезентації у літературі авторства А. Ваят-Бран і Дж. Россен (1993). Ф. Перракіс доходить висновків, що для творчості Д. Лессінг характерний «пошук нових експериментальних і дослідницьких форм, перетинання кордонів жанру і статі» [133, с. 113].

Г. Грін, американська літературознавиця, вивчаючи літературну спадщину письменниці у монографії «Д. Лессінг: поетика змін» (*Doris Lessing: The Poetics of Changing, 1994*), виокремлює у творчості авторки пізній період, який вона називає “*new upsetting phase*” (новою засмучуючою фазою) [175, с. 205]. Вчена вважає, що пізній період творчості Д. Лессінг починається з роману письменниці “*The Good Terrorist*” (Добрий терорист, 1985).

На думку Г. Грін, для пізнього періоду творчості Д. Лессінг характерна «трансформація» головного образу героїні. Літературознавиця вважає, що зміна



тематики творчості письменниці зумовлює перетворення жіночих персонажів. Г. Грін відзначає загальну для творчості Д. Лессінг тенденцію до наділення жіночих персонажів сильними якостями. На думку дослідниці, для «побудови» жіночої ідентичності, а відтак, для «підсилення» (*empowering*) героїні, необхідна фантастична структура художнього тексту й приналежність до комедійного жанру або любовного роману.

Однак, художні тексти, що належать до «зрілого» періоду творчості Д. Лессінг, зокрема, «Золотий записник» (1962), є виключенням із цього правила. Набуття «самості» Анною Вульф, головною героїнею роману «Золотий записник», відбувається не у фантастичному, а у реалістичному «контексті» [175, с. 27]. Головна героїня роману «Добрий терорист», Аліса, згідно з концепцією Г. Грін, постає жорсткою «інфантильною» карикатурою стійких і волелюбних жіночих персонажів ранніх романів Д. Лессінг. Дослідниця визначає цей роман як анти-роман виховання (*anti-Bildungsroman*), оскільки «становлення Аліси як особистості ставиться під сумнів, а усі досягнення зводяться до керування «терористичним осередком» підлітків-бунтарів і випадкового вибуху» [175, с. 27].

Роман Д. Лессінг «Добрий терорист» (1985), на думку Г. Грін, належить до більш «пізнього» періоду творчості письменниці та відрізняється від текстів попереднього періоду відмовою від космічної тематики. Г. Грін відзначає есхатологічні тенденції впродовж усієї творчості Д. Лессінг, однак особливо «відчуття кінцю», безвихідності, на думку науковиці, простежуються у романах пізнього періоду [175, с. 27].

Ш. Фахім, єгипетська літературознавиця, досліджує художні тексти Д. Лессінг у їх філософському аспекті, а саме вплив течії суфізму, одного з напрямів ісламу. Науковиця аналізує трансформацію традиції класичного реалізму та поступове «залучення містицизму і форм наукової фантастики» [149]. Ш. Фахім розглядає творчість авторки, починаючи від раннього роману «Трава співає» до пенталогії «Канопусу в Аргосі». Літературознавиця шукає спільні мотиви у художніх текстах цього періоду, які,

на її думку, «обумовлюють когерентну форму художнього бачення Д. Лессінг та її послідовного пошуку відчуття рівноваги» [149, с. 9].

С. Воткінз характеризує творчість Д. Лессінг кінця ХХ ст. як таку, що має «дискусійні, суперечливі» риси. Літературознавиця апелює до культурної апропріації, расово-маркованих та анімалістичних стереотипів, що присутні у художніх текстах цього періоду (дилогія «Мара й Данн», «Бен серед людей»). Зокрема, перша частина діалогії «Мара й Данн» літературними критиками визначається «провалом як науково-фантастичний твір» (*a failure as science fiction*) [133, с. 152]. Засуджується використання кліше, на кшталт, «байдужості до проблеми глобального потепління», залежності від технічного прогресу, тощо. На думку С. Воткінз, письменниці не вдається «позбутися реалістичних рис» у художньому тексті роману. Дослідниця відносить діалогію до «піджанру наративу про катастрофу» [133, с. 152–153].

Літературні критики Ф. Джеймісон, П. Ніколлс і Р. Лакгерст пов'язують такі британські катастрофічні наративи із відчуттям «імперської тривоги», що корелює з «розчаруванням і невизначеністю майбутнього імперської системи цінностей» [219, с. 425]. С. Воткінз визначає жанровий експеримент Д. Лессінг реакцією на домінуючі питання раси, нації та ідентичності.

Дж. Треглаун, британський літературний критик, проаналізувавши творчість Д. Лессінг, відзначив її «гібридну» природу. Дж. Треглаун апелює до «експериментальної форми», характерної для ранньої творчості письменниці («Золотий записник»), що поєднується із «науковою фантастикою» і філософською течією суфізму пізнього періоду [269]. Зокрема, на думку дослідника, така синтезована природа актуалізується у романі «Ущелина». За висновками вченого, міф, що «функціонує» у художньому тексті цього роману, має кумулятивний (накопичуваний) характер, тобто є узагальненням оповідей декількох поколінь і «реакцією» на докільця та події історії, з головним наратором художнього тексту.

Ф. Галікс, французький літературознавець, притримується дещо іншої думки щодо періодизації творчості авторки, називаючи Д. Лессінг «настільки

непередбачуваною, що здається майже неможливим сказати, якими насправді є її останні романи» [164]. Науковець називає романи «Ущелина» (2007) і «Альфред та Емілі» (2008) «хронологічно найпізнішими» (*latest*) творами Д. Лессінг. Така категоризація Ф. Галікса є найбільш слушною серед запропонованих, оскільки на відміну від попередніх досліджень враховує повний обсяг художніх текстів письменниці.

Отже, літературна спадщина нобелівської лауреатки Д. Лессінг, яка впродовж довгого часу була об'єктом дослідження як зарубіжних, так і вітчизняних літературознавців, до цього часу не має чітко визначеної періодизації. Дослідження науковців, які всебічно вивчали творчу спадщину Д. Лессінг (Р. Рубінштейн, М. Кнапп) було опубліковано у 1970–1980-х роках, тому, на жаль, тексти письменниці останніх десятиліть не було включено до запропонованої науковицями класифікації.

Загалом, літературознавці (Е. Папа і Б. Старв, Р. Рубінштейн, В. Савина) дотримуються тематичного принципу поділу літературної спадщини Д. Лессінг, виокремлюючи три основні періоди творчості авторки. Науковці (Р. Рубінштейн, Е. Папа і Б. Старв) дотримуються спільної думки щодо виокремлення двох етапів творчості Д. Лессінг: ідеологічного і психоаналітичного (феміністичного). Однак, існують розбіжності щодо хронологічних меж і тематичного наповнення третього періоду: Р. Рубінштейн називає його суто психоаналітичним, в той час як Е. Папа, Б. Старв і В. Савина називають цей етап «космічно-фантастичним».

П. Камінська і Дж. Кінг заперечують традиційний поділ творчості Д. Лессінг у сенсі виділення окремого науково-фантастичного періоду. Натомість П. Камінська застосовує психоаналітичний підхід та апелює до спільності тематики і проблематики в усій творчості Д. Лессінг. Вчена вважає, що крах цивілізації, переживання травматичних подій зумовлюють «перетворення» реалістичного модусу на фантастичний, оскільки перший не в силах відтворити усю глибину пережитого персонажем. Нова картина світу передбачує залучення міфотворчості, відбудови фрагментарної реальності тощо.

К. Фішберн і М. Роу дотримуються схожого підходу до класифікації творчості письменниці та зазначають, що так званий науково-фантастичний період не є «окремою» віхою у літературному доробку Д. Лессінг. Натомість імплементація фантастичних елементів прослідковується на різних наративних рівнях як у творах раннього «реалістичного» періоду, так і у, власне, фантастичних.

Такі зарубіжні й вітчизняні літературознавці, як Г. Грін, Дж. Леонард, В. Луцик, П. Паріндер зосереджуються тільки на періоді творчості письменниці 1970-1980-х років, оминаючи питання щодо загальної періодизації літературного доробку Д. Лессінг. Однак, вони також відзначають «зміну» «психоаналітичної» тематики письменниці на «науково-фантастичну».

Науковці Е. Гендуза та Ф. Галікс утримуються від «точної» періодизації спадщини авторки, відзначаючи складність і недоречність цього завдання. Літературознавці апелюють до думки, що в основі творчості Д. Лессінг виявляється постійна «еволюція тем і форм», а, отже, будь-яка класифікація постане суто «умовною». Дослідники (Е. Папа і Б. Старв, Л. Хейзелтон) вважають пізнім етапом доробку авторки твори з «космічною тематикою» і відносять до нього романи пенталогії «Канопус в Аргосі» (1979–1983), «Добрий терорист» (1985); «П'ята дитина» (1988).

Отже, як у зарубіжному, так і у вітчизняному літературознавстві відсутні сучасні ґрунтовні дослідження, в яких є чітке визначення періодизації творчості письменниці. Більшість системних досліджень, присвячених вивченню творчості Д. Лессінг, дотримуються тематичного принципу поділу літературного спадку авторки. Однак, такі наукові праці не мають узгодженої думки стосовно точного хронологічного визначення пізнього періоду творчості письменниці. До того ж, деякі вчені обмежувались дослідженням тільки творів Д. Лессінг 1950–1980-х років. Тож вони не охоплюють тексти письменниці, що вийшли друком пізніше.

На нашу думку, тематичний і жанровий підходи до періодизації творчості Д. Лессінг, які пропонують дослідники, є доволі суб'єктивними, оскільки

експерименти авторки як із жанровими формами (роман, поезія, оповідання), так із тематикою (космогонічна тематика, альтернативна історія, повернення до африканської теми), наскрізно простежуються і в ранньому, і у зрілому періоді творчості. Тож слушним вважаємо виокремлення четвертого періоду творчості авторки, який пронизаний спільними мотивами есхатологічної катастрофи, війни, катаклізмів, а також пам'яті.

Генологічна приналежність романів Д. Лессінг «Мара й Данн», «Розповідь» «Ущелина», «Альфред і Емілі» стала предметом наукових дискусій. На нашу думку, дилогія «Мара й Данн» виявляє риси *speculative fiction*, що поєднує елементи фентезі, наукової постапокаліптичної фантастики, екофемінізму й дистопії. У фантастичному романі «Ущелина» з елементами феміністичної прози теж виявляються риси *speculative fiction*. У романі наявне апелювання до «альтернативної історії», фентезі, що набуває притчевості, а також елементи *soft science fiction* (зокрема, це здатність жінок до партеногенезу). Однак хронологічні вектори аналізованих творів різнонаправлені: «Ущелина» – «неоміфологія минулого», у той час, як «Мара й Данн» – «неоміфологія майбутнього». Роман «Альфред і Емілі», який визначається українськими науковцями як «спекулятивний життєпис» (Л. Мірошніченко), у нашому дослідженні розглядається як автофікціональний, унаочнює процес подолання травматичних спогадів Великої війни.

## 1.2. Методологічні аспекти вивчення неоміфологізму в літературознавстві

Впродовж усього історичного розвитку людства літературна традиція постійно взаємодіє із міфом. З архаїчних часів міф виступав «засобом пізнання та категоризації знань про оточуючий світ у чуттєво-конкретній формі» [224, с. 7]. Міф, для якого характерна первісна синкретичність, став підґрунтям розвитку літератури, мистецтва, філософії, культури. Первісний міф повертав до сакрального часу, доби першотворення, виступав засобом «концептуалізації» світу, мав сакральну природу й відображав певні риси архаїчного мислення.

Як найголовнішу функцію міфу науковці визначають функцію «забезпечення» «моделей для наслідування під час здійснення обрядів та взагалі будь-яких значущих дій» [224, с. 15–16]. У міфологічному світосприйнятті міф виступає засобом пізнання довкілля, гармонізації універсуму, підтримки космічного ладу. Він пояснює «незриме» та незрозуміле через «відоме», а, отже, передбачає появу специфічної картини світу, особливої форми людського світогляду – міфологічної свідомості.

Термін «міфологічна свідомість» вперше у літературознавстві застосував академік О. Лосєв. На думку дослідника, міфологічна свідомість є «безпосередньою, загальнозрозумілою», вона визначається як «абсолютна істина, трансцендентально-необхідна категорія думки і життя, далека від будь-якої випадковості та свавілля, це є справжня та максимально конкретна реальність» [217, с. 36–38].

М. Ахундов дотримується схожої концепції взаємодії міфології і науки. Літературознавець доходить висновку, що для сучасної наукової думки характерно запозичення певних міфологічних концепцій, структур та моделей. На думку вченого, результатом такої взаємодії є «творчий синтез і поява нової оригінальної ідеї, яка не була притаманна ані міфології, ані науці» [79, с. 64]. Процес «взаємопроникнення» міфологічного у наукову сферу, згідно з теорією

М. Ахундова, сприяє «об'єднанню інтелектуальних зусиль усього людства, країн та народів попри їх віддаленість у просторі і часі» [79, с. 64].

Міфологія й наука виявляються окремими, незалежними категоріями реальності, які іноді можуть «збігатися», але ніколи не є повністю тотожними. Міф, попри свою прагматичну функцію, є «чуттєвим» і життєвим. Наукова парадигма, яка претендує на об'єктивність, позбавлена емоційності міфу. О. Лосєв у філософській роботі «Діалектика міфу» (1930) досліджував природу міфу та заперечував ідею про виокремлення та розвиток науки з міфологічної свідомості. Вчений наголошував на тому, що «наука не народжується із міфу, проте є завжди міфологічною». Філософ також підкреслював емпіричну природу міфу: «міф за своєю природою є практичним, нагальним, афективним та завжди емоційним» [217, с. 41]. О. Лосєв зауважував, що «наука завжди не тільки супроводжується міфологією, а й реально «живиться» нею, запозичуючи в неї свої вихідні інтуїції» [217, с. 41].

Британський антрополог Б. Малиновський, який досліджував функціонування міфології у меланезійській культурі, дійшов таких висновків: міф виступає не просто історією, а є живою ретроспективною всеосяжною реальністю, яку переживають; виконує функцію кодифікації віри; закріплює усталені правила і норми громади, підтримує моральні настанови; через міф відбувається «зближення» первісного минулого з долею окремого індивіда [220].

Різноманітність дефініції міфу і складність тлумачення цього поняття відзначав Р. Барт, французький семіотик і літературознавець. Він досліджував природу міфу й підсумував: міф як висловлювання стає комунікативною системою, своєрідною формою, «способом означення». На думку Р. Барта, завдяки відсутності субстанціональних меж, міфом може бути будь-яке висловлювання, повідомлення, яке більше «визначається інтенцією, аніж буквальним сенсом» [106, с. 265]. Науковець апелює до думки, що сучасний дискурс формує новітній міф: матеріальним носієм міфічного може стати лист, зображення, фотографія, кіно, спорт, навіть, реклама.

Дослідник тлумачить міф як «вторинну семіологічну систему», для якої характерна «повсюдність», тобто кінцева межа змісту є початком міфу. Р. Барт у дослідженні міфу залучив мовознавчий компонент, а саме теорію знаку Ф. де Соссюра, швейцарського засновника структуралізму. Мова, за Ф. де Соссюром, є системою знаків, поєднанням концепту та звукообразу, або, як їх називає лінгвіст, позначене – «сигніфікат» і позначення – «сигніфікант» [88, с. 86]. Р. Барт інтерпретував міф як своєрідну «гру» сигніфіката і сигніфіканта – смислу та форми, причому семіотик акцентував увагу на «порожнечі» позначення. Отже, образи, які використовує міф, є «спустошеними» за змістом, а, отже, здатні набувати інших значень. Попри гру аналогії змісту та форми, що притаманна міфові, «міф нічого не приховує», а лише деформує. Саме деформацію, руйнування реальності Р. Барт вважав основною функцією міфу. Міф, згідно з концепцією дослідника, «натуралізує» поняття, і «перетворює історію на природу» [106, с. 289]. Сучасний міф стає заміником реальності та перетворюється на знаряддя для політичних ідеологій.

Представники міфокритичного напрямку розглядають міф у двох аспектах: еволюційному та типологічному. Відповідно до еволюційного аспекту, міф визначають як «особливу стадію, еволюцію свідомості, що історично передуює виникненню письмової літератури». Згідно із цим трактуванням, література є вторинною, розвивається пізніше на основі міфу та сприяє його «руйнуванню». Типологічний підхід розглядає міфологію і літературу як два протилежні засоби опису світу: вони можуть існувати одночасно та «змінювати» один одне впродовж історично-культурного розвитку.

Взаємодія літератури й міфології, на думку літературознавців, може відбуватися двома шляхами: або «безпосередньо» – перехід міфу у літературу, або «опосередковано» – «прокинення» через мистецтво, ритуали, наукові концепції міфології, філософські вчення тощо [91, с. 220]. Мистецтво та література під впливом «міфопоетичної свідомості» відтворюють міфологічні структури. Кожна історична епоха відрізняється ступенем співвідношення



міфології та словесності. Літературна «обробка» та трансформація міфу відбувалася ще за часів античності: Гесіод каталогізує та інтерпретує космогонічні сказання у «Теогонії». Античні трагіки (Есхіл, Софокл, Еврипід, Сенека) використовували міфологічні сюжети у своїх творах («Прометей прикутий», «Агамемнон», «Благальниці» Есхіла, «Антигона» та «Едіп-цар» Софокла, «Медея» і «Іфігенія в Авліді» Еврипіда, «Медея» Сенеки). Есхіл навіть вдавався до «міфологізації» самої історії у трагедії «Перси». Давньоримські поети (Вергілій «Енеїда», Овідій «Метаморфози») у своїх поемах переосмислювали міфологічне підґрунтя з точки зору філософії та історичного контексту.

У філософській парадигмі античності міф тлумачився стоїками та софістами як алегорія: Платон у міфі вбачав універсальне начало. Аристотель вважав його «вмістилищем» сюжету та фабули. Епоха Відродження переосмислила та інкорпоровала культуру, міфологію і філософію античності загалом. Одним із перших у XVIII ст. французький антрополог Ж. Ф. Лафіто визнав «поганську» міфологію «попередницею» релігії. На думку італійського вченого Дж. Віко, міфологія водночас є відображенням ще «незрілої» культури, однак стає продуктивною для утворення нових метафор та становлення поетичних тропів. Представники романтизму (Г. Гейне, К. Ф. Моріц, брати Шлегелі, Шеллінг) інтерпретували міф як естетичний феномен, модель художньої творчості. Для представників міфологічної (натуральної) школи (А. Кун, В. Шварц, М. Мюллер) у другій половині XIX ст. міф став відображенням природних явищ. Англійська антропологічна школа (Е. Тайлор, А. Ленг, Дж. Фрезер; XIX – XX ст.) визначала прагматичну складову міфу (анімізм, магія). Міфологічні образи, на думку вчених цієї школи, є результатом раціональної рефлексії [224, с. 12–13].

Є. Мелетинський вважав, що еволюційно процес культурного розвитку тяжів саме у напрямку «деміфологізації» і досяг свого піку в епоху Просвітництва XVIII століття й позитивізму XX століття. Дослідник вперше вжив термін «неоміфологізм» для позначення процесів «реміфологізації» літератури й

культури взагалі, які були характерні для періоду кінця XIX – початку XX століття й відзначалися «посиленням» ролі міфу й міфологічного світосприйняття та його протиставленню науці. Наука, на думку Є. Мелетинського, попри свій раціональний підхід «поступається» міфології та не в силах повністю витіснити її, оскільки «не вирішує загальних метафізичних питань, на кшталт сенсу буття, мети історії та таємниці смерті» [224, с. 5]. Міф визнається вічно живим началом і виявляє тісний зв'язок з ритуалом та ідеєю «вічного повернення». Міф наближається до ритуалу, ототожнюється з ідеологією та мистецтвом [224, с. 28].

Науковці висунули гіпотезу, що кожний художній текст безпосередньо взаємодіє та використовує міф як основоположний елемент, комбінуючи та поєднуючи міфології різних народів (художні тексти Дж. Джойса, Т. Манна, Ф. Кафки, В. Фолкнера тощо). На думку літературознавців, міф може виступати одночасно і як «художній прийом», і як «світосприйняття» (Є. Мелетинський [224; 223], Д. Затонський).

Письменники зверталися до міфологічного підґрунтя та запозичували класичні сюжети, інтерпретуючи міф у контексті сучасного їм світогляду, що призвело до виникнення жанру роману-міфу та його різновидів: драми-міфу та поеми-міфу (романи Дж. Джойса, Т. Манна, Ф. Кафки, Д. Лоуренса, Дж. Апдайка). Міф у такому художньому тексті не виступає «поодиноким лінією оповіді», а може «зіштовхуватися та співвідноситися з іншими суперечними йому міфами або «історією» [224, с. 62].

На думку дослідників (О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв), міф зазнає трансформації у рецепції «більш пізньої свідомістю», що зумовлює сприйняття змісту міфу як фантастичного [21, с. 279]. «Реміфологізація» культури XX ст., її «неоміфологізація», відрізняється від власне міфологізації попередніх сторіч особливим ставленням до міфу: окрім звернення до міфологічної основи з'являється «перевертання міфу, його хоча б часткове перетворення на антиміф» [224, с. 429].

За теорією міфокритиків, традиційні сюжети в літературі та тенденція звернення до міфологічного підґрунтя є характерною рисою культурного процесу ХХ сторіччя. Міф з притаманною йому особливою структурою виступає джерелом концентрації «загальнокультурної пам'яті» [78, с. 295–296]. Традиційні міфи і легенди переосмислюються, осучаснюються, що, на думку вітчизняного дослідника А. Нямцу, сприяє «аксіологічному переосмисленню подієво-семантичних домінант» [78, с. 302].

Окремі дослідники висвітлюють явище неоміфологізму через його співвідношення з міфологізмом. У музиці основоположником неоміфологізму вважається Р. Вагнер, німецький композитор і реформатор опери. Він відзначався особливим відношенням до міфу, сприймаючи його як поезію «глибоких життєвих поглядів». Саме за допомогою міфу, на думку Р. Вагнера, створюється мистецтво, а міфологічний характер обумовлює його статус як мистецтва майбутнього. У музиці він орієнтувався на солярно-міфологічну школу і для вираження «вічної» проблематики вдавався до застосування «архетипних музикально-міфологічних лейтмотивів» [266, с. 61]. Художнім та культурним орієнтиром для Р. Вагнера стала доба античності, він намагався повернутися до синтезу, характерного для давньогрецького мистецтва. Такий лейтмотив став своєрідним продовженням, «поетичним аналогом концепції вічного повернення», засобом подолання фрагментарності і прирівнювався у літературознавстві (М. Еліаде) до міфологізму [49, с. 10].

Історичними передумовами виникнення неоміфологізму можна назвати низку суспільних і соціальних потрясінь, якими ознаменувався кінець ХІХ – початок ХХ століття. Ця епоха позначилася зламом у сферах фундаментальних та галузевих наук, розвитком промисловості й нових технологій і, водночас, багатьма воєнними конфліктами світового масштабу (Друга англо-бурська війна 1899–1902 років, Перша і друга Балканські війни 1912–1913 років, Перша світова війна 1914–1918 років тощо). Цей період деякі дослідники (Р. Енгельман [147], С. Мантоун [225]) називають

другою науково-технічною революцією, хронологічні межі якої приблизно визначають як 1870–1914 роки.

Світові війни, технологічний прогрес, урбанізація й пришвидшення «плину» життя призводять до краху традиційної парадигми, кризи суспільного та ментального характеру [49, с. 22]. Такі «усталені» категорії, як час і простір, змінюються суголосно сучасній картині світу. Відбувається деструкція соціального часу і розшарування раніше цілісного простору, його перетворення із «гомогенного» простору на «різнорідний» та чужий і ворожий.

На думку дослідників (А. Нямцу, Г. Фоміна), осмислення людством цивілізаційної кризи зумовлює активізацію «категорії пам'яті, яка здатна зберегти забуття власних помилок, а відтак вберегти світ від остаточного самознищення» [93, с. 39–40]. Таке світовідчуття позначається у намаганні людства «осмислити власну історію, поєднати минуле і теперішнє», що знаходить свій вияв в художніх текстах ХХ сторіччя, а саме концепції повторюваності, певної циклічності історії [93, с. 40].

Виникає необхідність пошуку «константи», відродження усталеної «класичної картини світу», що тлумачиться як «розуміння буття як єдиного, впорядкованого, такого, що має сенс, а людини – як сутнісно й органічно причетної до цього буття» [187, с. 22]. О. Потебня, український фольклорист і мовознавець, у фундаментальній праці «Слово і міф» слушно зауважував, що для індивіда характерна наявність «вродженої потреби бачити скрізь щось цілісне та досконале» [82, с. 180].

Під впливом соціальних та економічних потрясінь (світові економічні кризи, війни) віра у всесильність і всеосяжність людського розуму зазнає краху. Позитивістські погляди, які проголошували віру у прогрес, раціоналізм, «емпірико-індуктивістську методологію наукового пізнання» [75, с. 183] поступово втрачають пріоритетність. Панівним вектором філософії, літератури й мистецтва став модерністський тип свідомості, для якого характерна увага до кожного індивіда, заглиблення в суб'єктивний світ. На зміну позитивістському світогляду приходить ірраціональний, з'являється доктрина агностицизму, яка

проголошувала принципову неможливість пізнання світу та істинної суті речей. Реальність стає вторинною і «розчиняється в алюзіях і ремінісценціях» [176, с. 178].

На зламі століть з'являється теорія інтуїтивізму А. Бергсона. Науковець розрізнявав поняття «інтуїції» та «інтелекту». Мірилом пізнання світу проголошується інтуїція, яка протиставляється «досвіду-інтелекту». На думку філософа, інтелект виступає «свідомим» засобом «вивчення» довкілля. У науковій праці «Сприйняття мінливості» (1914) А. Бергсон зазначав, що інтелект «комбінує, розділяє, приводить усе до ладу, однак не має здатності творити». Науковець вважав, що інтелекту «бракує» матерії, яку можуть забезпечити лише відчуття та свідомість [110, с. 8]. Інстинкт, за теорією А. Бергсона, здатний, на відміну від «формального» підходу інтелекту, проникнути у «суть» речей, саму матерію, як називає її науковець.

На думку філософа Ф. Ніцше, міф є невід'ємним елементом культури, оскільки за його відсутності втрачається «здоровий творчий характер природної сили» [226, с. 202]. У неоміфологічних текстах ХХ століття відбувається заміна соціально-історичних чинників на психоаналітичні. Наприкінці ХІХ століття з'являється психоаналітична теорія З. Фрейда та аналітична психологія К. Г. Юнга. З. Фрейд звертався до античної міфології та на її матеріалі ілюстрував особливості людської психіки, причому акцент зміщувався на сферу підсвідомого особистості, його універсальну психологію.

Послідовники Фрейда (О. Ранк, Г. Рохайм) тлумачили міф «як відверте відображення психічної ситуації та реалізації сексуальних бажань» [224, с. 58]. Варто зазначити, що для ранніх фрейдистів міф виступає радше «ілюстративним» матеріалом для психічних теорій, ніж самостійним явищем, яке може імплементуватися в усі сфери сучасної культури.

Значно розширив роль міфу учень З. Фрейда психоаналітик К. Г. Юнг, який зміщує фокус наукової уваги від «витіснення» небажаних інтенцій та сексуальних комплексів із механізмами захисту психіки на дослідження колективного несвідомого. К. Г. Юнг вводить поняття «архетипу», яке розуміє як невід'ємну

частину колективного несвідомого. Архетип, за концепцією К. Г. Юнга, побудований на основі первісних образів, форм – термін *primordial images*, запозичений у швейцарського культуролога Я. Буркгардта. Архетипу притаманна всеосяжність й універсальність, вихід за межі особистості. Відповідно до теорії вченого, «архетипи відтворюються несвідомо, проявляються в архаїчних ритуалах, міфах, релігійних актах, мистецтві й літературі зокрема» [183, с. 38].

Отже, міфологічні структури є невід'ємною частиною індивідуальної і колективної свідомості. Варто зазначити, що неоміфологічній літературі ХХ століття притаманна увага до індивіда та особливостей його психіки, яка тісно взаємодіє із неопсихологізмом [183, с. 296].

Е. Тайлор, засновник культурної антропології, у науковій праці «Міф і ритуал у первісній культурі» (1871) зазначав, що саме «вірування та одухотворення докільця впливає на перетворення повсякденного досвіду на міф» [275, с. 54]. На думку антрополога, ці анімістичні тенденції прослідковуються у космогонічних міфах (солярний, лунарний, стелярний цикл). Згідно з теорією Е. Тайлора, генезис міфу і перетворення на нього мовної метафори пов'язано з міфопоетичною свідомістю, оскільки «матеріальний міф є первинним утворенням, а словесний – вторинним» [275, с. 68].

Ритуалістична школа вивчення міфу ХІХ століття, до якої крім Е. Тайлора також відносять Б. Фонтенеля і А. Ланга, дає поштовх появі нового міфокритичного методу. В основі цієї міфокритичної концепції лежить фундаментальна праця британського антрополога Дж. Фрезера «Золота гілка» (1890). Науковець оприявнив тісний зв'язок ритуалів і міфів. Згідно з міфокритичною теорією, ритуал є відображенням повсякденної релігійної практики, міф, у свою чергу, виступає його вербальним еквівалентом [157, с. 71]. Особливої уваги у своїй роботі Дж. Фрезер приділив циклічним ритуалам, які безпосередньо пов'язані із сезонністю, вмиранням і відродженням природи. На думку науковця, в певний момент історії втрачається взаємозв'язок міфу з ритуалом, що призводить до їх відокремлення один від одного й подальшого перетворення на казку, і, згодом, на літературний текст.

Міфокритичний підхід Дж. Фрезера надалі розробляли представники «кембріджської школи міфокритики», серед яких Е. Чемберс, Дж. Харрісон, Ф. Корнфорд (із залученням теорії Е. Тайлора), Дж. Фестон, Ф. Реглан, Р. Грейвс. Зокрема, авторству Р. Грейвса належить міфокритична праця «Біла богиня» (1948) [173]. Літературознавець застосовував ритуалістичну концепцію Дж. Фрезера у дослідженні лунарних циклів міфів. Р. Грейвс вивчав міфологічний образ богині-матері як уособлення народження й смерті, відповідно до природних лунарних циклів.

Р. Чейз, американський дослідник, тлумачив міф як естетичний феномен, який протиставляється філософії та релігії [224, с. 108]. Н. Фрай, канадський літературознавець, також наслідував традиції ритуально-міфокритичної школи, однак поєднав їх із ідеями психоаналізу К. Г. Юнга. Результатом такого синтезу стала теорія архетипів у літературі. Міф, за теорією Н. Фрая, виступає «структурною моделлю літературного твору» [28, с. 9], розширеною метафорою, «вербальною реалізацією синтезу сну та ритуалу» [161, с. 106]. Дослідник вважав міф, в якому вже закладено певні архетипи, основою для літературної творчості.

У літературознавстві тривають дискусії щодо визначення поняття «неоміфологізму». У багатьох міфологічних словниках [55, 129, 182,] відсутня відповідна стаття, деякі джерела замість нього пропонують термін «міфологізм», однак «міфологізація» була характерним явищем літератури XIX–XX століття. У XX–XXI століттях неоміфологізм стає загально-світовим літературним явищем. Зокрема, твори Дж. Джойса, Ф. Кафки, Г. Гарсія Маркеса, Х. Борхеса, В. Б. Єйтса оприявнюють міфологічне підґрунтя, а також актуалізують різноманітні види міфотворчості.

Т. С. Еліот, англо-американський поет і драматург, в есе «Улісс, порядок і міф» (1923) підкреслював значущість роману Дж. Джойса як такого, що започатковує «новий міфологічний метод у літературі». На думку Т. С. Еліота, у художньому тексті «Улісса» використання міфу зумовлює «постійний паралелізм сьогодення та античності». Міф, за концепцією митця, виступає «засобом контролю» форми й систематизації пануючого хаосу й анархії сучасної

історії. Т. С. Еліот висунув припущення про доцільність і перспективу використання саме міфологічного методу замість наративного [146, с. 226–228].

Застосування модерністами міфологічних паралелей, насиченість художнього тексту міфологічними структурами, алюзіями, символікою, на думку літературознавців, обумовило набуття творами «універсальності звучання, всезагальності людського буття» [53, с. 18]. Зокрема, поема Т. С. Еліота «Безплідна земля» (1922) насичена ремінісценціями і алюзіями на твори поетів різних епох: Античності (Гомер, Софокл, Петроній, Овідій, Вергілій), Середньовіччя (Аврелій Августин, Данте, Дж. Чосер), Відродження (У. Шекспір, Т. Мідлтон, Дж. Мілтон), класицизму (Е. Марвел) тощо.

На думку науковців (Л. Статкевич [89]), міф у поетичному тексті служить засобом гармонізації пануючого хаосу. Т. С. Еліот у нотатках до поеми «Безплідна земля» зазначав, що однією із міфокритичних праць, що найбільше вплинула на написання його поетичного тексту, виявилось дослідження Дж. Вестон «Від ритуалу до роману» (*From Ritual to Romance*, 1920). Дослідниця, спираючись на міфокритичну теорію Дж. Фрезера, проаналізувала цикл міфів про короля Артура та виявила їхній зв'язок із біблійними сюжетами. Зокрема, одним із ключових є сюжет про Короля-Рибалку, якого було поранено списом (за різними варіаціями у ногу чи пах), через що він втрачає чоловічу силу, і символічним виявляється перетворення володінь Короля-Рибалки на безплідну землю. «Зцілити» недугу Короля-Рибалки і повернути родючість може лише Святий Грааль [286].

У поемі Т. С. Еліота «Безплідна земля» простежується запозичення міфологічного матеріалу на рівні «заголовку, змісту і символіки» [146]. Митець імпліцитно інтегрує в поетичний текст міфологему Короля-Рибалки, поява якого на фоні «спаплюженої» Темзи уособлює відтворення ритуалів «відродження та смерті». Міф у творчості Т. С. Еліота виступає засобом структурування поетичного тексту. Міф «розчиняється» у контексті твору й оприявнюється на інтертекстуальному рівні.



На думку Т. С. Еліота, крім Дж. Джойса, на розвиток «міфологічного методу» в літературі також вплинула творчість ірландського поета, драматурга, прозаїка XIX–XX століття В. Б. Єйтса. Літературознавці визначають міфологізацію як домінуючу рису творчості митця. В. Б. Єйтс використав для сюжетної основи національний міф, кельтську, ірландську міфологію, євангельські сюжети тощо. Однак він творчо переосмислював міф, об'єднуючи різні міфологічні традиції. Зокрема, у драмі В. Б. Єйтса «Воскресіння» (опубліковано в 1927 р.) оприявнюються античні та християнські мотиви «смерті і відродження» (паралель Діоніс–Ісус Христос). Міф у драмі «Воскресіння», на думку дослідників, виконує ряд функцій: 1) емотивну – «залучення» глядача до декодування символічного змісту; 2) «упорядкування художнього матеріалу»; 3) функцію «універсальної мови» тощо [85, с. 257].

Літературознавці називають творчість англійського письменника Дж. Толкіна, засновника жанру «високого фентезі», побудованою на «міфі національної історії», яка, однак, виявляє тісний зв'язок із сучасним світовим історичним дискурсом [86, с. 17–18]. Роман Дж. Толкіна «Сильмариліон» (видано посмертно в 1977 р.) розглядається літературознавцями як синтез оригінальних авторських космогонічних міфів із кельтською міфологією.

Сучасна вітчизняна міфокритична традиція представлена ґрунтовними науковими працями, в яких досліджуються твори української й зарубіжної літератури. Це, зокрема, дисертації Т. Мейзерської «Проблеми індивідуальної міфології: міфотворчість Шевченка» (1997) [64], Ю. Ващенко «Художній світ Г. Шевальє (народно-сміхові та міфопоетичні структури в трилогії про Клошмерль» (2002) [15], Н. Криницької «Фантастичні твори Урсули ле Гуїн: онтопоетичні аспекти» (2007) [51], І. Фрис «Неоміфологізм прозової творчості Тадеуша Новака» (2009) [95]; О. Кравець «Неоміфологічні тенденції в романній творчості Джона Апдайка» (2010) [48]; Г. Бокшань «Неоміфологізм у художній прозі Галини Пагутяк» (2017) [7]; А. Карач «Неоміфологічні мотиви в українській поезії 1990-х років: трансформація і художні функції» (2021) [39],

дослідження Н. Висоцької [19, 222, 243], наукові розвідки О. Бондарева [8], Г. Драненко [30].

Вітчизняний науковець І. Зварич досліджує природу міфу у контексті постмодернізму та зауважує, що «література у своїй наративності використовувала міф як ілюстративний матеріал для розгортання події»[35, с. 36].

Отже, неоміфологізм як культурно-історичне та літературне явище є надбанням ХХ ст. Реалістичне бачення світу і притаманне йому традиційне мистецтво поступаються «новій епосі», становленню інакшої картини світу. Процес «деміфологізації», тобто раціоналізації, відмови від етіологізму переживався етапом «реміфологізації», тобто «відродженням міфу» і досяг найбільшого розвитку в модерністській культурі ХХ ст. Міфологізування виявляється «засобом» структурування художнього тексту і є характерним не тільки для модерністських творів. Відродження інтересу до міфу виявлялося у формах використання і трансформації традиційних міфологічних образів та сюжетів, стилізації міфу в сучасних реаліях. Літературний процес ХХ ст. ознаменувався зверненням до первісного, архаїчного міфу і актуалізацією авторського міфу.

Чільним вектором досліджень стають міфологічні структури та їх оприявлення у художніх текстах митців ХХ ст. З архаїчних часів міф виступав моделлю для наслідування, виконував функцію впорядкування хаотичного універсуму й збереження космічного та соціального порядку. У міфі завдяки його синкретичній природі відтворювалися своєрідна архаїчна структура мислення, «переживався» прадавній час епохи першотворення.

Міфологічна свідомість, що притаманна міфу, на думку дослідників [217] була «загально-зрозумілою», наділена абсолютною істинністю. Міф, на відміну від наукової парадигми, відповідав на загальні онтологічні питання, пояснюючи «складні і незримі» поняття та концепції через щось «просте і відоме». Міфологія «охоплює» увесь фізичний та трансцендентний світ.

Відбуваються нагальні зміни у психології, манері філософування, музичному мистецтві. Суспільна криза та історичні потрясіння XIX – XX століття зумовлюють появу нової картини світу. Криза позитивістського світогляду створює передумови до появи ірраціональних тенденцій у філософії (Ф. Ніцше, А. Бергсон), концепції підсвідомого і несвідомого у психології (З. Фройд), появу психоаналізу і теорії архетипів (К. Г. Юнг). З'являється модерністське світовідчуття, для якого характерно для почуття розбалансу, дисгармонії світу та усвідомлення його хиткості та абсурдності.

### 1.3. Категорії художнього часу й простору в гуманітаристиці

Проблема категорії часу й простору та їх репрезентація є наскрізним питанням і точкою перетину різних точних і гуманітарних дисциплін. Впродовж усієї історії людства відбувався аналіз та перегляд часопросторових відносин. Так І. Пригожин, бельгійський фізико-хімік та Нобелівський лауреат з хімії 1977 року, й І. Стенгерс, бельгійський філософ, у спільній праці «Порядок із хаосу» (1984) зазначають нагальну зміну картини світу, починаючи ще з ХІХ століття. Ньютонівська концепція часу, яка констатує «невідмінність і рівність будь-якого моменту в минулому, теперішньому та майбутньому» є застарілою, оскільки час за цією концепцією постає «зворотним». З розвитком фізичних уявлень взагалі та термодинаміки зокрема, констатується, що «запас енергії є обмеженою величиною, що спливає, а отже, усе суще наближується до кінця Всесвіту». Відповідно до згаданої парадигми, «жодний момент часу не може бути тотожним попередньому» [237, с. 22]. Отже, час набуває характеристики «направленості» і стає невідворотним.

Біля витоків дослідження питання філософської категорії часу та її творчого осмислення в літературознавстві стояв дослідник М. Бахтін (1895–1975). Науковець запозичив термін «хронотоп» із наукових розвідок О. Ухтомського (1875–1942), радянського фізіолога, автора теорії домінанти. О. Ухтомський виводить поняття хронотопа, спираючись на дослідження рецепції живого організму на зовнішні подразнювачі. Вчений виділяє три складові, що формують часопросторовий комплекс: 1) час, що спливає після появи подразнювача до появи відповідної реакції; 2) простір, у якому існує живий організм та виникає подразнювач; 3) «комплекс» подій та учасників [276, с. 540].

Дослідник доходить висновку про єдність категорії часу і простору та неможливості їх існування окремо. На думку О. Ухтомського, хронотоп є категорією, що характерна як для конкретного індивіда, так і для людства,

епохи, віхи взагалі. Вчений зазначає, що інтервал між подіями, тобто інтервал у хронотопі є «безвідносною інваріативною величиною» [276, с. 541].

М. Бахтін спирається на концепцію неподільності часу і простору О. Ухтомського, однак звужує функціонал терміна із загального до конкретного – площини літературного тексту. У фундаментальній праці стосовно вивчення історичної поетики (1975) науковець зазначає, що під хронотопом розуміє «сутнісний взаємозв'язок часових і просторових відносин, художньо освоєних у літературі» [108, с. 235]. Хронотоп, за визначенням літературознавця, є організаційним центром основних сюжетних подій роману, у ньому зав'язуються й розв'язуються сюжетні вузли.

На думку літературознавця, ця жанротвірна та змістотвірна категорія літератури є визначальним фактором, що встановлює «<...> художню єдність літературного твору по відношенню до реальної дійсності». Науковець апелює до суб'єктивного та емоційно забарвленого сприйняття часопросторових відношень у їх неподільній цілісності та повноті [108]. Превалюючим складником поняття, на його думку, постає художній час, який набуває чуттєво-наочного характеру. Відбувається згущення та ущільнення часу, що стає художньо-зримим. Простір інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються в просторі, та простір осмислюється й вимірюється часом.

Н. Копистянська, вітчизняний теоретик літератури, вивчаючи наукові праці М. Бахтіна, звертає увагу на взаємодію теорій ученого про «хронотоп» і «діалогізм», відзначаючи не просто взаємозв'язок філософських категорій часу і простору, а їх безпосередній діалог. Різні типи хронотопів можуть співіснувати в межах одного літературного тексту, «переплітатися», взаємодіяти в різних формах, вступати в діалог [46, с. 5–35].

Аналізуючи художній час, М. Бахтін виділяє низку його характеристик: час може бути авантюрним, як у лицарському романі, розтягуватися та ущільнюватися, на нього може впливати таке явище, як сон. На думку вченого, час може бути представлено в тексті «більш-менш правдоподібно», прикладом

чого служить грецький роман, в якому літературна «величина» співвідноситься з фізичною. Для підкреслення чарівності того, що відбувається, застосовуються так звана гра з часом та простором: дія може пришвидшуватися, деякі відрізки часу випадати з оповіді, координати простору змінюватися.

Науковець виділяє декілька типів «хронотопа», серед яких: «хронотоп дороги», «хронотоп замку», «хронотоп міста». Особливо значущим, на думку М. Бахтіна, постає хронотоп дороги, шляху, що виступає водночас лімінальною площиною перетину доль та подолання соціальної нерівності. Хронотоп виступає своєрідним «порогом», зламом, що поєднується з мотивом зустрічі. Літературознавець зазначає, що саме хронотоп дороги провокує вливання часу у простір, формуючи різноманітні шляхи.

Варто зазначити, що історично також одними з перших досліджень репрезентації часу в літературному творі були наукові розвідки Р. Інгардена (1893-1970), польського представника феноменології. У праці «Про пізнавання літературного твору» (1937) науковець виводить чотири плани: 1) «звучання слів», 2) значущих одиниць, під якими дослідник розуміє окреме речення і групу речень; 3) «схематичні образи», 4) предметний план [38, с. 141]. Філософ висуває гіпотезу про «тривалість» кожного літературного твору, включаючи в це поняття і прочитання, і інтерпретацію тексту читачем. Чергування «фаз читання» перетворюється, на думку дослідника, на «часову черговість частин конкретизації літературного твору» [38, с. 143].

Публікація наукових напрацювань щодо функціонування категорій часу і простору в літературному тексті С. Скварчинської, польської літературознавиці, історично передує працям М. Бахтіна, які довгий час зберігалися у вигляді чернеток. Авторка у фундаментальній праці «Вступ до літературознавства» (*Wstęp do nauki o literaturze*, 1954) порушує питання щодо категорії простору, визначаючи цю категорію як «універсальну». Науковиця звертає увагу на тісний взаємозв'язок часу і простору із родом і жанром літературного тексту, що у свою чергу породжує різноманіття часопросторових відношень.

На думку вітчизняної дослідниці Н. Копистянської, такий тип взаємодії є «продуктивною методикою, що притаманна літературознавству слов'яномовних країн» [46, с. 6].

Аналізуючи характеристики простору в літературному тексті, С. Скварчинська зазначає, що простір може набувати характеристик відкритості/закритості; визначеності/невизначеності; реальності/ірреальності, підставою якої може виступати або географічність, або уява читача. Літературознавиця вважає, що категорія простору може залежати від певного жанру або роду літератури і висуває гіпотезу про «поєднання й відокремлення простору» в певний момент часу. Стосовно категорії часу дослідниця вживає низку термінів на кшталт: «час реальної дійсності», «час представлений», «час фабули», «мітка часу».

Вітчизняна дослідниця Т. Кушнірова, вивчаючи проблему часопростору, відзначає його домінуючу роль у формуванні «поліжанровості» тексту [52, с. 26]. Літературознавиця апелює до наукової думки про можливість синтезу різних хронотопів – від соціально-побутового до екзотичного в межах одного роману, що «формує нову реальність, створюючи вільний тип наративу». Відповідно, такий тип наративу, на погляд Т. Кушнірової, постає продуктивним для інтерпретації тексту реципієнтом.

Дослідженню категорії часопростору як літературознавчої категорії приділив увагу й академік Д. Лихачов. У своїй науковій праці вчений зазначав, що категорія часу має все «більше й більше значення в сучасному розумінні світу і в сучасному відображенні цього світу в мистецтві» [215 с. 176].

Дискутуючи із концепцією М. Бахтіна щодо «неподільності» хронотопа, Д. Лихачов пропонує визначати художній час і простір як окремі категорії, хоча дослідник і не заперечує їхній взаємозв'язок, оскільки простір у словесному мистецтві безпосередньо пов'язаний з художнім часом. На думку літературознавця, категорія простору здатна як до максимальної всеохопленості, так й до максимальної «звуженості». У літературному тексті простір може набувати «географічних» рис – тобто бути, за висловом науковця, цілком

«реальним» або навпаки – «уявним» [215, с. 224]. Д. Лихачов зазначає, що категорія простору «організовує» дію твору, оскільки простір є динамічним, саме у русі простір поєднується із часом.

Аналізуючи категорію часу, науковець розрізняє поняття художнього та об'єктивного часу. На думку літературознавця, для художнього часу, на відміну від об'єктивно поданого, характерно суб'єктивне сприйняття. Художній час може «тягнутися» й може «бігти», мить може зупинитися, а тривалий період промайнути. Художній твір робить суб'єктивне сприйняття часу однією із форм зображення дійсності. Академік виділяє «час автора», «виконавця» та «читача» або «слухача», зазначає, що «час автора» може протікати повільно або швидко, безперервно або переривчасто, послідовно або непослідовно, може повертатися назад та забігати вперед. Час автора може бути зображений у тісному зв'язку з історичним часом або у відриві від нього – замкнений у собі; може зображати минуле, сьогодення та майбутнє в різних поєднаннях.

Автор може поставати учасником подій або відокремити себе від зображуваного часу дії великим проміжком часу. Він може писати про них за спогадами – своїми або чужими, за документами; події можуть розгортатися від нього далеко; він може поставати всезнаючим оповідачем.

Д. Лихачов виділяє такі типи художнього часу: *закритий*, замкнений у собі, існуючий тільки в межах сюжету, не пов'язаний з подіями, що відбуваються поза межами твору, з часом історичним; та *відкритий*, включений у більш широкий потік часу, що розвивається на тлі певної історичної епохи. Відкритий час твору не виключає чітких кордонів, які відмежовують його від дійсності, та передбачає наявність інших подій, що відбуваються одночасно у сюжеті твору [215, с. 181].

Для кожного літературного напрямку, за визначенням Д. Лихачова, характерно використання різних типів часу, наприклад, для сентименталізму – авторського часу, що є близьким до сюжетного, а для реалізму ХІХ ст. характерно використання відкритого типу часу.

Час у художній літературі сприймається завдяки зв'язку подій – причинно-наслідковому або психологічному, асоціативному. Науковець зазначає, що за



відсутності подій у творі немає і часу як такого, наприклад, в описах статичних явищ – у пейзажі або портреті та характеристиці дійової особи, у філософських роздумах автора (від останніх слід відрізнити філософські роздуми дійових осіб, їхні внутрішні монологи, які відбуваються у часі).

Учений зазначає, що сюжетний час може пришвидшуватися та уповільнюватися; може розпадатися на ряд окремих форм, які здатні розвиватися у різних темпах. Зображення часу, за визначенням Д. Лихачова, може бути ілюзорним.

Ю. Лотман, представник школи семіотики, дотримувався протилежної думки відносно теорії «хронотопа» М. Бахтіна. Домінуючою складовою хронотопа, на думку вченого, постає не час, а простір, у науковій праці «Структура художнього тексту» (1970) Ю. Лотман акцентує увагу на визначальній ролі простору. На думку науковця, «мова просторових відношень є ключовим кодом осмислення навколишньої дійсності» [199, с. 138] Літературознавець, вивчаючи проблеми художнього простору, зазначав, що сюжет оповідних літературних творів зазвичай розвивається в межах певного локального континууму [199, с. 130].

Науковець визначає художній простір як модель світу певного твору, що виражена мовою просторових уявлень автора, це континуум, наповнений персонажами, в якому відбувається дія. Літературознавець розрізняє простір за різними типами, серед яких: точковий, лінійний, площинний або об'ємний.

Лінійний та площинний простори можуть мати горизонтальну або вертикальну спрямованість. Лінійний простір може включати або не включати поняття спрямованості. За наявності цієї ознаки (образом лінійного спрямованого простору, що характеризується релевантністю ознаки довжини та нерелевантністю ознаки ширини, в мистецтві часто є дорога) лінійний простір стає зручною художньою мовою для моделювання темпоральних категорій (життєвий шлях, дорога як засіб розгортання характеру в часі) [199, с. 134].

Ю. Лотман зазначає, що примітивні просторові бінарні опозиції з часом переосмислюються, перетворюючись, отримують нові позапросторові

абстрактні значення «свій–чужий», «хороший–поганий» тощо. Отже, бінарні опозиції стають основою нових культурних моделей, на яких будуються найзагальніші соціальні, релігійні, політичні, моральні моделі світу, за допомогою яких людина на різних етапах своєї духовної історії осмислює навколишнє життя.

Ці опозиції виявляються незмінно наділеними просторовими характеристиками або у вигляді протиставлення «небо – земля», «земля – підземне царство», або у формі деякої соціально-політичної ієрархії із зазначеним протиставленням «верхів – низам», або у вигляді моральної визначеності протиставлення «праве – ліве», або у вигляді опозиції приналежності простору «свій – чужий». Створюється виразна модель світового устрою, орієнтована по вертикалі.

Ю. Лотман вивчає художній простір і вводить термін «локус» (в авторському написанні *locus*), запозичивши його в С. Неклюдова, відомого семіотика й сходознавця, який Ю. Лотман розуміє як певний простір, що «диктує» характер персонажів і подій, які відбуваються в ньому. Науковець зазначає, що для міфологічного світу характерна відсутність «континууму», частковим прикладом якого може служити «лоскутний» характер міфологічного простору. Перехід із одного локусу в інший, на думку Ю. Лотмана, здатний відбуватися як поза часом взагалі, так і співвідноситися із часом у кожному конкретному локусі, «звужуючись» та «розтягуючись». Зміна локусів, а відповідно станів міфологічного простору, за концепцією вченого, «провокує» «побудову нових не-просторових семантичних відношень» [199, с. 63].

Академік В. Топоров розглядав простір як один з найважливіших елементів міфопоетичної архаїчної моделі світу та як особливу категорію, що виконувала виключно важливу роль у відповідних уявленнях. На думку В. Топорова, проблема сприйняття простору у тексті полягає у протиставленні різних концепцій: класичної *ньютонівської*, згідно з якою «простір є незалежним від матерії і від об'єктів, які до нього входять» і концепції Г. Лейбніца, німецького філософа, засновника монадології. Відповідно до теорії Г. Лейбніца, простір є

відносним і залежить від об'єктів. Науковець акцентував увагу на тому, що в архаїчній моделі світу простір не протиставлений часу як зовнішня форма споглядання внутрішній, оскільки простір і час є неподільними категоріями, що утворюють єдиний просторово-часовий континуум [267, с. 230]. Архаїчний міфопоетичний простір протиставлявся хаосу, був деталізованим і заповненим речами. Дослідник підкреслював, що у часопросторовій єдності – міфологічному хронотопі – час згущується і стає новою формою простору, простір під впливом часу втягується у його рух – відбувається так звана темпоралізація простору.

В. Халізев зазначав, що літературні твори «пронизані» тимчасовими й просторовими уявленнями, є нескінченно різноманітними і глибоко значущими. Дослідник розрізняє такі образи часу: 1) біографічний (дитинство, юність, зрілість, старість); 2) історичний (характеристики зміни епох і поколінь, великих подій в житті суспільства); 3) космічний (уявлення про вічність і всесвітню історію); 4) календарний (зміна пір року, буднів і свят); 5) добовий (день і ніч, ранок і вечір), а також уявлення про рух і нерухомість, про співвіднесення минулого, сьогодення, майбутнього [187с. 137].

Українська дослідниця Н. Копистянська відзначала, що часопростір є жанрово- і системотворчим фактором. Вчена зосереджує увагу на взаємозв'язку літературного процесу в аспекті: хронотоп – жанр – жанрова система – художній напрям, оскільки, на її думку, поява нового жанрового різновиду залежить від змін у часопросторовому мисленні [42, с. 249].

Дослідниця розрізняє час художнього твору та власне час як загальне поняття. За висловом літературознавця, час є категорією первинною, оскільки є нематеріальною концепцією. Художній час, однак, є вторинним, адже постає суб'єктивним, тобто таким, яким його відобразив творець – автор, а отже є вигадкою, що не має відношення до реальності [42, с. 223]. Авторка виділяє такі типи часу: 1) соціально-історичний час як форма існування і розвитку суспільства; 2) соціально-історичний час як усвідомлення та узагальнення

розвитку суспільства; 3) соціально-історичний час як художнє відтворення, моделювання об'єктивних процесів [44, с. 18].

Вивченням міфопоетичного часопростору займався румунський етнограф і літературознавець М. Еліаде. Науковець розрізняв сакральний і профанований простір. Критерієм розрізнення двох термінів, на думку М. Еліаде, є риса однорідності/неоднорідності, тобто наявності «розривів, тріщин» [31, с. 12], хаосу у просторі. Розрив сакрального простору перетворюється на «вихідну точку» *axis mundi* (вісь світу), початок створення всесвіту. Профанований простір за своєю природою є однорідним, тобто нейтральним. Прорив «священного» у «профанований» простір (іерофанія, за термінологією М. Еліаде) зумовлює розрив «однорідності простору та появу абсолютної реальності», що протиставляється пануючому хаосу [31, с. 12]. Центр всесвіту (*axis mundi*) є ключовим фактором організації сакрального простору, є кордоном та точкою перетину різних космічних рівнів (Небо, Земля, Потойбічний світ). Центр всесвіту, на думку М. Еліаде, «об'єднує та підтримує Небо і Землю», однак його «корені» (основа) «перебувають у потойбічному нижньому світі» [31, с. 21].

М. Еліаде, вивчаючи категорію міфологічного часу, зауважує, що людина архаїчного суспільства відчуває себе нерозривно пов'язаною з Космосом і космічними ритмами. Науковець зазначає, що час можна поділити на: 1) сакральний (у різних традиціях: Час, Міфічний Час, Час до часу, Час Сновидінь, Час до Падіння, Втрачений рай тощо; 2) профанований час (буденний) час. Сакральний час пов'язаний з природними, космічними ритмами, тоді як профанований час – з історією. Оскільки космічні ритми циклічні й незворотні (сакральний час), а історія – лінійна і незворотна (профанований час), у свідомості людини архаїчного суспільства хоч і присутнє поняття про незворотність подій, циклічність часу все ж стоїть на першому місці. Для сучасної людини знову-таки пропорція зворотна [31, с. 37–43].

М. Еліаде акцентує увагу на тому, що сакральний час пов'язаний з міфом, адже у повторенні міфу відновлюється у всій цілісності забутий час і, як

наслідок, до певної міри людина стає співучасником згадуваних подій, сучасником богів або героїв, проживаючи міфи, ми виходимо з часу хронологічного, світського й вступаємо в межі якісно іншого часу, часу сакрального, одночасно вихідного, первісного та в той же час нескінченно повторюваного. Час до гріхопадіння, або сакральний час – це час першотворення, прототипів, першопредметів, першодій. Усе, що має місце в повсякденному житті, має прототип у Часі Оно. Все, що ґрунтується на профанованому часі, створюється за образом першотворення.

Є. Мелетинський зазначав, що міфологічний час – це не просто минуле, а особлива епоха першотворення, прачас, початок, первинні часи, що передували початку відліку емпіричного часу. В силу синкретизму міфологічного мислення міфічне минуле як універсальний першовиток є не тільки парадигматичною оповіддю; воно також виступає священним сховищем прототипів, магічних і духовних сил, які продовжують підтримувати установлений порядок у природі і суспільстві за допомогою ритуалів, інсценують події міфічної епохи та включають рецитацію міфів творіння [224, с. 208].

Темпоральна організація художнього тексту також пов'язана з нарративним рівнем художнього тексту. Для нашого дослідження продуктивним є вивчення природи наратора в романах Д. Лессінг, що ми продемонструємо у другому розділі. Ж. Женетт, розглядаючи проблему співвідношення автора й розповідача, виділяє категорію «стану», відповідно до чого він викоремлює «гомодієгетичного» (наратор викладає власну історію подій, у якій виступає одним із її персонажів) і «гетеродієгетичного» (не є персонажем історії, яку розповідає) нараторів [166].

На думку літературознавців, і гомодієгетичний, і гетеродієгетичний наратор «проявляють власну інстанцію» у двох ситуаціях: екстрадієгетичній та інтрадієгетичній. Гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації (або авторській розповіді першого рівня) не є персонажем історії, яку викладає. Такий наратор подає власні суб'єктивні судження щодо зображуваних сюжетних ситуацій і подій. Гетеродієгетичний наратор ототожнюється з

«експліцитним автором» художнього тексту, тобто виступає «фігурою у тексті» та є «фіктивним автором» твору. Такий гетеродієгетичний тип наратора оприявнюється у тексті на граматичному рівні, зокрема викладом сюжетних ситуацій від першої особи. Гетеродієгетичний наратор може підкреслювати недостатність власної обізнаності стосовно зображуваних подій через часову або spaціальну віддаленість від них [63]. Гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації (персонажна розповідь першого рівня) здатний виявляти власну інстанцію «і як персонаж, і як викладова субстанція» [63, с. 68].

«Нові критики» К. Брукс та Р. Уоррен запропонували власну типологію наративного фокусу. Залежно від того, чи розглядаються події «зсередини», розповідач може бути присутнім або відсутнім у романних діях. У випадку присутності персонажа у дії, герой *сам* розповідає свою історію. Якщо оповідач відсутній у дії як персонаж, то він постає своєрідним аналітиком, всезнаючим автором, що викладає історію [116, с. 28].

В. Шмід розмежовує терміни «оповідач» і «розповідач»: для оповідача характерна певна об'єктивність викладу подій [251, с. 139]. Термін «оповідач» використовується для позначення носія оповідної функції. Розповідач, на думку дослідника, характеризується суб'єктивністю та є стилістично «маркованим».

Отже, питання художніх категорій часу і простору та нарації є точкою перетину різних дисциплін. Зокрема, фізик І. Пригожин зафіксував зміну картини світу та рефлексії часопросторових відносин. У новітній постньютонівській концепції часу кожен часовий момент є унікальним та нетотожним попередньому, набуваючи рис направленості та невідворотності.

У літературознавстві існує дві тенденції щодо вивчення художніх категорій часу і простору: сприймати їх як неподільну єдність (хронотоп) або розмежовувати як окремі категорії: художній час та художній простір. На чолі досліджень про час і простір у гуманітаристиці стоїть М. Бахтін, який називав хронотоп жанротворчою та змістотворчою категорією літератури, що встановлює художню єдність літературного твору. Домінанту хронотопа, на

думку літературознавця, становить художній час, який набуває чуттєво-наочного характеру.

Вагомий внесок у вивчення-часопросторових відносин внесли наукові праці Р. Інгардена та С. Скварчинської. Зокрема, Р. Інгарден ввів поняття «тривалості» художнього твору та чергувань фаз його читання. С. Скварчинська, як і М. Бахтін, зазначала зв'язок просторових відносин із жанровою своєрідністю художнього тексту. Такі теоретики літератури, як Д. Лихачов та Ю. Лотман, розглядали категорії часу та простору як окремі поняття, які, однак, можуть зберігати взаємозв'язок. Д. Лихачов вважав саме простір динамічною категорією, що організує дію художнього твору. Ю. Лотман характеризував художній простір як модель світу літературного твору, що сформована завдяки просторовим уявленням автора. Літературознавець ввів поняття просторових бінарних опозицій, які можуть з часом набувати нових позапросторових абстрактних значень (свій-чужий, хороший-поганий). В. Топоров притримувався принципів часопросторової єдності, згідно з якою час у міфологічному хронотопі згущується та набуває просторових рис, а простір темпоралізується.

М. Еліаде, вивчаючи категорії часу і простору, розрізняв сакральний та профанований простір. Саме у розриві сакрального розташована вихідна точка всесвіту, його *axis mundi* (вісь світу), що організує сакральний простір та є точкою перетину різних космічних рівнів. Категорія часу, на думку дослідника, представлена сакральним часом (міфічним часом, Часом до гріхопадіння, Часом Оно) та профанованим (буденним). Сакральний час, згідно з концепцією М. Еліаде, тісно пов'язано з міфом, оскільки його рецитація зумовлює відновлення цілісності космогонії. Є. Мелетинський характеризував міфологічний час як епоху першотворення, прачасу, міфологічного минулого, сховища прототипів, магічних і духовних сил, джерела ритуалів, що підтримують установлений порядок у природі.

Вітчизняні напрацювання з хронотопа включають роботи Н. Копистянської та Т. Кушнірової. Науковиці акцентують увагу на «впливі» хронотопа на жанр.

Зокрема, Н. Копистянська оприявнювала кореляцію хронотопа, жанру та жанрової системи відповідно до новітніх часопросторових концепцій.

Наративний рівень пов'язаний із художнім часопростором у тексті. Для нашого дослідження необхідними є типологія наратора Ж. Женетта та його концепція щодо категорії стану. Відповідно до цієї концепції, розрізняється «гомодієгетичний» (оповідач є одним із персонажів власної історії) та «гетеродієгетичний» наратор (оповідач відсутній як персонаж у наративі). Продуктивною вважаємо також теорію Н. Фрідмана стосовно «втручання та невтручання» наратора у текст (всезнаючий наратор), а також концепцію В. Шміда, згідно з якою об'єктивність характерна для оповідача, а суб'єктивність та стилістична маркованість притаманна розповідачеві.

### **Висновки до розділу 1**

Отже, літературна спадщина Нобелівської лауреатки Д. Лессінг стала предметом наукових рефлексій у зарубіжних і вітчизняних розвідках. Найбільш повно дослідженими виявилися романи «Золотий записник», «Шикаста», серія «Діти насилля», пенталогія «Канопус в Аргосі». Романи, що написані на зламі ХХ–ХХІ століть та відносяться до пізнього періоду (дилогія «Мара й Данн», «Ущелина», «Альфред і Емілі»), проаналізовано тільки в декількох статтях.

У розвідках зарубіжних літературознавців домінують феміністичні (С. Воткінз, Г. Грін, Ф. Перракіс, А. Ріду, Р. Рубінштейн, Л. Скотт, Е. Шоуолтер) та психоаналітичні (Б. Дрейн, Ф. Перракіс, Р. Рубінштейн, М. Галін) підходи до аналізу творчості Д. Лессінг. Виокремлюються також наративні, жанрові та екофеміністичні дослідження доробку письменниці.

Український науковий дискурс представлено головним чином двома дисертаційними дослідженнями М. Горлач та М. Миколайчик та низкою статей, у яких домінують зазначені вище психоаналітичний, феміністичний, наратологічний підходи. Деякі особливості поетики та наративний дискурс романів «Ущелина» та «Альфред і Емілі», що відносяться до пізнього періоду



творчості Д. Лессінг, найбільш докладно досліджено у роботах Л. Мірошніченко.

У літературознавстві відсутня спільна думка стосовно періодизації творчості Д. Лессінг. На періодизацію творчості письменниці у роботах вітчизняних та зарубіжних вчених великою мірою вплинули наукові вектори дослідження: тематичний, хронологічний та психоаналітичний підходи. Точаться дискусії стосовно визначення меж раннього та зрілого періодів, а також стосовно їх назв (ідеологічний або комуністичний та психологічний або феміністичний).

Основні літературознавчі рефлексії (Р. Рубінштейн, М. Кнапп), що стосуються періодизації творчості письменниці, було опубліковано у 1970-1980 роки, тож у визнанні ними хронологічні кордони пізнього періоду не включено твори, які були написані пізніше. Пізній період у дослідженнях Е. Папа, Б. Старв і В. Савиної визначається як «космічно-фантастичний».

Деякі дослідження актуалізують психоаналітичний підхід до класифікації літературної спадщини Д. Лессінг та зазначають наявність фантастичних елементів у її творах як раннього, зрілого, так і пізнього періодів. Літературознавці визнають складним питання періодизації творчої спадщини письменниці, оскільки у доробку Д. Лессінг актуалізується «еволюція тем і форм» упродовж усієї її кар'єри.

Творчість Д. Лессінг зазнала впливу загальних неоміфологічних тенденцій кінця XIX–XX ст. Наприкінці XIX – на початку XX ст. намічається зміна культурно-історичної парадигми та відбувається трансформація картини світу. Відбуваються процеси «реміфологізації», відродження міфу, що досягли піку в модерністській культурі XX ст. Формується модерністське світовідчуття з притаманним йому почуттям дисгармонії та абсурдності світу. У літературі актуалізація міфу є способом структурування тексту, що згодом розповсюджується за межі модерністських творів. Відбувається переосмислення традиційних міфологічних образів і сюжетів та їх стилізація у сучасному контексті. Міфокритики (Є. Мелетинський, О. Лосєв) зауважують, що в літературному творі може поєднуватися як архаїчний міф, що відтворює

своєрідну структуру мислення та рецитуює прадавній час першотворення, так і авторський міф. Актуалізація міфологічної свідомості та міфу у творі давала відповіді на онтологічні питання, оскільки «охоплювала матеріальний та трансцендентний світ».

Зміна уявлень про картину світу зумовила повторну рефлексію традиційних категорій часу й простору. Постньютонівська концепція часу характеризується рисами направленості та невідворотності, тож кожен момент у часі стає нетотожним попередньому. У літературознавчому дискурсі дискусію щодо загальних змін сприйняття часу і простору загалом та їх відтворення у художньому тексті започаткував М. Бахтін. Науковець запропонував сприймати художній час і простір у їх неподільній єдності – хронотопі, домінуючою категорією якого він вважав художній час. До наукових рефлексій стосовно часу і простору долучились як зарубіжні, так і вітчизняні літературознавці. Існує дві тенденції визначення хронотопа: наслідування бахтінської традиції неподільності категорій часу і простору та вивчення їх як окремих понять.

Міфокритики визначають функціональність часопросторових категорій, зокрема Д. Лихачов та Ю. Лотман відійшли від концепції хронотопа М. Бахтіна та неподільності його складових. На думку цих вчених, домінуючим у хронотопі виявляється художній простір. Ю. Лотман ввів поняття «просторових бінарних опозицій», які у художньому тексті набувають додаткових позапросторових значень. В. Топоров виявив, що для міфологічного хронотопа характерно набуття часом просторових рис.

Наукові дослідження часопросторових категорій у XXI столітті засвідчують увагу саме до категорії художнього простору. У нашому дисертаційному дослідженні ми притримуємося думки вчених (Д. Лихачов та Ю. Лотман, В. Топоров) стосовно хронотопа та його складових художнього часу та простору як таких, що можуть впливати один на одне, однак зберігають певну автономію. Важливим і продуктивним вважаємо доповнити й поглибити розуміння неоміфологічного дискурсу за рахунок використання елементів наратологічного аналізу. У нашому дослідженні ми спиралися на праці Ж. Женетта (природа

наратора), К. Брукса та Р. Уоррена (фокус розгляду подій, присутність оповідача у тексті), Н. Фрідмена (ступінь втручання наратора) та В. Шміда (ступінь об'єктивності викладу, що впливає розмежування термінів «оповідач» і «розповідач»).

## РОЗДІЛ 2.

### СПЕЦИФІКА ЧАСОПРОСТОРОВОГО Й НАРАТИВНОГО ВИМІРІВ У РОМАНАХ ПІЗНЬОГО ПЕРІОДУ ТВОРЧОСТІ ДОРІС ЛЕССІНГ

#### 2.1. Риси міфологічного часопростору в діалогії «Мара й Данн»

Художній часопростір діалогії Д. Лессінг «Мара й Данн: пригода» (1999; 2001) виявляється доволі складним аспектом. Попри дискусії щодо жанрової специфіки романів і визначення її як антиутопії [287], або як дистопії [289], або як наукової фантастики [184], більшість дослідників відзначають одну характерну рису часопростору цієї діалогії: циклічність часу та його «перезапуск» [184].

Сюжетно-композиційна структура діалогії Д. Лессінг включає паратекстуальні елементи: оповіді першого роману передують передмова й ілюстрація – географічна карта, яка супроводжує усі видання романів. На карті (Додаток А) «вгадується» схематично зображений контур Африки. За запропонованою Ж. Женеттом концепцією взаємодії текстів («Палімпсести», 1982; «Паратексти: пороги інтерпретації», 1987), «відношення» основного тексту до заголовку твору, передмови, епіграфа пов'язано зі своєрідною «пороговістю», кордоном, що супроводжує та відділяє ці елементи від основного художнього тексту [168]. Розрізняють два підвиди паратексту – перітекст, що безпосередньо «межує» з художнім текстом та включає такі елементи, як заголовок (підзаголовок), передмова, епіграф, присвята, примітки, епілог або ілюстрації. Епітекстом вважається видавнича інформація, рецензії критиків, відгуки тощо.

Видавничий епітекст діалогії «Мара й Данн» (англійське видання, 1999; 2001) включає такі елементи, як видавнича інформація та відомості про автора. В обох романах письменниці епітекст включає зміст, в якому розділи мають лише нумерацію і не мають заголовків.

Паратекстуальні елементи покликані сформувати певне сприйняття читачем або критиком основного художнього тексту, відтворити «авторську програму», сформувати семантичне поле роману [70]. Передмова Д. Лессінг та запропонована ілюстрація виступають ауторіальним (авторським) перітекстом і окреслюють задум та проєктують конфлікти основного тексту діалогії, забезпечуючи «наочність» зображуваного.

У заголовку (перітексті) першої частини діалогії “*Mara and Dann: An adventure*” названо імена двох головних героїв роману – Мари і Данна. Підзаголовок роману («Пригода»), який відділено двокрапкою, окреслює жанрову приналежність роману, його пригодницький характер. У другому романі діалогії «Розповідь про генерала Данна й доньку Мари, Гріота й сніжного пса» [212] такі перітекстуальні елементи, як передмова, епіграф, ілюстрація відсутні. Однак заголовок другої частини діалогії є досить розгорнутим і виконує прогностичну функцію, тобто окреслює головних персонажів другого роману та вказує на зміну основного фокусу нарації. Заголовок неначе «проорокує» смерть головної героїні першого роману – Мари, розширюючи горизонти художнього тексту.

Передмова повідомляє, що події діалогії відбуватимуться в далекому майбутньому на території уявного континенту, назву якого змінено на «Іфрик». Зміна назви географічного континенту «Африка» на «Іфрик» пояснюється письменницею історичними фонетичними змінами: “*It is set in the future, in Africa, called Ifrik because of how often we may hear how the short a becomes a short i*” (Дія розгортається в майбутньому, в Африці, що називається Іфрик через те, як часто ми чуємо, як коротке «а» стає коротким «і») [211, с. VI]<sup>3</sup>. Такі фонологічні зміни корелюють із реальним історичним явищем «великого зсуву голосних» (термін введено О. Єсперсенем), що відбувся в англійській мові в період 1350 – 1700 рр. н.е. Ірландський лінгвіст Р. Хіккі у фундаментальному дослідженні з історичної лінгвістики англійської мови “*The Cambridge Handbook*

<sup>3</sup>Тут і далі текст наводиться за [Lessing D. *Mara and Dann: an Adventure*. London & New York : HarperCollins, 1999, 422 p.], (переклад наш – Н. Проскуріна).

of *English Historical Linguistics*” (2016) зазначає, що «значні звукові зміни в англійській мові відбувалися кожні кілька століть, постійно збільшуючи відстань від попередніх етапів розвитку мови» [244, с. 203]. У тексті роману графічно не зафіксовано проміжні етапи перетворення наголошеного звука [ʌ] в [i:] у сучасній назві континенту *Africa* [ˈæfrɪkə] на назву *Ifrik* [ˈɪfrɪk] у діалогії [230], тож таке написання топоніму *Ifrik* стало загальноприйнятим.

На думку літературознавців, така номінантність, тобто наповнення художнього тексту специфічними знаками, іменами зумовлюють оповідальність, наративність твору. Розгортання персонального світу через номінантність також може реалізуватися у вигляді відтворення уявної мапи, де відбуватимуться сюжетні події [33].

Тож перітекстуальний елемент (мапа континенту Іфрик) «забезпечує» таке розгортання і поглиблення персонального світу тексту у діалогії Д. Лессінг. На цій мапі відтворено різні топоси майбутнього континенту Іфрик: з півночі на південь простягаються три основні зони цього континенту. Перший – це Тундра, другий – територія великого міста Чарад і третій – місто Хадрон з невеличкими містечками, розташованими неподалік від Чарада і Хадрона. Тундра (північна частина Іфрика) включає топоси Ферми і Центру. Біля великого міста Чарад розташовані невеличкі міста Каназ і Білма, а також землі народів агре й хеннів (центральна частина континенту). Навколо Хадрона знаходяться містечка Хелопс і Маджаб, а також Скельне селище (південь Іфрика). Найпівденніша точка, зображена на карті, – Зелений мис, однак у тексті першим згаданим південним топосом визначено місто Рустам, саме з якого і починається подорож головних героїв, сестри і брата, Мари і Данна.

Ономастика виконує функцію створення підтексту діалогії. Сучасні реальні географічні назви співвідносяться з видозміненими топонімами у діалогії. Тож цей художній простір набуває рис гетерогенності, його представлено різними групами топонімів: *гідроніми* (потамоніми, назви річок: Ніліус, Конг; пелагоніми, назви морей: Західне, Середнє море); *хороніми* (назви областей:

Чарад, Хадрон, Тундра); *ойконіми* (назви міст: Маджаб, Каназ, Білма, Центр, Ферма); *ороніми* (назви гірських масивів: льодяні гори Єррапа).

Окрему групу складають *макро та мікротопоніми*, які використовуються для позначення великих та малих об'єктів, які незаселені. До цієї групи можна віднести й місто Рустам, його околиці (Скельне селище та безіменне місто поблизу нього). Ойконім Центр має узагальнюючий, нейтральний характер. Центр як столиця континенту мав виконувати функцію сакрального центру світу, однак він поступово занепав.

Топоніми і гідроніми (водний простір) континенту Іфрик, які зображено на карті й згадуються у тексті, частково співвідносяться із реальними географічними топосами. Зокрема, місто Чарад – це сучасна країна Чад, землі народів агре – територія Нігерії, територія регіону Хараб – Саудівська Аравія.

Гідроніми Іфрика – річка Нілуус і Серединне море відповідно корелюють із назвами ріки Ніл та Середземним морем. Західне море територіально розташовано на місці Гібралтарської протоки, що відокремлює Європу від Африки. В тексті другої частини діалогії «Розповідь про генерала Данна й доньку Мари, Гріота й сніжного пса» (2001) водний простір Гібралтарської протоки відповідає топосу Скельних воріт, що відділяє континент від Єррапу, тобто сучасної Європи.

У тексті діалогії Д. Лессінг зображено, що кліматичні умови майбутнього континенту Іфрик кардинально змінилися внаслідок глобальної цивілізаційної катастрофи: “*All the history of Ifrik has been that – swings of climate*” (Вся історія Іфрика була такою – коливання клімату) [211, с. 374]. Території міста Рустам і Скельного селища (південь Іфрика) вже поволі засипає піском, містечка Маджаб і Хелопс також потерпають від засухи. Тож цей простір виявляється непридатним для життя персонажів роману. Місто Рустам і Скельне селище континенту Іфрик просторово співвідносяться із територією сучасної країни Зімбабве (Південна Родезія), до речі, місцем дитинства Д. Лессінг, батьки якої переїхали до Африки, придбавши кукурудзяну ферму.

Кліматичні умови південного регіону сучасної Африки є доволі сприятливими для землеробства, але у діалогії південна частина майбутнього континенту Іфрик зображується вже як «мертва» земля.

Північно-західна частина континенту Іфрик – це болотяна місцевість, що утворилася внаслідок таїння льодовика, на карті вона умовно позначається як *marsh* – болото, трясовина. У першому романі діалогії зазначено, що цей топос територіально співвідноситься із сучасною пустелею Сахара: “*On the map that has the Ice all over the north of the world, the north part of Ifrik is not brown, the way it is on the globe, because before the Ice it was all desert – all the north of Ifrik was a desert*” (На карті, на якій лід покриває всі північні частини світу, північна частина Іфрика не позначена коричневим кольором, як на глобусі, оскільки до Льодовикового періоду вся північ Іфрика була пустелею) [211, с. 209].

Зображений у діалогії південь континенту після глобальної катастрофи позбавлений будь-яких великих джерел води, в той час як південь сучасної Африки багатий на різноманітні водні ресурси (річки Замбезі, Оранжева, Кунево, водосховище Кахора-Баса тощо). Тож топоси Іфрика відтворюють уявні наслідки глобальної цивілізаційної катастрофи, яка радикально змінила кліматичні умови усього континенту: “*And then the climate changed, and the ice came down and covered all this space. The cities and civilisations disappeared under sheets of ice*” (Клімат змінився, і лід покрив цей простір. Міста та цивілізації зникли під шарами льоду) [211, с. 199].

Художній простір «Мара й Данн» характеризується наявністю бінарних опозицій, притаманних міфологічному простору. Однак у цій діалогії змінено семантику міфологічної бінарної опозиції «північ-південь». У міфологічному світосприйнятті північ асоціюється із профанованим і небезпечним простором, світом мертвих, в якому відсутнє світло і неможливе будь-яке існування. Південь співвідноситься із «переднім» простором, де панує сонце і життя. У діалогії Д. Лессінг аксіологічне значення міфологічної просторової опозиції «північ – південь» модифікується: південь утілює в собі небезпеку, виявляючи ознаки потойбічного простору, в якому неможливе існування жодної живої



душі, у той час як північ – постає життєдайним началом, «колискою життя»: *“The farther south, the worse. The farther north, the better. There's water up there. It still rains there”* (Чим південніше, тим гірше. Чим далі на північ, тим краще. Там нагорі вода. Там досі йде дощ) [211, с. 88]. Південь континенту Іфрик характеризується як небезпечний, чужий і майже мертвий простір: *“down south or down there in the deadlands or the bad place or the dust country”* («на півдні» або «там понизу», у «мертвих краях», або «поганому місці», або в «країні пилу») [211, с. 137].

На півночі розташоване сакральне місто – Центр, де зберігаються священні знання, за допомогою яких населення континенту сподівається відродити цивілізацію. Життя населення на півночі і півдні цього континенту цілком залежне від наявності води. Символіка води у міфологічній традиції має амбівалентне значення: з одного боку, водний простір є життєдайним началом і має сакральне значення, а з іншого, він утілює первісний хаос і пов'язаний з потойбіччям, забуттям.

У романі «Мара й Данн» водний простір (ріки, опади, тощо) на крайньому півдні виявляється життєдайним началом для персонажів діалогії. Береги рік ретельно охороняються, а тих, хто наважується перетнути священний кордон, жорстоко карають.

На півночі Іфрика водний простір втрачає сакральне значення, характерне для півдня. Тож водна стихія півночі, навпаки, втілює небезпеку (повені, наступаюче тотальне зледеніння) і виявляється тим простором, який визначає межу людських можливостей.

Отже, художній простір континенту Іфрик у романі Д. Лессінг лише частково співвіднесено із географією і ландшафтом сучасної Африки. Топоніми і гідроніми часопросторової площини діалогії актуалізують бінарну опозицію «північ-південь», що набуває додаткових конотацій «життя-смерть».

Карта Іфрика, створена Марою і Данном, головними героями діалогії, послідовно відтворює їхній шлях територією континенту, і виявляється візуалізацією оточуючого їх простору. Опанування персонажами цього

«чужого» простору доповнюється інформацією, яку вони здобувають як артефакти давнини – це тексти, карти і глобуси, що збереглися у старих бібліотеках великих міст (Хадрон, Центр). Стародавні джерела та оригінальні карти містили відомості про інші континенти, зокрема у тексті згадуються континенти Північний і Південний Імрик (Америка). Однак, у діалогії зазначено, що сучасний науковий прогрес не дозволяє здійснювати подорожі за межі континенту, тому людство обмежене лише територією Іфрика і достовірна інформація про інші континенти відсутня: *“The other big shape, which resembled Ifrik, was South Imrik <...> But once the world was this big”* (Іншою великою формою, що нагадувала Іфрик, був Південний Імрик <...> Але колись світ був таким великим) [211, с. 198–199]. Тому, попри наявні свідчення про потенційні сусідні території, навіть неподалік розташований острів Мадагаскар відсутній на цій карті.

Якщо топос діалогії «Мара й Данн» відтворено досить детально, то художній час не визначено: немає точної вказівки початку подій і відсутня хронологія їхнього розгортання. У текстах романів тільки зазначено, що події відбуваються у невизначений проміжок часу (приблизно дванадцять–п’ятнадцять тисяч років від сьогодення) – періоду відлиги між Льодовиковими періодами: *“This – and she indicated the globe, with its tiny caps of ice top and bottom – was how things were for fifteen thousand years. And then the ice came down, quite fast, in a hundred years”* (Ось так, – і вона вказала на земну кулю з крихітними крижаними шапками вгорі та внизу, – так було протягом п’ятнадцяти тисяч років. А потім лід зійшов, досить швидко, за сто років) [211, с. 200].

У тексті роману відлік часу співвідноситься з початком цивілізаційної катастрофи, причому сприйняття часу спорадичне: у письмових та усних джерелах відсутні чіткі дані, коли відбувалися події. Тож зв’язок між історичними подіями і часом втрачено, залишилось тільки «нескінченне минуле»: *“When Mara said hundreds, she meant a long time; and when thousands, it meant her mind had given up, confessed failure: thousands meant an unimaginable, endless past”* (Коли Мара сказала сотні, вона мала на увазі довгий час; а коли

тисячі, це означало, що її розум здався, визнав невдачу: тисячі означали неймовірне, нескінченне минуле) [211, с. 56].

Навіть згадки про катастрофу поступово зникають: суспільство «адаптувалося» до загальних щоденних потреб виживання, а екзистенційні питання було витіснено зі свідомості мешканців континенту.

Оскільки чергова глобальна катастрофа звела нанівець усі досягнення культури, які людство «встигло» набути в інтервалі між льодовими епохами, розвиток суспільства «наблизився» до примітивного первісного ладу. Протягом певного невизначеного проміжку часу після первинного зледеніння і «втєчі» людей на південь, відбувалася редуплікація пам'яток минулого – будувалися нові міста, переписувалися книги і створювалися карти. Однак, згодом така практика припинилася, і соціальний устрій максимально спростився: *“Once, long ago, when the Ice came down over Yerrup, they built towns here, and all along Ifrik's north coast, that matched the ones that were disappearing, so that there would be a record and a memory of that old civilization”* (Колись, дуже давно, коли лід спустився над Єррапом, вони побудували тут і вздовж усього північного узбережжя Іфрика міста, які збігалися з тими, що зникали, щоб залишити записи та пам'ять про ту стару цивілізацію) [211, с. 364]. Тож на півночі континенту подекуди зустрічаються кам'яні руїни стародавніх будов перших переселенців з Єррапу (Європи), що перемежуються з більш сучасними спорудами з дерева та глини. В розвалинах давніх міст ще збереглися «функціонуючі винаходи» попередніх поколінь: залізна дорога та вагонетки, водопровід тощо. Місцеве населення здатне лише підтримувати ці реліквії у придатному для роботи стані, однак особливості технології їхнього виготовлення і конструювання втрачено.

Головні герої романів, Мара й Данн, задля порятунку власного життя починають вимушену мандрівку з півдня міста Рустам до Центру – одного з найпівнічніших поселень континенту. Темпорально-просторовий вимір, у якому «функціонують» персонажі, видозмінюється відповідно до «просування» ними територією Іфрика. Сприйняття топосів і «переживання» часу в південній частині континенту тісно пов'язано з посушливим кліматом. Часопросторовий

континуум топосів півдня (Скельного селища, міст Маджабу і Хадрона) відзначається зміною характеру плину часу – його рух постійно сповільнюється і розтягується. Зокрема, повільний, розтягнений характер часу співвідноситься із неквапливістю води: *“But time passed, it lulled past like the sounds of water”* (Але час минув, ледь чутно пливши, нагадуючи шум води) [211, с. 236]. Сезонність виявляється основною одиницею виміру часу: в тексті відсутня співвіднесеність подій із днями тижня, місяцями, навіть зміни природних циклів проходять непомітно. Час вимірюється населенням континенту лише тривалими сезонами дощів, створюючи відчуття «застиглості» часу: *“Everything was slow here. It was stuffy now”* (Все тут було повільно, задушливо) [211, с. 28]. Тож така відсутність чіткого визначення часу зумовлює його сприйняття як «безчасся».

Особливо таке сприйняття часу притаманно художньому простору півдня континенту, який страждає від засухи. Давні міста й величні споруди (Скельне селище, міста Рустам і Маджаб) поволі зникають, їх засипає піском: *“Have had several poor seasons recently, There's almost no one left. In the Rock Village we heard that Rustam was empty and filling with sand. The Rock Village must be, by now”* (Останнім часом було кілька поганих сезонів, майже нікого не залишилося. У Скельному селищі ми чули, що Рустам вже порожній і засипаний піском, як і, мабуть, вже і Скельне селище) [211, с. 185].

Впродовж здійснення своєрідного квесту (подорожі з півдня на північ Іфрика) головні герої «переживають» наслідки призупинення часу: Мара й Данн стають свідками постійних смертей навколо них і поступового «змертвіння» довкілля: *“We walk over all these bones, all the time. When I came this way to get you I saw skulls, people's skulls, piles – I couldn't count them.”* (Ми ходимо по всіх цих кістках весь час. Коли я прийшов сюди за тобою, я побачив черепа, людські черепа, купи – я не міг їх порахувати) [211, с. 100]. Ознаки потойбічного простору, що зустрічаються на початку шляху героїв (кістки мертвих тварин, мертва трава, спустошені міста, давні руїни тощо), набувають символічного значення і наче «зумовлюють» подальше «змертвіння» довкілля. За міфологічними уявленнями, семантика «кісток» вважалась амбівалентною,

оскільки вони уособлювали і буття (божественний вогонь), і смерть одночасно [267]. Кістки могли повернути істоту до життя, тож їх символіка співвідносилась не тільки з потойбічним світом, а й зі світом живих [267, с. 241]. Неназвані жінка і чоловік, які супроводжують Мару і Данна з міста Рустам до Скельного селища, на початку діалогії наполягають на необхідності виконання традиції вшанування загиблих. Однак, Мара, нажахана повинню, що вимила кістки з давнього кладовища, «відмовляється» від такого обов'язку живих перед померлими, чим символічно прирікає південь на остаточний занепад: *“Don't forget where this place is. We'll do our best to come back <...> And how could Mara remember where the bones were when she didn't know where she was going”* (Не забудь, де це місце. Ми зробимо все можливе, щоб повернутися <...> І як Мара могла запам'ятати, де кістки, коли вона не знала, куди йде) [211, с. 19].

Про історію міста Рустам у тексті першої частини діалогії згадується лише побіжно: відомо лише те, що колись воно було столицею півдня Африки, та через громадянські війни Мара й Данн змушені були покинути це місто у ранньому дитинстві. Скельне селище, яке у давні часи було околицею міста Рустам і помешканням для усіх вигнанців, тепер перетворилося на притулок для біженців. Проте, поволі Скельне селище також занепадає, перетворюючись на мертву пустелю, у якій повсюди зустрічаються предмети давнини («вічний» одяг, який неможливо ані пошкодити, ані «зносити»; кістки химерних тварин, стара техніка, давні руїни). Усі ці артефакти давнини викликають у місцевого населення одночасно різні емоції: і захоплення величчю пращурів, і гнів на власне безсилля.

Перебуваючи у Скельному селищі, Мара часто відвідує покинуте місто, розташоване на пагорбі, назва (найменування) якого не зберіглася. У тексті вказано лише приблизний час його заснування – шість-сім тисяч років тому. Імовірно, місто Рустам, а згодом і Скельне селище були побудовані навколо цього давнього «безіменного» міста й надалі «виокремилися» від нього. Оселі Скельного селища частково побудовано з уламків брил покинутого міста: *“The rooms that have the stones with pictures were built first. The stones must have come*

*from another house. The pictures on the stones are not Rock People or the People*” (Першими були побудовані кімнати, в яких було каміння з малюнками. Напевно, каміння походить з іншого будинку. Малюнки на камінні – це не скельні люди чи наш народ) [211, с. 33–34].

У цьому покинутому безіменному місті зберіглося декілька давніх фресок, на яких було відображено крах поколінь якоїсь невідомої цивілізації. Із зображень на давніх фресках стає зрозумілим, що давнє місто пережило декілька катастроф: землетруси, ворожі напади, пожежі тощо. Однак на руїнах зруйнованого безіменного міста щоразу будувалося нове, а мешканці нового міста навіть не підозрювали про наявність руїн, що залишилися від пращурів: *“The builders of the top building had not known of the building underneath. Earth had been washed away, so now you could see the two walls, one almost on top of the other”* (Будівельники верхньої споруди не знали про конструкцію під нею. Землю змило, тож тепер можна було побачити дві стіни, що лежали майже одна на одній) [211, с. 57].

Тож будівництво сучасного міста виглядало як «нашарування» на руїнах старого міста. Межі цього міста поступово розширювалися, поки невідома катастрофа не змусила мешканців остаточно залишити своє помешкання.

Місцеве населення Скельного селища, розташованого поблизу безіменного міста, сприймало його як «чужий», ворожий і небезпечний простір. Мешканці Скельного селища не наважувались навіть «перетинати» кордони цього «чужого» простору, у якому час остаточно зупинився. За місцевими повір'ями мешканців Скельного селища, безіменне покинуте місто було притулком потойбічних істот, навіть дракони (місцеве найменування крокодила) не порушували кордонів – крутих скал. Густих та колючих чагарників також боронив вхід до цього міста. Отже, топос покинутого безіменного міста має характеристики потойбічного, «мертвого» простору.

Згодом і топос Скельного селища перетворюється на мертвий простір. Сестра і брат, Мара й Данн, які переселились до Скельного селища, страждали від спраги під час посухи. У цій місцевості з кожним роком кількість опадів

зменшувалася, що, зрештою, призвело до засухи. Деяким мешканцям вдалося «вирватися» із селища на північ континенту, а ті, хто залишився, померли від нестачі води та інших ресурсів. Мара довгий час залишалася єдиною живою істотою у цьому просторі, адже самотійно вона була не в змозі вийти за межі Скельного селища, поки її не врятував Данн: *“If you hadn't come then I would be dead. I was dying and didn't know it. And when that fire started I think I would have decided to stay and let it burn me”* (Якби ти не прийшов, я б померла. Я вмирала, не знаючи цього. І коли почалася пожежа, я думаю, що я вирішила би залишитися і дозволити спалити себе) [211, с. 87]. Головні герої покинули Скельне селище і залишили за собою пустелю, яка невдовзі спалахнула вогнем.

Тож Скельне селище уособлює собою замкнений простір – мешканці не можуть з нього вийти, вони наче «ув'язнені». Пожежа, яка спалахує в цьому просторі після втечі брата й сестри, набуває символічного значення. У міфологічній традиції вогонь є символом очищення й відновлення, а також символізує переродження, перехід до якісно нового стану. Пожежа у селищі символізує водночас і кару людству за порушення божественних настанов, і його очищення.

Топоси, де в минулому були розташовані квітучі міста, перетворилися на спорожнілу місцевість. Ці території поступово змінюються із «згасаючих» міст на маргінальні осередки, і, згодом, на повністю спустошену «замкнену» місцевість, у якій немає жодних ознак життя. Простору півдня притаманний стан безчасся, обумовлений посухою, що знищує усе довкілля, який поступово «поширюється» в напрямку північних територій. Скальне селище виявляє риси потойбічного (інфернального) простору. Простір селища наповнений лише давніми артефактами, живі істоти не можуть існувати в його межах, плин часу і, навіть, його «переживання» відсутні.

У діалогії «Мара й Данн» кожному топосу притаманне превалювання певної кольорової гами. Колореми простору півдня континенту мають дуальну семантику: превалюють відтінки хроматичних, тобто спектральних кольорів (жовтий, червоний, коричневий), які доповнюються ахроматичними корелятами

(відтінки сірого, чорний). Ці кольори набувають амбівалентних конотацій, з одного боку, позитивних (вогнь, золоті монети), а з іншого – негативних (надзвичайна посуха, неродюча земля, пустеля). Простір півдня континенту, який страждає від засухи, відзначається наявністю майже усіх відтінків жовтого кольору, що має негативну конотацію і пов’язаний з образом пекучого сонця, що знищує все живе: *“All around was this enormous, flat country covered with grass, a yellow, drying. No trees. Here and there were little rocky hills, but not one tree”* (Навколо була величезна пласка місцевість, вкрита жовтою травою, що висихала. Без дерев. Де-не-де були кам’янисті пагорби, але жодного дерева) [211, с. 10].

У цьому просторі також превалюють «хтонічні» кореляти хроматичних та ахроматичних кольорів спектру: буро-коричневий, іржавий, червоний, блідо-жовтий, сірий, чорний, про що свідчать пожухлі рослини, сухі русла річок та неродюча мертва земля: *“Between where they were and the fires, nothing green was left, only grey rocks and stones here and there in the black”* (Між місцем, де вони були, та вогнищами не залишилося нічого зеленого, лише сірі скелі та каміння тут і там у чорному) [211, с. 98].

Центральний регіон, до якого належать місто Чарад, землі народів агре й хеннів, страждає від міжусобних воєн цих народів. Зображення збройного конфлікту в цьому регіоні обумовлює появу корелятив червоного кольору – кольору крові: бурого, коричневого, кольору іржі тощо. Кольорова гамма центрального регіону насичена кольорами, які ідентичні топосам півдня: жовтий відтінок соломи, коричневий колір пожухлого очерету, бруду та їхні відтінки. Все більш тривалі сезонні посухи у місті Чарад модифікують кольорову гаму цього регіону і вона стає схожою на кольоровий спектр півдня. Новобудови із бруду та піску – неякісні та приземкуваті хатки мешканців міста Чарад – контрастують із рештками старих будівель їхніх пращурів: вони світлого кольору, наче вибілені сонцем, з яскравою давньою мозаїкою.

Художній час центрального регіону «уповільнюється» і ототожнюється із ледь помітною течією ріки: *“The day went on, so hot, so damp <...> Water running*



*slow and low between dry banks*” (День все тривав, така спека, така вогкість <...> Вода повільно і низько тече між сухими берегами) [211, с. 213].  
*“The river rolling along <...> glossy green and clear, with some green trees along it”* (Річка повільно тече, блискучо-зелена і прозора, з деякими зеленими деревами вздовж неї) [211, с. 213].

У міфологічному світосприйнятті колористика води зазвичай співвідноситься із відтінками синього або зеленого кольорів, однак водний простір півдня і центральної частини континенту діалогію корелює з коричневим кольором, відтінком землі і бруду. Визначальним епітетом, що описує майже всохлі річки, озера й струмки півдня й центральної частини Іфрика, є прикметник *muddy* (брудний, каламутний, імлистий): *“The dried mud around the water; but it was not water at all: it was thick mud and they could not drink it”* (Сухий бруд навколо води; але це була зовсім не вода: це був густий мул, що неможливо пити) [211, с. 10].

У колористиці північної частини континенту через близькість льодовика і підвищену кількість опадів з’являється низка нових кольорів, нетипових для півдня й центральних територій: відтінки зеленого, синій і його відтінки, а також білий колір тощо. Зміна кольорової гама насамперед стає помітною у місті Білма, яке, незважаючи на розташування поблизу міста Чарад, тобто центрального регіону Іфрика, суттєво відрізняється своїми кліматичними умовами. В архітектурі міста з’являються невеличкі зелені сади, фонтани тощо.

Палюче сонце, що вбивало усе живе на півдні й в центральному регіоні континенту, ледве світить на півночі. Тож корелятами сонячного світла на півночі стають холодні відтінки білого. Художній час і його «переживання» мешканцями цього простору має такий самий «уповільнений» характер, як і на півдні: *“Mara felt that her thoughts had slowed, and all her life had become just this: sitting in a shallow boat just above water”* (Мара відчула, що її думки сповільнилися, і все її життя стало таким: сидіти в маленькому човні прямо над водою) [211, с. 357].

Кольорова гама водного простору півночі також трансформується: річки змінюють свій колір із брудно-коричневого, імлистого, зеленого на прозорий

колір, синій та білий колір снігу. Русла річок поступово наповнюються та очищуються.

Колористика й часопростір другої частини діалогії роману «Розповідь про генерала Данна й доньку Марі, Гріота й сніжного пса», суттєво відрізняється від першого роману. Художній простір, де відбуваються події другої частини діалогії, територіально значно менший і обмежується лише крайньою північню континенту. Зокрема, основними топосами виявляються місто Центр, територія під назвою «Ферма», і, згодом, нове місто, засноване Данном на межі відомих земель континенту.

Бінарні просторові опозиції «північ–південь» оприявнюються у другому романі діалогії більш імпліцитно: відсутній різкий контраст зображення топосів, що був характерний для її першої частини. Набуває якісно-нового значення опозиція «схід–захід»: східні території від континенту Іфрик, зокрема місцевість Хараб, страждають від нескінченних війн. Західна частина зображується як кордон «відомого» світу – континент омивається однойменним морем, за межами якого – невідомий і небезпечний простір: “*At one end to the west were the Rocky Gates, but they stood apart, with sea between. On the other end, to the east, was the word ‘Unknown’*” (На заході на одному кінці були Скелясті ворота, що стояли окремо, а між ними простягалось море. На протилежному кінці моря, на сході, було слово написано «Незвідане»)⁴[212, с. 56].

Кольоровий спектр другого роману діалогії відтворено контрастною холодною гамою, ідентичною до колористики північних територій першого роману. Кольоровими корелятами північного простору виступають відтінки синього, білого, сірого та зеленого кольорів: “*White, and black, and above him the blue of a cold sky*” (Біле, і чорне, а над ним блакить холодного неба) [212, с. 6]. Білий колір домінує у колористиці другого роману діалогії: товщі льоду і снігу, холодне небо, туман, імла та фауна півночі (сніжні пси, болотяні білі пташки):

---

⁴ Тут і далі текст наводиться за [Lessing D. The Story of General Dann and Mara`s Daughter, Griot and the Snow Dog. London : Fourth Estate (HarperCollins), 2005; New York : HarperCollins, 2006, 288 p.], (переклад наш – Н. Проскуріна)

“*White, white on white, and he was breathing a fresh sea air that cleared his lungs of the dull damp smell of the Centre*” (Біле, біле на білому, і він дихав свіжим морським повітрям, яке очистило його легені від млявого вогкого запаху Центру) [212, с. 5].

Простір півночі континенту зображується також за допомогою ахроматичного сірого кольору: “*They looked around them, and saw the interminable, grey, wet marshes, dark water, pale rushes and reeds, a low, dark, hurrying sky*” (Вони озирнулися навкруги й побачили нескінченні, сірі, вологі болота, темну воду, блідий комиш і очерет, низьке, темне, квапливе небо) [211, с. 389]. Колорема чистого сірого (*grey*) кольору доповнюється у тексті діалогії різними його відтінками (*greyish* – сіруватий; *greyish-yellowish* – сірувато-жовтуватий; *pale* – блідий).

Сірий колір є корелятом холодного сонячного світла на півночі, що контрастує з колоревою яскравою, нищівною світилою півдня: “*The light was still grey <...> The sky was low and grey*” (Світло було ще сіре <...> Небо було низьке і сіре) [211, с. 386]. “*the greasy-green of the marshes, the low grey sky <...> a grey light filled the spaces under the roof*” (масляно-зелені болота, низьке сіре небо <...> сіре світло заповнювало простори під дахом) [212, с. 151, 193].

Зелений колір, який у першому романі діалогії відтворював водну стихію і флору, уособлюючи життєдайне начало, у другій частині діалогії зазнав трансформації. На крайній півночі він асоціюється із застійним «мертвим» простором, у якому превалюють вогкість, гниття та пліснява.

Одним із найбільш значущих топосів діалогії є місто Центр, розташоване на півночі континенту. Така назва міста обумовлена його роллю в житті та історії континенту. Формально місто Центр вважається столицею усього континенту, однак фактично його влада впливає лише на прилеглі території Тундри, а не на весь простір Іфрика. У міфологічному світосприйнятті центр всесвіту є «розривом однорідного простору» і постає кордоном між різними «космічними рівнями»: землею і небом [31, с. 21]. Прорив священного у профанований (мирський) простір (іерофанія, згідно з концепцією М. Еліаде) відбувається саме

в сакральному центрі й ототожнюється з космогонією. Саме із сакрального центру «проектуються чотири площини і чотири сторони світу» [31, с. 26]. Оскільки всесвіт тяжіє у своїх витоках саме до центру, людство зазвичай оселяється поблизу сакрального місця, що сприймається як «безпечний», опанований простір.

Індивід, «відірваний» від «свого», впорядкованого, тобто космогонізованого, простору, опиняється у профанованому хаотичному просторі і приречений на смерть. [31, с. 35]. У міфологічній картині світу безцентровість, тобто відсутність сакральної осі *axis mundi* (світового дерева або його варіацій: гори, колеса, стовпа тощо) свідчить про порушення єдності світобудови.

У першому романі дилогії наявні два сакральні центри континенту: місто Рустам на крайньому півдні й місто Центр на півночі. У міфологічному світосприйнятті можливе співіснування та «множинність» сакральних центрів у загальному просторі всесвіту, проте у дилогії жодний із зазначених центрів не є функціонуючим. Тож така безцентровість художньої хроноплощини зумовлює порушення «космічної рівноваги», а відтак, це призводить до зміни аксіологічного «наповнення» міфологічної просторової опозиції «північ-південь» у дилогії, її тотального «перевертання». Кожне з двох міст у певний момент історії Іфрика було столицею континенту й виконувало роль священного центру світобудови. Через занепад південного міста Рустам, столицю континенту перенесли на північ до міста Центр. Це місто побудовано на височині, що у міфологічному світосприйнятті співвідноситься із Святою горою, центром світу, точкою перетину Землі і неба. Однак з часом околиці міста Центр поволі «занурювалися» в болото, а сам простір міста «візуально» зменшувався: *“It had been built on the highest place for a long way around, but as the tundra melted, the marshes encroached and the waters crept up. In some places the edges of the Centre were half under water”* (Він був побудований на найвищому місці довкола, але коли Тундра розтанула, болота «вторглися», і вода поповзла вгору. У деяких місцях краї Центру були наполовину під водою) [212, с. 12].

Тож місто Центр також поволі занепадало і було не в змозі виконувати функції священного центру. Місто Центр тепер є тільки формальною столицею континенту і слугує лише своєрідним свідченням величі минулого. Відтепер простір міста Центр і його околиць сприймається персонажами як заболочений «мертвий» простір.

Місто Центр є своєрідним сховищем історичного минулого всього людства, там зберігається колекція давніх артефактів (винаходів пращурів, які для сучасного покоління набувають сакрального значення), переважну більшість яких зібрано у музеї міста. Своєрідним «серцем» міста є підземна бібліотека, де зберігаються найцінніші книжки, що сховані у скляному кубі. Давні книги містять сакральні знання для спасіння усього континенту від остаточного занепаду.

Священні книги, що збереглися у бібліотеці, засвідчують, що причиною глобальної катастрофи, крім цілком природніх коливань клімату, був також техногенний вплив і згубна діяльність людства впродовж усієї історії: *“These ancient peoples would have ended their civilisations even if the ice had not arrived <...> They spoiled everything they touched. These ancients richly deserved the punishment of the Ice”* (Ці стародавні народи знищили б цивілізацію, навіть якби лід не настав <...> Вони псували все, до чого торкалися. Ці стародавні люди цілком заслужили покарання Льоду) [211, с. 381].

Тож у тексті діалогії катастрофа виступає водночас і карою людству за скоєний злочин по відношенню до матері-природи, і також «оновленням», «перезапуском» часу. Відтворюється космогонічний цикл: всесвіт «оновлюється», на зміну хаосу приходить космос. Пошуки персонажами причин катастрофи і вивчення сакральних книг і артефактів з метою розуміння історії людства уособлює їхнє устремління проникнути до сакрального часу, «золотої доби». Віднайдений втрачених сакральних знань допомагає персонажам діалогії опанувати «чужий» ворожий простір, а, відтак, уможливорює відновлення втраченого зв'язку поколінь і космогонію.

Отже, часопростір першого роману (Скальне Селище, Маджаб, Хелопс, Каназ, Білма, Центр, Ферма) діалогії «Мара й Данн» не має «функціонуючого» священного центру, а відтак, усе навколишнє поринає у хаос. Відсутність сакрального центру, своєрідного орієнтиру в художній хроноплощині цього роману, «розриває зв'язок» між земною й небесною сферами та унеможливорює «злиття» індивіда із Космосом. Просторова замкненість континенту обумовлює сприйняття простору персонажами як чужого й ворожого.

Персонажі діалогії опиняються у повністю замкненому безцентровому просторі, кордони якого окреслено географічно («ворожий» простір моря на сході й заході) або кліматично (екстремальні температури півночі й півдня): *“It was as if the way west were barred with a NO, like a dark cloud”* (Це було так, ніби шлях на захід був перегороджений словом «НІ», мов темна хмара) [212, с. 92].

Пошук головними героями діалогії «сакрального» простору й безпечного для життя місця оприявнюється у художньому тексті діалогії включенням мотиву подорожі (мандрів) в обох романах. Мара й Данн не знаходять сакральний центр у першій частині діалогії, тому цей мотив пошуку модифікується і розширюється в романі «Розповідь про генерала Данна й доньку Марі, Гріота й сніжного пса».

Головні герої продовжують досліджувати обмежений замкнений простір континенту Іфрик, вивчають давні книги, що зберіглися у формальному «сакральному» центрі (місто Центр). Пошук і набуття героями (Данном і його племінницею Тамар) сакральних знань про світобудову та історію континенту уможливорює побудову нового сакрального центру. Данн засновує нове місто на крайній півночі Іфрика, яке стає новим священним центром континенту. Відновлення осі всесвіту *axis mundi*, а отже встановлення космогонії допомагає «виходу» із замкненого мертвого простору континенту.

Отже, діалогія Д. Лессінг «Мара й Данн», події якої розгортаються в далекому майбутньому, відтворює наслідки глобальної катастрофи, що кардинально змінила просторові орієнтири та кліматичні умови континенту. У діалогії наявні паратекстуальні елементи. За класифікацією взаємодії текстів Ж. Женетта, в

аналізованих романах виділяються такі категорії паратексту, як перітекст (заголовок, передмова й ілюстрація), а також епітекст (видавнича інформація, відомості про автора). Паратекстуальні елементи окреслюють семантичне поле діалогії, маркують (намічають) конфлікти основного тексту. Ілюстрація у вигляді географічної карти надає «наочності» та історичної «переконливості» подіям, зображеним у діалогії. Географічна карта поетапно фіксує шлях головних героїв територією уявного континенту Іфрик.

Передмова Д. Лессінг виконує прогностичну функцію, яка «визначає» атмосферу діалогії, розширює текстовий горизонт. Попри те, що у другій частині діалогії відсутні такі перітекстуальні елементи, як передмова чи епіграф, розгорнутий заголовок роману «пророкує» смерть основної героїні першого роману діалогії й зміну фокусу нарації, окреслює нових персонажів та закладає сюжетні конфлікти.

Навмисне використання видозмінених сучасних топонімів (ойконімів, гідронімів, хоронімів, оронімів) у художньому тексті діалогії письменниці акцентує контраст між сучасною реальною Африкою і простором художнього континенту Іфрик. Завдяки використанню видозмінених топонімів реалізується «номінантність персонального світу» (знакового наповнення) Д. Лессінг, художній простір набуває рис гетерогенності. Художній простір наповнено видозміненими топонімами, гідронімами, що зумовлює оповідальність та наративність діалогії.

У романах модифіковано також кліматичні полюси «північ-південь»: сучасний південь Африки перетворився із місцевості з тропічним і субтропічним типом клімату на мертву посушливу територію; північ сучасної Африки з пустельною місцевістю трансформовано на заболочену місцевість, «багаторічну мерзлоту». Така аксіологічна зміна опозиції «північ-південь» спричинена відсутністю у хроноплощині діалогії сакрального центру світобудови. Безцентровий простір поринув у Хаос, «замкнув» власні кордони, «ув'язнивши» мешканців континенту на території Іфрика. Просторова замкненість та безцентровість континенту обумовлює сприйняття персонажами простору як

такого, що є «чужим», ворожим та небезпечним. Топос півдня континенту, що характеризується посушливим кліматом і асоціюється з образом «нескінченної» пустелі й «вічного» сонця, виявляє риси потойбічного простору, створює відчуття «призупинення часу», безчасся на цій території. Відсутність сакрального центру зумовила дезорієнтацію персонажів у просторі і тотальний хаос, спровокувала призупинення часу й спричинила, згідно з авторською концепцією, занепад цивілізації та втрату історичної пам'яті. Тож шляхом виходу зі стану хаосу й безчасся для Данна є або відновлення старого центру, або розбудова нового сакрального центру, що уможливить космогонію.

Старе місто Центр, яке раніше було священним центром усього континенту, «втратило» свою сакральність і сприймається персонажами як «чужий», мертвий простір, фактично ототожнюючись із периферією. Топос слугує лише тимчасовим сховищем священних знань історії континенту й людства загалом. «Відновлення» міста як такого, що здатне слугувати сакральним центром світобудови, – неможливе, а отже, цю лакуну має заповнити новий центр всесвіту. Таким центром стає нове місто, засноване Данном і його прихильниками на «фундаменті» сакральних знань старого центру. Тому відбувається «перенесення» нового центру світобудови, що сприяло відновленню історичних зв'язків між пращурами та їхніми нащадками, віднайденню персонажами їхніх первнів.

Міфологічний характер часу в діалогії проявляється як циклічний, і йому властива неоднорідність (розтягненість) плину романного часу. Основною рисою часового континууму півдня є уповільнений характер плину часу, який символічно порівнюється із течією води. Циклічність постає однією із домінантних ознак художнього світу романів й уособлюється через образ зруйнованого безіменного давнього міста поблизу Скельного селища. Безіменність міста виявляється значущим маркером маркером забуття. Характерною рисою цього топосу є повторюваність, що є ознакою космогонічних міфів. Глобальна катастрофа виявляється своєрідним



«перезапуском» часу, що передбачає повернення до хаосу й впорядкування його на космос, отже, відбувається циклізація.

Художній простір діалогії Д. Лессінг структуровано за допомогою міфологічних опозицій «свій – чужий», «хаос – космос», «центр – периферія». Романному простору притаманні гетерогенні характеристики, що актуалізуються через такі бінарні опозиції, як «північ – південь», «живий – мертвий», «небезпечний – безпечний», «сакральний – профанований», «відкритий–закритий».

Кольорова гама, що характеризує часопросторовий континуум діалогії, також набуває аксіологічного значення. У хроноплощині романів Д. Лессінг присутні хроматичні (жовтий, коричневий, червоний, зелений, синій, блакитний) та ахроматичні (білий, сірий, чорний) кольори та їхні відтінки. Колореми в діалогії «Мара й Данн» мають амбівалентну семантику. Зокрема, особливо важливою є дуальна семантика жовтої барви. З одного боку, негативна конотація втілюється в образі пекучого жовтого сонця, що випалює все живе на континенті Іфрика. З другого, позитивна конотація імплементується в образі очисного вогню, де стихія маркує зміни. Однак загалом усі «амбівалентні» колореми діалогії Д. Лессінг тяжіють саме до негативних конотацій: у цих романах зеленими колоремами характеризуються переважно заболочена місцевість Іфрика, застійна «мертва» вода. Синій колір передає безмежність водного простору півночі континенту та утілює небезпеку, символізуючи недосяжний кордон між континентом та прилеглими територіями.

Кольори хроматичного й ахроматичного спектру актуалізують романні просторові опозиції «північ – південь». Для півдня континенту характерні переважно колореми жовтого, буро-коричневого, іржавого відтінків, а для півночі притаманно поєднання хроматичних (синього, зеленого) і ахроматичних (білий, чорний) кольорів. Колористика топосів центрального регіону асимілюється до кольорів крайнього півдня континенту: превалюють відтінки жовтого кольору, який асоціюється з надзвичайною посухою й обмеженою кількістю водних ресурсів на цих територіях.

## 2.2. Особливості наративного й темпорально-просторового вимірів у романі Доріс Лессінг «Ущелина»

Роман Д. Лессінг «Ущелина» (2007) суголосний з попередніми творами письменниці пізнього періоду, в яких вона створює підкреслено міфологічний світ. Однак, якщо події дилогії «Мара й Данн», що належить до того ж пізнього періоду творчості Д. Лессінг, відбуваються в далекому майбутньому, то у романі «Ущелина» їх перенесено в давнє минуле.

Д. Лессінг використовує художній прийом «роман у романі»: текст «Ущелини» включає дві сюжетні лінії. Перша – це розповідь історика на ім'я Транзит, який вивчає давні манускрипти. Друга лінія оповіді стосується безпосередньо змісту цих манускриптів, в яких йдеться про «достеменну» історію походження людства – це хроніки місцевості під назвою «Ущелина», у якій проживали перші створіння всесвіту – жінки.

Наявність у романі двох сюжетних ліній зумовлює функціонування двох фокусів нарації. Основною сюжетною лінією є історія Ущелини, яка переривається розповіддю і спогадами історика (Транзита) про Давній Рим за часів правління імператора Нерона.

У міфологічному світосприйнятті найменування виконує важливу функцію. Ім'я є сакральним знанням, що здатне впливати на довкілля. Отримання нового імені пов'язується з міфологічними ритуалами посвячення, комплексом ініціації тощо

У романі Д. Лессінг «Ущелина» персонаж навмисно приховує своє ім'я і вказує тільки свій псевдонім – Транзит: *“I am a scribe and researcher. My name for this book is ‘Transit’. What my real name is I shall keep dark”* (Я – писар і дослідник. Мое ім'я для цієї книги – «Транзит». Яке моє справжнє ім'я, я буду тримати в таємниці) [209, с. 24].

Ім'я Транзит (Transit) не було типовим преноменом, номеном, когноменом або агноменом для давніх римлян. Воно походить від латинського дієслова *transire*, що позначає «переходити, проходити, минати» [213, с. 1889]. Дієслівна

форма *transit* у латинській мові є омонімічною: це водночас форма теперішнього часу третьої особи однини «він/вона/воно минає», і форма минулого часу «він/вона/воно проминуло».<sup>5</sup>

Персонаж Транзит, з одного боку, виступає «споглядачем» плину сучасного йому часу – Риму епохи правління Нерона, а з іншого – він «розповідач-хронікер» [15], історик, який займається дослідженням і систематизацією міфів минулого, які суперечать наративу сучасного йому Риму. Тож ім'я персонажа має символічне значення: воно суголосне «місії» персонажа – дослідженню минулого – і акцентує увагу на швидкому плині часу та тлінності сущого.

На думку літературознавців, дві сюжетні лінії (історія Ущелини та Транзита), що максимально відокремлені одна від одної невизначеним часовим проміжком, покликані відтворити «становлення взаємостосунків» двох статей на тлі «різних історичних та цивілізаційних обставин» [90, с. 139]. Науковці тлумачать роман Д. Лессінг «Ущелина» як своєрідний «діалог між чоловічим на жіночим началом» та їх безпосереднє зближення один з одним [67, с. 124]. Така нарративна стратегія створює ефект узагальнення, тобто діалог відбувається не між різними поколіннями жінок та чоловіків, а між «кожною жінкою і чоловіком» [67, с. 124–125].

Роман «Ущелина» оприявнює активну присутність розповідача та експліцитного читача. Транзит як «розповідач-хронікер» вільно трактує історію Ущелини, викладаючи власні судження та позицію: “*And now, dear Roman reader, what do you see in your mind`s eye <...> But I`ll tell you, you will be seeing what is in my mind now*” (Отже, читачу мій, вельмишановний римлянин, що бачиш ти <...> Я відкрию тобі, що ти побачиш те, що зараз в мене на думці) [209, с. 117]. Розповідачами історії Ущелини виступає низка жіночих

---

<sup>5</sup> Така ж дієслівна форма *transit* вживається у крилатому латинському вислові «*Sic transit gloria mundi*» (Так минає слава світу). Крилатий вираз походить із теологічної праці «Наслідкування Христа» католицького монаха Фоми Кемпійського XIII–XIV ст. Цей вислів також використовувався з 1409 до 1963 рр. під час посвяти Папи Римського. Тричі повторений під час церемонії вираз мав «нагадувати про плин часу і марність буття» [191, с. 319].

персонажів: Мейра, Астра і згодом Маронна, оскільки вони є безпосередніми свідками та активними учасницями подій. В основний «жіночий» фокус нарації історії Ущелини «проривається» чоловічий голос – Горси.

Відповідно, сюжетно-композиційна будова (архітектоніка) роману «Ущелина» є доволі складною. У творі відсутнє структурне розподілення на розділи: частини, що розповідають про історію Ущелини, розділено вставками – коментарями Транзита. Видавничий епітекст включає стилістичне оформлення роману: розповідь Транзита виділяється іншим шрифтом та зображенням птаха – орла.

Сюжетна лінія Транзита – лише частина великої історії Ущелини – по відношенню до неї постає обрамленням, метатекстом та слугує своєрідним коментарем подій і конфліктів основної сюжетної лінії. Транзит лише побіжно описує сучасний йому світ, який контрастує з повсякденним устроєм життя Ущелини. Отже, у художньому тексті роману Д. Лессінг простежується зіставлення двох хроноплощин: «закритого» хронотопа Ущелини і «відкритого» часопростору Риму.

Художня структура роману розподіляється на декілька фокусів нарації, або, за термінологією Ж. Женетта, фокалізації («Фігури III», 1972). У романі Д. Лессінг «Ущелина» маємо гібридний тип наратора: розповідач Транзит по відношенню до історії Ущелини – це вияв гетеродієгетичного розповідача в екстрадієгетичній ситуації. Транзит не є персонажем хронік, про які розповідає, він віддалений від сюжетних подій Ущелини темпорально і спадіально. Однак хронікер-розповідач Транзит емоційно відтворює зображувані події від першої особи: *“You may be thinking that I write of these scenes with too much assurance? But I feel more certainly about them than about many I have attempted to describe”* (Можливо, ви думаєте, що я пишу про ці сцени надто впевнено? Але я відчуваю до них більше певності, ніж до багатьох, які я намагався описати) [209, с. 55].

Водночас у власному вторинному (вбудованому) наративі (embodied or secondary narrative) [1, с. 278] Транзит передає подієвість сучасного йому Риму,

є активним спостерігачем та учасником діалогів. Історія Транзита постає метадієгетичним нарративом (нарратив Давнього Рима в межах нарратива Ущелини). Тож Транзит по відношенню до власної історії – це вияв гомодієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації: він є персонажем та розповідною інстанцією особистої оповіді, зокрема у сцені діалогу Транзита з його дружиною Юлією: “*I stepped forward, and whispered into her ear ‘Be careful, little partridge, be careful, Julia.’ she whispered, ‘Thank you, my dear, thank you – always.’*” (Я підійшов і прошепотів їй на вухо: «Будь обережна, маленька куріпка, будь обережна, Юліє». Вона прошепотіла: «Дякую тобі, мій любий, дякую тобі – завжди») [209, с. 149].

Текст роману представляє собою суцільне «полотно», яке переривається «редакторськими» вставками (відступами) розповідача. Фокалізація змінюється впродовж усього тексту: від вставок Транзита як розповідача, що виявляються прикладом нульової фокалізації (всезнаючого розповідача), до оповіді від «першої» особи – жінки Мейри, яка майже не відділяє себе як особистість від колективного «ми». Надалі фокалізація знову змінюється на внутрішню множинну: історія появи перших чоловіків у світі розповідається з погляду різних персонажів: жінок Астри й Маронни, і наприкінці роману з погляду чоловіка – Горси.

Тож присутній у тексті римський історик епохи Нерона, Транзит, який вивчає давні манускрипти та повістує «справжню» історію виникнення людства, є саме розповідачем. Транзит по відношенню до історії Ущелини постає саме таким персонажем, що формально відсутній в оповіді Ущелини, однак є «всезнаючим розповідачем, який знає набагато більше за інших персонажів» [251, с. 59].

Транзит поступово перетворюється із хронікера на «автора-творця» художнього тексту Ущелини. Він трансформується на письменника, завданням якого є вже не виклад сумнівної історії минулого, а її тотальне переписування. Через опис конфлікту між племенами жінок і чоловіків Ущелини Транзит «відтворює і переживає» власні спогади, проводить аналогію із сучасністю.

«Втручання» Транзита в основну історію Ущелини є достатньо суттєвим: історик на власний розсуд компонує фрагменти історії Ущелини, замовчуючи й «відкидаючи» частини жіночого нарративу, які його не цікавлять: “*The following is not the earliest bit of history we have, but it is informative and so I am putting it first*” (Нижче наведено не найдавніший фрагмент історії, який у нас є, але він інформативний, тому я ставлю його на перше місце) [209, с. 117].

Тож Транзит є досить суб’єктивним розповідачем: викладаючи історію походження жінок і чоловіків, він вдається до власних, часто суб’єктивних, коментарів та суджень, безпосередньо звертається до читача й побіжно розповідає власну історію життя (смерть першої дружини й синів, другий шлюб із набагато молодшою жінкою та народження дітей від цього шлюбу).

Розповідач-хронікер Транзит виступає своєрідним «джерелом оповіді» історії Ущелини, а також є її «аналітиком і коментатором» [251, с. 185], безапеляційним, як всезнаючий наратор (Н. Фрідман) [160, с. 1160]. Транзит «ретроспективно» викладає історію Ущелини й погоджується з думкою представників чоловічого племені («монстрів»): “*I am a Monster and cannot help identifying with those long-ago tortured infants, the first baby boys*” (Я – Монстр і не можу не ідентифікувати себе з тими давно замученими немовлятами, першими хлопчиками) [209, с. 21–23].

Тож втручання розповідача в художній нарратив Ущелини і його часопростір є своєрідним метакоментарем (метарефлексією). Транзит «редагує» історію Ущелини, змінюючи фокус зображуваних подій. Жіночі «голоси» Мейри, Астри й Маронни лише частково виконують функцію розповідачок історії Ущелини, інкорпоровану в розповідь *основного, первинного* наратора роману Д. Лессінг – Транзита. Жіночі персонажі фактично є «вторинними», ненадійними нараторками, які «обмежені в часі та просторі» Ущелини та яких «використовує інший розповідач (Транзит) для відтворення» «справжньої» історії людства [2, с. 60].

Жіночий нарратив Ущелини інкорпорується та «розчиняється» у загальній чоловічій історії: хроніки Ущелини викладено у формі допиту місцевої

мешканки представником чоловічого племені. Мета цього допиту – «пригнічення» й звинувачення жінок Ущелини у злочинах і насильстві проти чоловіків, а його наслідком є «покарання» у вигляді абсолютного підкорення жінки чоловіку й «переписуванні усього наративу»: *“It is a record of an interrogation by one of us – that is, the males – of a She, or Cleft. No doubt at all that the interrogator is in a position of power <...> we males were first in the story and in some remarkable way brought forth the females. We are the senior, they our creation”* (Це запис допиту, виконаний одним із нас – тобто чоловіком – жінки, або Ущелини. Безсумнівно, що допитувач займає владну позицію <...> Ми, чоловіки, були першими в цій історії і якимось чудовим чином породили самок. Ми старші, вони наше творіння) [209, с. 25–26].

Наративний рівень роману «Ущелина» зумовлює панування в тексті специфічної хроноплощини. Історія еволюції жінки, яка пов’язана з топосом Ущелини, «перемежується» вставними епізодами та коментарями розповідача Транзита. У міфологічному світосприйнятті час і простір відіграють вітальну роль, оскільки не є пасивним тлом для розвитку сюжетних подій [268]. На думку літературознавців, часопросторовий континуум навіть здатний «впливати» на поведінку персонажів. Часопростір місцевості Ущелини існує немов би у фантастичному сні його мешканок, однак, цілком дотримується космічних ритмів всесвіту. Ніщо не може похитнути давнього порядку: *“Why was it? Because that’s how it has always been, and we never thought to change things”* (Чому так було? Тому що так було завжди, і ми ніколи не думали щось змінювати) [209, с. 12].

Водний простір (припливи і відпливи моря) Ущелини та повсякденне життя жінок (проведення різних ритуалів, народження нових представниць племені) цього топосу пов’язано із лунарним циклом. Час здійснення щомісячного обряду, який проводили жінки Ущелини, символічно названо *“the time of the red flower”* (час червоної квітки). Жінки зривали червоні квіти, що росли у печері та кидали пелюстки до струмка, щоб червона від квіток вода «запустила» їхній жіночий цикл: *“When the moon is at its biggest and brightest we climb up to above*

*The Cleft where the red flowers grow, and we cut them, so there is a lot of red, and we let the water flow from the spring up there, and the water flushes the flowers down through The Cleft, from top to bottom, and we all have our blood flow*” (Коли місяць стає найбільшим і найяскравішим, ми піднімаємося до Ущелини, де ростуть червоні квіти, ми зрізаємо їх, щоб було багато червоного, і кидаємо їх у води ключа, що б’є там, нагорі, і вода згори додолу змиває квіти через Ущелину, та й усіх нас тече кров) [209, с. 9].

Тож жінки Ущелини сприймають навколишній світ крізь призму міфологічного світосприйняття. Традиції та ритуали для мешканок Ущелини постають «священним сховищем не одних лише прототипів, але магічних і духовних сил». Жінки Ущелини проводять щомісячні обряди та «продовжують підтримувати установлений порядок у природі й суспільстві». Під час проведення ритуалу мешканки Ущелини «інсценують події міфічної епохи і включають рецитацію міфів творіння» [224, с. 208].

Мешканки Ущелини не відчувають плину часу, у них не виникає потреби навіть у виділенні певного відрізка часу: *“How old are you, as a people?” with bland, blind enquiry: ‘What do you mean?’ They believed that a Fish brought them from the Moon. When was that? Long, slow, puzzled stares*” (Скільки вам років, як народу? – зустрічали немиготливим, незрячим поглядом: Що ви маєте на увазі? Вони вірили, що Риба принесла їх із Місяця. Коли це було? Довгі, повільні, спантеличені погляди) [209, с. 31]. Жінки Ущелини не виокремлюють (не розмежовують) часові періоди: «вчора», «завтра», а існують у «вічному» теперішньому: *“They lived in an eternal present. For how long? Useless to ask”* (Вони жили у вічному сьогодні. Як довго? Марно питати) [209, с. 31].

Однак, існування у вічному сьогодні, яке сприймалося жінками Ущелини як «золоті часи», переривається неочікуваною подією – у жіночому племені народжується перший хлопчик. Ця подія провокує «запуск» нового відліку часу та «виринає» жінок з їхнього повсякденного життя-сну. Жінки Ущелини сприймали хлопчика-немовля як аномалію, «монстра», що суперечило соціальному устрою племені. Оскільки народження першого хлопчика



усвідомлювалося мешканками Ущелини як відхилення від норми соціального життя Ущелини та як загроза подальшому мирному існуванню жіночого племені, це немовля вбивають. Однак, вбивство першого чоловіка не вирішило гендерної проблеми, оскільки все частіше замість нових Ущелин, як жінки іменували себе, народжувалися нові немовлята чоловічої статі – «асцидії», тобто монстри. Порушення космогонії сприймалося жінками як повернення до хаосу, емоції здивування поволі трансформувалися у злість, відразу й страх до усіх проявів чоловічого начала: *“They hated the Monsters, and now they were afraid”* (Вони ненавиділи Монстрів, а тепер боялися їх) [209, с. 15].

Жінки Ущелини намагалися позбутися усіх згадок існування «монстрів» та «очистити» виключно жіночий простір печери від чоловічої присутності та їхнього подальшого впливу. Ці обставини змусили жінок покинути межі відомого їм світу, вийти зі знайомого замкненого та опанованого простору у «відкритий та чужий». Коли стало неможливим замовчування вже не поодиноких випадків народження хлопчиків у племені – їх відносили на Скелю Вбивств (Killing Rock), де немовлят віддавали на поталу пазурам величезних орлів. З цього моменту в Ущелині починається розділення світу на дві частини: традиційний фемінний та новітній маскулінний. Такий «розкол» відомого всесвіту сприяє зародженню нового світосприйняття: *“Perhaps a new kind of thinking began like everything else when the Monsters started being born”* (Можливо, новий тип мислення з’явився, як і все інше, коли почали народжуватися Монстри) [209, с. 8].

До появи перших «мутантів» час Ущелини був незмінним, відрізки часу не виділялися і не відрізнялися один від одного: *“That was how things had always been. Nothing changed, could change, would change”* (Так було завжди. Нічого не змінилося, не могло змінитися, не змінилося) [209, с. 31].

З моменту появи у жіночому племені дитини чоловічої статі, цей цикл «розривається», хронологія ступає в бік лінійності. Однак часу Ущелини все ще притаманна міфологічна «монолітність»: *“What need had there ever been to define time? It was such a time ago, we did this then ... when ... but everybody knew the times*

*of the moon, sometimes large and round, or like a slice*” (Яка була взагалі потреба визначати час? Це був такий час тому, ми зробили це тоді...коли...але всі знали час місяця, іноді великого та круглого, або схожого на скибку) [209, с. 79].

Міфологічному характеру часу Ущелини протиставляється чіткість та хронологічна послідовність часопростору Давнього Риму. Транзит критикує уклад давнього жіночого племені, їх небажання опанувати час: “*We Romans have measured, charted, taken possession of time, so that it would be impossible for us to say, ‘And then it came to pass’ <...> for we would have the year, the month, the day off pat, we are a defining people*” (Ми, римляни, час виміряли, намітили, заволоділи ним, так що нам було б неможливо сказати: це сталося... тоді. Оскільки ми мали б рік, місяць, точний день. Ми народ, який визначає) [209, с. 101]. Тож для Транзита, як для історика і представника чоловічої статі, хронологічна точність подій та відлік плину часу співвідноситься із дослідженням та опануванням хроноплощини. Синкретичність та міфологічна єдність «жіночого» хронотопа контрастує з «розділеним» часопростором Давнього Риму і «чоловічого» світоустрою загалом.

Опозиція двох традицій і часопросторів: хроноплощини Ущелини і Риму є «гендерно-маркованою». Хронотоп Ущелини (жіночої Печери) є суто фемінним: на позначення цього часу використовуються такі дефініції, як «час повного місяця», «час круглий, вузький», «час червоного потоку». Час Ущелини на початку оповіді підкреслено міфологічний. Простір обмежено невизначеною місцевістю поблизу неназваного океану. Мешканки цього топосу не мають потреби у конкретизації і систематизації знань щодо їхнього простору помешкання. З часом у «фемінний» часопростір прориваються маскулінні тенденції, видозмінюють його, інкорпоруєть у виключно чоловічий устрій.

Транзит не намагається надати «географічну точність» подіям Ущелини, прив’язати їх до конкретного локусу. Для Транзита як науковця важливий не сам факт існування Ущелини, його достовірність, а сама історія та її інтерпретація, що надалі зазнала змін. Історик, зображуючи сучасний йому хронотоп Риму, дає

більш-менш точну часову точку: епоха правління імператора Нерона. У діалозі зі своєю дружиною Юлією, науковець згадує політичні заворушення, репресії та конфіскації майна вельмож та полонених у Римі (приблизно 61–63 рр. н.е.): “*Do you really want to lose this house to Nero? Nero is worse, worse every day*” (Ти справді хочеш втратити цей будинок на користь Нерона? Нерон стає все гірше, гірше з кожним днем) [209, с. 175].

Післямова Транзита дає змогу стверджувати, що історик пережив цю епоху правління Нерона (54–68 рр. н.е.), період «чотирьох імператорів» 68–69 рр. н.е. (Гальба, Отон, Вітеллій, Веспасіан). Транзит у своїх хроніках зазначає і «нещодавні» для нього історичні події – виверження вулкану Везувій у Помпеях (79 р. н.е.): “<...> *I am old now, and the scholarly life is not easy for me. But the eruption of Vesuvius has made me think again about The Cleft, and its comparatively modest explosion*” (Я вже старий, і наукове життя для мене вести нелегко. Але виверження Везувію змусило мене знову подумати про Ущелину та її порівняно скромний вибух) [209, с. 258].

Детально відтворено основний топос – маєток неподалік Риму. Транзит надає вичерпні описи свого маєтку та соціального устрою, побіжно викладаючи власну біографію. Сучасні реалії та співвіднесення двох гендерів репрезентовано через спогади подружніх стосунків Транзита, відносинами між донькою і сином історика, побутовими ситуаціями.

Отже, хронотоп Ущелини виявляє певні особливості: у ньому спадіальний (просторовий) складник превалює над темпоральним. У спадіальному вимірі роману центральне місце посідає Печера, Ущелина, яка є фемінним топосом. Зазначимо, що заголовок роману «Ущелина», англійською – *Cleft*, перекладається і як слово для позначення топосу, і як вульгаризм. У романі мешканки печери до виникнення поділу за гендерним принципом іменують себе «*Cleft*» (Ущелинами). Давні представниці племені (The Old Shes – старі Вони) не виокремлюють себе від топосу Ущелини, існуючи за принципом: “*We are The Cleft, The Cleft is us*” (Ми – це Ущелина, Ущелина – це ми) [209, с. 9–10].

У тексті роману «Ущелина» зазначено, що найменування “*The Old Shes*” використовувалося чоловіками-істориками Риму для позначення тільки найстаріших представниць племені Ущелини, які були здатні до партеногенезу (народження без запліднення чоловіками). Саме ці мешканки Ущелини «започатковували» традицію вбивства немовлят чоловічої статі. “*The Old Shes*” відчували загрозу як від чоловічого племені загалом, так і від дітей нового покоління, народжених від союзу мешканок Ущелини й чоловіків Долини. Старі мешканки Ущелини намагалися знищити це нове покоління і відновити «давній» гармонійний стан, позбутися пануючого хаосу. Однак, їхня спроба зазнала поразки й “*The Old Shes*” поволі зникли, а нові покоління Ущелини й Долини стали народжуватися тільки від союзу жінки і чоловіка.

Зникнення здатності первісних мешканок Ущелини до партеногенезу маркує остаточне «вимирання» старого племені Ущелини та його традиційного устрою: “*There is no mention at all of the Old Shes, the Old Females, and from this we have agreed to believe that they had died out, and that none of the young ones had grown into the status and stature of the Old Ones*“ (Немає жодної згадки про Старих Них, Старих Жінок, і з цього ми погодилися вважати, що вони вимерли, і що жодна з молодих (жінок Ущелини) не виростає до статусу і вищості Старих) [209, с. 140].

Топос печери, де проживають покоління жінок (від жінок, здатних до партеногенезу, Старих Них, до більш сучасного покоління часу Маронни), характеризується для них, за міфологічним світосприйняттям, як «свій», тобто безпечний, опанований простір: “*Our caves are warm, with sandy floors, and dry*” (Наші печери теплі, з піщаною підлогою та сухі) [209, с. 8], “*But why should we have moved about and looked for new things, or wondered about the eagles? What for? We have everything we want on this part of the island*” (Але навіщо нам рухатися й шукати щось нове чи дивуватися орлам? Для чого? У нас є все, що ми хочемо, на цій частині острова) [209, с. 13-14].

Для жінок вихід із простору Ущелини позначав перехід із безпечного простору до «чужого» і ворожого топосу і фактично прирівнювався до смерті:

“*Away from the sea, her element, her safety*” (подалі від моря, її стихії, її безпеки) [209, с. 109].

Опозицією до «свого» простору печери постає «чужий» топос Долини, причому, Ущелина характеризується як фемінний локус, а топос Долини – маскулінний. У просторі печери спочатку мешкають тільки первісні жінки та їхні доньки, а згодом усі діти, які народжені від чоловіків. Впродовж довгого часу жінки не мають жодної потреби «виходу» із «освоєного» простору печери: “*Yes, I know you say we should find a bit of shore where there is more room, but we have always been here, and how could we move from The Cleft? This is our place, it has always been ours*” (Так, я знаю, ви кажете, що ми повинні знайти нового берега, де є більше місця, але ми завжди були тут, і як ми могли переїхати з Ущелини? Це наше місце, воно завжди було нашим) [209, с. 12].

Спокійне буття жінок проходило у відпочинку на скелях, на березі, на «хвилях моря»: “*They lay on rocks, the waves splashing them, like seals, like sick seals*” (Вони лежали на скелях, хвилі обмивали їх, як тюленів, хворих тюленів» [209, с. 29]. Відчуття захищеності, ізольованості, що панували у печері, впливають на устрій племені, їхнє небажання покинути вже опанований безпечний простір.

Функціонування міфологічного простору обумовлює необхідність сакрального центру, головної «точки» світобудови. Таким центром постає простір Ущелини та розташованої в ній Печери, що є колискою життя: “*The Cleft it is the most important thing in our lives. It has always been so*” (Ущелина – найважливіша річ у нашому у житті. Завжди так було) [209, с. 9].

Однак простір Ущелини є безпечним опанованим простором лише для жінок. Для чоловічої частини племені цей «жіночий» простір має негативний вплив, і є небезпечним для їхнього життя. Простір Ущелини «навіює» чоловікам спогади про давні часи, коли їхнє існування з моменту появи на світ було під загрозою: “*We knew we hated the Clefts though we did not remember anything of our earliest days, of being put out on the Killing Rock*” (Ми знали, що ненавидимо Ущелин,

хоча не пам'ятали нічого з наших перших днів, про те, як нас полишали на Скелі Вбивств) [209, с. 29]. Тож ця ненависть і протистояння жіночого і чоловічого начал були укорінені в свідомості усіх мешканців Ущелини й Долини та передавалися з покоління у покоління.

Як цілком слушно зазначає Л. Мірошниченко, роман «Ущелина» представляє собою діалог двох світоглядів, двох статей, причому кожна з сторін залишається непохитною у своїх поглядах [67, с. 124].

Фемінному простору Ущелини протиставляється топос Долини, який є прихистком для чоловічого племені. Давні представниці племені, на відміну від активної чоловічої природи, мали доволі пасивну вдачу, однак ця «пасивність» була продовженням природної гармонії. Життя жінок Ущелини було суголосно ритмам природи: *“Impulses and rhythms we may hardly guess at governed their lives”* (Імпульси та ритми, про які ми навряд чи здогадаємося, керували їхнім життям) [209, с. 34].

Фундаментальній неквапливій природі жінок протиставляється активна натура чоловіків: *“Not only were they unused to fighting, or even aggression, they were unused to physical activity. They lay around on their rocks and they swam. That was their life, had been for – ages”* (Жінки не вміли битися, їм не була притаманна агресивність, більше того, вони навіть до фізичної активності не звикли, вічно лежачи на своїх скелях та плаваючи в морі. Таке було життя їх протягом довгих століть) [209, с. 22].

Чоловікам притаманний потяг до вивчення непізнанного й освоєння чужого простору, завоювань, вони прагнуть до подорожей, виходу за межі «свого» простору: *“To get somewhere, find something, to discover, take possession”* (Дістатися кудись, знаходити щось, відкрити, заволодіти) [209, с. 205].

Однак, у романі зазначено, що чоловіки намагаються не перетинати кордони жіночого племені: *“Most females lived in the caves, because they did not like the valley, and most males lived in their valley”* (Більшість жінок жили в печерах, тому що їм не подобалася долина, а більшість чоловіків жили у своїй

долині) [209, с. 145]. Чоловіки Долини мандрують, щоб опанувати якісно новий простір, який не був би «жіночим».

Мешканки Ущелини сприймають простір Долини як чужий і ворожий усьому їхньому племені. Особливо небезпечним локусом для жінок є водний простір річки, що протікає у Долині. Попри те, що у міфологічному світосприйнятті водна стихія асоціюється із жіночим началом, бурхлива течія річки в Долині суттєво відрізняється від «лагідних» морських хвиль Ущелини. Навіть більше: біля берегів річки було скоєне перше вбивство і насилля над жінкою чоловічим племенем. Згодом простір річки стає небезпечним також і для дітей племені: *“Oh, how the females hated that river valley. Most of all they hated the river itself, which was dangerous to them, not only to the infants and small children. Many had died in that river”* (Ох, як ненавиділи жінки ту річкову долину. Найбільше вони ненавиділи саму річку, яка була небезпечною для них, а не тільки для немовлят і малих дітей. Багато загинуло в тій річці) [209, с. 155].

Долина «оточена» хащами, які постають своерідною перешкодою для перетину визначеного простору. Складній заплутаній внутрішній структурі печер протиставляється «низина» та «відкритість» простору Долини.

Опозиція Ущелина-Долина реалізується у бінарній парі «верх-низ». Між двома зіставленими топосами існує пороговий простір скелі, місця вбивства, куди відносили помирати перших хлопчиків жіночого племені. Цей простір постає бар'єром, що відділяє жіночий і чоловічий простір. Сторожами цього порогового простору є орли, що постають утіленням маскулінних характеристик і є захисниками чоловічого племені.

Транзит, досліджуючи «хроніки» Ущелини, називає цей простір «островом», з якого немає виходу. Чоловіки, мешканці Долини, з метою розширення власного простору відправляються в експедицію: *“All they wanted was to land their flimsy craft, <...> and then a new life would begin <...> this place was altogether better, richer, more beautiful than their own”* (Все, що вони хотіли, це причалити на своєму хиткому кораблі, <...> і тоді почнеться нове життя <...> це місце було краще, багатше, красивіше, ніж їхнє власне.) [209, с. 214].

Чоловіки з Долини вирушили в експедицію, щоб освоїти нові землі поблизу берегової лінії Ущелини, але на них очікувало багато перешкод: смерть товаришів, бунт підлітків, які відмовилися підкоритися волі ватажка експедиції на ім'я Горса та задля забави підривали й спалювали докільця тощо. Отже, експедиція не принесла чоловікам із племені очікуваних результатів: керманіч племені та очільник експедиції, Горса, не зміг вийти за межі топосу острова Ущелини, тому був вимушений повернутися до вже опанованого простору Ущелини і Долини.

Тож Горса, як і Данн, головний герой діалогії «Мара й Данн», не в змозі «перетнути» кордони освоєного простору. Подорож чоловіків виявилася безплідною й, по суті, циклічною, а уцілілі члени чоловічої експедиції повернулися до її витоків: *“So in their minds was the idea of a circumference, an end where a beginning had been”* (Тож у їхній свідомості була ідея кола, кінця там, де був початок) [209, с. 210].

Художній простір роману «Ущелина» побудовано на бінарних опозиціях, зокрема «відкритий-закритий» простір. Характеристиками закритого простору наділено топос Печери, в якій мешкають жінки. Жіночому простору Печери і Ущелини загалом спочатку протиставляється «відкритий» маскулінний простір Долини, який, насправді, також виявляється обмеженим. Члени чоловічої експедиції, досліджуючи неосвоєний чужий простір, зазнають поразки і вимушені повернутися до висхідної точки – Ущелини. Однак, після повернення до освоєного простору, юнаки, які під час експедиції знайшли запальну речовину, виявляють своє руйнівне начало та підривають Ущелину.

Тож персонажі роману «Ущелина» перебувають у «своєму», тобто опанованому просторі: жінки у Печері, чоловіки – у Долині та на морському узбережжі. Народження у жіночому племені хлопчиків, які в «жіночому світі» вважалися монстрами, зумовило новий «запуск» відліку часу, тобто актуалізацію темпорального аспекту часопростору. Чоловіча експедиція і пошук нових земель стимулювали процес розвитку спеціальної складової часопростору.



Початок подієвого ряду «Ущелини» є темпорально-невизначеним: “*When was then? I don`t know. Then was a very long time ago, that`s all I know*” (Коли тоді було? Не знаю. Це було дуже давно, це все, що я знаю) [209, с. 8]. Життя мешканок Ущелини було подібно до нескінченного сну, стану «безчасся»: “*We lived in a kind of dream, a sleep, everything slow and easy and nothing ever happening but the moon being bright and big, and the red flowers washing down The Cleft*” (Ми жили в якомусь сні, де все повільно і легко, і нічого не відбувалося, крім місяця, який був яскравим і великим, і червоними квітами, що омивають Ущелину) [209, с. 11].

Тож початок відліку історії Ущелини пов’язано з аномалією: народженням у «жіночому світі» першого хлопчика, що порушує усталений жіночий світоустрій, саме із цього моменту починається відлік часу історії Ущелини. Історик Транзит вважає народження першого хлопчика в жіночому племені порушенням гармонії жіночого світу, першою подією в їхній історії.

Художній час Ущелини чітко не визначається, часовий плин асоціюється у мешканок Печери з опозиціями «день-ніч». Відлік часу здійснюється відповідно до добового часу або загалом його невизначено: «час уже опівдні, «час від часу», «впродовж довгого часу», в «давні часи». Історик Транзит характеризує художній час подій Ущелини як «безчасся».

Єдиним засобом визначити плин часу для істориків, які вивчали хроніки Ущелини, було виявлення початку історії Ущелини, її «раннього часу», як його названо у романі й зафіксовано у вступному монолозі однієї з головних героїнь (Мейри). Ритуальні щорічні жертвоприношення (скидання зі скали приречених на смерть мешканок Ущелини в прірву), допомагали визначити приблизний вік печери. Однак таке експериментальне визначення віку печери римськими істориками не відображало ані «реального» відліку часу, ані його переживання.

Отже, роман Д. Лессінг «Ущелина» вписується в загальну парадигму тематики художніх текстів пізнього періоду творчості письменниці, в яких авторка досліджує процес розвитку людства. Однак якщо події діалогії «Мара й Данн» перенесено у далеке майбутнє, то в романі «Ущелина» фокус уваги

зосереджено на дослідженні минулого. У цьому романі Д. Лессінг відтворено авторський міф про витoki історії людства. Вибудовується міфологічна модель світу, у якій переписано «патріархальний» наратив та надано «першість» жіночій статі, тобто людство повернулося до матріархальних витоків, що реалізується на різних художніх рівнях (міфологічний хронотоп й наративний рівень). Письменниця «переписує» «патріархальний» наратив, повертаючи людство до його «матріархальних» витоків.

Наявність двох сюжетних ліній у романі Д. Лессінг «Ущелина» (хроніки Ущелини і Давній Рим епохи Нерона) зумовлює складну структуру нарації – зміну фокалізації: від зовнішньої до внутрішньої і змішаної. У романі оприявнюється гібридний тип наратора: поєднання гетеродієгетичного і гомодієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації.

Історик Транзит виявляється суб'єктивним розповідачем і є «носієм» хронотопа Давнього Риму. Транзит вивчає, інтерпретує та «дописує» давні хроніки Ущелини, у яких викладено справжню історію людства. Подієвість Давнього Рима, передана Транзитом, є своєрідним метакоментарем, «романом у романі». Щодо наративу Ущелини Транзит виступає гетеродієгетичним наратором в екстрадієгетичній ситуації (не є персонажем викладеної історії, однак володіє «абсолютним всезнанням» стосовно зображуваних подій). У власному вбудованому наративі Транзит викладає історію сучасного йому Риму й виступає гомодієгетичним наратором в екстрадієгетичній ситуації (є персонажем подієвості, яку розповідає). Транзит також вдається до «використання» вторинних ненадійних нараторок історії Ущелини (Мейра, Астра, Маронна).

Транзит вступає у своєрідний діалог з історією Ущелини, коментує та критикує жіночий наратив і є основним всезнаючим наратором роману. Роль Транзита як розповідача суттєво трансформується: із хронікера історії Ущелини він перетворюється на автора-творця художнього тексту Ущелини.

У романі Д. Лессінг «Ущелина» співіснують дві традиції «фемінна» й «маскулінна», що взаємодіють між собою та вступають у своєрідний діалог.

Фемінна (матріархальна) традиція тісно пов'язана з простором Ущелини та узбережжям безіменного океану – топосом, у якому споконвік мешкали жінки. Маскулінна (патріархальна) традиція превалує у просторі Долини і, згодом, у Давньому Римі.

Зіткнення та протиставлення двох різних традицій зумовлює наявність у художньому тексті двох часопросторів: фемінного й маскулінного, які конфліктують один з одним, вступаючи у своєрідний діалог (за теорією М. Бахтіна). Такий «діалогізм» двох хронотопів обумовлює їхній тісний взаємозв'язок та взаємопроникнення, що призводить до витіснення маскулінним хронотопом жіночого часопростору та наративу за межі традиційної історії. Достеменна історія появи людства, яка проголошувала першість жінок, під впливом чоловічої традиції перетворилася на сумнівні давні повір'я. Тож чоловічий часопростір «перепише» жіночий канон.

У хронотопі роману «Ущелина» саме художній простір постає визначальною складовою, топос превалує над хроносом. Художній час також виявляє свої особливості: у романі відсутній точний часоподіл і часопереживання. Часопростір «спеціалізується», час набуває просторового виміру, екстенсифікуючись. У спеціальному вимірі роману важливого значення набуває простір Ущелини, у якій мешкало жіноче плем'я. Темпоральний вимір у романі підпорядковано просторовому. Виклад сюжетних ситуацій, пов'язаних з історією Ущелини, з одного боку, є лінійнонаправленим, хронологічно послідовним, однак, з другого боку, цьому часовому виміру бракує «точності» викладу.

Хроноплощині Ущелини притаманна міфологічна злитість: жінки існують у немов би фантастичному сні. Жінкам Ущелини притаманно «міфологічне світосприйняття»: вони підпорядковують власне існування лунарним ритуалам, «інсценують події міфологічної епохи» та відтворюють космогонію. Таке існування у «вічному сьогодні» переривається появою у виключно жіночому племені Ущелини немовляти чоловічої статі. Ця аномалія зумовлює «запуск» нового відліку часу в Ущелині й тяжіння хронології до лінійності, яке однак

відрізняється від хронологічної послідовності часопростору Давнього Риму. Часопростір Риму зображено значно детальніше: відомий точний час, присутнє адекватне його переживання, топос репрезентований в описах маєтку Транзита, сучасних йому традицій. Темпоральний континуум Ущелини відтворено у бінарних опозиціях «день – ніч», відлік триваліших часових проміжків пов'язаний із жіночим і лунарним циклами.

Спаціальна складова хронотопа оприявнюється в протиставленні топосів жіночого простору Ущелини і чоловічого топосу Долини, які до певного моменту відокремлені один від одного пороговим простором Скелі Вбивств. Поволі кордони між двома топосами частково нівелюються, зумовлюючи їх взаємодію.

Однак представники жіночого і чоловічого племені неохоче перетинають кордони «чужого» простору. Простір Ущелини й Долини актуалізується за допомогою опозицій «закритий – відкритий». Однак топос Долини впродовж роману трансформується, змінюючись із відкритого на закритий, фактично прирівнюючись до закритого фемінного простору Ущелини.

Для дослідження й опанування нового топосу, який не вважався би жіночим, чоловіча частина племені вирушає у експедицію вздовж берегової лінії неназваного океану. Однак, вихід з опанованого простору та завоювання нових земель можливе лише за умови знищення «Колиски життя» (Ущелини та її системи печер), сепарації від неї.

## **Висновки до розділу 2**

Аналіз діалогії Д. Лессінг «Мара й Данн» засвідчив наявність особливого міфологічного хронотопу, де мотив катастрофи як сюжетотвірний конотується вічним поверненням, кризою цивілізації, смертю, забуттям тощо. У романах відтворено загальну кризу, яку переживає людство, що опинилося в обмеженому кригою просторі уявного континенту Іфрик, чия назва є алюзією на назву Африки. Паратекстуальні елементи діалогії (передмова авторки та ілюстрована

карта) розширюють семантичне поле романів та відсилають читача до знань з географії Африки.

У романах трансформовано міфологічну бінарну опозицію «північ – південь», де простір півдня в діалогії набуває негативних конотацій, асоціюючись із пустельним потойбіччям, територія ж півночі, навпаки, ототожнюється з водним простором, у якому можливе життя.

Художній простір відтворено різноманітними топонімами (гідронімами: потамонімами (Ніліус, Конг), пелагонімами: Західне, Середнє море; хоронімами: Чарад, Харон, Тундра; ойконімами: Центр, Білма, Каназ; оронімами: Льодяні гори Єррапа). Одним із провідних ойконімів у діалогії є Центр, місто на півночі континенту Іфрик, у минулому – сакральний центр. Назва столиці має узагальнюючий, на перший погляд, нейтральний характер. Старий сакральний центр утратив свою функціональність та святенність, тож ідеться про зміну космологічної структуротвірної опозиції «центр – периферія». Топос Центр слугував лише тимчасовим сховком давніх сакральних знань, порятунком яких мав би сприяти появі нового сакрального центру, столиці континенту, а отже, відновленню історичних зв'язків між різними поколіннями.

У художньому просторі діалогії фактично всю сюжетну дію відсутній сакральний центр світобудови, що зумовлює просторову закритість уявного континенту Іфрик, а персонажі відчують себе ув'язненими в цьому чужому й ворожому їм просторі. Художньому простору діалогії властиві міфологічні опозиції: «свій – чужий», «хаос – космос», «центр – периферія». Критеріями розмежування «свого» та «чужого» простору виступають додаткові бінарні опозиції: «живий – мертвий», «небезпечний – безпечний», «сакральний – профанований», «відкритий – закритий».

Кольорова гама, що характеризує простір континенту Іфрик, представлена хроматичними (жовтий, коричневий, червоний, зелений, синій, блакитний) та ахроматичними (білий, сірий, чорний) кольорами та набуває аксіологічного значення. Барви тяжіють до негативних конотацій. Наприклад, жовтий колір

втілює нещадне світило та уособлює посуху на півдні континенту, зелений та блакитний позначають застою мертву воду та плісняву на півночі.

Хроноплощина діалогії характеризується відчуттям «безчасся», призупиненням часу, яке пов'язано з образом «вічного сонця» на півдні. У центральній частині та на півночі континенту Іфрик плин романного часу, що символічно порівнюється з повільним плином води, має максимально розтягнений характер. Циклічність виявляється однією з конститутивних рис художнього світу діалогії й втілюється через образ зруйнованого безіменного давнього міста, де безіменність стає семантично важливим маркером забуття. Важливою ознакою цього топосу є повторюваність, притаманна космогонічним міфам: глобальна катастрофа стає своєрідним «перезапуском» часу, поверненням до первинного хаосу й впорядкуванням його на космос, тобто розпочинає новий цикл (суголосно з мотивом вічного повернення Ф. Ніцше).

Роман Д. Лессінг «Ущелина» також досліджує історію розвитку людства, однак його сюжетні ситуації перенесені в далеке минуле. Аналіз твору оприявнив авторський міф про виникнення людства та пов'язану з ним міфологічну модель світу, в якому домінує жіноче начало. Новий міф полемізує з «патріархальним наративом», пропонуючи альтернативний варіант історії, повертає жінці її незалежність епохи матріархату. Міф актуалізується на різних художніх рівнях тексту, зокрема на рівні персонажів, часопросторовому вимірі та наративному рівні.

Складна наративна структура роману зумовлена наявністю двох основних сюжетних ліній (хроніки Ущелини та «подієвість» Давнього Риму, що репрезентовано розповідачем-хронікером, який досліджує власне хроніки Ущелини). Тож у тексті відбувається зміна фокалізації та оприявнюється гібридний наратор. Суб'єктивний розповідач-хронікер Транзит у двох сюжетних лініях проявляє власну інстанцію як гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації (не є персонажем Ущелини, однак володіє «абсолютним всезнанням» стосовно зображуваних подій) та як гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації (у власному вбудованому наративі

«подієвості» Риму епохи правління імператора Нерона та є його активним персонажем). Метакоментар Транзита в його дослідженні історії Ущелини фактично трансформується у «роман у романі», із хронікера Транзит перетворюється на автора тексту Ущелини. Співнаявність двох традицій (фемінної та маскулінної) у романі «Ущелина» зумовлює їх взаємодію та протиставлення. Фемінний часопростір Ущелини, де проживали тільки жінки, контрастує із маскуліним хронотопом, що домінує в Долині та згодом у Давньому Римі. Аналіз роману виявив, що попри заявлену домінантність жіночої традиції, її поступово витісняє чоловіча традиція (вона представлена у Давньому Римі).

Дослідження хронотопа роману «Ущелина» оприявило, що головною його складовою є художній простір. Протиставлення «жіночого» простору Ущелини «чоловічому» простору Долини актуалізує спеціальну складову часопростору. Топоси Ущелини та Долини схарактеризовано за допомогою бінарних опозицій «закритий – відкритий», «вода – вогонь». Межею фемінного та маскуліного простору є лімінальний простір Скелі Вбивств, де жінки колись залишали вмирати немовлят чоловічої статі. Однак подальша взаємодія представників жіночого та чоловічого племені зумовила «розмиття» кордонів цих двох просторів. Жіночий простір Ущелини характеризується як «закритий» і протиставляється відносно «відкритому» чоловічому топосу Долини, що згодом також набуває характеристик закритості. Така «обмеженість» опанованого простору провокує дослідження нових територій. Чоловіки в романі здійснили невдалу експедицію для пошуку нових земель.

Хроноплощині Ущелини бракує точності викладу та часоподілу. Художній час набуває просторових характеристик та міфологічної злитості. Мешканки Ущелини існують у просторі Печери немов би у нескінченному фантастичному сні («вічному сьогодні») та проживають власне життя відповідно до космічних циклів. Відлік часу жінки Ущелини співвідносять із лунарним циклом та рецитують події міфологічної епохи, відтворюючи космогонію. Початок нового часу зумовлено появою у виключно жіночому світі аномалії –

народження першого хлопчика, який порушив його гармонійність. Міфологічній злитості Ущелини протавляється хронологічна лінійність у часопереживанні подій епохи Давнього Риму.



### РОЗДІЛ 3.

## НЕОМІФОЛОГІЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В ПІЗНІХ РОМАНАХ ДОРІС ЛЕССІНГ

### 3.1. Провідні мотиви романів Доріс Лессінг «Мара й Данн», «Розповідь про генерала Данна й доньку Мари, Гріота й сніжного пса»

Символічний світ діалогії «Мара й Данн» представлено предметами побуту минулого, одягом, зброєю, книжками, технікою, що перетворилися на артефакти та стали предметом поклоніння для мешканців континенту. Сакрального значення набувають артефакти, пов'язані з історією розвитку людства та його культурою.

Символічними у діалогії «Мара й Данн» виявляються предмети одягу персонажів та їхня кольорова гама. У міфологічній традиції одяг виконував важливі функції: це і захист людського тіла від зовнішньої дії, й оберіг від чужого злого впливу, а також він був ознакою соціального статусу власника. Зміна одягу означала символічний перехід власника до нового стану та набуття певного соціального статусу.

Звернення до біблійних сюжетів розширює міфологічну семантику одягу: згідно з Книгою Буття 3:7, Адам і Єва скуштували заборонений плід і усвідомили власну наготу: «І розкрилися очі в обох них, і пізнали, що нагі вони. І зшили вони фігові листя, і зробили опаски собі» [5, с. 10]. Усвідомлення власної наготи, що пов'язано зі скоєнням прабатьківського гріха, змусило Адама і Єву переховувались від ока Божого.

Варто згадати також ще один біблійний сюжет, що стосується взаємозв'язку одягу та скоєння гріха. Квітчасте вбрання Йосифа (Книга Буття 37:3), яке створив для нього його батько Ізраїль, символізувало його статус як улюбленого сина та спадкоємця. Саме це дороге вбрання викликало заздрість братів Йосифа та стало одним із приводів для змови проти нього: «І він справив йому квітчасте

вбрання. І бачили його браття, що їх батько полюбив його над усіх братів його, і зненавиділи його, і не могли говорити з ним спокійно» [5, с. 54].

У діалогії Д. Лессінг «Мара й Данн» увесь одяг мешканців континенту Іфрик поділяється на два види: «вічний одяг», який виготовлено із цупкої тканини минулих часів; та сучасний не дуже міцний одяг, виготовлений із матеріалу, який легко пошкоджується та зношується. Технологія виготовлення «вічного вбрання» була втрачена мешканцями континенту Іфрик, тож предмети одягу, які збереглися з давніх часів до катастрофи, високо цінувалися ними та передавалися з покоління у покоління: “*A tunic or garment could last a person’s life and then be worn by the children and their children*” (Туніка чи вбрання могли прослужити людині все життя, а потім їх носили діти та їхні діти) [211, с. 21].

«Вічний одяг» минулих поколінь викликав у мешканців континенту Іфрик злість та розпач через власне безсилля щодо недовговічності свого життя: “*Everything is so ugly <...> all our clothes is beautiful and delicate and won’t last. But everything here will last forever, and it’s so ugly, so ugly, I can’t bear it*” (Усе таке потворне <...> увесь наш одяг гарний і вишуканий, і він не прослужить довго. Але все тут триватиме вічно, і це так гидко, так гидко, я не можу цього витримати) [211, с. 37].

Цей довговічний одяг виглядав огидно, оскільки був невиразного забарвлення, постійно змінював колір, зливаючись із ландшафтом: “*Looking down at her own tunic, Mara saw that it was brown; but when she lifted her arm the sleeve fell down in a pale shimmer that had black in its folds <...> tunic streaming and very dark, then lighter and then silver*” (Подивившись на власну туніку, Мара побачила, що вона коричнева; але коли вона підняла руку, рукав упав у блідому блиску, у складках якого був чорний колір <...> туніка струмила і була дуже темною, потім світлішою, а потім сріблястою) [211, с. 40–43]. Повсякденний сучасний одяг мешканців континенту, навпаки, мав яскраве забарвлення, однак відзначався недовговічністю: “*Inside were clothes of the kind they wore at home: delicate tunics and trousers and scarves. They were made from the plants*” (Усередині був одяг, який вони носили вдома: тонкі туніки, штани та шарфи. Вони були

зроблені з рослин) [211, с. 31]. Мара була вимушена впродовж довгого часу носити вічну туніку невизначеного кольору, що залишилась їй у спадок від пращурів.

Колір цієї туніки змінювався в діапазоні від хроматичного (коричневий, жовтий) до ахроматичного спектрів (чорний, сірий, білий та його корелят – сріблястий відтінок): *“It’s such funny stuff, he said, fingering it and hating it. ‘It changes colour. Sometimes in the strong sun I think it’s white, and then it’s brown again”* (Це така дивна річ – сказав він, перебираючи її (туніку) пальцями й ненавидячи її. Вона змінює колір. Іноді на сильному сонці мені здається, що вона біла, а потім знову коричнева) [211, с. 97].

Однак найуживанішою колорею для опису одягу головної героїні виявляється коричневий колір. Зазначимо, що у міфологічному світосприйнятті коричневий колір символізує покірність, пригніченість, зречення та бідність. Така колорема позначає також відтінки землі, бруду й осіннього листя, що символізують розпад, смуток, смерть. У християнській традиції символіка коричневого кольору пов’язується із димом та попелом, вогнем та дияволом (Содом та Гоморра) [270, с. 31]. Крім того, шкіряне вбрання, одяг без швів уособлюють в християнстві страждання Христові [256, с. 350].

Мара та її брат після втечі з рідної домівки були вимушені перевдягнутися у таке «вічне» рабське вбрання. Разом із втратою домівки вони позбуваються й соціального статусу та вимушені переховуватися, забувши своє походження. Відповідно, зміна одягу цих персонажів свідчить про зміну статусу: незмінний, «вічний», одяг був атрибутом рабів, господарі ж надавали перевагу легким матеріалам та тканинам, що були ознакою високого статусу їх володарів, символом приналежності до королівської сім’ї: *“I know it is a slave’s dress, she said. Our slaves used to wear them. Anything would be better than this”* (Я знаю, що це плаття раба, – сказала вона. – Колись їх носили наші раби. Будь-що було б краще, ніж це) [211, с. 97].

Мара ненавиділа надягати такі «вічні» туніки, оскільки асоціювала це вбрання із рабським статусом, якого вона набула у Скельному селищі. Головна

героїня була вимушена «маскуватися» під скельних мешканців, яких вважала маргінальними особистостями та зневажала. Такий вічний одяг також асоціювався у Марі із відсутністю «свого», тобто безпечного простору, коричнева туніка головної героїні допомагала їй адаптуватися у «чужому» топосі. Зокрема, подорожуючи територією континенту Іфрик, Мара вдягала свою «вічну» туніку, щоб бути менш помітною на тлі пустелі.

Однак, коли героїня залишила «чужий» простір (Скельне селище) та опинилася у місті Хадрон у громаді махонді, вона одразу із радістю зняла з себе «вічну» туніку, яку носила вже багато років: “*She was actually crying because of her joy. She was about to throw the oldbrown garment – though it was as good as new, with not a mark on it, nota tear – away into a corner, goodbye, goodbye, you horrible thing*” (Вона насправді плакала від своєї радості. Вона збиралася викинути старе коричневе вбрання – хоч воно було як нове, без жодного сліду, жодної сльози – геть у куток, прощай, прощай, ти жахлива річ) [211, с. 99].

Мара позбулася своєї зовнішньої рабської атрибутики, що зумовило її поступовий перехід до нового статусу вільної мешканки міста: “*With this new robe she felt she had thrown off her old life and was wearing a new life*” (У цьому новому вбранні, вона відчула, що скинула своє старе життя й одягла нове) [211, с. 99].

У тексті діалогії через атрибутику одягу також оприявнюється мотив гріха: коли головна героїня знімає власний одяг, вона відчуває сором та ницість власного жіночого начала. Мара соромиться своєї оголеності та худорлявості, однак не може відірвати погляду від оголеного тіла власного брата: “*Dressed in dust they had not thought of covering themselves, but now they did. Mara averted her eyes from his thick tube and the two smooth balls in their little sac, and Dann glanced at her slit, with its fluff of hair, and looked away*” (Одягнені в порошок, вони не думали вкритися, але тепер це зробили. Мара відвела очі від його товстої трубки та двох гладеньких кульок у маленькому мішечку, а Данн поглянув на її щілину з пухнастим волоссям і відвів погляд) [211, с. 134–135].

У міфологічному світосприйнятті оголеність має амбівалентну символіку: з одного боку, вона уособлює чистоту й невинність, а з іншого, – розпусність і марнославство. Однак, у тексті роману стан оголеності зумовлює появу у брата і сестри почуття біблійного сорому, що асоціюється із гріхопадінням. Оголеність Мари й Данна зумовлює появу у сестри та брата інцестуальних, тілесних почуттів один до одного.

У другій частині діалогії також набуває символічного значення кольорова гама одягу, зокрема, символічним стає протиставлення червоного і чорного кольорів. За цими барвами відрізняються ворожі армії: послідовники Данна вдягнені у червоний колір, а найманці Кайри, коханки Данна, яка намагалася захопити владу в місті Центр, були вдягнуті у вбрання чорного кольору.

За концепцією В. Тернера, в первісному суспільстві найбільш важливими вважалися три основні кольори: червоний, чорний та білий. На думку міфолога, в них було сконцентровано увесь психофізичний досвід поколінь [272, с. 80], завдяки чому здійснювалась «класифікація» довкілля. За визначенням вченого, ці кольори утілюють тілесний досвід індивіда, інші назви відтінків є лише похідними від основних слів [271, с. 26].

У другому романі діалогії червоний колір стає символом, що об'єднує воїнів армії генерала Данна. Варто зазначити, що кольорова символіка тісно пов'язана з ритуалами ініціації. Зокрема, червоний колір має амбівалентну символіку. Він є кольором крові, сили, здоров'я, вогню, життя, любові та краси. Однак є і деструктивний аспект червоного кольору, який пов'язаний із війною, хаосом і також уособлює різноманітні хвороби, є вираженням гніву, агресії й символом відьомства. Зокрема у єгипетській міфології червоний колір є атрибутом бога Сета, бога пустелі, війни та зла. У кельтській міфології червона барва пов'язана з одним із вершників апокаліпсису [270, с. 158]. Із червоним кольором також асоціюється гріх та зрада.

Армія Данна, яка зібралася у місті Центр, отримала відповідну назву – армія червоних ковдр (red blankets army): *“It was only the red blankets that united so many people – hundreds now”* (Тільки червоні ковдри об'єднали стільки людей – тепер

їх було сотні) [212, с. 143]. Данн, який у юності страждав як на макову, так і на ігрову залежність, вважав, що червону ковдру мали право отримати тільки ті воїни, які дотримувалися суворого морального кодексу армії та не скоювали злочинів. Головний герой не застосовував суворого фізичного покарання для порушників законів міста Центр, оскільки найстрашнішою карою для порушника було позбавлення цієї червоної ковдри, яка фактично уособлювала право на перебування у «своєму» просторі.

В армії, якою керував Данн, підтримувалася дисципліна та забезпечувалася рівність перед законами міста Центр. Покараним за скоєний злочин міг бути як простий солдат, так, і навіть, сам генерал Данн: *“If any one of you, any one wearing the red fleece, catches me (Dann) with poppy, it will be your duty to arrest me <...> If any one of you is found with poppy, in the camp, let alone smoking it, you will be arrested”* (Якщо хтось із вас, будь-хто в червоній вовні, спіймає мене (Данна) з маком, вашим обов’язком буде заарештувати мене <...> Якщо когось із вас знайдуть у таборі з маком, не кажучи вже про куріння, вас заарештують) [212, с. 126–127].

Армії Данна протистояли ворожі сили під керівництвом Кайри, колишньої коханки Данна, яка прагнула підкорити Данна та встановити владу над усією територією континенту Іфрик. Однак, якщо до армії Данна вступали за власним бажанням, тому що він вважався талановитим генералом і справедливим правителем, то Кайра не користувалася повагою серед власних послідовників. Вона примушувала вступати до власної армії рабів, злочинців та наркоманів. Кайра в будь-який спосіб заохочувала вступати до своєї армії, навіть спонукала до куріння маку як своїх воїнів, так і членів власної родини, включаючи спільну з Данном доньку Рею.

Кайра запозичила ідею ідентифікації власної армії в генерала Данна, однак символом її армії, схожої на ватагу злочинців, став чорний колір: *“Soldiers wearing a black blanket as a unifying mark showed that someone had copied. Kira had. The common-room was full of soldiers wearing the black identifier”* (Солдати, одягнені в чорну ковдру як знак об’єднання, свідчили про те, що це хтось

копіював. Кайра скопіювала. Загальна кімната була повна солдатів у чорному) [212, с. 200].

У міфологічному світосприйнятті чорний колір, окрім негативних конотацій (хвороба, страждання, скорбота, смерть, нечиста сила), асоціюється із життям, материнським лоном, родючою землею. Із чорною барвою корелює ніч, чаклунство, потойбічний світ. Також зазначимо, що чорний колір у мешканців племен Африки не завжди має негативні конотації: чорний колір для племені ндембу позначав родючий мул та подружнє кохання, а для племені шона (Південна Родезія) цей колір символізував дощові хмари, які означали закінчення періоду посухи [272, с. 94–95].

В. Тернер висловлював думку, що символіка чорного кольору набуває позитивних конотацій у місцевостях, що переживали посуху. У другому романі діалогії дії відбуваються на півночі континенту, місцевості, що не страждає від посухи, як решта континенту Іфрик. Надмірні опади та близькість льодовика зумовлюють негативні конотації чорної барви. Ковдри чорного кольору були атрибутом воїнів армії Кайри та стали символом маргінальності, злочинності, нищості та вживанням опіуму: *“to leave poppy to the black blankets”* (залишити мак для чорних ковдр) [212, с. 246]. Застосовуючи грубу силу власного чорного війська, Кайра перетворила вільне населення місцевості Ферма на рабів, а жінок-біженок змусила працювати у борделі.

Таке протиставлення двох колорем у бінарній опозиції «червоне–чорне» набуває у романі символічного значення «життя–смерть», «воля–рабство», «сила–безсилля». Два кольори уособлюють конфлікт ворогуючих армій: червоний колір у романі асоціюється із вітальними характеристиками: кров'ю, владою, силою, могутністю, а чорний – зі смертю, занепадом, підступністю.

Окрім одягу в тексті діалогії символічною також виявляється атрибутика: давні монети, речі повсякденного вжитку, тобто «світ речей» – усе, що вдалося зберегти з давніх часів, цінувалося набагато більше, ніж сучасні аналоги. Однак, на відміну від «вічного» одягу, технічні прилади пращурів поволі розвалювалися на частини, адже людей, які були здатні розібратися, як вони

працюють, ставало все менше. Рештки чудернацьких машин перетворилися на об'єкт поклоніння.

Літак, що колись розбився в пустелі, став місцем паломництва людей – за повір'ям місцевих жителів, боги спустилися на ньому на землю: “*A machine that was certainly many thousands of years old, of a metal now unknown. It was believed that Gods had descended to Ifrik in this machine, and the bones of two of these Gods had been sealed inside*” (Машина, якій, безумовно, було багато тисяч років, з металу, який зараз невідомий. Вважалося, що Боги спустилися до Іфрика в цій машині, і кістки двох із цих Богів були запечатані всередині) [211, с. 354].

Паломництво до залишків літака співвідноситься із явищем карго-культу, тобто поклонінням дарам неба, фетишизацією літаків та їх вантажу<sup>6</sup>. Місцеві племена Меланезії, які вважали ці вантажі дарами неба, почали відтворювати дійства, що символічно повторювали процес доставки вантажу, а відтак мали б забезпечити процвітання племені. Вони будували моделі літака, робили копії навушників пілотів із кокосів, таким чином відтворюючи космогонію.

На думку британського антрополога П. Лоуренса, карго-культи засновані на переконаннях місцевих жителів, що європейські гуманітарні вантажні кораблі, літаки мають божественне походження та покликані покращити добробут місцевого населення [202, с.1]. Серед інших причин виникнення карго-культур дослідники (Дж. Інґліс, Р. Берндт, В. Станнер) називають: трансформацію місцевих релігійних течій (проблеми, спричинені контактом із «білими» вирішуються за допомогою традиційних ритуалів племен), які зазнали впливу християнства; невдоволення населення матеріальними умовами, моральний протест місцевих племен щодо відчуття власної меншовартості у порівнянні із європейцями та пов'язана з цим віра у підступність та обман «білих» тощо [181, с. 251–255].

---

<sup>6</sup> Перші згадки про карго-культи відносяться до кінця XIX початку XX сторіччя (рух Тука на острові Фіджі, 1885), однак найвищого свого розквіту вони отримали під час Другої світової війни. Зокрема, племена Меланезії отримували гуманітарні вантажі у вигляді посилок, які на парашутах скидали з борту літаків. З часом, кількість вантажів почала поступово зменшуватися, доки не зовсім не закінчилася.



Отже, ритуали карго-культу покликані відродити космогонію, сприяти поверненню «золотих часів». У діалогії «Мара й Данн» культ літака формується навколо його «реальних руїн», а не навколо його штучно створеної моделі, ідеї, що було характерно для постмодерністських творів. Нівелювання сенсів, вторинність, що є характерними рисами постмодернізму, відсутні в діалогії. Інтерпретація карго-культу має більш гуманістичний характер, що є особливістю неоміфологізму Д. Лессінг.

Такий гуманістичний характер карго-культу авторки особливо помітний на тлі карго-культу, зображеного в науково-фантастичному оповіданні «Ритуал» сучасного американського письменника Р. Шеклі. У цьому тексті постмодерністська гра та сам ритуал «вшанування» карго доведено до абсурду. Мешканці невідомої планети очікували на повторне прибуття богів на космічному кораблі, які покінчили б із станом забуття. Така «постмодерністська гра» виявляється також у романі Т. Пінчона «Виголошується лот 49», у якому звичайний поштовий ріжок трансформується на аналог Святого Граалю.

Варто зазначити, що поклоніння та паломництво місцевого населення у діалогії «Мара й Данн» обмежується лише літаком. Іншим предметам давнини: одягу, архітектурі – не надається такого сакрального значення. Найбільше предметів давнини вдалося зібрати мешканцям в музеї міста Центр, однак, як і все місто, музей поволі занепадав. Експонати, представлені в різних залах музею, були лише примітивними копіями копій, платонівськими симулякрами, що підкреслювали нікчемне існування сучасних поколінь у порівнянні із буттям пращурів: *“They brought the originals here to Ifrik, when the ice began, to the museums, and as they faded and decayed they were always copied and replaced. Probably these are nothing like as wonderful as the originals because we are not as wonderful as those old people”* (Вони привезли оригінали сюди, до Іфрика, коли почалося зледеніння, до музеїв, і коли вони зникали та розпадалися, їх завжди копіювали та замінювали. Напевно, вони не такі чудові, як оригінали, тому що ми не такі чудові, як ті старі люди) [211, с. 382]. Єдиним справжнім скарбом

континенту була підземна бібліотека міста Центр, у якій зберігалися всі книги континенту, що вдалося врятувати після зледеніння.

Важливим елементом символічного виміру діалогії також є символіка стихій, зокрема, води, що тісно пов'язана з категорією сакрального, оскільки вода у міфологічній традиції є одним із першоелементів. У словниках міфосимволіки води безмежного океану порівнюють із хаосом [182].

Символіка води оприявнює тісний зв'язок із мотивами життя й смерті. Вода одночасно являє собою і життєдайне начало, і постає уособленням зла, смерті, потойбічного світу. У топосах, де відсутня вода, усе живе поволі вмирає. Саме нестача води визначає хронотоп роману: в посушливих топосах час зупиняється або сильно пришвидшується (сюжетний перебіг подій роману впродовж п'яти років вкладається в межі одного розділу); простір на півдні континенту залежно від наявності водних джерел «сакралізується».

Отже, художній світ науково-фантастичної діалогії Д. Лессінг «Мара й Данн» виявляється глибоко символічним. Зображена у романах письменниці криза цивілізації зумовила знищення сакральних знань людства й деградацію мешканців континенту Іфрик у порівнянні з минулими поколіннями. Тож предметам давнини, тобто «світу речей»: одягу, зброї, книжкам, техніці минулого – надавалося сакрального значення.

Одяг персонажів та його кольорова гама набувають особливої значущості в тексті діалогії. Вбрання, його забарвлення були відображенням статусу власника, а зміна одягу означала перехід до нового соціального стану. Персонажі діалогії мають два види одягу: «вічний одяг», який переходив у спадок від покоління до покоління, який був настільки міцний, що його неможливо було ані пошкодити, ані зносити; та «сучасний», який був не таким міцним. Попри свою довговічність символіка вбрання від минулих поколінь набуває негативних конотацій: «вічний» одяг асоціювався в персонажів діалогії з рабським статусом та викликав почуття злості через власне безсилля.

Головна героїня діалогії, Мара, вимушена носити «вічний» одяг, який ототожнювався в неї зі втратою власних первнів та «свого» безпечного

простору. «Вічна» туніка Мари допомагала їй маскуватися у ворожому просторі континенту та мала невиразне забарвлення, змінюючи кольори від хроматичного (коричневий, жовтий) до ахроматичного (чорний, сірий, білий) спектрів. Однак, основною колоревою «вічного» вбрання Мари є коричнева барва, що у міфологічному світосприйнятті співвідноситься з покірністю, пригніченістю, стражданнями та бідністю. Зміна «вічного вбрання» на повсякденний одяг символізувала втрату рабської зовнішньої атрибутики головної героїні, набуття нею нового соціального статусу вільної мешканки континенту Іфрик.

У діалогії наявна неоміфологічна інтерпретація явища карго-культу. Поклоніння дарам неба та вантажу має на меті відтворення ритуалів космогонії та повернення «золотих часів». Населення континенту Іфрик щорічно здійснювало паломництво до руїн літака та вшановувало померлих пілотів, оскільки вони були впевнені в їх божественному походженні. На відміну від традиційних карго-культур, для яких характерно поклоніння ідеї літака та його вантажу, у діалогії культ утворюється навколо реальних руїн літака. Такий «гуманістичний» характер карго-культу є характерною рисою неоміфологізму Д. Лессінг.

У діалогії функціонують провідні мотиви (мотиви життя і смерті, мотив води, мотив гріха), які створюють підтекст романів. Мотив гріха оприявнюється через символіку одягу: стан оголеності, відсутності будь-якого одягу провокує появу в сестри і брата, Мари і Данна, відчуття первородного сорому, злостивості та символізує остаточну втрату невинності. Споглядання взаємної нагоди зумовлює виникнення в сестри і брата тілесних інцестуальних почуттів.

Колористика повсякденного вбрання персонажів також набуває значущості. Зокрема, в одязі героїв оприявнюється протиставлення двох кольорів хроматичного (червоного) та ахроматичного (чорного) спектрів. Червона та чорна барви позначають вбрання двох ворогуючих армій (червоний колір – армія Данна, чорний – Кайри). У міфологічній картині світу обидва кольори мають амбівалентну символіку: червоний уособлює як силу, здоров'я,

так і хворобу, гнів, агресію, війну; чорний колір утілює скорботу, смерть, потойбіччя, а також асоціюється з родючістю, життям та материнським лоном.

У тексті другого роману діалогії червоний колір набуває позитивних конотацій (життя, воля) та позначає армію Данна, яка зберігала внутрішню дисципліну та охороняла життя й безпеку мешканців міста Центр. Чорна барва набуває негативних конотацій (смерть, рабство, наркозалежність) та характеризує підступну ватагу наркоманів та злочинців під керівництвом узурпаторки Кайри.

Якщо одяг прашурів вважався «вічним» та передавався із покоління в покоління, то їхні технічні здобутки поволі знищувалися. Окремі артефакти (літак) перетворювалися на об'єкти поклоніння. Предмети давнини, переважно більшість яких було зібрано у місті Центр, поволі гнили. Сакральні знання також знищувалися, головним героям вдалося врятувати лише частину священних книг, що були зібрані у бібліотеці міста Центр.

Значущим елементом символічного виміру діалогії «Мара й Данн» також є символіка води та пов'язані з нею мотиви життя і смерті. Амбівалентне значення водної стихії визначає особливості хронотопа твору та зумовлює наявність/відсутність життя у просторі континенту Іфрик.

### 3.2. Художня концепція персонажів у діалогії «Мара й Данн»

У тексті діалогії «Мара й Данн» відображено міфологічну сюжетну схему – комплекс ініціації (посвячення), який, згідно з концепцією М. Еліаде, полягає в сукупності обрядів і усних настанов, мета яких – докорінна зміна релігійного й соціального статусу посвячуваного [142, с. 12]. На думку дослідника, неофіт (посвячуваний), проходячи ритуальні випробування, отримує священні знання про світобудову, дізнається про правила поведінки у соціумі й долучається до нових сакральних знань. Переживаючи ритуальну смерть, посвячуваний відроджується в новому статусі, повертається до початкових часів творення, тим самим повторюючи ритуали Космогонії.

Мара, головна героїня діалогії Д. Лессінг, «відчуває» своєрідний «поклик», необхідність віднайдення власних первнів, а відтак, й осмислення сенсу свого життя та головного призначення. Мандрі головної героїні територією континенту Іфрик співвідносяться з мономіфом пошуків, як його розумів Дж. Кемпбелл, тобто шлях міфологічного героя, його пригоди є «розширенням» формули обряду переходу: усамітнення – ініціація – повернення [121, с. 23]. Мара, як і герой «квесту» Дж. Кемпбелла, вирушаючи на пошуки, залишає власний пізнаний простір та освоює невідомий, чужий, ворожий і небезпечний простір, де має пройти випробування і набути сакральних знань.

Тож однією із умов проходження ініціації для Мари стає віднайдення давніх сакральних знань про світобудову та історію континенту Іфрик. Такий «квест» головної героїні по віднайденню власного коріння співвідноситься з відновленням втраченої космогонії, порятунком всесвіту від остаточного занепаду.

Мара впродовж свого свідомого життя перебуває у стані безупинного бігу, пошуку «свого» безпечного простору. Вона намагається опанувати незнайомий «ворожий» простір і віднайти у кожному з цих нових топосів старовинні сховища сакральних знань, якими є бібліотека з мапами у місті Хелопс, музей та книжкове сховище в місті Центр. Мара також шукає тих, хто володіє такими

священими знаннями, наприклад, Дейма – вихователька Мари і Данна, Шабіс – генерал армії народу хеннів, Фелікс і Фелісса – наглядачі у місті Центр та інші.

Однак завершення квесту, тобто віднайдення безпечного простору, власних первнів та часткове опанування сакральними знаннями пращурів стосовно світобудови та історії людства, не задовольняють потреби головної героїні, яка прагне постійного руху вперед: *“When you wake up in the morning, isn't it the first thing you think of – how far you're going to go today, one foot after another, another little bit of the way up Ifrik? Mara took her time, smiling at him, eyes full of tears. 'Yes,' she said”* («Коли ти прокидаєшся вранці, чи не це перше, про що ти думаєш – скільки ти сьогодні пройдеш, крок за кроком, ще трохи на [твоєму] шляху вперед до Іфрика?» Мара не відповіла одразу, усміхаючись йому, її очі були повні сліз. «Так, – сказала вона») [211, с. 407].

Відчуття неукоріненості й поклику до героїчних звершень пов'язано з невиконанням Марою певних етапів ритуалу ініціації. Головна героїня діалогії за походженням є нащадком царської династії махонді, яка колись правила на півдні континенту Іфрик. Таке королівське коріння героїні зумовлює необхідність проходження нею низки етапів посвячення. Сутність ініціації, згідно з концепцією М. Еліаде, пов'язана із віковими переходами від дитинства до юнацтва та до зрілості; із обрядами, що пов'язані з отриманням сакрального, містичного статусу – шамана, чаклуна тощо. Варто зазначити, що у міфологічному світосприйнятті отримання сакрального статусу можливе, як за призначенням («поклик», коли неофіта до цього змушують вищі сили), так і за власним бажанням (посвячений відправляється у своєрідну квест-подорож, пошук, щоб долучитись до надприродних сил). Мара за власним бажанням вирушає у свою квест-подорож, щоб отримати містичний статус хранительки знань.

На початку першого роману діалогії повідомляється про державний переворот, що відбувся в місті Рустам, південній столиці континенту. Головна героїня діалогії та її молодший брат у ранньому дитинстві вимушені були втекти з рідного міста Рустам та задля порятунку переховуватися у Скельному селищі.

Головним героям, щоб приховати їхнє королівське походження та захистити від переслідувань супротивників династії махонді, надали нових імен – Мара й Данн: *“You must forget your real name, it`s dangerous”* (Ти мусиш забути своє справжнє ім'я, це небезпечно) [211, с. 7].

Антропоніміка у діалогії представлена іменами головних героїв. У міфологічному світосприйнятті ім'я відіграє надзвичайно важливу роль. Обряд дарування імені, за теоріями М. Еліаде, А. ван Геннепа, Е. Тайлора та Х. Вебстера [142, 169, 275, 284], безпосередньо співвідноситься із обрядом ініціації. Однак, дослідники не мають спільної думки стосовно послідовності етапів ініціації та отримання неофітом нового імені. Так, М. Еліаде зазначає, що обряд дарування нового імені посвяченому є одним із перших етапів ініціації і передбачує переживання символічної смерті та відмежування від минулого життя [142].

Сюжетні події діалогії співвідносяться із першим етапом ініціації, який виділяє М. Еліаде: сестрі і брату дарують нові імена (Мара й Данн) саме на початку тексту. Етап отримання героями нових імен, згідно з теорією Е. Тайлора, корелює з ритуалами очищення [275, с. 430]. У діалогії простежується своєрідне «очищення» та зміна статусу посвячуваних: сестру і брата позбавляють їхнього королівського статусу і вони перетворюються на звичайних біженців. Нові нав'язані імена головних героїв витісняють справжні, королівські антропоніми і виконують роль своєрідної маски, прикриття: *“He had told her to forget her name, her real name, and that now she was called Mara. ‘Mara,’ she repeated, obedient, feeling that the sound had nothing to do with her”* (Він сказав їй забути своє ім'я, своє справжнє ім'я, і що тепер її звати Мара. «Мара», – слухняно повторила вона, відчуваючи, що цей звук не має до неї ніякого відношення [211, с. 6].

Головна героїня забуває своє колишнє королівське ім'я, однак довгий час не може звикнути до свого нового імені. Вона не може відповісти на питання «як її звуть» і навіть спочатку неправильно вимовляє це ім'я: *“So what`s my name? she whispered. She hadno idea what it was. She was going farther away from her real*

*name now, when she said, Maro. Dann and Maro»* (Як мене звати? – прошепотіла вона. Вона не мала жодного уявлення, як її звать. Тепер вона віддалялася від свого справжнього імені, коли промовляла Маро. Данн і Маро) [211, с. 104].

У тексті першого роману діалогії повідомляється, що головна героїня не отримала сімейного імені (прізвища), тож вона переживає відчуття «неукоріненості», чужості оточуючому простору. На початку діалогії Мара позбавлена власних первнів і будь-якого місця, яке б вона могла назвати своїм безпечним простором: “*What is your family name? And now she could not remember. Everyone then had had the same name, and she never thought about it*” (Яке твоє родове ім’я? Але вона не могла згадати. Тоді у всіх було одне і те саме ім’я, і вона ніколи не думала про це) [211, с. 114].

Семантика імені головної героїні (Мара) простежується у поганській міфології і продовжується у семантиці біблійного міфу. Згідно з цією міфологією, ім’я Мара бере початок від індоєвропейського кореня *mære-*, що позначає ворожу істоту, інкубу, персонажа нижчої міфології, що душить людей уві сні, сидячи в них на грудях. Від цього кореня походить англійський іменник *nightmare* [285, с. 409].

У слов’ян Мара була втіленням смерті – мору, духу смерті. У західній і східнослов’янській традиціях Мара – це жіночий міфологічний персонаж, пов’язаний із сезонними обрядами вмирання й воскресіння природи. Із санскриту мара – *той, що вбиває, знищує*, це персоніфіковане зло і все те, що призводить до смерті живих істот [229, с. 28].

Одним із витоків імені Мара також є прикметник «гірка» зі староеврейської мови [137]. Іменем Мара називає себе Ноєма, біблійний персонаж Старого Заповіту, свекруха праведниці Рут, яка є праматір’ю Давида та Ісуса. Ноєма, переживши смерть усіх чоловіків у своїй родині, просить називати себе саме Марою, адже це ім’я відображає усі страждання, які вона зазнала за життя: «Не звіть мене Ноєма, звіть мене Мара, бо Всемогутній послав на мене велике горе» (Рут, 1:20) [5, с. 339].



Тож головна героїня отримала нове особисте ім'я (Мара), обтяжене перспективою її долі. Оскільки Мара за походженням була нащадком королівської родини, вона мала б виконувати роль своєрідного деміурга, рятівниці, мудрої матері, яка опікувалася б людством. Однак, головна героїня наділена руйнівною силою, тому не в змозі виконати цю місію. Натомість вона приносить смерть усьому живому. Подорож Мари з півдня на північ Іфрика супроводжується постійними смертями: *“On either side was the landscape that by now she knew so well: dead and dying trees, like sticking-up bones”* (По обидва боки був пейзаж, який вона вже так добре знала: дерева мертві та вмираючі, наче кістками догори») [211, с. 115].

Наприкінці першого роману діалогії Мара дізнається про своє забуте королівське ім'я Шахана (Shahana), однак головна героїня не відчуває жодного зв'язку з ним, сприймаючи його як чуже: *“But now Shahana, and Princess, did not fit her, she could not pull the words over her, as she had dreamed she would. She did not want Shahana, nor Princess. They were for someone else. She was Mara”* (Але тепер Шахана та принцеса їй не підходили, вона не могла вимовити слова, як мріяла. Вона не хотіла ні Шахани, ні принцеси. Вони були для когось іншого. Вона була Марою) [211, с. 369–370].

Первинне королівське ім'я головної героїні (Шахана) має перське коріння та перекладається як «королівська, царська, велична» [240, с. 139]. Однак, оскільки головна героїня не відчуває сакрального зв'язку із своїм справжнім ім'ям, вона відмовляється й від імені, і від обов'язків, що пов'язані з ним: *“For years I waited to hear my real name, but now I know it wouldn't matter. When I hear it at last, I'll think, Is that my real name, after all? Mara is my name”* (Роками я чекала, щоб почути своє справжнє ім'я, але тепер я знаю, що це не мало б значення. Коли я нарешті це почую, я подумаю: чи все-таки це моє справжнє ім'я? Мара є моїм ім'ям) [211, с. 314].

Варто зазначити, що відмова головної героїні діалогії від власного королівського імені (Шахана) не свідчить про її остаточне прийняття нав'язаного імені (Мара). Головна героїня переживає відчуття дисоціації,

відчуження, оскільки втрачено зв'язок між нею як особистістю та її іменем Мара: *“Yet Mara is not the name of what I feel myself to be, inside here; it is the name of that person looking back at me”* (Мара – моє ім'я. Але Мара не є тим ім'ям, яким я себе відчуваю всередині; це ім'я тієї людини, яка дивиться на мене у відображенні) [211, с. 314].

Тож головна героїня переживає кризу самоідентифікації, що призводить до її внутрішнього відчуття відчуженості, неможливості відповідати правилам соціуму та врешті-решт смерті.

Відчуття неукоріненості головної героїні пов'язано також із невиконанням етапів ритуалу ініціації. У міфологічній картині світу посвячення дівчат мало менш драматичний характер та відрізнялося від ритуалів посвячення юнаків, що часто супроводжувались проходженням небезпечних випробувань, нанесенням ран, боротьбою із чудовиськом, ритуальною смертю. По досягненню статевої зрілості дівчину-неофітку відділяли від групи, і впродовж тимчасової ізоляції її навчали старші жінки, після чого її пишно вбирали та представляли членам племені [138, с. 173].

Згідно з концепцією М. Еліаде, який виділяв різні етапи посвячення<sup>7</sup>, Мара як нащадок правлячої династії махонді, яка колись керувала усім континентом Іфрик, мала пройти не тільки ритуал ініціації зрілості (переходу від дитинства до дорослого віку), а й завершити ритуал «посвячення на сан», який дозволив би їй стати правителькою континенту.

Сепаративна стадія ініціації головної героїні відповідає періоду її перебування у Скельному селищі до досягнення віку зрілості під наглядом опікунки на ім'я Дейма. З раннього дитинства Дейма виховувала Мару й Данна

---

<sup>7</sup> М. Еліаде вирізняє декілька етапів ініціації: 1) стадія підготовки «священного місця» для проведення ритуалу; 2) сепаративна стадія – відділення посвячуваних від соціуму; їх зібрання в ізольованому місці – лісових хащах; 3) проведення випробувань, що є еквівалентами ритуальної смерті; 4) інтегративна стадія – відродження посвячуваного в «новій якості» [142, с. 30]. Дослідник акцентує увагу на тому, що комплекс ініціації відтворює міфи, а відтак, повертає до «Часу Оно», «Часу Сна» – сакрального часу, коли Надприродні сили панували на землі. Переживаючи «повернення до часів Хаосу», світ відроджується та постає оновленим.

та передавала дітям знання минулих поколінь за допомогою своєї гри «що я сьогодні бачив?». Метою цієї гри було виведення індуктивних логічних висновків на основі побачених явищ. Самовідчуження головної героїні втілюється у відділенні від соціуму: Мара уникає товариства й уваги чоловіків.

Як нащадок майже згаслої династії махонді, Мара свідомо відділяє себе від мешканців Скельного селища, оскільки пам'ятає про те, що вони споконвіку були вигнанцями і порушниками законів міста Рустам, батьківщини головної героїні: *“Rock People, not her people, <...> a dislike of them that she had been taught made it hard to look much at them. She was afraid of them, and thought them ugly”* (Скельні люди, не її народ, <...> через неприязнь до них, якої її навчили, було важко на них дивитися. Вона боялася їх і вважала їх потворними) [211, с. 1].

Перебування в Скельному селищі, з погляду проходження ініціації зрілості, було стагнацією, оскільки Мара, досягнувши репродуктивного віку, не народила дитини, а отже, з точки зору суспільства, не вважалася його повноправним членом. Навіть на рівні портретних характеристик головна героїня більш нагадувала хлопця: хворобливо-худорлява, коротко острижене волосся, одягнена в чоловічий одяг. Мара, перебуваючи у ворожому просторі, вбирається у чоловіче вбрання, щоб уникнути небажаної уваги протилежної статі: *“She could see herself, so thin, only bones with skin stretched over them <...> will you wear my clothes – well, any of the men’s clothes <...> She was wearing Meryx’s clothes”* (Вона бачила себе, таку худу, лише кістки з натягнутою шкірою <...> чи одягнеш мій одяг – будь-який чоловічий одяг <...> На ній був одяг Мерікса) [211, с. 75, 162, 169].

Мара позбавлена батьківщини та відчуває себе у небезпеці у «чоловічому» просторі континенту Іфрик, тому вона відмовляється від демонстрації власного жіночого начала. У пошуках «свого» простору головна героїня залишила Скельне селище й вирушила на північ до міста Хадрон, де мешкали махонді, співвітчизники Мари, однак влада у місті належала народності хадронів.

У місті Хадрон героїня не відчувала себе у повній безпеці, тільки в замкненому просторі громади махонді, ізольованому від решти міста, Мара

могла не приховувати власну стать, а отже, і власне жіноче начало. У цьому просторі відбулося «становлення» головної героїні як жінки: Мара вступає у стосунки з місцевим мешканцем на ім'я Мерікс. Однак їхнє подружнє життя у місті Хадрон було приречене на невдачу, оскільки ресурси громади поволі вичерпувалися, а його мешканці не бажали залишати простір міста.

Марна боротьба із невіглаством місцевих жителів міста Хадрон та їх небажанням усвідомити очевидне: на півдні континенту поступово усе живе вмирає, змусило Мару залишити цей простір. Одним із випробувань, яке мала пройти головна героїня на цьому етапі, було визволення рідного брата Данна з полону макового дурману й приступів шаленства.

Межовою ситуацією для головної героїні постає жахливий вибір між життям Данна й життям власної ненародженої дитини. Мара, щоб продовжити подорож з Данном на північ Іфрика і не потрапити в так звану «програму відтворення», що передбачала перетворення жінки-особистості на істоту з однією функцією – народження дітей для відродження популяції континенту, вимушена зробити аборт: *“Mara was thinking, I’ve chosen between Meryx’s baby and Dann. And then, No, that’s foolish. No baby could survive a boat journey in this heat. That was no choice”* (Мара думала: «Я вибрала між дитиною Мерікса і Данном». Але ні, це дурість. Жодна дитина не вижила б подорож на човні в цю спеку. Не було жодного вибору) [211, с. 226].

Прелімінальною стадією ініціації для Мари є тривалий часовий проміжок, що охоплює сюжетні події від моменту, коли брат і сестра залишили Скельне селище, до їхнього прибуття до міста Центр на півночі континенту Іфрик. Упродовж цього часу головна героїня по крихтам збирала давні сакральні знання: вивчала репліки мап континенту в місті Хелопс, опановувала мови континенту Іфрик під керівництвом генерала Шабіса, відвідувала музей міста Центр, де було зібрано рештки колишньої величі пращурів. Мара намагалася навчити, передати пізнане сучасникам, однак стикалася з нерозумінням, зневагою та обмеженістю місцевого населення. Мара як спадкоємиця королівської династії повинна була виконати місією по спасінню цивілізації

континенту Іфрик, однак зазнала невдачі й врешті-решт відмовилася від виконання власних зобов'язань перед «підданими».

Лімінальний етап ініціації головної героїні співвідноситься зі ще однією «межовою» ситуацією: після перетину кордонів півночі континенту Іфрик, Мару охопила лихоманка. Такий межовий стан виявляється символічною ритуальною смертю героїні та є одним із найважливіших етапів ритуалу посвяти. Стан гарячки головної героїні супроводжувався маренням, під час якого Мара знову переживає усі пройдені випробування: це втеча від ворогів, нещадна спека, голод, втрата власної дитини тощо. У такому жахливому стані запаморочення образи її ненародженої дитини та молодшого брата зливаються воєдино у свідомості головної героїні.

Мара була вимушена впродовж усього свого життя піклуватися про Данна та рятувати його від небезпек (приступів шаленства, ігрової та опіумної залежності). Тож Мара виконує декілька ролей: вона є матір'ю, сестрою та коханкою: *“She was dreaming: she was running, running with enemies after her; she was choking in dust storms; she was so hungry her stomach was like knives and then she was conscious of the sweetest warmth, and her arms were full of a little boy, her little brother, Dann”* (Вона марила: вона бігла, бігла, і вороги переслідували її; вона задихалася у пилових бурях, була настільки голодною, неначе її шлунок різало ножами, а потім вона відчула найсолодше тепло, а її руки притискали маленького хлопчика, її маленького брата, Данна) [211, с. 359].

Однак головна героїня, усвідомлюючи негативні наслідки інцесту для продовження їхнього з Данном роду, відмовляється від пристрасних почуттів по відношенню до власного брата: *“They kissed, like lovers, and clung, like lovers <...> Why Mara, why are brothers and sisters not allowed to love each other? They make too many defective children”* (Вони цілувалися, як закохані, і трималися одне за одного, як закохані <...> Чому, Мара, чому братам і сестрам не дозволено кохати одне одного? Вони породжують занадто багато хворих дітей) [211, с. 386–387].

Прибуття головної героїні до міста Центр мало б відповідати реінтегративній стадії ініціації. Однак Мара категорично відмовилась від шлюбу із власним братом, задля збереження чистоти королівської династії махонді, тому не погодилася взяти на себе обов'язки цариці. Тож фінального етапу ініціації – остаточного включення в соціум у якісно новому стані – не відбулося. Натомість брат і сестра таємно залишили місто Центр та відправилися в добровільне вигнання до місцевості під назвою Ферма. Головна героїня, відмовившись посісти трон континенту Іфрик, вийшла заміж за Шабіса, генерала з міста Чарад, народила доньку й остаточно відреклася від власної місії щодо порятунку людства.

Тож Мара успішно пройшла лише одну із двох ініціацій – ініціацію зрілості. Однак головна героїня була не в змозі прийняти умови проходження етапів ініціації на сан правительки: Мара, попри те, що відчуває фізичний потяг до Данна, відмовляється від інцестуального союзу з ним.

Наслідком відмови від проходження ініціації стає смерть головної героїні в другому романі дилогії, в якому повідомляється, що Мара померла при пологах, народивши дівчинку на ім'я Тамар (Tamar). Тепер виконання місії Мари по порятунку людства переходить до її доньки Тамар, яка повинна завершити квест матері – пошук священних знань для порятунку населення континенту Іфрик і відновлення цивілізації.

Ім'я доньки Мари виявляється доволі символічним: «Тамар» зі старосврейської перекладається як «фінікова пальма», а також «чесна, праведна, витончена» [196, с. 479]. У Старому Заповіті є декілька жіночих персонажів із таким ім'ям, зокрема, Тамар, невістка, а згодом і мати дітей Юди. Тамар, згідно з Книгою Буття (38:6), є праматір'ю іудейських царів Соломона, Давида та Ісуса [5, с. 56, 1266]. Тож у дилогії Д. Лессінг імена матері (Мари) й доньки (Тамар) співвідносяться із біблійними: ім'я головної героїні першої частини дилогії Мари-матері корелює із біблійним персонажем Ноемою-Марою; ім'я доньки Мари (Тамар) – із біблійною Тамар.

Імена героїнь діалогії Д. Лессінг виявляються особливо значущими й актуалізують міфологічну бінарну опозицію «життя – смерть». Семантика імені Мари має інфернальні характеристики (зв'язок зі смертю, стражданнями, потойбічним світом), етимологія імені Тамар, навпаки, корелює з вітальними рисами (життєдайність, родючість; фінікова пальма як Древо Життя, ім'я Праматері Божої).

Тамар намагається функціонально «замінити» свою матір, що виявляється навіть на рівні портретних характеристик героїні та атрибутики: дівчинка змінює свій одяг на стару туніку матері. Данн навіть плутає свою племінницю із власною сестрою: “*That thing you`ve got on. Your mother and I wore them all the way up Ifrik <...> You are so like Mara, said Dann at last*” (Ця (туніка), в яку ти одягнена. Ми з твоєю матір'ю носили їх на шляху до Іфрика <...> Ти так схожа на Мару, – сказав нарешті Данн») [211, с. 204–205].

Тамар бере на себе обов'язки своєї матері по відновленню сакральних знань. Вона долучається разом із Данном до групи переписувачів та перекладачів давніх сакральних книг, що залишилися в місті Центр, вивчає давні мови, щоб каталогізувати розрізнені уривки книг.

Оскільки Тамар була прямим нащадком династії махонді, вона також мала пройти два різних ритуали посвячення: ініціацію зрілості та посвячення на сан. Однак через те, що мати Тамар не завершила ініціацію посвячення на сан, Тамар намагається «виправити її помилки», тож проходить усі етапи ініціації для отримання містичного статусу.

Межовою ситуацією для Тамар постає приступ шаленства її дядька Данна та його спроба вбити племінницю, сплутавши її з Марою. Дівчинка, мати якої померла, а власний батько залишив її, повернувшись до армії агре, вбачала в особі Данна батька. Героїня була відокремлена від дітей-однолітків: її найближчим оточенням були підлеглі Данна, а єдиним супутником та другом-охоронцем став собака її дядька на ім'я Рафф.

Отже, межовою ситуацією для Тамар був прояв шаленства Данна, якого намагався стримати собака Рафф. Боротьба Данна і Раффа призвела до смерті

собаки-супутника, Тамар залишилась без останнього друга і захисника. Приголомшена двоїстою природою власного дядька, головна героїня ізолювалася від однолітків, переховуючись від зовнішнього світу у бібліотеці. Фінальний етап ініціації Тамар (включення в новому статусі у громаду) залишається за межами тексту. Тамар набула статусу хранительки сакральних знань, очоливши бібліотеку («сховище знань») в новій столиці континенту Іфрик.

Отже, Тамар пройшла лише один з двох ритуалів ініціації – посвячення для отримання містичного статусу, однак не завершила ініціації зрілості. Головна героїня відчувається «чужою» серед дівчат-однолітків. Причиною такого «відчуження» були страх та заздрість членів громади, оскільки Тамар, як й її мати, Мара, володіла сакральними знаннями про історію континенту та світобудову в цілому.

Головна героїня провела усе своє дитинство, переписуючи давні сакральні книги в місті Центр, тому була набагато досвідченішою, ніж інші члени громади. Більшість мешканців континенту Іфрик зосереджувалася на повсякденних проблемах існування й не бажала долучатися до священних знань про власні первні. Тож виконання головною героїнею обов'язків хранительки знань та спадкоємиці правителя континенту (Данна) зумовили відокремленість Тамар від її однолітків: “*Poor Tamar, she works so hard. She`s a young thing. She shouldn`t always be so serious*” (Бідна Тамар, вона так важко працює. Вона така молода. Вона не повинна завжди бути такою серйозною) [212, с. 278].

Однолітки Тамар не сприймали її серйозність, навіть висміювали смерть її матері (Мари) в глузливій пісні та пророкували подібну долю для Тамар: “*And so she stands and bows her head/ Who cannot dance must bleed, we said/ And so she stands and bows her head/ Who cannot sing is dumb, we said*” (І тому вона стоїть і схиляє голову/ Хто не вміє танцювати, мусить стікати кров'ю, ми сказали/ І тому вона стоїть і схиляє голову/ Хто не вміє співати, той німий, ми сказали) [212, с. 279].



У цьому фрагменті бачимо зразок поезії Д. Лессінг, що має баладну форму, характерними рисами якої є «драматизм сюжетного розвитку, загострені переживання, різні форми повтору та недомовленості» [54, с. 112]. У фрагменті присутні анафоричні конструкції (повтори) першого й третього, а також другого й четвертого рядків. Рефрен “*Who cannot dance must bleed,/ Who cannot sing is dumb, we said*” окреслює двох основних персонажей – мати та доньку, Мару і Тамар. Така обмежена кількість персонажів, проста народна лексика та неправильний порядок слів у реченні також є притаманними для балади ознаками. Цей баладний уривок стилізовано під давні часи, він відображає побут досить примітивного суспільства. Модальність у рядках рефрену (cannot, must) «виводить» на провідний мотив балади – мотив смерті, неминучості покарання для індивіда, що не виконав умови ініціації.

Варто зазначити, що представлений фрагмент не є поодиноким зразком поетичної творчості Д. Лессінг. У проміжок часу між двома романами діалогії вийшов друком ліричний цикл авторки «Люди-вовки» (2002), в якому простежується тематичний і мотивний взаємозв’язок із романами діалогії.

Комплекс ініціації Данна суттєво відрізняється від випробувань Мари й Тамар. Головний герой діалогії, як і його сестра Мара, має два імені: королівське ім’я махонді – Шахманд (Shahmand) та нав’язане заколотниками династії махонді ім’я Данн (Dann). Етимологія королівського імені (Шахманд) також має перське коріння та є похідним від перського кореня *shah-*, що позначає короля, імператора або носія містичного титулу [240, с. 78]. На відміну від Мари, Данн не відчуває відстороненості й неприйняття жодного з своїх імен.

Головний герой у першому романі був готовий повернути собі первинне ім’я та прийняти на себе обов’язки правителя лише за умови отримання «королівських привілеїв». Однак, зважаючи на категоричну відмову власної сестри разом перейняти королівський престол, Данн відмовився від свого первинного імені: “*And I am Dann. But she thought he said it with reluctance*” (А я Данн. Але їй здалося, що він сказав це неохоче) [211, с. 369]. Королівське ім’я головного героя було пов’язано зі згаслою династією махонді, але не мало

політичної сили. Тож він надав перевагу набутій військовій славі генерала Данна, що мав підтримку у мешканців континенту Іфрик: *“The young General, Dann. Some said his name was Prince Shahmand, but where had all that come from? But the name was General Dann”* (Молодий генерал Данн. Дехто казав, що його звали принц Шахманд, але звідки все це взялося? Але звали його генерал Данн) [212, с. 120].

Етимологія набутого імені головного героя (Данн) пов'язана зі староеврейським коренем *dan-*, що перекладається як «суддя» [196, с. 96]. Згідно з Книгою Буття, Дан є п'ятим сином Якова, праотця-патріарха єврейського народу. Від Дана ведеться одне із дванадцяти колін (племен) Ізраїля. Цей біблійний персонаж виявляє амбівалентні характеристики: Дан – справедливий суддя власного народу, однак також співвідноситься із злим началом, «аспідом», що ненавидить свого брата Якова (Книга Буття 49:16): «Дан буде судить свій народ, як один із Ізраїльських родів. Дан буде вужем при дорозі, змією отруйливою при шляху, що п'яти коневі кусає, і його верхівець позад себе впаде» [5, с. 73].

Головному герою, як і біблійному персонажу, притаманна двоїстість власної природи: він є носієм двох протилежних начал: деміурга та трикстера. Така двоїстість Данна співвідноситься з концепцією архетипу тіні К. Г. Юнга: трикстер втілює «деструктивні інтенції», оскільки є проявом «недиференційованої людської свідомості, що майже не вийшла за межі тваринного рівня» [183, с. 465]. Основними рисами трикстера є «деієрархізація космогонії, ігрове та межове існування, наявність декількох масок, перевертання дійсності, неупереджене мислення, висміювання дійсності» тощо [55, с. 500].

Данн усвідомлює свою «двоїсту» природу, називаючи прояви власного шаленства появою на світ «Іншого Данна» (the other one): *“Mara, it was the other me, not me. I know, said Mara and thought that Dann had never before acknowledged his division”* (Мара, це був інший я, а не я. Я знаю, сказала Мара і подумала, що Данн ніколи раніше не визнавав власного розділення) [211, с. 339].

Саме образ «Іншого Данна» виявляє риси трикстера, що «випробовує на міцність» міфоустрій, створений деміургом. Зокрема, образу «Іншого Данна» властива жорстокість, презирство та агресивна поведінка: “*His face was puckering and twitching, little convulsive tics near the eyes and mouth. It was the face of the other one*” (Обличчя його зморщилось і здригалось, біля очей і рота були невеликі конвульсивні тики. Це було обличчя іншого) [211, с. 309]. Трикстерське начало Данна оприявнюється під час його приступів шаленства: «Інший Данн» погрожує власній сестрі Марі, програє її в азартні ігри та лякає згвалтуванням: “*There he stood, the other one. Dann, are you going to rape me?*” (Там він стояв, той інший. Данн, ти збираєшся мене згвалтувати?) [211, с. 309].

Головний герой, якому притаманні амбівалентні риси, переживає панічні атаки, коли зустрічає близнюків, або, навіть, чимось схожих між собою людей. Таке роздвоєння його особистості пов'язано із пережитою у дитинстві травматичною ситуацією: під час державного перевороту в місті Рустам, Мара й Данн перебували у полоні двох братів-близнюків на ім'я Горда й Гарт. Однак Горда врешті-решт визволив дітей та відправив їх до своєї родички Дейми до Скельного селища.

Під час перебування Мари й Дана у полоні, сестра була вимушена заспокоювати брата. Мара переконала Данна, що тільки один із близнюків становив для них загрозу (Гарт), а інший, навпаки, допомагав їм (Горда): “*Quiet, or that bad man will come <...> It`s not the same man. It`s his brother. It`s not the bad one*” (Тихо, а то той поганий прийде <...> Це не той самий чоловік. Це його брат. Це не поганий) [211, с. 2–3].

Тож для Данна успішне завершення ритуалу ініціації виявилось життєво необхідним. Головний герой мав постати як деміург, обійняти сан правителя континенту Іфрик, відродити цивілізацію та відновити втрачені знання. Однак для цього Данн був вимушений подолати власну двоїсту природу та позбутися рис героя-трикстера.

Друга частина діалогії Д. Лессінг оприявнює комплекс ініціації Данна, а саме: посвячення головного героя для отримання містичного статусу правителя. Головний герой повернувся до міста Центр і відсторонився від власної сестри Мари, що залишилася у місцевості під назвою Ферма в добровільному вигнанні. Однак Данн не відчував себе здатним обійняти самотужки посаду правителя континенту, тому здійснив подорож-втечу з міста Центр до крайньої півночі континенту Іфрик. Ця місцевість була кордоном опанованих людством земель. Початок подорожі Данна відповідав сепаративній стадії комплексу ініціації, що мав на меті набуття головним героєм самості, примирення з необхідністю виконання місії по порятунку людства.

Головний герой усвідомлював, що йому необхідно позбутися свого старого профанованого статусу (Данна-злочинця, раба, наркомана та дезертира армії), відмежуватися від минулого життя: *“Dann knew it was time he left <...> He was so restless <...> He had to be in motion again <...> Dann had wanted to leave the Centre – leave the past because of the weight of sorrow on him”* (Данн знав, що йому час піти <...> Він був такий неспокійний <...> Йому мав знову рухатися вперед <...> Данн хотів залишити Центр – залишити минуле через тягар смутку) [212, с. 16–19].

Місцевість, у якій проходить перше випробування Данна, має ознаки потойбічного простору. Події розгортаються у засніженому просторі півночі континенту, де Данн зупинився на ніч для відпочинку під мертвим деревом. Романний час також виявляє риси потойбічного простору – це безхмарна місячна ніч: *“This was an old tree <...> It was already dark. The night sounds were beginning. Overhead was the moon, for the clouds had gone”* (Це було старе дерево. Поряд лежали залишки та уламки старих дерев <...> Вже стемніло. Починалися звуки ночі. Над головою був місяць, бо хмари розійшлися) [212, с. 23].

Однак, головний герой прокидається посеред ночі, оскільки відчуває небезпеку та присутність таємничої істоти – білого сніжного пса, що відводить головного героя до водоймища та зникає. Данн натрапляє на двох потонулих

тварин, однак йому вдається врятувати їхнє маленьке цуценя, яке надалі стало його вірним супутником.

У своїх мандрах Данн досягнув крайньої півночі континенту Іфрик, Західного моря, «кордонів» відомого світу, поза межами якого – льодяні гори та багаторічна мерзлота континенту Єррап. Головний герой зробив спробу «перетнути» цей кордон, пірнувши у води Західного моря, однак його зупинили власні послідовники (група юнаків, що «спокусилися» історіями про генерала Данна та погодилися супроводжувати його у подорожі межовими землями). Однак юнаки, налякані нестриманою силою водної стихії, змусили Данна повернутися до профанованого простору континенту Іфрик, не даючи головному герою вийти за межі опанованого простору, злитися із сакральним: *“the sea was rocking and rearing so badly <...> there were the ice cliffs of Yerrup. ‘No,’ cried Dann. ‘No, I want to stay”* (море так сильно гойдалося й хвилювалося <...> там були крижані скелі Єррапа. Ні, – вигукнув Данн. Ні, я хочу залишитися) [212, с. 65].

Головний герой дилогії зазнав невдачі: він був не в змозі перетнути кордони континенту Іфрик, щоб потрапити до сусіднього континенту Єррап. Данн був вимушений після кількох років поневірянь повернутися до міста Центр, де на нього очікували невтішні новини – смерть сестри й необхідність взяти на себе обов’язки керманіча континенту.

Повернення з кордонів континенту Іфрик та робота по переписуванню давніх сакральних книг у бібліотеці міста Центр разом із племінницею Тамар співвідносяться з лімінальною стадією ініціації.

Вірним супутником Данна на його шляху до набуття самості став врятований головним героєм сніжний собака на ім’я Рафф. Образ собаки, що набуває символічного значення у романі, в міфологічній традиції співвідноситься зі стражем потойбічного світу, є провідником душ (Анубіс у єгипетській міфології зображується із собачою головою; Цербер у давньогрецькій міфології є сторожем царства Аїда, собака є вірним супутником Артеміді, Гекати; у старосєврейській міфології собака – символ усього нечистого, мерзотного,

грішного; в індуїзмі собака вважається провідником душ, що заблукали) і виявляє амбівалентні риси. Собака вважається одночасно й символом вірності, відданості, й символом розпусти, ницості. Також собака вважається символом смерті, пекельним катом, асоціюється із хтотічними та лунними божествами, а відтак, і чаклунством, дияволом [182, с. 456].

Собака Рафф на рівні зовнішніх характеристик був більше схожий на вовка або білого ведмедя, мав біле хутро та міцну статуру. У міфологічній традиції білий колір вважається одночасно й кольором чистоти, невинності, й кольором смерті. Рафф вірно служив господарю, захищаючи його навіть від приступів шаленства. Собака супроводжував свого власника під час проходження межової ситуації: Данн переживав черговий приступ шаленства – появи двійника-трикстера (Іншого Данна), який прагнув зашкодити навколишнім. «Інший Данн» напав на доньку Марі, Тамар, та намагався її вбити. Собака Рафф, захищаючи Тамар, був вимушений атакувати власного господаря. У боротьбі своїх протилежних начал Данн здобув неоднозначну перемогу: він не «вбив» остаточно у собі трикстерське начало, а лише приборкав свою темну половину та був вимушений тримати усе життя її під жорстким контролем: “*He kept locked up a part of himself that wanted to destroy him <...> But sometimes I hear him howling on his chain*” (Він тримав на замку частину себе, яка хотіла його знищити <...> Але іноді я чую, як він виє на своєму ланцюзі) [212, с. 274, 278].

Реінтегративним етапом ініціації (етап включення у громаду у новому статусі правителя) для Данна стало перебування у створеній ним новій столиці континенту на крайній півночі Іфрика. Головний герой втамував власне трикстерське начало та завершив місію по порятунку сакральних знань. У новій столиці континенту Данн створив своєрідний центр навчання (College of Learning) для збереження та примноження знань для наступних поколінь. Данн врешті-решт закінчив проходження процесу індивідуації і досягнув відносної цілісності буття. Головний герой набув самості й став правителем свого народу.

Отже, діалогія Д. Лессінг «Мара й Данн» суголосна творчості письменниці раннього періоду: головні персонажі проходять різні випробування на шляху до

набуття духовної самості. Цей процес індивідуації оприявнює у діалогії авторки наявність міфологічної сюжетної схеми – комплексу ініціації. Мономіф пошуку духовної самості головних героїв (Мара, Данн і Тамар) втілюється у міфологічній «формулі» – усамітнення-пошук-ініціація-повернення. Мара, Данн і Тамар вимушені пройти своєрідний героїчний квест – випробування, щоб здобути перемогу над аспектами несвідомого (архетип Тіні). Головні герої переживають «ритуальну смерть», щоб відродитися у новому соціальному статусі.

Оскільки головні герої діалогії (Мара, Данн і Тамар) були нащадками королівської родини махонді, то вони мали завершити ритуали ініціації зрілості (визнання індивіда повноправним членом громади) й посвячення для отримання містичного статусу (правителя, хранителя знань).

Головна героїня першого роману діалогії, Мара, переживає кризу самоідентифікації, що було пов'язано із відсутністю безпечного, «свого» простору. Травматична ситуація у дитинстві Марі (втрата батьківщини та соціального статусу як спадкоємиці через державний заколот у місті Рустам) позбавила головну героїню власних первнів та навіть ідентифікації (власного імені). Якщо втрачене первинне королівське ім'я головної героїні – Шахана (у перекладі «королівська, велична») позначало деміурга, рятівницю, мудру матір, то нове ім'я – Мара (перекладається із старовірської як «гірка») надало їй деструктивних рис: героїня несе смерть довіллю.

Нове ім'я співвідносилось як з поганською міфологією (Мара – інкуба, нічний кошмар, руйнівне начало у буддизмі), так і корелювало із старовірським коренем «гіркий», що в свою чергу викликає алюзії до біблійного персонажа Старого Заповіту Ноєми-Марі. Головна героїня діалогії Д. Лессінг так само, як Ноєма-Мара, втратила усіх своїх близьких, тож переживала відчуття неукоріненості, чужості оточуючому простору. Мара втратила зв'язок із своїм первинним іменем та пов'язаними з ним обов'язками, однак вона також була не в змозі «прийняти» своє нове ім'я.

Перебування у ворожому «маскулінному» просторі континенту Іфрик зумовлюють «пригнічення» демонстрації жіночого начала головної героїні, її «маскування» та перевдягання у чоловічий одяг.

Мара намагалася віднайти втрачені сакральні знання про світобудову, щоб відродити цивілізацію на континенті Іфрик, передати їх наступним поколінням, однак вона нашттовхнулася на невігластво та обмеженість місцевого населення.

Головна героїня перебувала у межових ситуаціях (невдалий аборт та його жахливі наслідки, лихоманка), які прирівнюються до проходження важливого етапу ініціації – ритуальної смерті. Однак, реінтегративної стадії, тобто етапу залучення героїні до громади в «якісно» новому статусі, не відбувається. Мара відмовилася від ключової умови усього ритуалу посвяти – одруження із власним братом Данном з метою продовження династії махонді. Тож головна героїня відправилася в добровільне вигнання на периферію континенту Іфрик (Ферма). Мара народила від генерала Шабіса доньку Тамар, а отже пройшла ініціацію зрілості, однак була не в змозі закінчити посвяту на здобуття містичного статусу – хранительки знань. За відмову від проходження ініціації посвячення на сан Мару очікувала кара – смерть.

Донька Марі, Тамар, мала завершити місію матері, тобто функціонально замінити її, що знайшло свій вияв на рівні атрибутики та портретних характеристик (Тамар змінила власний одяг на шати своєї матері). Семантика імен матері та доньки оприявнює міфологічну бінарну опозицію «життя – смерть» (життєдаєне начало – Тамар, руйнівне начало – Мара).

Тамар успішно завершила ритуал посвяти для отримання містичного статусу хранительки знань та майбутньої спадкоємиці династії махонді. Однак відданість головної героїні вивченню сакральних знань не приводить до визнання Тамар повноправним членом громади, а навпаки провокує відчуження від неї.

Комплекси ініціації матері (Мара) і доньки (Тамар) взаємопов'язані. Тамар не пройшла посвяту зрілості, а Мара – ініціацію для отримання містичного статусу хранительки сакральних знань. Свідченням неповного проходження Тамар



ініціації зрілості, а також відмови Мари від отримання сакрального статусу стає стилізована під побут примітивного племені балада, яку співають мешканці міста Центр. Цей зразок поезії Д. Лессінг, представлений у прозовій діалогії, має спільні мотиви, а також тематично й хронологічно пов'язаний із баладним циклом «Люди-вовки».

Складний шлях випробувань Данна є проходженням ініціації для набуття відчуття «самості» та приборкання власного трикстерського начала (архетипу Тіні, деструктивних інтенцій свідомості). Метою проходження ініціації для Данна є процес індивідуації, в результаті якої повинно відбутися примирення головного героя з власним «я» та усвідомлення своєї сакральної місії.

Амбівалентність природи головного героя діалогії Д. Лессінг пов'язана з його новим набутим ім'ям: як і біблійний персонаж (Дан – син Якова, засновник одного із колін Ізраїлевих), наділений суперечливими рисами: він поєднує у собі ознаки справедливого правителя власного народу й одночасно має риси деструктивної особистості (божевільного, наркомана). Однак, головний герой страждає через власну «двоїсту» природу та періодичні прояви трикстерського начала (появи «Іншого Данна»), метою якого є деієрархізація космогонії.

Соціальна місія Данна – стати правителем континенту Іфрик, віднайти та передати нащадкам сакральні знання про світобудову. Тож головний герой вирушив у квест-подорож з метою вивчення північного простору та кордонів континенту Іфрик. Данн усвідомлював, що вихід за межі замкненого простору континенту неможливий, тому був вимушений повернутися до обов'язків правителя континенту й відновити та зберегти сакральні знання для майбутнього наступних поколінь.

Пристипи шаленства (поява «Іншого Данна») та вбивство супутника-собаки стали межовою ситуацією для головного героя, своєрідною ритуальною смертю. Данн приборкав власне трикстерське начало й витіснив його за межі свідомості. Головний герой завершив усі необхідні етапи ритуалів посвяти та отримав статус правителя.

### 3.3. Міфомотиви й міфосимволіка роману Доріс Лессінг «Ущелина»

Роман «Ущелина» поєднує із науково-фантастичною діалогією «Мара й Данн» численне використання перітекстуальних елементів: авторської передмови та двох епіграфів із поезій британських поетів Р. Грейвса “*Man does, woman is*” (Чоловік діє, а жінка існує) та Дж. Флекера “*The golden road to Samarkand*” (Золотий шлях до Самарканда). Передмова авторки і вибір поезій для епіграфів не є випадковими, оскільки вони визначають його проблематику та окреслюють основні конфлікти художнього тексту: суперечливі стосунки двох статей.

У передмові «Ущелини» зазначено, що нещодавні наукові дослідження у сфері генетики надихнули письменницю на створення цього тексту. Сутність цих досліджень полягала у тому, що було запропоновано ідею про «первісність» і виключність жіночої статі, виникнення якої начебто передувало чоловічій. Це зумовило появу концепції Д. Лессінг щодо «альтернативного фемінного наративу» в історії людства: “*I had been wondering if men were not a younger type, a junior variation*” (Я замислювалась, чи не є чоловіки молодшою похідною версією) [209, с. 1].

За цією концепцією письменниці, чоловіки є активними, проте непостійними, вони не відчують такого тісного зв’язку із Матір’ю-Природою, як жінки: “*They lack the solidity of women, who seem to have been endowed with a natural harmony with the ways of the world. Men in comparison are unstable, and erratic*” (Їм бракує цілності жінок, які, здається, були наділені природною гармонією зі світом. Чоловіки в порівнянні нестабільні і непостійні) [209, с. 2].

Вірш Р. Грейвса з ліричного циклу “*Man does, woman is*” (1964), який є першим епіграфом до основного тексту, передрікає тематику роману «Ущелина»: протиставлення жіночого й чоловічого начала. Однак, окрім поетичного доробку Р. Грейвса, вагомими є його наукові розвідки з міфокритики, зокрема його праця «Біла богиня» (1948), в якій досліджено специфіку прояву й функціонування жіночого начала у світових міфологіях.

Р. Грейвс, вивчаючи давньогрецьку міфологію, наголошує на образі Богині-Матері, який, на його думку, є ототожненням одночасно і народження, і смерті. Науковець зазначав, що однією із провідних тем давньогрецької міфології було «поступове зведення жінок від божественних істот до рухомого майна» [172, с. 149]. У міфологічному сприйнятті жінка є «відповідальною за нещастя роду людського» [172, с. 187]. Міфологічний образ Пандори, ім'я якої у перекладі із давньогрецької означає «усі дари», стало символом амбівалентної суті жіночої природи, що призвело до загибелі світу.

Науковець виділив три основні періоди історії розвитку людства: 1) етап матриархату, під час якого головним був лунарний культ Богині-Матері, який зумовлював циклічність, космічну гармонію й баланс довкілля; 2) олімпійський етап, пов'язаний із появою чоловіка, «Хлопчика-Блискавки», «Молота», що мав на меті знищення існуючого порядку; 3) етап остаточного «нівелювання» культу Богині-Матері й становлення культу Бога-Отця, що було пов'язано у соціальній площині із утвердженням патріархату [173, с. 389].

Р. Грейвс апелював до думки про неможливість відродження «Білої богині», допоки «жінкам не набридне декадентський патріархат і вони знову не стануть вільними шаленими вакханками» [173, с. 458].

Тож такий вибір Д. Лессінг поезії Р. Грейвса в ролі першого епіграфа є своєрідною алюзією на суголосність жінки й природи, гармонійність жінки. Жіноче начало, для якого характерні як продуктивні, так і деструктивні риси, протиставляється дієвій, проте непостійній, дивній, нестійкій чоловічій природі.

Другий епіграф роману містить уривок із віршованої драми британського поета та драматурга Дж. Флекера (*Hassan: The Story of Hassan of Baghdad and How he Came to Make the Golden Journey to Samarkand*, 1922). У віршованій драмі Дж. Флекера чоловіки здійснюють небезпечну подорож для завоювання нових земель до стародавнього міста Самарканд, залишаючи жінок вдома напризволяще: “*For lust of knowing what should not be known*” (Заради жаги знати,

чого не слід)<sup>8</sup>. Чоловіки у цій поезії прагнуть до подорожей та завоювань нових земель, а їх природа характеризується як нерозумна, дивна, непостійна: “*Men are unwise and curiously planned*” (Чоловіки нерозумні та дивні) [153].

У другому епіграфі чоловіче начало протиставляється жіночому, потяг чоловіків до пізнання, до подорожей, їхнє прагнення до завоювання в широкому сенсі протиставляється фундаментальності жіночого начала.

У міфологічному світосприйнятті жіноче начало зазвичай ототожнюється з культом Богині-Матері<sup>9</sup>, який був породженням матріархату. Жінка уподібнювалась божественному началу, й у міфологічному світоустрої вона мала домінуючу роль, асоціювалась із родючістю, материнством. Зокрема, міфокритики вважають найголовнішою функцією жінки роль Богині-Матері, яка «відповідає» за появу як макрокосму – всесвіту взагалі, так і мікрокосму – всіх живих істот, що його населяють [234]. У міфологічному світосприйнятті «жінка уподібнюється Матері-Землі; процес «виношування» жінкою і «принесення» нею у світ дитини ототожнюється із родючістю Землі» [31].

У романі Д. Лессінг «Ущелина» жіночі персонажі є носіями творчого начала Богині-Матері, що для міфологічного світосприйняття є амбівалентним та поєднує конструктивну і деструктивну функції. Така двоїстість пояснюється міфологічними уявленнями про природу, яка уявлялась одночасно й частиною космосу, й хаосом [268, с. 180]. Зауважимо, що у грецькій міфології Гея (у перекладі Земля) є одним із першоначал, що виникли з Хаосу, тому вона, виокремившись із Хаосу, частково асоціюється з ним.

У романі «Ущелина» жіночі персонажі, з одного боку, суголосні з міфологічним образом Богині-Матері, вони зберігають нерозривний зв'язок із Матір'ю-Природою, живуть відповідно до космічних циклів Всесвіту. Однак, з

---

<sup>8</sup> Текст наводиться за [Flecker J. E. The golden road to Samarkand. URL: <https://allpoetry.com/the-golden-road-to-samarkand>]. (підрядник наш – Н. Проскуріна)

<sup>9</sup> Образ Богині-Матері наявний у різних міфологіях: у давньогрецькій – Гея і Деметра, у давньоримській – Церера і Кібела, у давньоєгипетській – Ізіда, у шумерській – Іштар й Інанна, в індуїзмі – Шакті, у кельтській – Дану, в індіанській міфології народів Південної Америки – Пачамама тощо.

другого боку, спочатку процес творення відбувається без участі чоловічого начала: жінки народжували тільки дівчат, нових представниць племені, а свій «жіночий світ» сприймали як гармонійний: “*capacity to become impregnated by a fertilising wind, or a wave that carried fertility in its substance*” (здатність до запліднення живильним вітром або хвилею, яка несла у собі родючість) [209, с. 144].

Перші жінки, що населяли місцевість Ущелини, незважаючи на те, що були здатні до народження дітей, позбавлені материнських почуттів, і турбота про нащадків була для них чимось чужорідним: “*If everyone gives birth, as soon as they are old enough, everyone is a mother, and you don`t have to say Mother*” (Якщо всі народжують, як тільки стають достатньо дорослими, всі стануть матерями, і не потрібно промовляти слово «Мати») [209, с. 9].

На початку роману деструктивне начало жінок обумовлено їхньою повною незалежністю та можливістю творити світ без чоловіків. Така автономія у створенні універсуму відрізняється від традиційних космогонічних міфів, в яких породження всесвіту відбувається завдяки взаємодії божественної пари, що уособлюють жіноче і чоловіче начала [266 с. 179]. Зокрема, у грецькій міфології Гея (Земля) у парі із Ураном (Небом), творчим чоловічим началом, «породила» усе живе: «дерева, трави, звірів і птахів» [172, с. 19]<sup>10</sup>.

У романі «Ущелина» саме контакт з чоловічою статтю зумовлює вгасання незалежного творчого начала жінок. Втрата здатності творити нове життя без участі чоловіків обумовлює необхідність подальшої взаємодії двох статей: “*Some of the young ones went over the hill and when the Monsters saw them, they grabbed them and put their tubes into them, and that is how we became Hes and Shes <...> And some time after that, we, the Clefts, lost the power to give birth without them, the Monsters – without you*” (Деякі з молодих (представниць племені)

---

<sup>10</sup> Зазначимо, що Гея також наділена амбівалентними рисами, що пов’язані з репродуктивною функцією. Вона є матір’ю покоління титанів, прародителькою олімпійських богів, однак серед її дітей є ті, які виконують «руйнівну» функцію (еринії, богині помсти, Тифон, що був народжений знищити покоління богів), які порушують існуючу космогонію.

перейшли через пагорб, і коли монстри їх побачили, вони схопили їх та засунули в них свої трубки, і так ми перетворилося на «Він» і «Вона» <...> І незабаром після цього, ми, ущелини, втратили силу народжувати без них, без монстрів – без вас) [209, с. 20–21].

За міфологічним світосприйняттям, жіноче і чоловіче начала можуть бути втіленням різних стихій: земля або вода уособлюють жіноче начало, у той час, як небо або вогонь – чоловіче. У романі «Ущелина» жіноче творче начало пов'язується із символікою печери, джерела, струмка, вази [270], тобто із тим «об'єктом», що можна «наповнити». Жінки Ущелини відчують тісний зв'язок із космічними ритмами, присвячуючи своє життя захисту існуючого порядку й своєї домівки, Ущелини й внутрішньої системи Печер, від будь-яких сторонніх загроз.

Деструктивне начало у жінок також проявляється в прагненні знищити аномалію (немовлят чоловічої статі), що порушує космогонію їхнього, виключно жіночого, світу. Така жорстокість жіночої природи контрастує із традиційним міфологічним образом матері-годувальниці: “*No one wanted to feed the Monster. It was never fed enough and it was always hungry and crying <...> Cut off the thing in front and see what happens – well, they did cut it off and it died*” (Ніхто не хотів годувати Монстра. Його ніколи не годували вдосталь, він завжди був голодний й плакав <...> Відріжте те, що спереду, і подивіться, що станеться – ну, вони його відрізали, і воно померло) [209, с. 18].

Давні представниці племені зовнішніми характеристиками більше нагадували ледачих морських істот: “*Large, flabby Clefts, their flesh all about them in layers of fat – there they lay with their legs sprawled <...> And the general look of them ... the idea of sea slugs*” (Великі, в'ялі Ущелини, їхнє тіло в шарах жиру – там вони лежали, розкинувши ноги <...> І загальний їхній вигляд...образ морських слимаків) [209, с. 80].

Жінки Ущелини із приходом чоловіків у раніше «виключно жіночий світ» втрачають зв'язок із власною «незалежною» божественною природою. Вони підкоряються чоловіку, їхня роль у суспільстві тепер обмежується тільки

народженням і вихованням дітей: *“Females were so fundamentally dependent on the males”* (Жінки настільки істотно залежали від чоловіків) [209, с. 145].

Процес виношування й народження нових представниць племені перетворюється на страшне очікування появи монстра: *“instead of waiting for a birth with pleasure, we were afraid, and when one of us saw that the babe was a Monster, she was ashamed and the others hated her”* (Замість того, щоб чекати пологів із задоволенням, ми були налякані, а коли одна з нас бачила, що немовля народилося монстром, їй ставало соромно, а інші її ненавиділи) [209, с. 13].

У романі «Ущелина» така риса чоловічої природи, як «активність», набуває негативної конотації і усвідомлюється у «світі жінок» як «загарбницька». «Активне» чоловіче начало спонукає чоловіків до нових подорожей і відкриттів, до експансії та війн, певної агресії. Чоловіки проявляють агресію до жіночого племені, що зафіксовано у їх «фольклорі», вони співають пісню, яка закликає до знищення Ущелини й всіх жінок, які у минулому «катували» чоловіче плем'я: *“Kill the Clefts,/ Kill them, kill them,/ They are our enemies,/ Kill them all”* (Вбий Ущелин! Вбий їх, вбий! Вони наші вороги, Вбий їх усіх!) [209, с. 28].

Основою первісних міфологічних символічних класифікацій є елементарні семантичні опозиції, що базуються на просторовій та чуттєвій орієнтації людини у світі. Такі бінарні опозиції, як верх/низ, внутрішній/зовнішній, близький/далекий об'єктивуються згодом у більш складні та просторово-насичені: небо/земля, земля/море, день/ніч, сонце/місяць, свій/чужий, чоловічий/жіночий [224, с. 85].

Однією із головних міфологічних опозицій у романі «Ущелина» стає пара чоловічий/жіночий. Питання гендерних відносин та міжособистісних стосунків розкривається у протиставленні двох начал – фемінного та маскулінного та пов'язаної з ними символіки.

Чоловіча міфосимволіка втілюється в образі орла – у міфологічній традиції царського птаха, який нерозривно пов'язаний із небесною сферою, сонцем. Покровителем орла у грецькій міфології був Зевс, в єгипетській – Гор. Буква «А» – символ начала, сонячної енергії – в єгипетській графіці вона

зображувалась у вигляді орла. У римській традиції орел є атрибутом Юпітера, вважався символом імператорської влади та могутності. Орла зображують на штандартах римської армії. Так званий аквіла (орел), знак, зроблений із золота або срібла на високій жердині був найголовнішою святинєю легіону, його втрата прирівнювалася до втрати доблесті всього легіону.

У тексті роману саме орли рятують хлопчиків немовлят та відносять їх до Долини. Чоловіки називають себе синами орлів та співають на їхню честь хвалебні пісні. Орли здійснюють помсту жінкам, що знущалися над чоловіками, топлячи жінок Ущелини в океані.

У тексті роману також оприявнюється мотив води та пов'язаної з ним символіки водної стихії. Серед жіночої атрибутики виділяється образ риби: за повір'ям мешканок Ущелини, велика риба принесла жіноче плем'я з Місяця. У міфологічній традиції риба вважається посередником між небом та землею, своєрідним «птахом землі» [270, с. 417].

Також риба є важливим атрибутом християнства. На сході рибу пов'язують із духовною плідністю. Зодіакальний знак у вигляді двох риб, що переплітаються, символізує початок і кінець циклу, кінець зими, весінні дощі та розквіт нового життя [270, с. 420]. Водна стихія постає одним із першоелементів та в міфологічній традиції є священною, одночасно являючи собою й життєдайне начало, й уособлення зла, смерті, потойбічного світу.

У міфологічній традиції, душі померлих переправлялись до загробного світу по воді. Безмежні води океану символізують первісний хаос. У християнській традиції вода символізує оновлення, очищення. Відповідно до концепції К. Г. Юнга, вода часто постає уособленням несвідомого. Також часто воду пов'язують із кров'ю та пренатальними спогадами, почуттям захищеності. Водночас міфології багатьох народів виявляють спільний міф про кінець світу та кару людству через очищення потопом. Перехід від безформної води на суходіл трактується як перетворення хаосу на космос. Після «розподілення» на водне й земне водна стихія зазвичай уособлює жіноче начало, в той час як вогонь як руйнівну стихію традиційно пов'язують із чоловічим [270, с. 77].



Жінки Ущелини майже все життя проводять біля води, починаючи плавати в її хвилях раніше, ніж ходити. У водах безмежного океану вони відчують себе впевненіше та безпечніше, ніж на твердій поверхні. Жінки ведуть осілий спосіб життя, не цікавляться, що знаходиться поза межами відомої їм печери. Певна ледачість та небажання активного опанування чужого простору в жіночому світосприйнятті прирівнюється до безпечного, спокійного існування, довголіття мешканок Ущелини: *“You always talk as if we are stupid, but if we are so stupid how is it we have lived for so long, safely and well”* (Ви завжди говорите, ніби ми дурні, але якщо ми такі дурні, як це ми жили так довго, безпечно і добре) [8, с. 13–14].

Однак така незацікавленість та своєрідна обмеженість жіночого племені стали приводом для порівняння мешканок Ущелини із вікторіанськими жінками, що не цікавляться світом поза межами власної домівки. У. К. Ле Гуїн, критикуючи роман Д. Лессінг, називає образи жінок незграбними та слизькими моржами [203].

Натомість чоловіки, наділені активним началом, прагнуть до опанування та осягнення нових земель та знань. У тексті роману наявний мотив вогню (сонця), який тісно пов'язаний саме із чоловічим началом: чоловіки постійно розпалюють багаття, тим самим доводячи, що опанований простір тепер належить саме їм, а не дикій природі. Шлях, яким йдуть чоловіки, легко простежити за залишками попелищ. Протистояння «стрімкого вогню» та «неквапливої води» втілюється у бажанні чоловічої частини населення залишити Ущелину та категоричній відмові жінок піти з рідних місць. Саме вогонь, а точніше, вибух, який спровокували юнаки племені, знищує Ущелину та її систему печер, у якій споконвік проживали жінки. Вибух має на меті змусити жінок залишити опанований простір Ущелини, розірвавши зв'язок із їхньою «колискою» життя. Катастрофа-вибух зумовлює вихід «незрячого» племені Ущелини з простору печери. У образі юнаків-бунтівників актуалізується образ філософа Платонівського міфу про печеру.

Ще одним виявленням опозиції чоловіче/жіноче є солярна та лунарна міфосимволіка. У міфологічній традиції образ сонця розглядається як

життєдайне світило, джерело тепла, що символізує божественну творчу чоловічу енергію. У давніх цивілізаціях існує безліч культів, присвячених поклонінню сонячному світилу: в єгипетській міфології сонце ототожнювалось із божествами Ра, Гором, Атумом, Атоном; в грецькій та римській – із Геліосом, Аполлоном; в індійській – із ведичним богом Сур'я.

Лунарна міфосимволіка традиційно пов'язується із жіночим началом та тісно переплетена із феноменом чаклунства. Фазам місяця та циклам зростаючого та спадаючого нічного світила надається особливого інфернального значення. Зазвичай, місячні божества втілюються у жіночих фігурах: Артеміда/Діана, Селена – покровительки жіночності та місячного сяйва, Геката – володарка темряви та чаклунства. Однак у міфології східних та північних народів лунарне божество може втілюватися і в чоловічій фігурі: Тот – у єгипетській, Манні – у скандинавській, Цукуйомі – в японській.

Жінки започатковують своєрідний лунарний культ, відзначаючи власну можливість принести у цей світ дитя, нову представницю племені. Жінка постає майже божественною фігурою, незалежною від волі чоловіка, тісно пов'язаною із Місяцем, суголосною з навколишнім світом. Однак, з часом жінки, скоряючись чоловічому племені, втрачають «прихильність» нічного світила: на них чекає покарання – втрата здатності народжувати за допомогою місячного сяйва та вітрів.

Жінки, як носительки таємного знання, вчать чоловіків свідомій мові. Мешканки Ущелини нового покоління із власної волі беруть на себе обов'язки щодо догляду за молодим поколінням: *“Listening to the Clefts, they had learned of their clumsiness. Maire and Astre had to be there, to teach them language, teach them how to keep their shelters clean”* (Слухаючи Ущелин, вони (чоловіки) дізналися про власну незграбність. Мейра й Астрада мали бути там, щоб навчити їх мови, навчити їх утримувати свої притулки в чистоті) [209, с. 74–75].

Як слушно зазначає Л. Мірошниченко, у романі «Ущелина» ставиться під сумнів гендерна догма про несправедливість дистрибуції соціальних ролей. Суспільний лад нового племені формується на основі взаємодії жінки й чоловіка

та їх вроджених якостях [72, с. 379]. Тож розподілення обов'язків відповідно до гендерних ролей (нове покоління жінок Ущелини опікується вихованням спільного потомства, чоловіча частина племені досліджує нові землі) зумовлено природою жіночого й чоловічого начал.

Символіка імен персонажів роману «Ущелина» також є значущою. Мешканки Ущелини споконвік ідентифікували одна одну за родом занять – хранительки печери, збирачки водоростей, рибалки тощо. Жінки не мали потреби в особистому імені допоки не почали виокремлювати себе від відомого і безпечного простору Ущелини. Однак, з появою на світ нового покоління, яке відрізнялося від попереднього більш активною природою, виникла необхідність в індивідуалізації, наділенні кожної представниці племені унікальним іменем: “*We didn't think like that, no, we didn't, that every person had to have a name separate from all the others <...> My name Maire is one of the new words*” (Ми не думали так, ні, ми не думали, що кожна людина повинна мати ім'я окремо від усіх інших <...> Моє ім'я Мейра є одним із нових слів) [209, с. 11].

Отже, первісний синкретизм мислення повільно поступається індивідуалізації. Із спільного несвідомого «Ми» виокремлюється унікальне «Я»: “*We are The Cleft, The Cleft is us. We thought we*” (Ми – Ущелина, Ущелина – це ми. Ми думали, як ми), що змінюється на: “*I say I, and again I, I do this and I think that*” (Я кажу я, і знову я, я роблю це і я думаю те) [209, с. 7–9].

Першою такою особистістю є Мейра, одна з головних героїнь роману. Ім'я *Maire* має ірландське коріння та є похідним від латинського Марія (*Maria*) [196, с. 410]. Такий варіант імені «Мейра» вперше з'являється в Ірландії близько VII ст. н.е., оскільки «ім'я Діви Марії вважалося занадто священним, щоб використовувати його як особисте ім'я» [127]. У деяких словниках ім'я «Мейра» перекладається як «гіркота, горе, страждання» [290, с. 41].

Первинним, «спільним» іменем головної героїні було найменування за родом занять – доглядачка за водою (*Water Carer*), а згодом просто Вода. Обов'язком головної героїні було піклування про чистоту та збирання питної води для мешканок Ущелини: “*She saw to it that the trickles of water that come down the cliffs*

*were kept clean, and directed into a rocky pool made for that purpose. She was known as Water*” (Вона дбала про те, щоб цівки води, що стікають зі скель, залишалися чистими та спрямовувалися у кам’янисте озерце, створене для цієї мети. Вона була відома як Вода) [209, с. 68].

У тексті роману зазначено, що головна героїня обрала нове ім’я (Мейра), раптово навіть для самої себе, щоб відділитися від широкого загалу громади Ущелини: *“She said, not having thought or planned it, My name is Maire”* (сказала вона, не замислюючись і не плануючи цього: Мене звать Мейра), що позначало *“half moon, before it became full moon”* (півмісяця, перш ніж він став повним місяцем) [209, с. 68].

Героїня стала своєрідною прародителькою людства, оскільки першою народила дитину не завдяки партеногенезу, а за участі чоловіка. Мейра набула статусу наставниці, хранительки сакральних знань про світобудову. Саме Мейра стала однією із перших жінок, які передали чоловікам знання стосовно всесвіту, навчивши їх жіночої свідомої мови та почавши турбуватися про побут чоловічого поселення в Долині. Мейра разом із одноплемінницею Астрою стали першими жінками, які не вбили немовля чоловічої статі та не віднесли його помирати на Скелю вбивання. Натомість Мейра та Астра добровільно перетнули кордони жіночого простору та спустилися до чоловічого топосу Долини, щоб особисто віддати мешканцям-чоловікам новонароджене немовля чоловічої статі.

Мейра протистояла застарілим устоям племені Ущелини та зробила виклик старим і вороже налаштованим представницям племені (The Old Shes). Головна героїня боронила від старих мешканок Ущелини нове покоління дітей, народжене від чоловіків. Старі представниці племені прагнули знищити нове покоління, оскільки вважали їх загрозою для їхнього гармонійного світу.

Ще однією представницею первісного племені Ущелини, яка за прикладом Мейри пройшла процес індивідуації та набула унікальне ім’я, стала жінка Астра (Astre). Первинним найменуванням героїні було «Риба», що також пов’язано з родом її занять (рибальство): *“The other girl, who was one of the Fish*

*Catchers and, therefore, Fish, said, 'And my name is Astre.' Which is what they called the brightest star at evening*" (інша дівчина, яка була однією з Рибалок, отже, Рибою, сказала: «А мене звать Астрада». Саме так вони називали найяскравішу вечірню зірку) [209, с. 68].

Набуте героїнею ім'я Астрада (Astre) походить від грецького слова «зірка», «світло» і є варіантом імені богині справедливості Астреї [195, с. 313]. У міфологічному світосприйнятті зірки вважались вмістилищем душ померлих та пов'язаними з жіночим началом. Астрада виконувала роль заступниці Мейри та першою виявила «материнське начало», проливаючи сльози над долею вбитих немовлят чоловічої статі: *"Astre understood, and did not know if she was weeping for herself or for all the little babies once left without mothers, or even mothers` milk"* (Астрада розуміла і не знала, чи вона плаче за себе, чи за всіма маленькими немовлятами, колись залишившись без матерів і навіть без материнського молока) [209, с. 73].

Тож зближення із чоловічим началом зумовлює появу у жінок емоцій співчуття, співпереживання, материнської турботи про власне потомство, що було зовсім нехарактерно для давніх представниць Ущелини (Old Shes, які були здатні народжувати без участі чоловіків): *"Astre and Maire sat, dandling the infant, the New One. They cradled and soothed this child more than either had ever done with a child <...> because of the babe`s crying, felt a new emotion"* (Астрада й Мейра сиділи, колисаючи немовля, Новонародженого. Вони колисали й заспокоювали цю дитину більше, ніж будь-хто дотепер <...> через плач немовля відчували нові емоції) [209, с. 85–86].

Важливим жіночим персонажем є Маронна (*Maronna*), нащадок Мейри та Астри, представниця нового покоління людей Ущелини, народжена від союзу чоловіка та жінки. Ім'я героїні має ірландське коріння: *Marona* (або *Mairona*) є зменшувальною варіацією імені *Maire* й перекладається як «гірка, колюча, зла» [126, с. 27].

У романі Д. Лессінг зазначено, що ім'я «Маронна» вірогідніше за все було своєрідним титулом, який позначав старійшину жіночого племені Ущелини: *"We*

*do not know if the syllables with Mar...Maro...Mer and similar represented an individual or, as we think, the current leader of the women*” (Ми не знаємо, чи склади з Мар... Маро... Мер і подібні ним представляли окрему особу або, як ми думаємо, нинішнього лідера жінок) [209, с. 163].

Тож у жіночому племені Ущелини традиція наслідування імені-титулу велася від жінки – Мейри, прародительки сучасного покоління людей, яка першою пройшла процес індивідуації. Маронна, на відміну від минулих поколінь жінок, які мали ледачу вдачу, відрізнялася запальним характером та жвавістю: *“Over on the female shore Maronna ruled, not in the sleepy way of the Old Females, but with vigour”* (на жіночому березі панувала Маронна, не так сонно, як Старі Жінки, а енергійно) [209, с. 172].

Маронна, крім того, що була старійшиною жіночого племені Ущелини, також піклувалась про добробут та навчання чоловічого племені Долини. Зокрема, героїня дорікала на чоловічу безтурботність і звинувачувала чоловіків у байдужості та жорстокості по відношенню до жінок і дітей: *“The young men were always inventing for themselves daring feats and challenges <...> Are you trying to kill off all our children? shouted Maronna”* (Юнаки завжди вигадували собі сміливі подвиги та виклики <...> «Ти намагаєшся вбити всіх наших дітей?» – кричала Маронна) [209, с. 163–164].

Маронна заплітала волосся у коси, які вкладали в своєрідну корону, що на рівні портретних характеристик відзначає соціальний статус героїні як чинного жіночого лідера племені Ущелини. У міфологічній традиції волосся вважається вмістищем життєвої сили та має сакральне значення (біблійний герой Самсон). У традиціях багатьох народів світу довге волосся також є символом аристократичного походження та влади. У християнстві існує обряд постригу, коротке волосся слугує знаком посвячення Богу [270].

У тексті письменниці історик-хронікер Транзит при написанні власного роману про події Ущелини «наділив» жіночих персонажів довгим розкішним волоссям: *“The long hair is my invention, based on a mention of long hair from ages*

*after this time*” (Довге волосся – це мій винахід, заснований на згадках про довге волосся з минулих часів) [209, с. 44].

Маронна була не в змозі запобігти прояву руйнівного чоловічого начала – вибуху, який спровокувала група юнаків. Вибух призвів до знищення Ущелини та загибелі багатьох її мешканців. Героїня відчувала втрату влади, оскільки їй не вдалося ані відмовити чоловіків від їхньої смертельної експедиції, ані змусити її учасників піклуватися про власне життя. Знищення домівки, смерть одноплемінників під час експедиції, загибель частини племені від вибуху Ущелини та, врешті-решт, каліцтво власного сина Горси, який очолював експедицію, «змушують» Маронну позбутися власного атрибуту влади: героїня у розпачі вириває своє волосся.

Єдиним чоловічим персонажем, який виділяється із племені Ущелини, є Горса (Horsa). У тексті роману повідомляється, що як ім'я «Маронна», так ім'я «Горса» було титулом, що позначав діючого лідера чоловічого племені: “*There were many Horsas, one after the other supplanting each other, and Horsa was simply the name for the main leader*” (було багато Горс, які один за одним витісняли один одного, і Горса – це просто ім'я для головного лідера) [209, с. 172].

В імені персонажа Горса поєднуються історичні та міфологічні витоки. Ім'я Горса корелює із історичними постатями V ст. н.е. братами-германцями Генгістом і Горсою, що брали участь у англосаксонській експансії Британії. Етимологія імені «Горса» має англосаксонське коріння та перекладається як «кінь» [221, с. 135]. У міфологічному світосприйнятті кінь має амбівалентну символіку: вважається хтонічною істотою, що тісно пов'язана із потойбічним світом, є символом смерті та воскресіння, виступає провідником під час похоронних обрядів, тощо. Однак, із символікою коня також пов'язана символіка сонця, неба та вогню. Зокрема, в античній міфології вогняні коні Геліоса тягнуть сонячну колісницю. Подібна міфосимволіка зустрічається також в скандинавській, індійській, іранській міфологіях. Кінь також вважається атрибутом Посейдона та Марса в античній міфології. Білий кінь асоціюється із

Буддою, який залишає земне життя верхи на білому коні. Кінь також вважається символом військової слави, войовничості, хоробрості.

Горса, слідуючи власному войовничому імені, прагнув до завоювання нових, невідомих земель. Герой не бажав вести жодного діалогу з жіночим племенем, вважаючи усіх його представниць істеричними та обмеженими, а будь-яку співпрацю шкідливою слабкістю: *“The greater the capitulation to the female, the greater there will be the recoil”* (Чим більша капітуляція перед жінкою, тим сильнішою буде віддача) [209, с. 258].

Однак несподіване каліцтво перервало загарбницькі плани Горси та змінило його світогляд, позбавило героя статусу вождя, тож він був вимушений повернутися з експедиції до добре знайомої Ущелини не досягнувши своєї мети. Горса тепер шукав співчуття у власної матері Маронни, дорікання якої не бажав чути до початку експедиції.

Отже, каліцтво, втрата титулу вождя та вибух в Ущелині змусили Горсу відмовитися від гендерних стереотипів та розпочати діалог із представницями протилежної статі: *“He was trembling, he was limp with the grief he now genuinely did feel Horsa saw Maronna, as he had not before”* (Він тремтів, він мляв від горя, яке тепер справді відчував, коли Горса побачив Маронну, як ніколи раніше) [209, с. 257].

Маронна співчувала змученому Горсі, тож відмовилась від власних звинувачень та докорів байдужості чоловічої природи, й була відкритою до діалогу: *“And she saw this, understood it <...> he grew up in that moment, and stood forward to take her in his arms as she opened her arms to him”* (І вона побачила це, зрозуміла це <...> він виріс у той момент і піднявся, щоб обійняти, коли вона розкрила йому свої обійми) [209, с. 258]. Вибух Ущелини зумовив зближення представників жіночої та чоловічої статі та початок їхнього діалогу та порозуміння.

Отже, роман Д. Лессінг «Ущелина» суголосний попереднім творам авторки й виявляється своєрідним дослідженням письменницею розвитку історії людства. У творі наявні перітекстуальні елементи: передмова та два епіграфи, які



виконують прогностичну функцію та задалегідь окреслюють основну проблематику тексту: протиставлення жіночого й чоловічого начал. У передмові до роману окреслено дві статі як носії певних рис, жінки зображені як гармонійні істоти, які живуть згідно з космічними ритмами всесвіту, а чоловіки за своєю природою є нестабільними.

Два епіграфи (поезії Р. Грейвса та Дж. Флекера) демонструють міфологічне світосприйняття жіночого і чоловічого начал. В обох епіграфах до роману відображено суголосність жіночого начала з Матір'ю-Природою. Гармонійність і неквапливість жінок протиставляється активній чоловічій природі, їхній спразі до постійних дій, завоювань, подорожей та відкриттів.

Перший епіграф роману (з поезії Р. Грейвса) оприявнює його зв'язок із міфологічними дослідженнями міфокритика щодо культу Богині-Матері, який був тісно пов'язаний із історією розквіту та занепаду матриархату. В «Ущелині» письменниця відтворює сутність жіночої природи, її суголосність міфологічному культу Богині-Матері, зв'язок із доквіллям. У романі актуалізовано протиставлення жіночого і чоловічого начал. У міфологічному світосприйнятті жінка була причетною до появи мікро- та макрокосму, тобто народження всесвіту та усіх живих істот, що його населяють. Міфологічний образ Богині-Матері був наділений амбівалентними рисами: він уособлював як народження, так і смерть, та поєднував космос та хаос. У романі Д. Лессінг оприявнюється тісний зв'язок жінки з Матір'ю-Природою, землею, водним началом, родючістю, життям, а чоловік постає своєрідною похідною жінки.

Боротьба фемінного та маскулінного розкривається у романі «Ущелина» через міфологічні бінарні опозиції (жіноче – чоловіче, вода – вогонь, місяць – сонце). Опозиція «жіноче – чоловіче» є доміантною у романі та проявляється через інші опозиції: «вода – вогонь», «місяць – сонце» тощо з притаманною їм міфологічною символікою.

У міфологічному світосприйнятті водні простори та безмежний океан співвідносять із жіночим началом, тоді як вогонь уособлює активну чоловічу природу. Життедайне водне начало часто пов'язується із чаклунством,

припливами та відпливами, що у свою чергу обумовлює присутність лунарної та солярної міфосимволіки. Лунарна міфосимволіка тісно пов'язана саме із жіночим началом та чаклунством. У романі «Ущелина» жінки започаткували лунарний культ та проводили щорічні ритуали, у яких символічно рецитували міфи творіння та підтримували космогонію їхнього світу. Таїнство магії, мудрість та врівноваженість жіночої вдачі протиставляється лідерським здібностями чоловіків, їхній активності та спразі до пізнання.

У тексті Д. Лессінг оприявнюються мотиви води (жіноче начало) і мотив вогню (чоловіче начало). Атрибутика, що притаманна цим двом началам, включає також тваринний асоціативний ряд: риба – жіноче, орел – чоловіче. Некваплива жіноча природа також зумовлює порівняння мешканок Ущелини з ледачими тюленими.

Різні покоління мешканок Ущелини (Старі Вони та нове покоління, народжене від союзу жінки і чоловіка) демонструють як деструктивність жіночого начала (Старі Вони вбивають і катують немовлят чоловічої статі), так і конструктивні риси (жінки оприявнюють раніше непритаманні ним материнські почуття та турботу). Однак така тісна взаємодія жінок Ущелини із чоловіками Долини зумовлює втрату здатності жінок до партеногенезу (народження без участі чоловіка), а, відтак, символізує втрату незалежності жінок від чоловіків.

Імена персонажів роману «Ущелина» виявляються символічними і відображають процес індивідуації. Первинна ідентифікація жінок за родом занять (як хранительок печер, доглядачок за водою тощо) трансформується в надання особистого імені, тобто виокремленню індивіда з колективного несвідомого.

У романі письменниці жіночі імена символічні й мають ірландське коріння. Зокрема, імена Мейра і Маронна (у перекладі «гіркота, страждання, горе») є похідними від імені Божої матері, Марії. Саме Мейра була прародителькою нового покоління Ущелини, вона першою пройшла процес індивідуації та набула особистого унікального імені. Від Мейри вівся родовід сучасних

поколінь Ущелини, а її лідерів називали різними варіантами цього імені (наприклад, Маронна).

Серед чоловічих персонажів Ущелини виділяється лише один, діючий чоловічий лідер, який має символічне ім'я – Горса (із англосаксонського перекладається як «кінь»). За міфологічним світосприйняттям, образ коня має амбівалентну семантику, оскільки він пов'язаний як зі сферою потойбіччя (наприклад, кінь є провідником під час похоронних обрядів), так і з солярною міфосимволікою (порівняймо: коні, запряжені у сонячну колісницю Геліоса).

Войовнича природа Горси заважала встановленню гармонійних стосунків між жіночим і чоловічим племенами. Організована Горсою чоловіча експедиція мала на меті розширення кордонів земель, які належали чоловічому племені. Однак втрата Горсою титулу керманіча призвела до некерованості юнаків племені та їхнього бунту, внаслідок чого вони знищили Ущелину, яка була першоджерелом усього живого. Вибух-катастрофа спричинила діалог жіночого та чоловічого племен та їхній символічний вихід із простору «Платонівської печери». Таку інтерпретацію міфу про печеру докладно дослідимо в четвертому розділі.

### **Висновки до розділу 3**

Символічний вимір діалогії «Мара й Данн» представлений головним чином атрибутикою (світом речей) до катастрофи, що протиставляється предметам побуту нового часу (сучасний одяг). Світ речей минулих часів («вічний одяг», книжки, зброя, техніка) набув сакрального статусу.

Одяг персонажів діалогії та притаманна йому кольорова гама визначає соціальний статус власників. У символічному вимірі діалогії виділяється два види одягу: сучасний одяг та «вічний» одяг, що відрізнявся надзвичайною міцністю та переходив у спадок від пращурів. Однак, попри таку довговічність, «вічний одяг» був атрибутом рабів, тож набув негативних конотацій у тексті діалогії.

Кольорова гама «вічного одягу» змінює кольори від хроматичного до ахроматичного спектру, однак пріоритетною колорею виявляється

коричневий колір, що співвідноситься з біблійною семантикою (одягом без швів, що позначав страждання Ісуса) та в міфологічному світосприйнятті уособлює страждання, бідність, покірність. Мара була вимушена довгий час носити це «вічне вбрання», яке асоціювалося в неї із набуттям статусу рабині.

Кольорова гама повсякденного одягу персонажів представлена протиставленням двох кольорів хроматичного (червоного) та ахроматичного (чорного) спектрів, які позначають вбрання ворогуючих армій Данна (червоний колір) та Кайри (чорний колір). Міфологічна амбівалентна символіка двох барв у діалогії набуває як позитивних (червоний – сила, життя, воля), так і негативних конотацій (чорний – рабство, смерть, наркозалежність). «Вічності одягу» минулого в діалогії протиставляється техніка та книжки минулого, що поволі руйнуються. Техніка пращурів перетворилася на об'єкти поклоніння, а сакральні книжки поволі гнили у бібліотеці міста Центр.

У першому романі діалогії актуалізовано ритуал карго-культу, як такого, що має відновлювати космогонію, сприяти поверненню божественного вантажу. У діалогії культ літака та вантажу створюється навколо реальних руїн, а не «ідеї» літака, що притаманно постмодерністським творам, тому карго-культ, відтворений Д. Лессінг, має більш гуманістичний характер.

Мотивіка діалогії Д. Лессінг представлена провідними мотивами смерті, води та гріха, які створюють підтекст творів. Мотив гріха актуалізується через атрибутику персонажів, зокрема одяг персонажів та його відсутність. Стан оголеності уособлює «первородний сором», гріх і втрату невинності та появу у брата й сестри пристрасних почуттів по відношенню одне до одного. Мотив води пов'язано із сакралізацією водного простору на півдні континенту Іфрик. Надзвичайна посуха (відсутність будь-яких опадів та пересихання річок і озер) оприявнюють мотив смерті, оскільки у просторі, де відсутні водні ресурси, усе живе поволі вмирає.

Символічний світ роману «Ущелина» висвітлено у протиставленні жіночого й чоловічого начал як носіїв певних рис: жінки – втілення гармонії, які живуть згідно з космічними ритмами, а чоловіки за своєю природою нестабільні, мають

активну вдачу та прагнуть завоювань. Д. Лессінг, як і в діалогії «Мара й Данн», використовує паратекстуальні елементи (передмова та епіграфи з поезій Р. Грейвса та Дж. Флекера) для позначення основних конфліктів та проблематики твору: стосунків двох статей.

У діалогії Д. Лессінг «Мара й Данн», як і у творах раннього періоду творчості письменниці, оприявнюється процес індивідуації та набуття самості головними героями. У тексті актуалізується міфологічна сюжетна схема – комплекс ініціації. Мономіф пошуку духовної самості втілюється у ритуалах посвяти головних героїв діалогії (Мари, Данна й Тамар). Проходження класичного міфологічного комплексу ініціації: «усамітнення – пошук – ритуальна смерть – повернення у новому соціальному статусі» відрізняється у кожного з головних героїв діалогії. Персонажі повинні пройти необхідні випробування, пережити своєрідну ритуальну смерть, щоб подолати аспекти несвідомого.

Мара, її брат Данн і донька Тамар були нащадками королівської династії, що колись правила континентом Іфрик, тож обов'язковий ритуал посвяти зрілості персонажів супроводжується проходженням ініціації для отримання містичного статусу (правителя, хранителя сакральних знань). Складність ритуалу посвяти Мари полягає у втраті власних первнів. Травматична ситуація дитинства (переворот у рідному для героїні місті Рустам) позбавляє Мару й Данна соціального статусу та власної ідентифікації (особистого та сімейного імені) як спадкоємців трону. Сестра і брат були вимушені забути та відмовитися від власних королівських імен (Шаханна та Шахман – у перекладі з перської «королівський», «величний») та переховуватися від заколотників у ворожому просторі континенту Іфрик під нав'язаними іменами (Мара й Данн).

Набуття нового імені «Мара», що має поганське (Мара як нічний кошмар, інкуба) та старосєврейське коріння (у перекладі «гірка») зумовлює появу в головній героїні деструктивних рис, пов'язаних із цим новим іменем. Як і біблійний персонаж Ноема-Мара, Мара була позбавлена власної родини, відчувала неукоріненість та чужість оточуючого світу. Головна героїня попри те, що втратила зв'язок із своїм первинним іменем «Шаханна» та пов'язаними з

ним обов'язками, виявилася не в змозі «прийняти» своє нове ім'я (Мара). Як нащадок королівської династії Мара-Шаханна була зобов'язана віднайти втрачені сакральні знання, щоб відродити цивілізацію на континенті Іфрик.

Головна героїня пережила декілька межових ситуацій, що є еквівалентом ритуальної смерті (стан лихоманки після абортів та марення під час хвороби на півночі). Однак Мара відмовилася від проходження останнього етапу посвяти на сан хранительки знань та правительки континенту – одруження із власним братом Данном задля збереження чистоти крові. Тож вона відправилася у добровільне вигнання та взяла шлюб із генералом Шабісом, народивши від нього доньку Тамар. Головна героїня завершила лише один із ритуалів посвяти – ініціацію зрілості, проте не завершила ритуал ініціації для отримання містичного статусу, а, отже, її покаранням за відмову від цього стала смерть.

Місією доньки Марі, Тамар, було виконання незавершеного завдання її матері по врятуванню сакральних знань про світобудову та набуття статусу хранительки знань. Тож така «функціональна заміна» матері на доньку оприявнюється навіть на рівні портретних характеристик та спорідненості семантики імен, що актуалізують міфологічну бінарну опозицію «життя – смерть» (Тамар у перекладі «життя», фінікова пальма, ім'я праматері Божої, Мара – смерть). На відміну від матері, Тамар успішно завершає ритуал посвяти та отримує статус хранительки знань і спадкоємиці влади континенту. Однак отримання такого нового соціального статусу зумовило відчуженість Тамар від соціуму та унеможливило проходження героїнею ініціації зрілості.

Основним ритуалом посвяти для Данна стає набуття духовної самості, оскільки за умови успішного його проходження та приборкання головним героєм власного трикстерського начала (аспектів несвідомого, архетипу Тіні), Данн зміг би отримати містичний статус (правителя континенту). Складність набуття самості головним героєм зумовлена «двоїстістю» природи (появою на світ «Іншого Данна», який прагне порушити існуючий порядок). Двоїстість свідомості Данна та амбівалентність у його діях проявляється навіть у його іменах. Первинне ім'я героя – Шахман (у перекладі «королівський»), а

набуте – Данн («суддя, аспід» з давньоєврейської). Межова ситуація – черговий приступ шаленства та поява на світ «Іншого Данна» призводить до смерті вірного супутника головного героя, собаки на ім'я Рафф, та змушують Данна взяти під контроль власне трикстерське начало, замкнувши його у глибинах підсвідомості. Набуття духовної самості уможлиблює отримання головним героєм нового статусу правителя, завершення головним героєм місії порятунку сакральних знань з бібліотеки міста Центр та сприяє побудові нового священного центру континенту Іфрик.

У романі «Ущелина» виявляється зв'язок епіграфів та основного тексту з міфокритичними працями Р. Грейвса стосовно культу Богині-Матері та історії розвитку матриархату. Жінки Ущелини суголосні міфологічному культу Богині-Матері та зберігають тісний зв'язок із природою. Вони були відповідальними за появу мікро- та макрокосму та були повністю незалежними від чоловічого начала (мали здатність до партеногенезу). Мешканки Ущелини були наділені амбівалентною природою, поєднуючи у собі конструктивні та деструктивні риси. Чоловіки в романі представлені як своєрідна похідна жінки, аномалія у виключно жіночому світі. Протиставлення жіночого та чоловічого відтворюється в романі у низці міфологічних бінарних опозицій (вода – вогонь, місяць – сонце, риба – птах) та характерної їм міфосимволіки.

У міфологічній картині світу, вода та океан як водний простір співвідносяться із жіночим началом, чаклунством, лунарним культом, а вогонь уособлює чоловіче начало та пов'язується із солярною міфосимволікою. У романі «Ущелина» жінки співвідносять себе з безмежним океаном, місяцем, ототожнюються із міфологічною символікою риби. Таїнство жіночої магії протиставляється активності та сміливості чоловічої статі.

Домінуючими мотивами роману постають мотиви води та вогню, які відповідно ототожнюються із жіночим і чоловічим началом. Жінкам Ущелини та Чоловікам долини притаманна відповідна тваринна атрибутика, жінка асоціюється із рибою, тюленем, чоловік – з орлом.

У романі протиставляються два різні покоління жінок: «Старі Вони», народжені без участі чоловіка та здатні до партеногенезу, та нове покоління мешканок Ущелини, яке походить від союзу жінки й чоловіка. Жінки обох поколінь виявляють як конструктивні риси (незалежність та здатність до творіння мікро- та макрокосму старих жінок та материнська турбота, притаманна новому поколінню), так і деструктивні (жорстокість старих жінок та запальна природа нового покоління).

Номінація та пов'язаний із нею процес індивідуації також виявляють певні особливості. Імена жінок старого покоління за родом занять (хранительки печер, збирачки водоростей) поступово змінюються: кожен індивід отримує унікальне ім'я. Жіночі імена в романі Д. Лессінг «Ущелина» мають ірландське походження. Імена персонажів Мейри й Маронни (у перекладі з ірландської «тіркота», «страждання», «горе») є похідними зменшувальними варіантами імені Божої Матері, Марії. Мейра, яка першою пройшла процес індивідуації та набула унікального імені, стала прародителькою людства, народивши дитину не шляхом партеногенезу, а від союзу з чоловіком. Варіацією імені Мейри (Маронна) надалі позначали жіночого лідера Ущелини.

Чоловічі імена Ущелини представлені лише одним іменем чоловічого лідера племені, Горса, яке має англосаксонське коріння (у перекладі «кінь»). Цим іменем також позначали чинного лідера Ущелини. Зіставлення жіночого та чоловічого начал провокує їх взаємодію. Протилежністю сутностей жіночого та чоловічого начал пояснюється неможливість продуктивного діалогу між двома статями. Лише вибух Ущелини, що сприймався жіночим племенем як кінець-катастрофа, «вивів» незряче плем'я із простору печери, спричинив конструктивний діалог між обома племенами.



## РОЗДІЛ 4.

### НЕОМІФОЛОГІЯ ПАМ'ЯТІ: ДІАЛОГ ПРОЗИ Й ПОЕЗІЇ

Цикл «Люди-вовки», який було видано у 2002 році, хронологічно співвідноситься із датою публікації першої (1999) і другої (2005) частин прозової діалогії «Мара й Данн» таким чином, що поезія цього циклу виявляється безпосереднім продовженням першої частини діалогії і прологом до другої. До циклу «Люди-вовки» належить вісім поезій Д. Лессінг, яким передуює епіграф: *“Verses suggested by recent scientific speculation on the possible behaviour of our very distant ancestors”*<sup>11</sup> (Вірші, нав'язані нещодавніми науковими міркуваннями щодо можливої поведінки наших дуже далеких пращурів) [135, с. 577].

За формою цей цикл Д. Лессінг відповідає фантастичній баладі. Ознаками, за якими ми відносимо цей текст до жанру балади, є: віршована форма; відносно невеликий об'єм поетичного тексту; наративність, тобто поєднання спільним сюжетом; невелика кількість дійових осіб; використання повторів та паралелізмів; драматичні колізії та несподіваний трагічний розвиток подій (наприклад, вбивство одноплемінника в баладі «Невдаха», журба матері через смерть дитини в баладі «Щось промовляє» тощо) [56, с. 75–76].

Наскрізним для прозової діалогії «Мара й Данн» і баладного циклу «Люди-вовки» є мотив кінця-катастрофи. Д. Лессінг розкриває у баладах природу лиха, яке вже відбулося в постапокаліптичному світі діалогії «Мара й Данн». Авторка і в баладах, і у прозовій діалогії змальовує непереборну безособову стихію, що зводить нанівець усі досягнення людства. Нездоланна сила змушує усе живе підкоритися та «зібратися гуртом», щоб вижити у ворожому доккілі.

Провідними мотивами циклу балад «Люди-вовки» є мотиви смерті, катастрофи, холоду, темряви, печери, забуття і сну, пошуків утрачених первнів, зору і сліпоты, змін, трансформації, вічного повернення. Мотив повернення до

<sup>11</sup>Тут і далі текст наводиться за [Partisan Review (2001) Doris Lessing's poetry “The Wolf People”. Boston University. Vol. 68 No. 4, P. 577–590], (підрядник наш – Н. Проскура)

прадавніх часів, їхня імітація в поезії Д. Лессінг є продуктивним мотивом усієї творчості мисткині. Віднайдення втрачених первнів, відчуття власної неукоріненості, повернення до омріяної домівки (Мара й Данн, вовче плем'я) є наскрізним мотивом поезії і прози.

Танатологічний мотив у баладах є невід'ємною частиною есхатологічного міфу. Авторка у баладах «Люди-вовки» створює образ первісного світу, в якому людина намагається, однак не з змоги опанувати непереборні стихії. Передчуття неминучої смерті одного з членів громади (балада «Наче вони завжди знали це») поступово трансформується у невідворотну загибель усього світу («Лід наступає»). Примітивні дотепер спогади та настанови перетворюються у свідомості первісних людей на захисні механізми, які укорінюються у свідомості громади.

Усе це реалізується в ліриці та у прозі в міфологічних бінарних опозиціях: «світло – темрява», «свій – чужий», «життя – смерть». Виживання громади у «вічній темряві» й подолання страху смерті постають основною рушійною силою існування. «Вічна» ніч, повна небезпеки, замикає людство в обмеженому просторі печери. Персонажі діалогії «Мара й Данн» також обмежені територією зледенілого континенту Іфрик, з якого немає виходу.

І у баладах циклу «Люди-вовки», і у діалогії «Мара й Данн», і у романі «Ущелина» спостерігаємо інтерпретацію міфу Платона про печеру, згідно з яким людство є в'язнем печери й пізнає світ через власні почуття, споглядаючи тіні від вогнища. Лише обраний (це філософ, згідно з міфом Платона) здатний вийти із печери та побачити реальний світ, світ ідей. Однак одкровення пророка часто бувають незрозумілими для пересічних людей. Образ пророка, який наділений здатністю бачити істину, актуалізується і в прозі, і в баладах, як ми побачимо у баладі «Шрам білих кристалів». У баладах та прозовій діалогії також функціонує мотив зору і сліпоті, невидючості, що корелює із мотивами темряви і печери та контрастує із мотивом внутрішнього зору та образом сонця.

Цикл розпочинається баладою *“In The Long Dark”* («У довгій темряві»). Заголовок цієї балади уособлює нескінченність темряви, яка вибудовується в

асоціативний ряд: пітьма, страх, незнання. Людство наче замкнене у просторі печери, поза межами якої – вічна темрява та небезпека. Навкруги – пітьма, й тільки один вартовий вглядається в обшир ночі, що може стати вічною. Небезпека, яка спочатку тільки передчувається, надалі перетворюється на есхатологічний міф – кінець усьому живому, зникнення життєдайного світила, вічний холод і морок. Однак поки що рід людський має зустрітися з фізичним утіленням невідомого – пазурами вовків, які пильнують поза межами печери.

Картина вічної ночі в цьому поетичному тексті створюється за допомогою багаторазового повторення прикметника *dark*. Однак цей стан темряви є добре знайомим для вартового, і він не відчуває загрози: “*No danger./ He knows each stone branch log,/ By its shadow as his feet know the earth./ Nothing that is not known is near./ Threat begins at the trees’ edge*”. (Ніякої небезпеки./ Він знає кожен камінь, гілку, колоду,/ По їх тіні, як його ноги знають землю./ Нічого невідомого нема поряд./ Загроза починається біля краю дерев//) [135, с. 577].

Для зображення нової невідомої небезпеки у баладі вживається прикметник *black*, що означає повну відсутність світла й уособлює тотальний страх мешканців печери. Абсолютна пітьма, що панує також і поза межами печери, лякає вартового, допоки спалах світла – виблиск полум’я, не оприявнює таємничу небезпеку: білі пазури вовків. Пітьма відступає перед цим світлом, трансформуючись із абстрактного відчуття страху в його фізичне втілення.

Персоніфікація людського жаху перед невідомим, небезпечним і чужим уособлюється в образі чорного вовка, від якого неможливо врятуватися. Плем’я, що дримає біля вогнища в печері, відчуває не тільки невпевненість щодо далекого майбутнього, але й тривогу щодо теперішнього: вовк підкрадається до входу печери, а його згряя пильнує за ватажком, чекаючи сигналу.

Балада завершується застосуванням прийому кільця: описом сну про вічну ніч. Однак на початку балади страх печерних людей перед темрявою виражається за допомогою модального дієслова *may*: «*Light may never return*» (Світло може ніколи не повернутися). Наприкінці вірша – стверджувальне речення, що не допускає ніяких сумнівів щодо

нескінченності темряви: “*They dream of endless night*” (Їм сниться нескінченна ніч) [135, с. 578].

В обох романах діалогії «Мара й Данн» та в циклі балад «Люди-вовки» зображено людство, яке «ув'язнене» в закритому просторі. Кожний вимушений змагатися з іншими за нечисленні ресурси, очікуючи приходу «добрих» часів: у ліриці – це зміна сезонів, у прозі – це пошук інших територій з кліматом, придатним для життя.

У баладі “*The Misfit*” («Невдаха») виявляється спільна для поезії і для прози проблема самоідентифікації людини як особистості. Д. Лессінг звертається до образу маргінала, відщепенця. У поезії маргінал на ім'я Вовк відмовляється підкоритись існуючому ладу, проявляючи одночасно риси й трикстера, що привносить безлад в існуючий світ, випробовуючи його на міцність, і деміурга-творця, що відбудовує новий світ на уламках старого. Д. Лессінг і в прозовій діалогії, і в циклі балад вкотре вдається до художнього прийому імітації давніх часів, ніби уособлюючи циклічність, що є своєрідною наскрізною ідеєю авторки.

Балада «Невдаха» відтворює долю такого ж самого аутсайдера, як Мара й Данн. Це образ маргінала, який вирізняється з-поміж інших членів громади, є вигнанцем та приречений на смерть. У баладі «Невдаха» цей вигнанець отримує ім'я Вовк, наче для підкреслення його відмежованості та неподібності до інших членів свого племені. Єдиний прикметник, який застосовується для характеристики Вовка – *small*: “*Small, but he ran like a wolf./ Small, but he threw a stone to kill./ Small, but used an axe and made them./ Nothing like him had been born before./ They named him Wolf, for his speed*”» (Невеликий, але він бігав наче вовк./ Невеликий, але він кидав камінь, щоб вбити./ Невеликий, але він користувався сокирою і виготовляв їх./ Нічого подібного йому не народжувалося раніше//) [135, с. 577].

Так само і персонажі діалогії «Мара й Данн» отримують нові імена, що відмежовують їх від решти громади. Втрата Марою і Данном власних первнів зумовлює їхню чужість громаді та загальному ладу, змушує до постійних пошуків свого простору. Набуте ім'я головної героїні діалогії (Мара) також

нав'язує їй жахливу долю – нести загибель усьому живому, бути нічним маревом, жахіттям.

Анафорична конструкція – тричі повторене «*Small, but*» маніфестує чужу природу Вовка. Такий синтаксичний паралелізм підкреслює, що Вовка відрізняють від решти племені не тільки зовнішні характеристики, але й внутрішня природа та здібності. Дивне вміння розмовляти з пташками визначає його долю – відщепенець має померти.

У тексті балади представлено явище ономапоєї (звуконаслідування). Звукочислом словом, фонетичні повтори реалізовано не тільки на рівні синтаксису, але й на фонетичному рівні, що виражено віддієслівними іменниками: *gurgling* (белькотіння), *guggling* (булькання), *coughing* (кашляння), *hissing* (свистіння), *spitting* (харкання). Повторювальна алітерація створює какофонічний ефект, що підсилює шумове враження.

Вбивство пташки одноплемінником обумовлює добровільну втечу Вовка, який не приймає ані вбивства невинної пташки, ані соціальних правил і норм племені. Тому він відмовляється бути частиною цієї громади, а також від її головного принципу: “*Never go alone/ Never far from spear or axe*” (Ніколи не йди один./ Ніколи далеко від списа чи сокири//) [135, с. 579].

Вовк позбувається нав'язаної ролі, залишає громаду й вирушає у добровільне вигнання. У баладі ця стадія «сепарації» Вовка підкреслюється протиставленням двох особових займенників в межах одного поетичного рядка: *He* і *They*: “*He is alone. They never go alone*” (Він сам. Вони ніколи не ходять самі) [135, с. 577].

Данн, як і персонаж балади «Невдаха», був не в силах прийняти правила поведінки у громаді, тож вирушив у вигнання. Данн виступає проти існуючого порядку, бажаючи вийти за межі відомого примітивного життя. Згідно з архаїчним міфом на таких відщепенців, що кидали виклик вищим силам, чекала божественна кара (Прометей, Арахна, Ніоба тощо). Д. Лессінг творить новий міф, оскільки маргінали бунтують проти невігластва, темряви незнання, нав'язування єдино можливого способу буття. Однак, на відміну від архаїчного

міфу, на таких маргіналіїв чатує покарання не від божеств, а від людей їх власної громади.

У баладі Вовк, проявляючи свою природу трикстера, не відзначається ані вродою, ані фізичною силою, навіть його випробовування завершуються не ритуальною, а цілком реальною фізичною смертю. Вовк виокремлює себе від решти племені, піддає сумніву моральні засади громади. Він виступає як трикстер, провокатор, що перетворює досі гармонічний світ на хаос.

Спільною для поезії та прози Д. Лессінг є проблема власної ідентифікації особистості, що вирішується через повернення до першоджерел, яке зумовлює своєрідне «відновлення» часу («перезапуск», згідно з концепцією Дж. Кембелла), а відтак, космогонія повторюється, а хаос відступає.

У баладі «Невдаха» реальні вовки – це люди, а не тварини. Небезпеку становлять не пазурі тварин, а підступність людської природи. Почуття заздрості, обмеженості та страху племені перед усім, що так чи інакше відрізняється від загальноприйнятої норми, визначають долю невдахи Вовка. У діалогії почуття заздрості членів громади до успіхів Тамар у навчанні, до її обізнаності щодо світобудови зумовлюють виключення дівчини з «вовчої зграї», фактичне перетворення її на аутсайдера.

Саме осягнення невідворотності катастрофи, настання льодовикового періоду та усвідомлення унікальності буття будь-якого створіння (пташка, вовчиця), спонукає членів громади до еволюції примітивних уявлень про світ і людину. Текст балади “*As If They Had Always Known It*” («Наче вони завжди знали це») демонструє «зростання самосвідомості» первісної громади. Тепер кожен новий член племені отримує унікальне ім'я замість найменування за номером.

Відсутність небезпечного фактору – вічної темряви, що таїть у собі хижаків, знаменує початок “*good time*”, доброго часу, як його називає Д. Лессінг. Індивідуалізація в поетичному тексті Д. Лессінг реалізується шляхом отримання особистого імені. У циклі балад номінація членів племені відбувається у декілька етапів: ономастія за порядковим номером; присвоєння анімалістичного

імені (Ведмідь, Заєць, Вовк); розширення анімалістичного імені за допомогою прикметників (чорний, бурий, білий).

Сакральні знання про світобудову, закони космогонії передаються персонажами балади племені наступним поколінням у вигляді специфічних замовлянь. Наскрізним мотивом цієї балади є мотив смерті, що започатковується в поетичних рядках, які являють собою специфічний ритуал замовляння від смерті: *“Never go far from spear or axe,/ Never go far alone./ And then, as if they had always known it,/ When beasts run together as one,/ When they have gone down the valley,/ Then you must leave too”* (Ніколи не йди далеко від списа чи сокири,/ Ніколи не йди далеко один/ І тоді, наче вони завжди знали це,/ Коли звірі втікають разом як одне ціле,/ Коли вони йдуть із долини,/ Тоді ти мусиш піти також/).

І в баладах, і в прозовій діалогії спостерігаємо замовляння-попередження для тих, хто наважиться порушити закони громади. У прозовій діалогії таке замовляння викладено в баладі про Мару і Тамар. Балада попереджувала та передрікала смерть відщепенцю. У циклі балад персонаж на ім'я Вовк порушив настанови племені й став вигнанцем, тобто перетворився на аутсайдера. Надалі цей мотив смерті набуває масштабності есхатологічного міфу: це пророкування загибелі усього живого на землі.

Танатологічний мотив закладено у заголовку балади *“As If They Had Always Known It”* («Наче вони завжди знали це»), який суголосний заклинанню-попередженню. Сакральне знання перетворюється на інтуїтивну колективну пам'ять, що, як захисний оберіг, у майбутньому має врятувати нащадків.

Мотив смерті поєднує прозову діалогію та балади циклу («У довгій темряві», «Наче вони завжди знали це»), що втілено в образі вічної ночі. У баладі «Наче вони завжди знали це» нескінченна ніч, яка ввижається печерним людям, поглиблює їхнє передчуття чогось невідомого й небезпечного, що надалі трансформується в архетипні образи, які є носіями універсального знання. У діалогії «Мара й Данн» пільма уособлює незнання більшості мешканців континенту, їхнє небажання боротися із забуттям, що вже майже знищило їхню

історію та поступово знищує усе живе (зледеніння на півночі Іфрику та пекельна спека на півдні).

Архетипи «Персони» й «Тіні» (за концепцією К.-Г. Юнга) у баладі «Наче вони завжди знали це» виявляються у протиставленні займенників *You*, що утілює архетип «Персони», і *someone, who*, що є уособленням архетипу «Тіні». Питальний синтаксис передостаннього рядка балади: “*Or if it was a dream,/ Why did that dream stay in our heads?*” (Чи якщо це був сон,/ Чому той сон залишився в наших головах?//) виражає невпевненість в оточуючій дійсності та страх перед крахом усталеності буття. Фінал балади є невизначеним, тобто ставить під сумнів реальність процесу самопізнання кожного члена громади, що відсилає до балади «У довгій темряві»: до ідеї про спільну свідомість племені, яка досі перебуває у глибокому сні.

Балада “*Cave Wolves*” («Печерні вовки») розкриває мотив протистояння відвічних ворогів – людей і вовків. Проте ця тема набуває істотних змін. Образ хижака, який загрожував існуванню племені, стримуючи їх у межах печери, тепер трансформується в образ супутника-помічника, який допомагає вижити під час довгої темряви. Образ дикого вовка (*wild wolf*), який у баладах «У довгій темряві» та «Невдаха» був уособленням пільми і страху, у баладі «Печерні вовки» перетворюється на образ безпомічного вовчяти (*dying cub*), яке «смокче пальці вбивці» власної матері.

У баладі образ прирученого хижака корелює у діалогії із образом сніжного пса на ім'я Рафф, якого врятував Данн. Рафф із страшної істоти, що уникав людей, перетворився на вірного помічника, провідника, що втамовував приступи шаленства власного господаря та оберігав Тамар від небезпеки. У баладі міфологічна опозиція «свій – чужий» утілюється в «процесі приручення» вовчяти людьми, що відображається у доборі певної лексики, яка є своєрідним маркуванням тварини. На початку балади вовк позначається іменниками *beast* (звір), *enemy* (ворог), що поступово змінюється на присвійні займенники *their* (їх), *our* (наш). Остаточний етап «прийняття» звіра відображається у рядках: “*Sleeps between the she who feeds him,/ And Spear-Wolf, the boy who loves*



*him*” (Спить між тою, хто годує його,/ І Списом-Вовком, хлопчиком, який любить його//). Надалі характеристика вовка розширюється прикметником *cave* (печерний), однак трансформація цього образу продовжується. Попри те, що вовка приборкано, «одомашнений звір» не отримує в цій баладі лексично якісно-нового найменування: іменник *dog* (собака) вживається тільки у фінальній баладі циклу «Лід наступає».

Отже, існування людства більше не обмежене простором печери, до того ж функцію вартового бере на себе приручений вовк. Однак печерний вовк зберігає тісний зв'язок із своїми пращурами, що проявляється лише вночі. При світлі місяця, який у баладі названо білим приви́дом (*white ghost*), печерні вовки підкоряються своїй дикій природі.

Балада “*Something Speaks*” («Щось промовляє») виявляє кореляцію мотиву смерті й мотиву пам'яті. Балада змальовує жахливу картину втрати матір'ю восьмої дитини. Намагаючись втримати згасаюче життя дитини, мати прогортає у своїй уяві найяскравіші прожиті моменти. Біль втрати змушує матір звернутися до раніше невідомої площини спогадів: “*Remember, do you remember?/ What is this remember?/ No one before has said, Do you remember?*” (Пам'ятаєш, ти пам'ятаєш?/ Що таке це «пам'ятаєш»?/ Ніхто ще не казав такого: Ти пам'ятаєш?//).

Рефрен “*Remember/ Do you remember*”, який оформлено лексично й синтаксично, передає відчай та стан марення матері через смерть дитини. Смерть безвинної дитини, свідками якої стає громада, спонукає усіх її членів до усвідомлення категорії пам'яті не тільки як індивідуального, а й колективного досвіду.

Мара у першому романі діалогії заради порятунку власного брата була вимушена зробити аборт та перебувала у стані лихоманки. У такому межовому стані вона згадує власного брата, для якого вона також стала матір'ю. Горе через переживання вбивства дитини доповнюється відчуттям страху за брата. У свідомості Мари образи ненародженої дитини та брата зливаються воедино.

Міфологема дитини конотується у світовій літературі образом майбутнього, де ситуація смерті, як карі за провину, непроходження ініціації, подвоюється та додатково семантизується. Тож у прозовій діалогії Мара самостійно знищує власне майбутнє. Доля, що спіткала її у другій частині діалогії, є своєрідною карою. У баладі «Щось промовляє» смерті восьми дітей «подвоюються», тобто є віщуванням загибелі усього живого – передвісником кінця-катастрофи.

Спілкування членів племені у баладі дотепер обмежувалось примітивною побутовою лексикою, що передавалося дієсловами руху, зокрема, *come, go, run* («приходити», «йти», «бігти»). Однак горе матері зумовлює появу в тексті нової категорії дієслів на позначення ментального сприйняття. Якісно нове дієслово *remember* відображає процес осмислення матір'ю дійсності через минуле.

Лексична парадигма цієї балади надалі розширюється: вона включає тепер не тільки дієслова «дії» (поетапний опис буття племені), а й доповнюється дієсловами ментального сприйняття (поступове осмислення цього буття через низку образів, спогадів щодо подій минулого). Момент виникнення емпатії у членів племені відображається у поетичних рядках: “*And then the great thing happens (...)/ No one before has said, Do you remember?/ Yet remember they do, from long light to light*” (І тоді відбувається важливе (...)/ Ніхто ще не казав такого: Ти пам’ятаєш?/ Однак вони пам’ятають, від довгого світла до світла//).

Вірш фіксує цю зміну відчуттів не тільки подієво, але й ментально: якщо раніше свідомість кожного члена племені фіксувала тільки дії і події, пов’язані з погодою та умовами життя, від яких залежало виживання племені, то колективне співпереживання особистому горю іншої людини зумовило емоційну включеність і ментальне осмислення події кожним членом громади. У баладі дієслово *remember* конотується як незалежний спогад не про конкретний об’єкт, а радше стан і відчуття. Лексичне наповнення дієслова розширюється: від повторення заспокійливого замовляння до майже імперативу.

Отже, фінальний рядок балади: “*Soon there are tellers of tales*” (Незабаром з’являються оповідачі історій) засвідчує появу емпатії. У акті колективного

співпереживання індивідуальному горю, відбувається осягнення категорії часу, унікальності буття кожного індивіда.

Балада “*A Seam of White Crystals*” («Шрам білих кристалів») продовжує розвивати мотив сну як площини універсальної істини. Старому, який перебуває у межовому стані між реальністю та сновидінням, відкривається таїнство: час темряви *може* закінчитися. Мерехтіння світла на білій товщі снігу передрікає прихід “*long light*” («довгого світла»). Марення старого віщуна про прихід весни у баладі контрастує зі сном-лихоманкою Мари. Головна героїня прозової діалогії дала б негативну відповідь на це питання («Чи буде світло?»). Можливо, саме тому віщування у баладі оформлено синтаксично знаком питання: чітка стверджувальна інтонація рядка “*There will be light again*” (Світло з’явиться знову) змінюється на непевну (“*There will be the long light?*”) («Буде довге світло?»).

Віщування старого пророка в цій баладі є незрозумілим для решти племені, лише його наступник у змозі побачити незриме. Тільки «посвяченим» відкрита істина, що чітко відображено в поетичному рядку: “*Know there is more than they have ever seen*” (Знають, що є більше, ніж вони коли-небудь бачили). Однак, як тільки старий віщун передає молодому члену громади таємне знання про повернення «довгого світла» (“*long light*”), він помирає, так і не побачивши здійснення власного пророцтва: нескінченна ніч, сніг, пільма, що метафорично уособлюють невідання, відступають перед світлом. У прозовій діалогії такою наступницею, яка має доступ до сакральних знань, є Тамар. Вона набула священного статусу хранительки знань та може «вивести» тепер громаду зі стану пільми та незнання.

Балада “*The Sky-fire*” («Небесний вогонь») є логічним продовженням «Шрам білих кристалів», у якій віщування про закінчення часу темряви справджується. Усе живе завмерло в очікуванні приходу весни – «довгого світла», передвістям якого є запалення небесного вогню. Лірична тональність балади, у порівнянні з іншими поезіями циклу, є урочисто-піднесеною. Життєдайне світло сонця породжує рух усього живого світу, позначений переважанням дієслівних форм,

в якому навіть більшість іменників – віддієслівні, що підсилено звукописом. На позначення руху назустріч світлу й теплу застосовуються віддієслівні форми: *run, slipping, sliding, falling* (біг, зісковзування, ковзання та падіння). Звукопис балади також є різноманітним: шум і гаркіт доквілля проявляється у низці іменників *whine, barking, screaming, squeaking* (скигління, гавкіт, крик, писк).

Навіть дикі вовки, давні вороги людського племені, що дотепер були сторожами пітьми, приєднуються до загального святкування приходу весни. Якщо кольорова гама балад «У довгій темряві», «Невдаха», «Щось промовляє», «Наче вони завжди знали це», «Шрам білих кристалів», «Печерні вовки», є виключно ахроматичною: тільки відтінки чорного, білого, то в поетичному тексті «Небесний вогонь» з'являються вже нові кольори хроматичного спектру: зелений, блакитний. Хоча остаточного приходу весни ще не відбувається, усе живе перебуває в її очікуванні й надії на скорий відступ темряви, про що свідчать рядки: “*It is a full salute and welcome (...)/ Yet the dark is less./ At the sky's edge a glow*” (Це повне вітання та зустріч (...)/ І все ж таки темрява вже менша./ На краю неба жевріє/).

Балада “*The Ice Comes*” («Лід наступає») прямо корелює із діалогією «Мара й Данн». Катастрофа, про яку тільки побіжно згадується у прозовому творі, детально змальовується в поетичному. У діалогії крига, що закувала увесь континент Іфрик та кардинально змінила життя усього людства, постає метафізичним втіленням кари за помилки минулих поколінь. У баладі «Лід наступає» зледеніння є абстрактною нездоланною природною силою, що знищує усе на своєму шляху. Довгоочікуваного приходу весни, який Д. Лессінг називає “*The Sky Fire*” («Небесний вогонь»), не відбувається. Люди й звірі, що вийшли назовні з печер, шукаючи знайомі ознаки приходу «довгого світла», стають свідками неочікуваного лиха. Мотив холоду, який конотується зі смертю, втілено в образі льоду, що маркує застиглість, незмінність, але водночас і крихкість, яку унаявнює «небесний вогонь», що порушує мотив змін, трансформації, циклічності, вічного повернення.

Без життєдайного світила усе живе приречене на загибель, тож вимушене покинути свої домівки та рушити у невідоме. Д. Лессінг зображує непереборну стихію стримано й лаконічно, обмежуючись повторенням у тексті прикметників *cold, grey, dark*. Синонімічний ряд, яким описується хаос і жах, що охоплює людей та тварин, які шукають спасіння є, однак, значно ширшим: *shouting, grunting, clashing, squealing, barking* (крик, хрюкання, зіткнення бивнів, писк, гавкіт).

Анафоричні конструкції “*What a lowing shouting grunting, / What a clashing of tusks, / What a squealing and barking*” (Що за стогін, вий, хрюкання, / Що за зіткнення бивнів, / Що за писк і гавкіт//) створюють ефект загострення пануючого хаосу. Д. Лессінг знову вдається до прийому звуконаслідування та алітерації сполук *gr-, rk-, sh-*.

Інтонація вірша «Лід наступає» якісно відрізняється від попередньої поезії «Небесний вогонь». Піднесений тон трансформується у панічний, уривчастий. Звуки природи, що були наповнені гармонією, перетворюються на какофонічну мелодію жаху. Шум і гаркіт настільки приголомшливі, що порівнюються із гуркотом грому. У навколишньому безладі зникають усі протиставлення: «люди і тварини», «хижаки й здобич». Усе живе у пошуку порятунку зливається в хаотичну мішанину, на позначення якої використовується займенник *They*. У баладі «Лід наступає» іманентна катастрофа, прихід якої був напророчений, нівелює опанований всесвіт. Дотепер плем'я не зустрічалося з катастрофою такого масштабу, коли вже неможливо знайти прихисток у знайомому просторі печери. Фінал циклу балад «Люди-вовки» співвідноситься з есхатологічним міфом про кінець всесвіту: прихід льодовикового періоду знищує первісне плем'я та все живе.

Отже, світ циклу балад «Люди-вовки» Д. Лессінг виступає простором для авторського експерименту у створенні власного космогонічного й есхатологічного міфів. Цикл балад є своєрідним «містком» між двома романами прозової дилогії «Мара й Данн». Невеликий за обсягом поетичний текст зображає період життя первісної громади: від «зародження» людства, його

розвитку й диференціації до есхатологічного кінця-катастрофи – стихії, що знищує, повертаючи до висхідної точки («початку початків») усе живе.

Тож есхатологічний міф, переживання льодовикового періоду, осмислюється метафорично, набуваючи постмодерністської багатозначності, постаючи новітньою міфологемою катастрофи, що може щоразу актуалізуватися у творчості письменниці мотивами війни, хвороби, яким не здатне протистояти ні окреме «Я», ні громада. У романістиці мотив катастрофи конкретизується у знаковому для європейської культури образі Великої війни, що стає висхідною точкою історії знищення людством собі подібних. Міф визначає і впливає на існування людини ХХ століття, що оприявнює екзистенційну беззахисність, абсурдність людського існування.

Останній роман Д. Лессінг «Альфред і Емілі» (2008) відрізняється від її попередніх творів осмисленням подій власного минулого, створенням міфологеми власного життя. На момент виходу роману «Альфред і Емілі» Д. Лессінг було вже 88 років, тож письменниця аналізує увесь свій творчий та життєвий шлях, звертаючись до неоміфології пам'яті. Д. Лессінг створює особистісну історію початку ХХ століття, де не сталося ключової події – Першої світової війни. Заголовок роману дає зрозуміти, що це буде історія двох людей, більше того, це історія батьків Д. Лессінг, Альфреда та Емілі.

У тексті поєднується документальність та вимисел, результатом такого поєднання є те, що С. Дубровські визначає як автофікціональність [136]. Тож, якщо роман «Альфред і Емілі» структурно поділяється на дві частини («Альфред і Емілі: новела», «Альфред і Емілі; два життя»), це розділення, безсумнівно, наочне. На думку Ф. Лежена, існує розмежування «автобіографічної угоди», для якої характерна достовірність, та «романної угоди», згідно з якою художній текст є фікцією [206]. Фікція першої частини корелює із осмисленням у другій, у якій Д. Лессінг викладає обґрунтування створеного альтернативного наративу: новели про можливе (уявне) життя її батьків без трагедії і хаосу Першої світової війни: *“I have tried to give them lives as might have been if there had been no World*

*War One*» (Я намагалася дати їм життя, яке могло б бути, якби не було Першої світової війни) [207, с. V]<sup>12</sup>.

В останньому романі Д. Лессінг перед нами – приклад автофікціональної біографії, причому письменниця навмисно відділяє частину вигадки («Альфред і Емілі: новела») від реальних фактів, колективної та особистісної травми війни в другій частині («Альфред і Емілі; два життя»). Друга частина роману фактично виступає метакоментарем, мемуарами самої Д. Лессінг. Для унаочнення цього відділення двох частин (фікції та мемуарів) Д. Лессінг використовує низку паратекстуальних елементів (підзаголовків, авторських пояснень, епіграфу роману Д. Г. Лоуренса «Коханець леді Чаттерлі», фотографій з особистого архіву, включаючи навіть таку безособову річ, як енциклопедична стаття), які розміщуються між двома частинами, маркуючи їх художню не-тотожність. Мета такого використання паратекстуальних елементів – чітке відокремлення двох частин та підтвердження того, що попри викладену авторкою вигадану особистісну історію в першій частині («Альфред і Емілі: новела»), Перша світова війна все ж таки відбулася та зруйнувала долю декількох поколінь.

Епіграф, що передує метакоментарю другої частини, обрано невипадково, оскільки у 2006 році Д. Лессінг долучилася до перевидання роману Д. Г. Лоуренса «Коханець леді Чаттерлі», написавши до нього вступну статтю. Письменниця назвала цей твір одним із найзнаковіших романів (*“one of the most powerful anti-war novels ever written”*) [208, с. XXI]<sup>13</sup>. Епіграф зазначає, що жахливі психологічні травми війни ніколи не в змозі повністю загоїтися на відміну від фізичних ран: «Душевна рана знову дає про себе знати, немов виразка, що лише згодом завдає нестерпного болю й проникає все глибше – аж доки цілком не підкорить собі душу»<sup>14</sup>[57, с. 49].

<sup>12</sup> Тут і далі текст наводиться за [Lessing D. Alfred and Emily. Harper Perennial, 2009. 288 p], (переклад наш – Н. Проскуріна)

<sup>13</sup> Текст наводиться за [Lessing D. on Lawrence D. H. Lady Chatterley's Lover: A Propos of "Lady Chatterley's Lover". Introduction London : Penguin, 2006. p. XI–XXXI.]

<sup>14</sup> Текст наводиться за [Лоуренс Д. Г. Коханець леді Чаттерлі: роман. Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України; пер. Радієнко Д. О. Харків: Фоліо, 2005. 384 с.]

Енциклопедична стаття, яка входить до структури роману, містить інформацію про лікарню Роял Фрі, в якій колись працювала реальна Емілі Маквей, мати Д. Лессінг. Саме у цій лікарні вона стала свідком безлічі смертей та каліцтв солдатів за часів Першої світової війни.

У виданні роману 2008 року також подано декілька фотографій з особистого архіву Д. Лессінг: портрети молодих батьків Д. Лессінг відокремлюють передмову авторки від тексту новели. Два портрети Альфреда Тейлора, спільна фотографія пацієнта Альфреда Тейлора та медсестри Емілі Маквей у лікарні відмежовує енциклопедичну статтю від епіграфа й другої частини роману. Останньою є фотографія подружжя Тейлор, яку подано перед епіграфом до другої частини роману. Решта фотографій у другій половині твору є ілюстративним матеріалом до автобіографічних мемуарів Д. Лессінг. Зокрема, фото подружжя з дітьми (Доріс Лессінг та Гаррі Тейлор), фото ферми в Південній Родезії тощо. Ця візуалізація героїв і топосу важлива, адже додає нової документальної ваги тому, що пропонується у другій частині як особистісний досвід оповідачки.

Тож таке використання різноманітних паратекстуальних елементів у романі «Альфред і Емілі» виконує декілька функцій, серед яких сугестивна (заголовок, епіграф), рефлексійна (передмова та коментар) та ілюстративна (декілька фотографій із сімейного архіву).

Дві частини роману також відрізняються особливостями нарації. У фікційній частині оповідь викладається від третьої особи, тобто це гетеродієгетичний наратор. У частині мемуарів оповідь фокалізовано від першої особи, тож наратор є гомодієгетичним. У першій частині втілено «безвоєнний світ» початку ХХ сторіччя. Підзаголовок «новела» другої частини наголошує на тому, що усе зображене є вигадкою. Хронотопу навмисно надано об'єктивовані ознаки: заголовки розділів мають точну дату (1902, серпень 1905, серпень 1907 тощо). У текстах розділів також зустрічаються точні роки та місце розгортання подій (1916, 1924). Основними у першій частині роману є топоси Великобританії: містечко Лонгфілд у графстві Кент та Лондон. Сюжетні події розгортаються в



різних локусах: у будинках Мері Лейн, сім'ї Редвей-Тейлор у Лонгфілді, шпиталі Роял Фрі, квартирі й помешканні Емілі Маквей у Лондоні.

Така псевдооб'єктивація часу фіктивної частини слугує додатковим контрастом із реальним історичним перебігом подій, оскільки саме у 1916 році реальний Альфред Тейлор потрапив до шпиталю через загострення апендициту. Госпіталізація врятувала його від участі в битві на Соммі. Однак, повернувшись із шпиталю в окопи, батько Д. Лессінг отримав поранення – шрапнель розстрошила праву ногу Альфреда та призвела до її подальшої ампутації. Саме в лікарні Роял Фрі після операції реальний Альфред Тейлор зустрів свою майбутню дружину, мати Д. Лессінг, Емілі Маквей. Комісування після ампутації зберегло життя Альфреду – батько Д. Лессінг уникнув битви біля Пашендейла у 1917 році, під час якої загинуло багато його товаришів. Альфред відчував «провину вцілілого», тому у власних спогадах постійно «повертався до окопів» та мріяв про власну смерть.

У фікційному наративі Альфред не жалкує про марність власного життя та не мріє про смерть, як реальний батько Д. Лессінг. Натомість він сумує через «завершення танцювальних днів», оскільки після одруження не може ходити на парубоцькі вечори. “*Dancing days*” Альфреда у фікційній частині протиставляються “*walking days*” та обмеженій мобільності реального батька, зображеного в мемуарах другої частини (він носив дерев'яний протез та відчував постійний біль): “*His walking days were with him still but his dancing days...*” (Дні прогулянок ще були з ним, але дні танців...) [207, с. 45].

На територію Європи у фікційній частині не прийшла війна та не забрала мільйони життів, а територія Англії не зазнала масштабних бомбардувань (на кшталт реального бомбардування Лондона силами німецької авіації 8 вересня 1915 р.): “*Britain had not had a war since the Boer War; nor were there wars in Western Europe, which was on a high level of well-being*” (Британія не мала війни з часів англо-бурської війни; не було воєн і в Західній Європі, яка була на високому рівні добробуту) [207, с. 84].

Тож у такому щасливому безтурботному едвардіанському минулому батьки Д. Лессінг не постраждали від жахливої війни й змогли втілити власні мрії: життя англійського фермера – для Альфреда, незалежність та заможність – для Емілі. Варто зазначити, що у такому уявному минулому не існувало самої Д. Лессінг: Альфред і Емілі не одружилися. Натомість Емілі Маквей вийшла заміж за лікаря Уільяма Мартіна Уайта, коханого, який не загинув. Альфред отримав можливість обробляти власну земельну ділянку в Лонгфілді, графстві Кент, та одружився з сусідською дівчиною Бетсі. У фікційному наративі про уявне життя батьків Д. Лессінг розділ під назвою «Найкращі роки» ілюструє час, який Альфред та Емілі провели окремо.

Отже, викресливши із історії Першу світову війну, Д. Лессінг «знищує» себе, тому друга частина роману, її мемуари перетворюються на відчайдушну спробу довести, саме підтвердити власне буття та травматичний досвід. Мемуари стають особистісним досвідом, способом саморефлексії. Попри те, що Д. Лессінг народилася вже після закінчення Першої світової війни (1919), за її визнанням, письменниця відчувала її негативний вплив впродовж усього життя: *“I still am, trying to get out from under that monstrous legacy, trying to get free”* (Я все ще існую, намагаюся вибратися з-під цієї жахливої спадщини, намагаюся звільнитися) [207, с. VI].

Підзаголовок другої частини «Альфред і Емілі; два життя» власне й відображає два життя: батьків Д. Лессінг та її власне, яке було нестерпним через батьківську травму Першої світової війни: *“That war, the Great War, the war that would end all war, squatted over my childhood. The trenches were as present to me as anything I actually saw around me”* (Та війна, Велика війна, війна, яка б покінчила із усіма війнами, нависала над моїм дитинством. Окопи були для мене такими ж реальними, як і все, що я насправді бачила навколо) [207, с. VI].

Д. Лессінг звертається до спогадів, того самого «колективного несвідомого», яке сформувала Велика війна. У частині пояснення письменниця наводить таку цитату: *“Two old people may exchange a look where tears are implicit, or say: Do you remember... signposts to something worth remembering for thirty years”* (Двоє

старих можуть обмінятися поглядами там, де приховано сльози, або сказати: Чи ти пам'ятаєш... вказівки на те, що варто пам'ятати протягом тридцяти років) [207, с. 139].

Прагнення підсумувати життєвий досвід у кінці шляху неминуче змушує письменницю озиратися на його початок, той самий час її становлення як особистості, якому присвячений «Альфред і Емілі». І саме лірична поезія Д. Лессінг, яка ще не стала об'єктом вітчизняних досліджень, дає можливість побачити, як «окреслюється модель персонального світу поета, схильного творити в її межах персональний міф» [54, с. 19–20].

Поезія Д. Лессінг “*Fable*”, що входить до циклу «Чотирнадцять поезій» (1959), є особистісним світом ліричного героя, що повертається до світу свого дитинства, озирається та згадує почуття захищеності та невинності юних років, вільних від гніту провини зрілих років. Поезія “*Fable*” розпочинається із *I i We*: “*When I look back I seem to remember singing’./ Yet it was always silent in that long warm room./ Impenetrable, those walls, we thought*”. (Коли я озираюсь, я, здається, згадую спів./ Хоча все ж таки було завжди мовчазно в тій довгій теплій кімнаті./ Непроникні ті стіни, ми вважали//) [125].<sup>15</sup>

У цій поезії Д. Лессінг використовує дієслово *remember*, для ремінісценції світу дитинства, безпеки, повернення до місця прихистку від байдужого темного світу назовні. Відчуття повної безпеки навіюється завдяки повтору «заспокійливих» прикметників *warm* (теплий), *quiet* (тихий), *silent* (мовчазний), нагадуючи колискову пісню. Однак поки що діти, невинні дівчата, яким ще тільки доведеться пережити етап дорослішання, грають у захищеному просторі: “*Dark with ancient shields. The light,/ Shone on the head of a girl or young limbs,/ Spread carelessly. And the low voices,/ Rose in the silence and were lost as in water,/ Yet, for all it was quiet and warm as a hand*” (Затемнене давніми ширмами. Світло,/ Падало на голову дівчини, чи на молоде тіло,/ розсіювалося безладно. І

<sup>15</sup> Тут і далі текст наводиться за [Christine Murray. “Fable” and “Oh Cherry Trees You are Too White For My Heart” by Doris Lessing. URL: [https://poethead.wordpress.com/author/poethead/.](https://poethead.wordpress.com/author/poethead/)], (підрядник наш – Н. Проскуріна)

низькі голоси,/ Піднялись у тиші та загубились, немов у воді./ І все ж таки, для всіх було тихо і тепло, як рука//).

Ключове слово поезії *remember* повертає до того, що було важливе для Д. Лессінг наприкінці життя: необхідності згадати та осмислити свій досвід. Однак навіть у світі спогадів може чатувати небезпека психологічного впливу – досвіду батьків. Травматичний досвід батьків став проекцією на життя невинної дитини. Знаходимо підтвердження цієї думки у мемуарах другої частини роману «Альфред і Емілі»: “*The fate of parents who most terribly need their offspring to listen, to ‘take in’ something of their own substance <...> So I had the full force of the Trenches, tanks, star-shells, shrapnel, howitzers*” (Доля батьків, яким конче потрібно, щоб їхня дитина вислухала, щоб «перейняла» якусь суть <...> Тож я відчула всю силу окопів, танків, снарядів, осколків, гаубиць) [207, с. 170].

Простір пам’яті набуває рис кімнати, яка може захистити, але не може ізолювати, може вгамувати біль на якийсь час, але не вилікувати: “*If one of us drew the curtains,/ A threaded rain blew carelessly outside./ Sometimes a wind crept, swaying the flames,/ And set shadows crouching on the walls,/ Or a wolf howled in the wide night outside*” (Коли хтось із нас закривав штори,/ Нитки дощу безладно билися зовні./ Іноді прокрадався вітер, розгойдуючи полум’я,/ І давав тіні, що повзли по стінах,/ Чи вовк вив у обширі ночі надворі//).

Тіні, темний світ назовні та вовки, що зображені у поезії, є тінню війни. Це спогади батьків та самої Д. Лессінг про психологічну травму, що спотворюють світосприйняття світу як такого, що є ворожим. Зовнішній світ, що час від часу «проривається» крізь завісу, поволі знищує цей палац пам’яті, змиваючи та перемішуючи спогади: “*It might have gone on, dream-like, for ever./ But between one year and the next – a new wind blew ?/ The rain rotted the walls at last? Wolves’ snouts came thrusting at the fallen beams?/ It is so long ago*” (Це могло тривати, як уві сні, вічно./ Але між цим роком і наступним – новий вітер повіяв?/ Дощ нарешті згноїв стіни?/ Вовчі морди пробилися крізь падаюче проміння?/ Це було так давно//).

«Обшир ночі», що знаходиться поза межами теплої кімнати – це світ, у якому панують чоловіки, і від якого лірична героїня так палко намагається заховатися у власних спогадах. Стіни, які раніше здавались вічними та непроникними, зникли, залишаючи її беззахисною перед всесвітом, перед психологічним впливом, під тиском якого лірична героїня постійно перебувала.

Художнє враження створюється за допомогою прийому кільця – на початку та наприкінці поезії використовується однакова конструкція “*to remember singing*”: “*When I look back I seem to remember singing./ But sometimes I remember the curtained room,/ And hear the far-off youthful voices singing*” (Коли я озираюсь, я здається згадую спів./ Хоча іноді я згадую кімнату із шторами,/ І чую спів далеких молодих голосів//). Пауза, що виникає перед цими рядками – це сумнів у достовірності пам’яті як такої. Почуття захищеності та невинності виявляються ненадійними, мерехтливими, нагадуючи марево. Спогади неначе «доповнюються» уявою, змішуючись у єдине нероздільне ціле.

Тягар чужих та своїх спогадів, що призвів до психологічної травми авторки, є занадто тяжким. Спроба заховатися у здавалося б безпечних спогадах дитинства у ліриці виявилась марною. Тож Д. Лессінг вдається до радикального рішення – скасування події, яка травмувала її батьків та її саму (викреслення Першої світової війни).

У цій поезії Д. Лессінг осмислює власне нещасливе дитинство, причиною якого були стосунки батьків, спотворені війною. Спогади батьків про жахіття Першої світової війни – Великої війни, що мала покінчити з усіма війнами світу, змушує Д. Лессінг розміркувати про необхідність спокути гріха за скоєне.

Поезія “*Oh Cherry trees you are too white for my heart*” («О Вишневі дерева, ви занадто білі для мого серця») наповнена біблійною символікою. У християнській традиції символічний образ вишні іноді вживається замість яблука, плоду з дерева пізнання. У живописі образ Мадонни з вишнями зустрічається у картинах Тиціана, нідерландських митців Йоса ван Клеве та Боутса Дірка, фламандського художника Квентіна Массейна. Існує також «Вишнева колядка» “*The cherry tree carol*”, у якій співається про подорож Діви

Марії до Віфлеєму, коли на її прохання вишневі дерева похилились, щоб віддати їй свої плоди, що корелює із третім рядком вірша: *“And all your boughs go dipping towards the river”* (І всі ваші гілки схиляються до річки).

Однак, якщо у біблійній традиції похилені гілки уособлюють життєдайне начало, у поезії Д. Лессінг християнська семантика трансформується: дерево відцвітає, воно не плодоносить, його «пригинає» до землі. Молоде дерево повільно гине, випадаючи з циклу відродження і смерті. Світове дерево, центр Всесвіту занепадає, його «гнітить» провина за гріхи людства, яку воно оплакує білими пелюстками, що занадто чисті та невинні для цього світу. Особисте переживання колективної провини відображається в рядках: *“And every drop is falling from my heart”* (І кожна крапля падає з мого серця).

Д. Лессінг переживає та оплакує смерті, свідками якої її зробили спогади батьків про загиблих товаришів. Мисткиня відчуває відгомін трагедії у стосунках між батьками, які потребують уважного слухача. Батьки наче переносять, полегшують гніт власної провини та перекладають тягар спокути на іншого: *“I remember crouching in the bush, my hands tight over my ears: ‘I won’t, I will not. Stop. I won’t listen.’ My mother’s voice? I could have listened, but it was all too much”* (Пам’ятаю, я присів у кущах, міцно затиснувши вуха: «Не буду, не буду». Зупинись. Я не буду слухати» Голос моєї матері? Я могла б послухати, але це було занадто) [207, с. 170].

У поезії письменниці ліричний герой заради спокути власної провини звертається до вищих сил і просить справедливості в бородатого янгола, який зупинить свавілля та протягне рятувну гілочку вишні. Однак уже в наступних рядках *“The bearded angel, four-square and straight like a goat,/ Lifts a ruminant head and slowly chews at the snow”* (Бородатий янгол, рішучий і прямий, мов цап,/ Підіймає задумливу голову і повільно жує у снігу//) янгол «перетворюється» на цапа, фактично прирівнюючись до Азазеля, грішного янгола, демона пустелі, який постав проти волі Всевишнього. Саме Азазелю приносять в жертву «офірного цапа», на якого символічно «перекладають» усі гріхи людства і

відпускають вмирати до пустелі: «І кине Аарон на обох тих козлів жеребки, один жеребок для Господа, і один жеребок для Азазеля» [5, с. 153].

Поезія “*Oh Cherry trees you are too white for my heart*” має мотивний та тематичний зв’язок не тільки з автофікціональним романом «Альфред і Емілі», але й з науково-фантастичною дилогією «Мара й Данн». Співвіднесеність поезії із дилогією оприявнюється на рівні міфосимволіки: доля головних героїв дилогії, Мари і Данна, виявляється віддзеркаленням давнього ритуалу: символічного покладання гріха на двох жертвних цапів. Однак, скитання Мари й Данна пустелею континенту Іфрик не приносить їм очікуваної смерті: персонажі ув’язнені в замкненому просторі, а янгола, що простягне рятівну руку, немає. Мандрі континентом головних героїв співвідносяться з міфологічним мотивом дороги, поверненням до втраченого Раю.

У дилогії «Мара й Данн» наявний біблійний мотив подорожі-пошуку «Святої Землі», яку зобов’язані очолити Мара й Данн. Однак їхня «паства» відмовляється йти за своїми «рятівниками», тому сестра й брат поодиноці вимушені натягти ритуальні одежі та йти далі, в надії на порятунок, як слухняні німі тварини.

Жертвний цап у поезіях Д. Лессінг нагадує картину англійського художника-прерафаеліта Холмана Ханта “*The Scapegoat*” (1854-1856). На передньому плані картини зображено офірного цапа на тлі пустелі, земля якої побіліла від солі. На другому плані картини деталізовано змальовано скелети померлих тварин. Р. Л. Стейн, досліджуючи поетику прерафаелітів, відзначав їхнє «прагнення матеріалізувати ідеальні, вигадані світи і зробити їх візуально переконливими» [259, с. 124]. Картину Холмана Ханта відрізняє увага до найдрібніших деталей, їх майже фотографічний реалізм. Завдяки такій деталізації перед глядачем постає не абстрактне втілення гріха, а нещасна істота, яка приречена померти. Близька смерть тварини стає очевидною завдяки фізичним ознакам.

У той час, як Холман Хант ретельно промальовує фігуру офірного цапа (від червоного жертвеного вінка на рогах до висунутого від спраги язика), Д. Лессінг

достатньо просто зображує ритуальну тварину Старого Заповіту, що давно вже перетворилась на метафору. На відміну від прерафаелітської естетики у її прагненні до детального відображення фізичного світу, Д. Лессінг надає перевагу метафізичному відтворенню концепту гріха. Письменниця свідомо уникає надмірної деталізації, як в поетичному, так і в прозовому текстах. Портретні характеристики персонажів (у діалогії «Мара й Данн») часто є побіжними, зосередженими на одній характерній рисі: “*She could see herself, so thin, only bones with skin stretched over them. Her eyes were deep in her face*” (Вона бачила себе, таку худу, лише кістки з натягнутою шкірою. Її очі були глибоко впалими) [211, с. 75].

Риторичним питанням закінчується вірш: “*Goat, must you stand here?/ Must you stand here still?/ Is it that you will always stand here,/ Proof against faith, proof against innocence?*”. (Козел, чи мусиш ти стояти тут?/ Чи мусиш ти стояти тут нерухомо?/ Чи є те, що ти будеш стояти тут завжди / Доказом проти віри, доказом проти невинності?//). Лексичний повтор служить для підсилення, наголошення основної ідеї: покладання вини на іншого не позбавляє відчуття провини, а тільки підсилює її. Двічі повторене в межах одного рядку *proof* і *against* має на меті заперечення будь-якої існуючої віри (*faith*) чи невинності (*innocence*). Ефект підсилюється модальністю дієслова (*must*).

До образу янгола ліричний герой звертається опосередковано: “*Now if there is justice in the angel with the bright eyes,/ He will say ‘Stop!’ and hand me a bough of cherry*”. (Тепер якщо у янгола з ясними очима є справедливість,/ Він скаже: «Досить!» і протягне мені гілку вишні//). Абстрактні поняття *justice*, *faith*, *innocence* постають неосяжними епіфеноменами, в той час як *goat* має як фізичне втілення (тварина), так і абстрактне (втілення гріха). Іменник *justice* відноситься до рядку, де згадується бородатий янгол, однак англійське речення є умовним, тобто виражає невпевненість, недовіру, а отже, і власне поняття справедливості є невизначеним.

Анафоричні лексичні та синтаксичні конструкції, що зустрічаються у перших рядках поезії – “*And all the ground is whitened with your dying,/ And every drop is*



*falling from my heart,/ And all your boughs go dipping towards the river*” (І вся земля забілена вашим вмиранням,/ І кожна крапля падає з мого серця,/ І всі ваші гілки похилені вниз, до річки//), використовуються для створення ефекту нагнітання картини жертвоприношення. У поезії відтворена абсолютизація часу: дієслова вжито в теперішньому і майбутньому часах, тож мова йде про неможливість спокути в принципі.

Така тема колективної пам’яті та її наслідків для людської долі корелює із фантастичним романом нобелівського лауреата К. Ішігуро «Похований велетень» (2015). У романі тягар пам’яті про кровопролитну війну між бритами та саксами виявляється занадто тяжким. Попри жахливі втрати, війна між ворогуючими сторонами може у будь-який момент розпочатися знову. Для запобігання майбутнім війнам вищі сили позбавляють людство пам’яті. На територію Британії падає магічний покров – імла, що є подихом дракона Кверіг, та стирає усі протиріччя. Такий туман постає своєрідним «покровом милосердя», який дозволяє забути минуле, повне бід, однак теперішнє пронизано маревом та брехнею. Світ, у якому не існує спогадів, більше нагадує потойбічний – у ньому немає місця війнам, але нав’язана мла знищує те, що визначає людину від тварини – пам’ять. Вбивство дракона знімає таємничу імлу та знаменує повернення спогадів про скоєні вбивства, а отже провокує початок нових війн.

К. Ішігуро вдається до магічного вирішення конфлікту між іще живими ворогами. Між бритами і саксами, що тільки закінчили кровопролитну війну жодним чином не може бути встановлено мир. Ще живі спогади про вбитих товаришів. Імла, що охопила Британію, стирає усі протиріччя. Авторський світ роздрібненої Британії, однак, більше нагадує потойбічний – у ньому немає місця війнам, але нав’язана мла знищує те, що вирізняє людину від тварини – пам’ять. Оскільки пам’ять не може бути вибірковою, вбивство дракона Кверіг, чий подих стримував початок нових бід, знаменує повернення спогадів жителів краю, а отже і вини за скоєне братовбивство.

Отже, автофікціональний роман Д. Лессінг «Альфред і Емілі» є постмодерністською рецепцією міфу про Першу світову війну, міфу, що є визначальним для буття людини ХХ століття. Людство об'єднано спільною травмою, пам'яттю про смерть, хворобу, каліцтво, спричинені катастрофою-війною. Однак оскільки пам'ять кожного індивіда є суб'єктивною, спогади про травматичну подію розмежовують світ на «свій» та «чужий». Існування кожної особистості в такому розділеному світі темпорально поділяється на світ «до» і «після» війни, «до наступної» війни.

Занурення у власні спогади, що зумовлені пережитою травмою, демонструє екзистенційну беззахисність індивіда перед катастрофою-смертю. У баладах Д. Лессінг катастрофа є природним лихом, безособовою стихією. Мотиви холоду, байдужості, смерті, змін та водночас крихкості, втілюються в образі Льодовикового періоду в баладах «Люди-вовки» та прозовій діалогії «Мара й Данн». Есхатологічний міф про кінець-катастрофу набуває постмодерністської багатозначності: у романі «Альфред і Емілі» це вже не безособове лихо, а наслідки діянь європейської цивілізації – світові війни, що постають нездоланною «стихією», якій не здатна протистояти жодна істота.

Отже, Д. Лессінг вдається до радикального рішення: якщо природна стихія або цивілізація, що призводить до відчуття ентропії, деформує універсум до невпізнаності, «зайвості» людини, проте якщо творцем стихії є божество, згідно з міфологічним світовідчуттям, то мілітаристська катастрофа має авторів, медіаторів, які належать до людської спільноти. Своєрідним порятунком для «героїні», Д. Лессінг, стає категорія пам'яті, що конотується мотивом письма: травматичні спогади можна викреслити зі свідомості, тексту, тож історія набуває суб'єктивності, що поглиблюється жанровими особливостями автофікціонального роману. Існування осмислюється через категорію текстуальності (постструктуралісти: все життя є текстом), відтак, проблема пам'яті осмислюється багатозначно: вона власне переписує свою історію, а отже, грає своєю пам'яттю, вибудовує мозаїку, щоразу по-різному, подібно до суспільства ХХ сторіччя.

### Висновки до розділу 4

Отже, аналіз творчості Д. Лессінг оприявнив глибинний мотивний взаємозв'язок циклів балад «Люди-вовки», ліричного циклу «Чотирнадцять поезій» із романною творчістю авторки. Д. Лессінг творить новітній міф катастрофи, який актуалізує мотиви війни, катастрофи; сну, смерті, забуття, холоду, темряви, зору і сліпоти, печери; пошуків втрачених первнів, вічного повернення, змін, трансформації. Цикл балад «Люди-вовки» мотивно пов'язується із діалогією «Мара й Данн» і створює єдиний авторський міфотекст, у центрі якого – індивідуція первісної громади та її подальша загибель від есхатологічного кінця-катастрофи.

Цикл балад семантично важливий для розуміння підтексту прозової діалогії, він тематизує ідею катастрофи («зледеніння»), що залишилася поза межами романів. У ліро-епічному циклі Д. Лессінг зображує безособову нездоланну крижану стихію, яка вбиває все живе, що апелює до платонівського міфу про печеру. У циклі балад Д. Лессінг актуалізує тему відступника-маргінала, на ім'я Вовк, якого не приймає громада. Такими ж аутсайдерами-маргіналами стають Мара й Данн, які вимушені шукати власного простору та долати спротив сліпоти та невидющості більшої частини мешканців континенту Іфрик. Спільним мотивом для лірики і прози Д. Лессінг є авторська імітація давніх часів.

Домінантним у творчості Д. Лессінг є мотив пам'яті. У баладах мотив пам'яті реалізується у вигляді виникнення у свідомості первісної людини спогадів, що спонукають осягнення індивідом власного буття. У баладах («Наче вони завжди знали це», «Щось промовляє») оприявнюється творча еволюція індивіда.

Танатологічний мотив в циклі балад актуалізується у вигляді есхатологічного міфу – наступаючого зледеніння. Смерть одного індивіда, що тематизується у баладах («Наче вони завжди знали це», «У довгій темряві»), зазнає трансформації у вигляді неминучого кінця для усього довкілля у фіналі поезії «Лід наступає». Із мотивом смерті пов'язана міфологема дитини як образу майбутнього. Смерть дитини у баладі «Щось промовляє» та вбивство дитини

(аборт Мари) в діалогії символічно маркують загибель усього суцього, кінець відомого світу. Спільною рисою циклу балад та прози Д. Лессінг виявляється наявність міфологічних бінарних опозицій («свій – чужий», «життя – смерть»), за допомогою яких відтворено художній світ.

У баладах основною опозицією є протиставлення «світло – темрява», що є актуалізацією міфу про печеру і виступає еквівалентом опозиції «життя – смерть», «ідея – тінь», «знання – незнання», «зір – сліпота». Вічна ніч – темрява, що наступає у поезії спочатку тимчасово (під час зимової пори року), а потім і навечно (зледеніння), ув'язнює персонажів поезії у замкненому «мертвому» просторі. У прозовій діалогії персонажі також обмежені простором континенту Іфрик, кордонами якого є нездоланні льодяні масиви.

У баладах циклу катастрофа виступає природнім лихом, нездоланною силою, бунт проти якої є абсурдним. У романі «Альфред і Емілі» цивілізація як наслідок катастрофи постає нездоланною силою. Твориться міф про Першу світову війну, Велику війну, яка визначила вектор буття людини ХХ століття, спотворила пам'ять декількох поколінь, одночасно поєднавши та розділивши їх спільною травмою. Автофікціональний роман Д. Лессінг «Альфред і Емілі» розкриває природу події, яка травмувала людство. Неможливість подолання та прийняття тягаря провини за скоєне зумовлює втечу у спогади, ностальгію за безпечним простором дитинства. Однак, навіть у начебто безпечних спогадах присутня тінь небезпеки та батьківського досвіду, маркованого війною. Д. Лессінг намагається підбити підсумки, озирнутися на початок власного життя, часу становлення її як особистості. Ліричний цикл «Чотирнадцять поезій» є простором особистісного світу авторки, тож перетинається із її автофікціональним романом «Альфред і Емілі».

У поезії “*Fable*” ненадійна людська пам'ять доповнюється уявою, спотворюючи спогади минулого. Д. Лессінг тематизує, як у поезії, так і в прозі повернення до світу дитинства та пов'язану з цим темою дорослішання (*coming of age*). Занурення ліричною героїнею в спогади про безпечний та невинний світ дитинства є засобом ізоляції від ворожого маскулінного світу. Викривлені

спогади дитинства стали своєрідним прихистком від зовнішнього реального світу, який, однак, проникає до уявного простору. Навіть у суб'єктивні спогади дитинства повсякчас проривається травматичний досвід – тінь війни та колективна пам'ять про екзистенційну небезпеку, смерть. Тягар пам'яті та провини стає занадто тяжким, тож Д. Лессінг вдається до докорінної зміни – знищує подію, яка травмувала. Мисткиня створює фікційний наратив про життя власних батьків, Альфреда і Емілі, без подій Першої світової війни, однак, вона викреслює себе із такого мирного варіанту минулого. Тож у другій частині роману («Альфред і Емілі; два життя») Д. Лессінг намагається підтвердити власне існування, довести, що Перша війна все ж таки відбувалася та кардинально вплинула на долю людства ХХ ст. Для наочного розділення фіктивного наративу та справжніх подій Д. Лессінг використовує різноманітні паратекстуальні елементи: епіграфи, авторські пояснення, об'єктивну енциклопедичну статтю та низку фотографій з особистого архіву.

Гніт провини та пам'яті про травматичні події корелюють із поезією Д. Лессінг *“Oh Cherry trees you are too white for my heart”*, що оприявнює зв'язок із біблійними мотивами вини та колективного гріха. Ліричний герой поезії шукає справедливості та помилування в вищих сил (Бородатого Янгола). Янгол у поезії зазнає трансформації та перетворюється на цапа, тобто набуває негативних конотацій та стає подібним до диявола. Ліричний герой, немов офірний цап, залишається один у пустелі та вимушений спокутувати як власні, так і колективні гріхи людства.

Д. Лессінг актуалізує образ «офірного цапа», як у ліриці, так і в прозі, зокрема, у діалогії «Мара й Данн» головні герої були зобов'язані спокутувати гріхи багатьох поколінь, які знищили природу та призвели до глобальної катастрофи. Як і біблійний офірний цап, брат і сестра, Мара й Данн, у власних мандрах у просторі континенту Іфрик мають спокутувати «покладені» на них гріхи та відновити космогонію.

## ВИСНОВКИ

Творчість Нобелівської лауреатки Д. Лессінг є невід'ємною частиною літературного процесу ХХ–ХХІ ст. Упродовж своєї літературної кар'єри мисткиня порушувала актуальні проблеми суспільства: травматичного досвіду воєнних конфліктів, гендерних питань та пов'язаних із ними соціальних ролей, екзистенційних проблем, наприклад, «Іншого», відчуженості та відчуження неукоріненності в цьому світі, феміністичні та екологічні питання. У художній спадщині Д. Лессінг також відображено неоміфологічні тенденції цієї доби, зокрема, оприявнюється використання міфологічних структур (міфологічного часопростору, міфомотивіки та символіки, архетипів, комплексу ініціації тощо).

Визначення Нобелівським комітетом (2007) Д. Лессінг як «оповідачки суто жіночого досвіду» вказує на важливий, але не єдиний вимір її, великої за обсягом, тематикою, проблематикою та формами, художньої творчості, «жанрово-різноманітної» та «плідної», як зазначають західні вчені. Загалом творчість авторки ставала предметом вивчення як вітчизняних, так і зарубіжних науковців. У більшості наукових студій акцентовано увагу на гендерному (феміністичному) (С. Воткінз, Г. Грін, Л. Скотт, Ф. Перракіс, А. Ріду, Р. Рубінштейн, Е. Шоуолтер) та психоаналітичному аспектах творчості письменниці (М. Галін, Б. Дрейн, Ф. Перракіс, Р. Рубінштейн), однак дослідники практично оминають міфологічне підґрунтя її художнього світу та питання нарративних стратегій.

Англомовна критика літературної спадщини Д. Лессінг зосереджує увагу більшою мірою на її творах раннього та зрілого періодів («Трава співає», «Золотий записник», пенталогія «Діти насилля»). Пік науково-критичного вивчення корпусу текстів Д. Лессінг належить до 1980-х років, що зумовило відсутність комплексних праць та когерентної думки стосовно загальної періодизації художньої спадщини письменниці. Отже, твори авторки кінця ХХ – початку ХХІ століття опинилися поза межами дослідницької класифікації, що спричинило панування в зарубіжному науковому дискурсі загальної

тенденції сприйняття Д. Лессінг як письменниці виключно реалістичних романів феміністичної направленості.

Студії, які засвідчили жанровий експеримент мисткині та її звернення до жанру наукової фантастики, включали до цього періоду лише пенталогію «Канопус в Аргосі» та називали цей період пізнім, адже вони аналізували наявні на той момент художні тексти, без урахування написаних на зламі ХХ–ХХІ століть. Тож дослідники (Р. Рубінштейн, М. Кнапп, Е. Папа й Б. Старв) репрезентують у цих наукових працях тематичний та хронологічний підходи та доходять спільної думки стосовно виокремлення тільки двох періодів творчості Д. Лессінг, називаючи їх по-різному («ранній», або «ідеологічний», або «комуністичний»; «зрілий», або «психологічний», «феміністичний»). Погляди науковців різняться стосовно визначення хронологічних меж та тематики того періоду, який вони вважають пізнім, зокрема, певні критики (Р. Рубінштейн, М. Кнапп) позначають пізній період творчості Д. Лессінг як суто психологічний, натомість інші (Е. Папа і Б. Старв) називають цей етап «космічно-фантастичним».

Зауважмо, що такі «стрижневі проблеми», як мультикультуралізм, індивідуальна свідомість, гендерна рівність та самовідчуження, оприявнюються в усіх творах мисткині, причому деякі науково-фантастичні елементи наявні вже в її романах раннього періоду. На нашу думку, це доводить певну обмеженість такої дослідницької концепції тематичного розмежування в періодизації творчості письменниці. Наукове вивчення художньої спадщини Д. Лессінг у ХХІ столітті (П. Камінська, Дж. Кінг, Е. Гендуза) поступово переакцентує увагу зі студій феміністичних на психоаналітичні. Польська дослідниця П. Камінська саме так інтерпретує окремі міфоеlementи в пенталогії «Діти насилля», зокрема міф про «вічне повернення» та есхатологічний міф.

На нашу думку, продуктивним є виділення нового, четвертого, періоду творчості письменниці, в центрі якого – проблеми неоміфології пам'яті, міфу про есхатологічну катастрофу, війну, що визначила й вплинула на існування людини ХХ сторіччя. У текстах цього періоду найбільше оприявлено синтез тем

(феміністична, психоаналітична, науково-фантастична, альтернативно-історична), а також реалізуються неоміфологічні тенденції (на художньому рівні персонажів, у часопросторовому вимірі, мотивіці, символіці).

Конститутивного значення набуває рецепція авторкою первісного буття, що типологічно є близькою до первісного міфу. Письменниця звертається до первісного міфу, шукаючи в ньому точки опертя й розуміння «вовчої» природи людини ХХ століття, де історію чуттєвої емпатичної людини передчасно перериває катастрофа, тож актуального значення в її творчості набуватиме екзистенціалістська ідея абсурдності існування, яка буде поступово наростати. Тому рецепція Д. Лессінг первісного міфу розуміється як метафора сучасного світу, у якому сама катастрофа осмислюється як загроза людському існуванню.

Отже, аналіз пізніх творів Д. Лессінг довів міфологічну когерентність її творчості: авторка звертається до міфотворчості як способу прояснення законів світобудови. Мисткиня у текстах, виданих друком у 1999–2008 роках, найбільш продуктивно використовує неоміфологічні елементи в науковій фантастиці (романи «Мара й Данн», «Розповідь про генерала Данна й доньку Марі, Гріота й сніжного пса», «Ущелина»), в автофікціональному романі («Альфред і Емілі») та циклах балад («Люди-вовки»).

Твори Д. Лессінг пізнього періоду (1999–2008) є тематично та жанрово різноманітними (наукова постапокаліптична фантастика, автофікціональний роман, баладний цикл), однак вони майже не були об'єктом літературознавчих рефлексій у зарубіжному та вітчизняному науковому дискурсі. Поезія Д. Лессінг, написана на зламі століть, яка створювалася у хронологічній, тематичній, мотивній і поетикальній єдності з прозою, часто ставала ще й генологічно близькою, набуваючи ліро-епічних ознак (наприклад, «Люди-вовки»), однак не стала ані об'єктом окремих досліджень, ані пошуку спільних з прозою збігів.

Генологічна природа дилогії «Мара й Данн» стала предметом літературних дискусій, її визначають як роман-антиутопію, дистопію або як науково-фантастичний роман. На нашу думку, дилогія «Мара й Данн» за жанровою



специфікою дотична до творів *speculative fiction*, що передбачає звернення до наукової постапокаліптичної фантастики, фентезі, екофемінізму, дистопії, оскільки сюжетні події розвиваються далекому майбутньому, у світі після глобальної екологічної катастрофи. У фантастичному романі «Ущелина» виявляються не тільки риси феміністичної прози, а й *speculative fiction*, де також наявне апелювання до «альтернативної історії», фентезі, що набуває притчевості. Однак хронологічні вектори аналізованих творів різнонаправлені: «Ущелина» – «неоміфологія минулого», у той час, як «Мара й Данн» – «неоміфологія майбутнього». Роман «Альфред і Емілі», який у вітчизняному літературознавстві розглядається як «спекулятивний життєпис» (Л. Мірошніченко), у нашому дослідженні визначається як автофікціональний, метою якого є подолання колективних травматичних спогадів ХХ сторіччя.

Для нашого дослідження були важливими наукові напрацювання з теорії неоміфологізму (О. Бондарева, Р. Грейвс, Г. Драненко, М. Еліаде, Дж. Кемпбелл, Є. Мелетинський, А. Нямцу, О. Лосєв, Ю. Лотман, Я. Поліщук, Н. Фрай), що засвідчили загальну зміну картини світу початку ХХ сторіччя та окреслили процеси «реміфологізації» літератури й культури. «Відродження міфу» в мистецтві, зокрема в літературі, відбувалося за допомогою його художньої актуалізації як змістового й структуротвірного компонента в тексті, покликання на міфологічні образи та сюжети, стилізації міфу в сучасних творах тощо. На формування неоміфологізму вплинуло домінування в ХХ столітті модерністського типу свідомості з характерним для нього відчуттям дисгармонії світу, усвідомленням його хиткості та абсурдності існування в ньому. Звернення до міфу уможливлювало пошук відповідей на загальні онтологічні питання, пояснюючи фізичний і трансцендентний світ через першообрази (архетипи), міфологеми.

Неоміфологічні аспекти у творах Д. Лессінг пізнього періоду виявляються на різних художніх рівнях тексту: міфологічного часопростору, системи персонажів, мотивіці, міфосимволіки, метафоризації тощо. Для аналізу неоміфологічних аспектів у зазначених романах письменниці продуктивними

були наукові дослідження з теорії категорій художнього часу й простору М. Бахтіна, Д. Лихачова, М. Еліаде, Р. Інгардена, Н. Копистянської, Ю. Лотмана, Є. Мелетинського, С. Скварчинської та інші. У літературознавстві виокремлюються дві тенденції щодо визначення художніх категорій часу й простору: сприйняття їх як неподільної єдності або розмежування на складники. Науковці обґрунтовують значущість жанротвірної, змістотвірної, сюжетоформуючої функцій часопростору в тексті.

У нашій роботі ми беремо до уваги наукові погляди стосовно складників хронотопа як таких, що можуть взаємовпливати, однак, зберігають певну незалежність. Також дотичними для нашого дослідження стали фундаментальні праці М. Еліаде та Є. Мелетинського стосовно категорій сакрального й профанованого часу та простору. Теорія М. Еліаде є продуктивною для вивчення міфологічного хронотопа, зокрема пов'язаного з ним поняття «розриву сакрального простору» та появи вихідної точки всесвіту *axis mundi*, у якій перетинаються різні космічні рівні. Звернення до концепції сакрального часу та його ототожнення із міфічним прачасом виявило у текстах письменниці актуалізацію космогонічного та есхатологічного міфів.

Д. Лессінг у своїй творчості використовує паратекстуальні елементи. Мисткиня до кожного з романів пише передмову, що слугує своєрідною маніфестацією авторських поглядів, виконує прогностичну функцію та окреслює семантичне поле художнього тексту, маркуючи основні конфлікти. Наприклад, у діалогії «Мара й Данн» та романі «Альфред і Емілі» подано ілюстративний матеріал (у діалогії це карта уявного континенту Іфрик, де розгортаються події після глобальної екологічної катастрофи, що призвела до кризи цивілізації; у романі «Альфред і Емілі» – це фотографії із сімейного архіву Д. Лессінг).

Відтак, хронотоп діалогії «Мара й Данн» оприявнює зв'язок із реальною географією сучасної Африки: це досягається за допомогою залучення ілюстративного матеріалу та вживання видозмінених топонімів, гідронімів, ойконімів, оронімів тощо. Семантизація художнього світу діалогії, що апелює до

постмодерністської естетики, підкреслює контраст сучасного й «майбутнього» південного континенту Іфрик. Кліматична катастрофа змінила полюси «північ-південь» та, відповідно, аксіологічне наповнення цієї бінарної опозиції. Однак у діалогії зміна семантики опозиції «північ – південь» зумовлена передусім відсутністю у хроноплощині сакрального центру. Занепад *axis mundi* (згідно з теорією М. Еліаде) спричиняє безцентровість художнього простору романів, переживання мешканцями континенту наслідків призупинення часу (безчасся). Персонажі діалогії (Мара, Данн, Тамар, Шабіс, Алі, Кайра, Гріот) опинилися в «замкненому» безцентровому просторі, що сприймався ними як «чужий», ворожий та небезпечний топос.

Хроноплощина діалогії «Мара й Данн» має ознаки міфологічного хронотопа. Художньому часу притаманні риси циклічності й неоднорідності (розтягненості) романного часу, який порівнюється із плином води. Часопростір діалогії формується за допомогою міфологічних опозицій «свій – чужий», «хаос – космос», «центр – периферія» та символізації кольорової гами. Кольори хроматичного спектру маркують простір півдня та центральних регіонів континенту, які потерпають від надзвичайної посухи, що конотується мотивом вмирання. Ахроматичні кольори позначають північ Іфрика, закутої льодом, яка є недосяжним кордоном між Іфриком та сусіднім континентом Єррап. Колореми діалогії мають амбівалентну семантику, однак тяжіють саме до негативних конотацій. Кольорова гама художнього простору півдня відтворена хроматичними, тобто спектральними кольорами (жовтий, червоний), які доповнюються барвами ахроматичного спектру (чорний, сірий). Панівною колоревою півдня стає жовтий колір, негативні конотації якого пов'язані з образом пекучого вбивчого світила.

Семантика кольору міфологічного простору центральних регіонів континенту Іфрик ускладнюється відтінками жовтого та коричневого кольорів, які втілені в образах соломи, висохлого ґрунту та очерету. Кольорова гама простору півночі континенту Іфрик зумовлена наближеністю льодовика. Отже, основними корелятами простору півночі стають холодні відтінки синього,

білого та сірого кольорів (річки, океан, Західне море, льодові гори сусіднього континенту Єррап). На півночі континенту корелятами сонячного світла виявляються холодні відтінки білого.

У романі Д. Лессінг «Ущелина», події якого розгортається у далекому минулому, втілено авторський міф про виникнення людства та переосмислення традиції патріархального світу, і відповідно – повернення до матріархальних витоків. Аналіз нарративного рівня роману оприявнив присутність декількох фокусів нарації та зміну фокалізації. Згідно з концепціями Ж. Женетта, в «Ущелині» наявний суб'єктивний розповідач (Транзит), якому властиві риси всезнаючого наратора. Розповідач-хронікер у наративі Ущелини виступає гетеродієгетичним наратором в екстрадієгетичній ситуації (наділений абсолютним всезнанням, однак не є персонажем викладеної історії). У власному вбудованому наративі він є гомодієгетичним наратором в екстрадієгетичній ситуації (є персонажем «подієвості», яку оповідає). Метакоментар подій Ущелини трансформується у «роман у романі», а хронікер Транзит «стає» автором тексту Ущелини.

У романі «Ущелина» зіставлено дві культурологічні традиції: фемінна та маскулінна, – які актуалізуються у фемінному хронотопі Ущелини та маскулінному часопросторі Долини та Давнього Риму. Попри заявлену в авторській передмові думку про «першість та незалежність жіночої статі», фемінна традиція поволі поступалася патріархальній.

Аналіз часопростору роману «Ущелина» засвідчив превалювання його спазіального складника над темпоральним. Художній простір структурується за допомогою міфологічних бінарних опозицій «закритий» – «відкритий» простір, «вода» – «вогонь». Два основних топоси роману (Ущелини як вияву фемінного простору та Долини як маскулінного) розділяє межовий простір Скелі Вбивств (де жінки колись залишали напризволяще немовлят чоловічої статі). Розмиття кордонів лімінального простору зумовлено початком взаємодії жіночого та чоловічого світів.

Фемінному простору Ущелини, втіленням якого постає образ печери, властиві риси закритості, йому протиставляється первинна «відкритість» маскулінного топосу Долини, що згодом також трансформується у «закритий», обмежений кордонами лісу, що обумовлює прагнення чоловічого племені до пошуку нових земель як втілення свободи.

Хроноплощину Ущелини характеризує міфологічна злитість та відсутність точного часоподілу та часопереживання персонажами твору. Мешканки Ущелини живуть згідно з космічними ритмами у нескінченному «вічному сьогодні». Новим відліком часу стає аномальна подія – поява у виключно жіночому світі першого немовляти-хлопчика, що було сприйнято жінками як порушення космогонії, де відлік часу ведеться згідно з міфологічним лунарним циклом та протиставляється хронологічній послідовності та лінійності Давнього Риму.

Аналіз міфомотивіки та міфосимволіки романів пізнього періоду Д. Лессінг оприявнив авторське покликання на есхатологічні та космогонічні міфи, міфологічний комплекс ініціації. У діалогії «Мара й Данн» актуалізується мономіф пошуку духовної самості та проходження персонажами етапів ритуалу посвяти зрілості та набуття містичного статусу (хранителя знань та правителя континенту). На прикладі головних героїв (Мари, Данна і Тамар), які є нащадками королівської династії, реалізуються ритуали ініціації зрілості, набуття духовної самості та посвяти для отримання статусу. Персонажі переживають своєрідну ритуальну смерть та відроджуються в новому соціальному статусі (Тамар – хранительки знань, Данн – правителя континенту та хранителя знань). Ритуали посвяти Мари та її доньки Тамар є семантично взаємопов'язаними. Мара не завершує ритуал посвяти для набуття містичного статусу, однак виконує необхідні вимоги для ініціації зрілості (народжує дитину). Тамар прагне функціонально заступити власну матір, тому завершує ритуал посвяти й здобуває міфологічний статус хранительки знань. Однак цей титул зумовлює відчуженість Тамар від інших однолітків, а отже, унеможлиблює проходження нею ініціації зрілості.

Такий паралелізм ритуалів посвяти матері та доньки оприявнюється також на рівні номінації: обидві героїні переживають кризу самоідентифікації. Мара після заколоту в рідному місті Рустам забуває своє походження, тобто втрачає власні первні й королівське ім'я Шаханна (у перекладі «королівська», «велична») та отримує нове, «нав'язане», ім'я Мара, етимологія якого пов'язана з язичницькою символікою (нічні жахіття, інкуба) та біблійним персонажем Ноемою-Марою (у перекладі «гірка»). Етимологія імені Тамар пов'язана також із символікою фінікової пальми. Дочка (Тамар) прагне соціально та за допомогою зовнішньої атрибутики заступити померлу матір (Мару), що разом із тим призводить до втрати власної ідентифікації.

Комплекс посвяти Данна виявляється значущим для подолання аспектів несвідомого – архетипу Тіні, трикстерського начала. Двоїстість природи головного героя також зумовлена його «нав'язаним» іменем (Дан зі старовірської «суддя», «аспід»). Трикстерське начало ототожнюється з «проривом у реальність» «Іншого Данна», який прагне зруйнувати наявну космогонію. Приборкання персонажем власного трикстерського начала уможлиблює набуття ним статусу правителя та хранителя сакральних знань про світобудову.

Саме сакральні знання минулого та різна атрибутика («світ речей» у період до катастрофи, одяг вічності й вбрання сьогодення) є важливим символічним виміром діалогії. Кольорова гама вбрання в романах «Мара й Данн» також виявляє амбівалентність: основною колоревою вічного одягу є коричневий колір, що співвідноситься із стражданнями, смиренням та бідністю та є знаком соціального статусу рабів. У повсякденному одязі персонажів представлена червоно-чорна кольорова гама. Кольори хроматичного й ахроматичного спектрів набувають позитивних (червоний – здоров'я, сила, життя, воля) та негативних конотацій (чорний – смерть, наркотична залежність, рабство), позначаючи дві ворожі армії (маркером армії Данна був червоний колір, війська узурпаторки Кайри – чорний).

Провідними в диалогії є мотиви подорожі, смерті, води, гріха та його спокути. Подорож головних героїв (Мари та Данна) простором континенту Іфрик засвідчує поступове вмирання природи та актуалізує важливість стихії води як дару й зумовлює сакралізацію водних джерел топосу. Мотив смерті пов'язаний з образом нищівного світила, що спричиняє надзвичайну посуху на континенті Іфрик. Мотив гріха конотується мотивом тілесності, відчуттям сорому (стосунки сестри та брата). Мотив спокути гріха є одним із циклотвірних для диалогії та поезії «Чотирнадцять поезій»: головні герої постають як символічне втілення гріхів людства, тому символізму набуває те, що їх «відпускають» помирати в пустелі, щоб спокутувати гріхи людства та відновити космогонію.

У диалогії «Мара й Данн» можна виявити відгомін ритуалу каргокульту (поклоніння літаку та його вантажу) і водночас він є покликанням на міф про «золоті часи». У першому романі диалогії семантично значущим є культ літака, який, згідно з авторською концепцією, формується навколо його «реальних руїн», а не штучно створеної моделі або ідеї, що було притаманно постмодерністським творам. Д. Лессінг залишається у просторі первісного міфу, де сакральне не профанується. Тож специфічною рисою неоміфологічної поетики аналізованого роману є відмова від нівелювання сенсів, вторинності, властивих постмодернізму, на противагу інтерпретуванню ритуалу каргокульту, має більш гуманістичний характер.

Жінки в романі «Ущелина» є носіями творчого начала, суголосного природі та культу Богині-Матері. Чоловіки ж наділені активною, проте «ератичною» природою та виявляються «похідною жінки». Жіночі персонажі проявляють як конструктивні риси (давні покоління “*The Old Shes*” здатні творити світ без участі чоловіка, жінки нового покоління демонструють раніше нехарактерну материнську турботу), так і деструктивні риси (жінки вбивають аномалію – немовлят чоловічої статі). Опозиція «жіноче – чоловіче» в авторській концепції окреслює суперечливість стосунків двох статей та можливості їхнього гармонійного існування.

Символічний вимір роману «Ущелина» тематизує спільний з діалогією мотив води, який у романі актуалізовано через протиставлення жіночого й чоловічого начал. Жіноче начало ототожнюється з водою, океаном, низкою асоціацій із морською фауною (риба, тюлень) та пов'язаної з ними лунарною міфосимволікою. Чоловіче, корелятом якого стає стихія вогню, – асоціюється із солярною міфосимволікою, тотемом птаха (орла).

Персонажі «Ущелини» проходять процес індивідуації, початковим етапом якої є перейменування: перетворення колективних імен на особисті (унікальні). Специфікою номінації жінок раннього покоління Ущелини є ідентифікація передусім за родом занять (збирачки водоростей, хранительки печери). Однак поступово героїні роману починають відокремлювати себе від простору Ущелини, і, як наслідок, набувають унікальних імен (Мейра, Астра, Маронна), які апелюють до ірландського (Мейра й Маронна як похідні від імені Божої Матері) та античного міфосвітів (Астра у перекладі з давньогрецької – «світило»). Чоловічі імена представлені лише одним найменням англо-саксонського походження – «Горса» (у перекладі – «кінь»), що конотується з образом світом потойбіччя, а також солярною символікою (колісниця Геліоса).

Поетична спадщина мисткині: цикл «Чотирнадцять поезій», 1959 та цикл балад «Люди-вовки», 2002 є автоконтекстом для виявлення спільних мотивів пізнього періоду творчості Д. Лессінг, що мають складні семантичні зв'язки. Світ особистісної лірики конотується з автофікціональним романом «Альфред і Емілі». Тягар і травма спогадів про Першу світову війну зумовлюють необхідність переосмислення, перегляд письменницею власного травматичного досвіду, маркованого спогадами її батьків. Д. Лессінг у першій частині роману («Альфред і Емілі: новела») створює фікційний наратив, у якому відсутня травматична подія, що вплинула на розвиток людства ХХ сторіччя, – Перша світова війна. У другій частині роману («Альфред і Емілі; два життя») мисткиня констатує, що попри її спроби викреслити з пам'яті спогади про кінець-катастрофу, що знищила мільйони життів, їй уповні це не вдається. У



фікційному наративі мирного едвардіанського минулого твориться уявне щасливіше життя батьків Д. Лессінг, Альфреда Тейлора та Емілі Маквей, які не «стали жертвами» Першої світової війни (Альфреду не розстроило шрапнеллю ногу, а Емілі не була свідком смертей солдат у шпиталі), однак у ньому не існує самої Д. Лессінг.

Авторка композиційно розмежовує текст на дві частини за допомогою низки паратекстуальних елементів (передмова, авторське пояснення, епіграф з роману Д. Лоуренса, енциклопедична стаття, фотографії з особистого архіву тощо), щоб структурно й семантично відділити-протиставити вигадку власним мемуарам, представленим у другій частині. У тексті роману оприявнюється зіставлення двох світоглядів: «фікційного варіанта минулого», у якому персонажі прагнуть долучитися до війни на чужих територіях, та «реального» воєнного перебігу подій. «Мирний» світогляд персоніфіковано образом фікційного Альфреда, найбільшим розчаруванням у житті якого є завершення його *“dancing days”* (кінець «танцювальних днів» юності після одруження). «Воєнний світогляд» репрезентовано в образі реального батька Д. Лессінг, буквально скаліченого досвідом Великої війни та завершенням його історії *“walking days”* (ампутація після поранення в окопах).

Аналіз поетичної спадщини авторки виявив спільні провідні мотиви з романом «Альфред і Емілі». У поезії *“Fable”* актуалізується суголосний з аналізованим твором «Альфред і Емілі» мотив пам'яті, повернення до світу дитинства, пошуку безпечного простору. Спогади мали б стати своєрідним прихистком від ворожого світу, однак пам'ять «спотворюється» досвідом батьків та тінню війни, що визначила буття індивіда ХХ сторіччя.

Мотив спокути гріха та провини, яку відчуває ліричний герой, тематизується у вірші *“Oh Cherry trees you are too white for my heart”*. У поезії порушується біблійний мотив символічного «покладання гріхів» людства на офірного цапа. Пошук справедливості у вищих сил (Бородатого янгола, що ототожнюється із дияволом) виявляється марним і безсенсовим, тож ліричний герой приречений на смерть у пустелі, відчуваючи як власну, так і колективну провину.

Цикл балад «Люди-вовки» (2002), що вийшов друком у період між публікацією двох частин прозової діалогії «Мара й Данн» (1999, 2005), виглядає як своєрідний контрапункт до обох романів. Д. Лессінг апелює до есхатологічного міфу, що втілюється у бутті первісної громади, її індивідуалізації та загибелі через кінець-катастрофу. Катастрофа (зледеніння), яку тематизує Д. Лессінг у поезії, виявляється спільною також для прозової діалогії та є її своєрідним «продовженням». Як у прозі, так і в ліриці, авторка вдається до імітації прадавніх часів, поверненню до світу спогадів. Тексти пізнього періоду творчості Д. Лессінг актуалізують також біографічні мотиви, зокрема повернення до простору південного континенту Африки.

Провідними мотивами досліджуваних циклів є мотиви смерті, пам'яті, забуття, сну. Танатологічний мотив масштабується в поезіях від смерті окремого індивіда («Наче вони завжди знали це», «У довгій темряві», «Невдаха») до загибелі світу та його мешканців у фінальній баладі «Лід наступає». Лейтмотив пам'яті та пов'язаний з ним мотив забуття корелюють із мотивом сну та виявляється у творах «Наче вони завжди знали це», «Щось промовляє», «Шрам білих кристалів».

У баладі «Щось промовляє» глибоко особисте горе матері (чергова смерть дитини) зумовлює появу емпатії в первісній громаді. Процес осмислення втрати дитини героїнею спонукає усіх членів племені звернутися до сфери спогадів (простору пам'яті), де спогад про конкретну подію поступово трансформується в чуттєвий, у якому важливого значення набуває емоційний стан і «переживання» минулого.

Художній світ пізньої прози Д. Лессінг, як і її ліричні твори, побудовано на міфологічних бінарних опозиціях («свій – чужий», «світло – темрява», «життя – смерть»). У циклі балад дихотомія «світло – темрява» модифікується та стає еквівалентом опозиції «тепло – лід», а згодом «життя – смерть». Вічна ніч на початку циклу уособлює небезпеку для первісної громади поза межами опанованого простору печери та ототожнюється з вартівими ночі – вовками, що полюють на людство. Однак у фінальній баладі «Лід наступає» відсутність

сонячного світла (*"The long light"*) та очікуваного настання весни стає загрозою для усього довкілля. Прийдешнє зледеніння та вічна темрява ув'язнює персонажів поезії в мертвому просторі, що корелює із просторовою замкненістю континенту Іфрик у діалогії «Мара й Данн».

І у прозі, і в поезії Д. Лессінг творить єдиний міфологічний текст катастрофи, оскільки людина ХХ – початку ХХІ сторіччя мислить категоріями війни, колоніальних амбіцій, катаклізмів. У цьому міфі катастрофа як взаємопов'язує людство, так і роз'єднує досвідом травмованості. Точкою відліку нового циклу буття стає не народження нового життя, світло, а саме трагедія, кінець-катастрофа. У циклі балад «Люди-вовки» та діалогії «Мара й Данн» творцем катастрофи є природа, безособова стихія зледеніння. Людина ХХ сторіччя виявляється беззахисною перед стихією війни, що символічно є витвором, «дітищем», самого людства. Тому в текстах Д. Лессінг важливого значення набуває міфологема вовка. Разом із тим письменниця залишає відкритим питання: що буде порятунком для людини? На погляд авторки, світ не рятує ані материнська любов, ані кохання, ані громада. Тож єдиного сенсу набувають спогади, однак вони також є суб'єктивними та «деформованими» травмою, тінню минулої та прийдешньої війни.

Авторка символічно передає ідею катастрофи як міфу, яким в її прозі постає як Велика війна, що вже давно стала міфологемою в культурі й мистецтві ХХ століття. У романах «Ущелина» (вибух печери, спричинений юнаками) і «Альфред і Емілі» (рецепція війни) творцем катастрофи виявляється сама людина: загрозовою силою постає вже не природа, а цивілізація. У міфопоетичному світі Д. Лессінг значущості набуває категорія пам'яті, що тримає людину в цьому світі, пов'язує її із катастрофою – як глобальною, так і як особистою травмою. І саме так – серйозно, особистісно, не через гру чи іронію – війна міфологізується, стає новітнім міфом ХХ сторіччя.

Отже, аналіз різних художніх рівнів прозової діалогії «Мара й Данн», романів «Ущелина» та «Альфред і Емілі» та виявлення їхньої тематичної та мотивної спорідненості із поезією мисткині оприявнив неоміфологічні аспекти:

міфологічний часопростір, міфологічні есхатологічні та біблійні мотиви, мономіф пошуку, комплекс ініціації, міфологічну символіку.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія. Пер. з англ. Ольги Погинайко. Київ: Смолоскип, 2008. 360 с.
2. Бацевич Ф. С. Лінгвонаративні аспекти ідентифікації оповідних інстанцій у художньому тексті. *Movoznavstvo*. 2020. Т. 310, № 1. С. 55–66.
3. Бергсон А. Творча еволюція. Переклад з французької Р. Осадчука. Київ: Видавництво Жупанського, 2010. 302 с.
4. Бехта І. А. Дискурс наратора в англomовній прозі: [монографія]. Київ: Грамота, 2004. 304 с.
5. Біблія і Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту: Із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена [проф. І. І. Огієнком–митр. Іларіоном]. Лондон, 1992. 959; 296 с.
6. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів: жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману: підручник. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. 519 с.
7. Бокшань Г. І. Неоміфологізм у художній прозі Галини Пагутяк: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 українська література. Київ, 2017. 237 с.
8. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: Поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: Монографія. Київ : Четверта хвиля, 2006. 512 с.
9. Бровко О. О. Новела в структурі української прози: модифікації та функції: Монографія. Луганськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2011. 400 с.
10. Бура І. Специфіка художнього вияву образу богині в казці-есе Д. Гуменної «Благослови, Мати!» та романі Д. Лессінг «Ущелина». *Філологічний дискурс*. 2019. № 9. С. 24–36.
11. Ващенко Ю. А., Сатановська Г. С. Парадигма чарівної казки як елемент жанрового пастишу в романі Е.-Е. Шмітта «Ulysse from Bagdad». *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського*. Серія: Філологія. Журналістика». Том 33 (72). № 6, 2022. С. 84–89.

12. Ващенко Ю. А., Мурадова І. Р. Специфіка моделей художнього простору в романі Г. де Мопассана «Наше Серце». *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. Том 34 (73). № 1, 2023. С. 94–100.
13. Ващенко Ю. А., Сатановська Г. С., Мурадова І. Р. Колористичний простір роману Гі де Мопассана «Наше серце». *Nova filologiâ*. 2023. № 89. С. 50–58.
14. Ващенко Ю., Мурадова І. Рослинна й зооморфна образність як засіб художнього втілення опозиції природного/штучного в романі Г. де Мопассана «Наше серце». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2023. (92). С. 7–14.
15. Ващенко Ю.А. Художній світ Г. Шевальє (народно-сміхові та міфопоетичні структури в трилогії про Клошмерль. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04. Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2002. 231 с.
16. Висоцька Н. О. Тіло влади і влада тіла («Містерія Страстей» Сейри Рул). *Contemporary Literary Studies*. 2019. № 16. С. 46–54.
17. Висоцька Н. О. «Де/реміфологізація етнічного Іншого у постмодерністському пастиші (роман М.Чейбона «Джентльмени удачі»)». *Біблія і культура. Наук.-теорет. журнал. Вип.12. Чернівці, ЧНУ, 2010, С. 50–54.*
18. Висоцька Н. О. Ідентичність як дериват часопростору: роман Марка Геддона «Дельфін» (2019). *Contemporary Literary Studies*. 2020. № 17. С. 6–12.
19. Висоцька Н. О. Чому оглянувся Орфей? Гендерне рецентрування міфологічного сюжету у п'єсі Сейри Рул «Евридика». *Південний архів. Зб.наук.праць. Філологічні науки. Вип. XXXXII, Херсон, ХДУ, 2008. С. 24–30.*
20. Галич О. Історія літературознавства. Частина І: Зарубіжне літературознавство. Київ: Шлях, 2006. 208 с.
21. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. Науковий редактор: Олександр Галич. Київ: Либідь, 2005. 460 с.

22. Гончарова І. Міф і логос (проблема синтезу раціонального та ірраціонального у контексті культури). *Сіверянський літопис : Всеукраїнський науковий журнал*. 2007. №5. С. 136–144.
23. Горlach М. В. Автобіографічні мотиви романної творчості Д. Лессінг. *Наукові записки Харківського національно-педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди*. Серія: Літературознавство. 2013. Вип. 3 (75). Ч. 1. С. 18–23.
24. Горlach М. В. Жінка як Інша в романі Доріс Лессінг «Золотий записник». URL: <https://docviewer.yandex.ua/?url=ya-serp%3A%2F%2Flnu.edu.ua%2Ffaculty%2Finomov.new%2Fukrainian%2Fhorlach.doc&lang=uk&c=555caa39f00c>
25. Горlach М. В. Концепт «Інший» у романній діалогії Доріс Лессінг «П'ята дитина» та «Бен серед людей». *Наукові записки Тернопільського педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Серія: Літературознавство. Тернопіль: ТНПУ, 2018. Вип. 33. С. 229–239.
26. Горlach М. В. Концепт «інший» у романній творчості Доріс Лессінг. Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04, Тавр. нац. ун-т ім. В. І. Вернадського. Сімферополь, 2013. 203 с.
27. Горlach М. В. Проблеми відмінності у мультикультурному просторі художніх творів Д. Лессінг. *Збірник Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. Збірник наукових праць*. Вип. 20. С. 18–17.
28. Денисова Т. Нортроп Фрай і дискурс міфокритики. *Біблія і культура: Зб. наук. ст.* Чернівці: Рута, 2008. Вип. 10. С. 5–16.
29. Дерикоз О. Б. Сучасні англійські версії Short story у контексті феміністичної ідеї: новелістика А. Картер, П. Фітцджеральд, А. Байєтт, Д. Лессінг : дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04. Чернівці, 2013. 232 с.
30. Драненко Г. Ф. Міф як форма сенсу та сенс форми. Міфокритичне прочитання творів Б.-М. Кольтеса: [монографія]. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2011. 440 с.

- 31.** Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. Пер. з німецької Г. Кьорян. Київ:Видавництво Соломії Павличко. «ОСНОВИ» 2001, 116 с.
- 32.** Еліаде М. Пошуки. Історія та смисл в релігії. перекл. з англ. Анни Марії Басаурі Зюзіної. Київ: Дух і Літера, 2019. 256 с.
- 33.** Єшкілев В., Андрухович Ю. Плерома 3'98. Мала українська енциклопедія актуальної літератури. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. 288 с.
- 34.** Жаданов Ю. А. Савина В. В. Специфіка життєвого і творчого шляху Д. Лессінг. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія: Філологія. 2015. Вип. 17(1). С. 76-78.
- 35.** Зварич І. М. Міф у контексті постмодернізму. Питання літературознавства. 2000. Вип. 6. С. 36–39.
- 36.** Зварич І. М. Міф у генезі художнього мислення. Чернівці: Золоті литаври, 2002. 236 с.
- 37.** Зуєнко М. Проблеми міфопоетичного аналізу ліричного твору. *Філологічні науки*. Вип. № 10. 2012. С. 21–25.
- 38.** Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С.136 – 163.
- 39.** Карач А. В. Неоміфологічні мотиви в українській поезії 1990-х років: трансформація і художні функції: дис. д-ра філософії в галузі філології: 10.01.01. Київ, 2021. 214 с.
- 40.** Каюа Р. Людина та сакральне. пер. з фр. А. В. Усик. Київ: Ваклер, 2003. 256 с.
- 41.** Копистянська Н. Х. Аспекти вивчення художнього часу в літературознавстві. Рад. літературознавство 1998. № 6. С. 18–19 с.
- 42.** Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів: ПАІС, 2005. 368 с.



43. Копистянська Н. Х. Стефанія Скварчинська як дослідник-новатор часопросторової проблеми. *Іноземна філологія*. Український науковий збірник. Вип. 114. Львів, 2003. С. 281–284.
44. Копистянська Н. Х. Художній час: до питання про історію поняття і терміна. *Вісник Львівського університету*. Серія: Філологія, 2008. Вип. 44. Ч. 1. С. 219–229.
45. Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова. Львів: ПАІС, 2012. 342 с.
46. Копистянська Н., Григораши Н. Напрями вивчення часу і простору в літературознавстві слов'янського світу. *Слов'янські літератури*. Доповіді. XIII Міжнародний конгрес славістів. Любляна, 15–21 серпня 2003 року. Київ, 2003. С. 5–35.
47. Коркішко В. О Часопростір як формотворча категорія літературознавчого тексту. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2010. Вип. 23. Част. 1. С. 388–395.
48. Кравець О. Неоміфологічні тенденції в романній творчості Дж. Апдайка: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04. Сімферополь, 2010. 203 с.
49. Кравець О. М. Неоміфологізм в американській літературі ХХ початку ХХІ століть: – навчальний посібник [для студентів філологічного факультету зі спеціальностей «Філологія (Мова і література (латинська)), «Філологія («Мова і література (російська)»», «Філологія («Мова і література(українська)»», «Журналістика»; факультету іноземних мов («Мова і література (англійська)» Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2016. 124 с.
50. Крамар В. Б. Постмодерністська поетика творів Джона Апдайка і Доріс Лессінг. *Видання ЧДУ ім. Петра Могили*. Видання Філологія. Літературознавство 2018. №164, вип.152. С. 50–53.
51. Криницька Н. І. Фантастичні твори Урсули ле Гуїн: онтопоетичні аспекти : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Дніпро, 2007. 237 с.
52. Кушнірова Т. В. Наративні стратегії у романних формах кінця ХХ – початку ХХІ століття. Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2018. 145 с.

53. Лівіцька О. В. Активність епітетних структур у збірці Т. Еліота «Poems» *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. Філологічні науки. 2013. Вип. 32(1). С. 191-196.
54. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.1. Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
55. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.2. Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 624 с.
56. Літературознавчий словник-довідник. 2-ге вид., випр., допов. Київ: Академія, 2007. 751 с.
57. Лоуренс Д. Г. Коханець леді Чаттерлі: роман. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України; пер. Радієнко Д. О. Харків: Фоліо, 2005. 384 с.
58. Луцик В. І. Образ Лондона у малій прозі Доріс Лессінг: нова парадигма міжособистісних стосунків. *Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна*. Сер.: Філологія. 2014. №1027, Вип. 71. С. 191–196.
59. Луцик В. І. Стратегії інтерпретації художніх моделей малої прози Доріс Лессінг. *Актуальні питання гуманітарних наук. Мовознавство, літературознавство*. 2014. Вип. 8. С. 365–370.
60. Луцик В. І. До питання про специфіку жанру наукової фантастики у доробку Доріс Лессінг. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2013. Вип. 5. С. 157–162.
61. Луцик В., Зимомря І. Виміри творчості Доріс Лессінг: жанрова парадигма малої прози 50-70-х рр. ХХ століття. *Посвіт*. 2012. Вип. 3. С. 321-329.
62. Луцик В., Зимомря І. Пошук жіночої тожсамості. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2013. Вип. 4. С. 158–164.
63. Мацевко-Бекерська Л. Типологія наратора: комунікативні аспекти художнього дискурсу. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського: збірник наукових праць*. Т. 4. Вип.8. Філологічні науки. Миколаїв : МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2011. С. 64–70.

64. Мейзерська Т. Проблеми індивідуальної міфології: Міфотворчість Шевченка. Одеса: Астропринт, 1997. 128 с.
65. Миколайчик М. В. Особливості психологізму в романах Доріс Лессінг: дис. ... на здобут. наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.04—література зарубіжних. Сімферополь, 2014. 195 с.
66. Мірошниченко Л. Я. Іронічний переказ у романі Доріс Лессінг «Ущелина» та «Альфред та Емілі». *Мова і культура*. 2012. Вип. 15, Т. 3. С. 403–410.
67. Мірошниченко Л. Я. Скептицизм Сократа і сучасний англійський роман. *Від бароко до постмодернізму: збірник наукових праць*. 2013. Том.17. №2. С. 119–125.
68. Мірошниченко Л. Я. Історія та ностальгія в романах Доріс Лессінг. *Вісник Запорізького національного університету*. Філологічні науки, 2012. т. 3. С.173–180.
69. Мірошниченко Л. Я. Наративізація життя у романі Доріс Лессінг «Альфред та Емілі». *Від бароко до постмодернізму*. 2012. Вип. 16. С. 184–189.
70. Мірошниченко Л. Я. Паратекст і його функції у романі Доріс Лессінг «Ущелина». *Іноземна філологія*. 2012. Вип. 124. С. 269–277
71. Мірошниченко Л. Я. Проекції скептицизму в сучасному британському романі: генеза, традиції, поетика. Наук. ред. Т. В. Михед. Київ: Генеза, 2015. 384 с.
72. Мірошниченко Л. Я. Скептична свідомість автора та засоби її оприявлення у романі Доріс Лессінг «Ущелина». *Сучасні літературознавчі студії*. 2014. Вип. 18. С. 374–386.
73. Мірошниченко Л. Я. Феміністичний скептицизм Доріс Лессінг. *Літературознавчі студії*. 2014. Вип. 42(2). С. 123–132.
74. Мірошниченко Л. Я. Функціональність ностальгії в романі Д. Лессінг «Альфред та Емілі». *Літературознавчі студії*. 2013. Вип. 37 (2). С. 62–70.
75. Мосьондз С. Наука в різних іпостасях. *Віче*. 2012. № 6. С. 20-22.
76. Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 347 с.

77. Новікова Є. С. Теоретичні підвалини дослідження наративу в сучасній лінгвістичній парадигмі. *Вісн. Харківського національного університету*. 2010. Вип. 928. С. 186–191.
78. Нямцу А. «Літературні міфи» у європейському загальнокультурному контексті. *Studia Methodologica*, Вип. 19: Теорія літератури. Компаративістика. Україністика: зб. наук. праць з нагоди 70-річчя д-ра філол. наук, проф., акад. Академії вищої школи України Романа Гром'яка. 2007. С. 295-307.
79. Плясов В. С. Суспільні трансформації в контексті історичних просторових морфологій. *Grani*. 2015. Т. 18, № 6. С. 83–87.
80. Подкоритова О. П. Філософсько-ідеологічні засади творчості Доріс Лессінг: пошуки ідеалу. *Вісн. Житомирського державного університету*. Сер. Філологія. 2009. № 46 С. 175–179.
81. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Т. 2. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. 392 с.
82. Потебня О. Естетика і поетика слова: Збірник. Упоряд., вступ, ст., приміт. І. Іваньо, А. Колодної. Київ: Мистецтво, 1985. 302 с.
83. Пшенична М. С. Специфіка метарефлексії у романі Дж. М. Кутзее «Містер Фо». *Вісник Харківського національного університету*. Серія «Філологія». Харків. Вип. 76. 2017. С. 276–280.
84. Савина В. В. Специфіка зображення світу жінки у феміністичних романах Доріс Лессінг. *Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна*. Сер.: Філологія. 2014. №1027, вип. 71. С. 196–200.
85. Сенчук І. Особливості функціонування міфу в творчості В. Б. Єйтса: драма «Воскресіння». *Іноземна філологія*. Львів: Львівський національний університет ім. Івана Франка, 2014. Вип. 127, Ч. 2. С. 249–257.
86. Скрипнік І. Ю. Етнічний стереотип як складова національної ідентичності. *Одеський лінгвістичний вісник*. 2015. Вип. 6. Т.2. с. 85-88.
87. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 2002. 832 с.
88. Сосюр Ф. де. Курс загальної лінгвістики. Київ: Основи, 1998. 324 с.

89. Статкевич Л. *Форми і функції інтертекстуальності в поезії Томаса Стернза Еліота* : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Кам'янець-Подільський, 2007. 215 с.
90. Тиховська О., Бура І. Міфологізм роману Доріс Лессінг «Ущелина». *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. 2015. Вип. 20. С. 136–140.
91. Ткачик Н. Міфопоетичний континуум метаісторії роду: типологічне зіставлення романів Т. Прохаська, В. Шевчук, Г. Маркеса. *Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем*. 2010. № 20. С. 176–183.
92. Ткачук О. *Наратологічний словник*. Тернопіль : Астон, 2002. 173 с.
93. Фоміна Г. В., Нямцу А. Є. Міф і легенда у загальнокультурному просторі: Монографія. Чернівці: Рута, 2009. 239 с.
94. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія міту. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів: Літопис, 1996. С. 111–135.
95. Фрис І. Б. Неоміфологізм прозової творчості Тадеуша Новака: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.03. Львів, 2009. 194 с.
96. Чернокова Є. С. *Англійська лірика 1900-1920-х років і становлення модернізму [монографія]*. Харків: СМІТ, 2013. 364 с.
97. Шаповалова І. В. Мовностилістичні засоби актуалізації жіночої непокори в оповіданні Д. Лессінг «To room nineteen». *Тези звітної наукової конференції професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов національного університету імені І. Франка*. 7-8 лютого 2013 р.: тези доп. Л., 2013. С. 90–91.
98. Шкодюк Н. М. Функції епітета в повісті Доріс Лессінг «Домівка гірської худоби». *Збір. наук. праць. Сучасні напрямки досліджень міжкультурної комунікації та методики викладання іноземних мов*. Ж: Вид-во ЖДУ, 2018. С. 414–416.
99. Шпиталь А. Доріс Лессінг. *Слово і час*. 2009. № 10. С. 22–25.
100. Abrams M. H. *A glossary of literary terms*. 2015. 430 p.
101. Alasdir G. *The book of Prefaces*. New York: Bloomsbury, 2000. 186 p.

- 102.** Aldeeb N. R. Ecofeminism in Doris Lessing`s Mara and Dann: An Adventure. *AWEJ for translation & Literacy Studies*. 2017. P. 78–85.
- 103.** Babcock-Abrahams B. A Tolerated Margin of Mess: The Trickster and His Tales Reconsidered. *Journal of the Folklore Institute*. 11, no. 3. 1975. P. 147–86.
- 104.** Bakhtin M. 1981 [1934-1935]. «Discourse in the Novel». In *The Dialogic Imagination*. Four Essays. Austin: University of Texas Press. *The Discourse Studies Reader*. Amsterdam, 2014. P. 28–35.
- 105.** Barthes R. Introduction to the Structural Analysis of Narratives. Image, Music, Text. New York: Hill and Wang, 1966. 220 p.
- 106.** Barthes R. Mythologies. Translated by Jonathan Cape Ltd., 1991. 164 p.
- 107.** Baysal K. Rewriting Herstory Through Nature: Doris Lessing`s *The Cleft*. *Jass Studies. The Journal of Academic Social Science Studies*. 2021, 14 (86), P. 171–180.
- 108.** Bemong N., Borghart P., De Dobbeleer, Demoen K. Bakhtin`s theory of the literary chronotope: reflections, applications, perspectives. Ginko, Academia Press. 2010. 213 p.
- 109.** Bentley N. P Unanchored fragments of print: Lessing`s Experiments with Drama and Poetry in the Late 1950s. *Doris Lessing Studies*. 2015, P. 19–26 (8)
- 110.** Bergson H. The philosophy of change. The People's books. London, T.C. & E.C. Jack, T. Nelson, 1919. 126 p.
- 111.** Bertelsen E. Veldtanschauung: Ideology and Text in the “Grass Is Singing”: Doris Lessing`s Savage Africa. *Modern Fiction Studies*. 1991. Vol. 37. Iss. 4. P. 647–658.
- 112.** Biedermann H. Dictionary of Symbolism: Cultural Icons and the Meanings Behind Them. Trans. James Hulbert. New York: Facts on File, 1992. 480 p.
- 113.** Błocian I. The Archetype of the Trickster in the Writings of C. G. Jung. *Studia Religiologica*. Vol. 53. 2020. P. 227–238.
- 114.** Bloom H. Bloom`s Modern Critical Views: Doris Lessing. New York: Chelsea House Publishers, 2003. 274 p.
- 115.** Brewster D. Doris Lessing. New York: Twayne. 1965

- 116.** Brooks C., Warren R. P. *Understanding Fiction*. New York, 1943. URL: [https://neh.dspacedirect.org/bitstream/handle/11215/3371/1985\\_6\\_2-public.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://neh.dspacedirect.org/bitstream/handle/11215/3371/1985_6_2-public.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- 117.** Brown E. In Search of Nancy Drew, the Snow Queen, and Room Nineteen: Cruising for Feminine Discourse. *Frontier: A Journal of Women's Studies*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1993. P. 1–25.
- 118.** Buswell, Robert Jr; Lopez, Donald S. Jr., eds. (2013). *Princeton Dictionary of Buddhism*. Princeton, NJ: Princeton University Press. P. 530–531.
- 119.** Caillois R. *Au coeur du fantastique* : Gallimard, 1965. 180 p.
- 120.** Campbell J. *Myths to Live By: How we re-create ancient legends in our daily lives to release human potential*. New York, N.Y., U.S.A: Arkana, 1993. 276 p.
- 121.** Campbell J. *The hero with a thousand faces*. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1972. 416 p.
- 122.** Campbell J. *The power of myth*. ed. by B. S. Flowers. New York, USA: Anchor Books, 1991. 293 p.
- 123.** Campbell J. *Transformations of myth through time*. New York: Perennial Library, 1990. 263 p.
- 124.** Cherkashyna T., Bieliavska M., Satanovska H., Pesotska D., Kushchenk Zh. Originality of chronotope palette of Amelie Nothomb works. *Amazonia Investiga*. Vol 12 No 63 (2023). P. 21–31.
- 125.** Christine Murray. “Fable ” and “Oh Cherry Trees You are Too White For My Heart” by Doris Lessing. URL: [https://poethead.wordpress.com/author/poethead/.](https://poethead.wordpress.com/author/poethead/)]
- 126.** Coghlan R., Grehan I., Joyce P. W. *Book of Irish names: first, family & place names*. Sterling Pub. Co. 1989. 128 p.
- 127.** Corráin D. O. *Irish names*. 2nd ed. Dublin : Lilliput Press, 1990. 188 p.
- 128.** Crawley E. *The Mystic Rose: A Study of Primitive Marriage*. London: Meridian Books, 1960. 516 p.
- 129.** Cuddon J. A. *English Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Harmondsworth: Penguin Reference, 1999. 991 p.

- 130.** Danika K. Nobel author Doris Lessing dies at 94. AP News. November 17, 2013. URL: <https://apnews.com/article/d6e55fbe27cd426288449505e256c8a5>
- 131.** Dogan E. The paradox of free women in Doris Lessing`s “The Golden Notebook”. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Vol 61 (1) 2021, P. 454–471.
- 132.** Donets P., Krynytska N. Here Be Dragons: The Evolution of Cyberspace from William Gibson to Neal Stephenson. *American, British and Canadian Studies*. 2022. Vol. 38, no. 1. P. 76–98
- 133.** Doris Lessing: Interrogating the Times. edited by Debrah Raschke, Phyllis Sternberg Perrakis, and Sandra Singer. The Ohio State University. 2010. 240 p.
- 134.** Doris Lessing: Reluctant Feminist. Carto`s Library 19 November 2013 URL: <https://cartoslibrary.wordpress.com/2013/11/19/doris-lessing-reluctant-feminist/>
- 135.** Doris Lessing`s poetry “The Wolf People”. *Partisan Review*. Boston University, 2001. Vol. 68, No. 4, P. 577–590.
- 136.** Doubrovsky S. Autobiographie. Vérité. Psychanalyse. Autobiographiques : de Corneille à Sartre. Paris : PUF, coll. “Perspectives critique”, 1988. P. 61-79.
- 137.** Easton M. G., Graves D. D. E. The NEW Easton Bible Dictionary: Updated and Revised Edition. The NEW Easton Bible Dictionary: Updated and Revised Edition, 2016. 612 p.
- 138.** Eliade M. Australian religions: An introduction. Ithaca: Cornell University Press, 1973. 205 p.
- 139.** Eliade M. Gods, goddesses, and myths of creation: A thematic source book of the history of religions. New York: Harper & Row, 1974. 162 p.
- 140.** Eliade M. Myths and Reality. New York: Harper Colophon Books. 1975. 212 p.
- 141.** Eliade M. Myths, dreams, and mysteries: The encounter between contemporary faiths and archaic realities. New York: Harper Torchbooks, 1975. 254 p.
- 142.** Eliade M. Rites and Symbols of Initiation: The Mysteries of Birth and Rebirth. Spring Publications, 2017. 204 p.
- 143.** Eliade M. The Myth of the Eternal Return or, Cosmos and History. New York: Princeton University Press. 1971. 195 p.



- 144.** Eliade M. *The Sacred and The Profane: The Nature of Religion*. Harvest Books, 1968. 264 p.
- 145.** Eliot T. S. Ulysses, Order, and Myth. in *Selected Prose of T. S. Eliot*. Ed. Frank Kermode. New York: Harcourt, 1975, 178 p.
- 146.** Eliot T. S., North M. *The Waste Land: Authoritative Text, Contexts, Criticism*. New York:W. W. Norton, 2001, 300 p.
- 147.** Engelman R. *The Second Industrial Revolution, 1870-1914*. 2015. URL: <https://ushistoryscene.com/author/ryan-engelman-2/>
- 148.** Epstein M. *A Philosophy of the Possible: Modalities in Thought and Culture*. Boston, Leiden et al.: Brill Academic Publishers, 2019, 365 p.
- 149.** Fahim Sh. *Doris Lessing: Sufi equilibrium and the form of the novel*. New York: ST. MARTIN'S PRESS, INC., 1994. 279 p.
- 150.** Fishburn K. *The Unexpected Universe of Doris Lessing: A Study in Narrative Technique (Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy)*. Praeger, 1985. 184 p.
- 151.** Fishburn K. *Transforming the World: The Art of Doris Lessing's Science*. Westport: Greenwood Press, 1983. 252 p.
- 152.** Fisher W. R. *The Narrative Paradigm: An elaboration*. *Communication Monographs*. 1985. Vol. 5. P. 347–367.
- 153.** Flecker J. E. *The golden road to Samarkand*. URL: <https://allpoetry.com/the-golden-road-to-samarkand>
- 154.** Foley J. *The Guinness Encyclopedia of Signs and Symbols*. Guinness, 1993. 256 p.
- 155.** Fowler A. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genre and Modes*. Oxford: OUP Oxford, 1982. 368 p.
- 156.** Frazer J. G. *Folklore in the Old Testament: Studies in comparative religion, legend, and law*. New York: Avenel Books, 1988. 476 p.
- 157.** Frazer J. G. *The golden bough: A study in religion and magic*. Mineola, N.Y: Dover Publications Inc., 2002. 756 p.
- 158.** Freud S. *The Unconscious*. Penguin Books Ltd, 2005. 144 p.

- 159.** Freud S., Strachey J. *The Ego and the Id* (The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud). W. W. Norton & Company, 1962. 86 p.
- 160.** Friedman N. Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept, *PMLA*, 1955, C. 1160–1184.
- 161.** Frye N. *Anatomy of Criticism. Four essays.* Princeton University Press. 1971, 383 p.
- 162.** Fuoroli C. Doris Lessing`s Game: Referential Language and Fictional Form. *Twentieth Century Literature*. 1981. No 2. P. 146–165.
- 163.** Galin M. *Between East and West: Sufism in the Novels of Doris Lessing.* New York: New York Press, 1997. 280 p.
- 164.** Gallix F. Doris Lessing, a Rebel With Many Causes. *Études britanniques contemporaines*. 2009. Vol. 36. P. 103–108.
- 165.** Gendusa E. Doris Lessing`s Fiction: Literature as Commitment. *ltre Modernità*. n. 12 (novembre). 2014. P. 129–39.
- 166.** Genette G. *Figures of literary discourse.* Translated by Alan Sheridan. New York: Columbia University Press, 1982, 303 p.
- 167.** Genette G. *Palimpsests: Literature in the Second Degree.* Nebraska.: University of Nebraska Press, 1982. 491 p.
- 168.** Genette G. *Paratexts: Thresholds of interpretation.* Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 427 p.
- 169.** Gennep A. V. *The rites of passage.* Chicago: University of Chicago Press, 1968. 198 p.
- 170.** Georgescu E. A. On The Borders Of Genres: Doris Lessing`s *Alfred and Emily*. *2nd Central and Eastern European LUMEN International Conference Multidimensional Education and Professional Development. Ethical Values.* 2017. P. 211-220.
- 171.** Graham R. Twenty “new” poems by Doris Lessing. *World Literature Written in English*. 1979. Vol. 18, no. 1. P. 90–98.
- 172.** Graves R. *The Greek Myths: The Complete and Definitive Edition* Penguin Books, Limited, 2017. 784 p.

- 173.** Graves R. *White Goddess*. Farrar Straus Giroux. Reprint. 1999. 511 p.
- 174.** Greene G. *Changing the Story: Feminist Fiction and the Tradition*. Michigan: The University of Michigan Press, 1991. 302 p.
- 175.** Greene G. *Doris Lessing. The Poetics of Change*. Michigan: The University of Michigan Press, 1997. 296 p.
- 176.** Halahan Y. V., Drahan O. A. Tradition and intertextuality as textual strategies of creating the own idiostyle. *Scientific notes of V. I. Vernadsky Taurida National University, Series: Philology. Journalism*. 2022. Vol. 2, no. 1. P. 164–171.
- 177.** Hamilton A. C., ed. *The Spenser Encyclopedia*. University of Toronto Press, 1990. 880 p.
- 178.** Hasan Mahmudul Md. Discovering Doris Lessing: Convergences between Islam and Her Thoughts. *The American journal of Islamic social sciences*. Vol. 33, no.2, 2016. P. 25–49.
- 179.** Hazleton L. Doris Lessing on Feminism, Communism and Space Fiction. *New York Times Magazine*, July 25, 1982.
- 180.** Hynes W. J., Doty W. G. *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms*. University of Alabama Press, 1997. 265 p.
- 181.** Inglis J. Cargo Cults. The Problem of Explanation, *Oceania*, XXVII, 1957. P. 249–263.
- 182.** Jobs G. *Dictionary Of Mythology, Folklore And Symbols*, Vol. 13. New York : The Scarecrow Press, Inc. 1962. 482 p.
- 183.** Jung C. J, *Collected Works*, v.9, part 1. The Archetypes and the Collective Unconscious, 1959, 522 p.
- 184.** Kamińska P. ‘Science-fictionalization of trauma in the works of Doris Lessing.’ *Explorations: A Journal of Language and Literature*, 4 (2016), P. 84-96.’
- 185.** Kaplan S. J. The Limits of Consciousness in the Novels of Doris Lessing. *Contemporary Literature*. 1973. Vol. 14. No. 4. P. 536–549.
- 186.** Kellum D. The Political Doris Lessing. *The Nation*. 12 October 2007. URL: <https://www.thenation.com/article/political-doris-lessing/>

- 187.** Kholbekovna F. O., Oglu, E. B. J. Development and Improvement of Cyclicity. *Annals of the Romanian Society*. 2021. p. 12049–12054.
- 188.** King J. *Discourses of Ageing in Fiction and Feminism: The Invisible*. Basingstoke: Palgrave, 2013. 221 p.
- 189.** King J. *Doris Lessing*. London: Edward Arnold, 1989. 128 p.
- 190.** King J. Doris Lessing: Border Crossings. *Contemporary Womens Writing*. 2010. Vol. 4. Iss. 2. p. 154–156.
- 191.** King W. F. Henry. *Classical and Foreign Quotations; a Polyglot Manual of Historical and Literary Sayings, Noted Passages in Poetry and Prose, Phrases, Proverbs, and Bons Mots; Comp. , Ed. , and Told, with Their References, Translations, and Indexes*. Edinburgh. 1904. 412 p.
- 192.** Knapp M. Canopuspeak: Doris Lessing`s “Sentimental Agents” and Orwell`s 1984. *Neophilologus*. 1986. Vol. 70. Iss. 3. p. 453–461.
- 193.** Knapp M. *Doris Lessing: Literature and Life*. New York: Frederick Ungar, 1984.
- 194.** Knapp M. *Doris Lessing: Literature and Life*. New York: Frederick Ungar, 1984.
- 195.** Kolatch A. J. *Dictionary of first names*. 2nd ed. New York, N. Y: Perigee Books, 1990. 506 p.
- 196.** Kolatch A. J. *The comprehensive dictionary of English and Hebrew first names*. Middle Village, N.Y : Jonathan David Publishers, 2004. 590 p.
- 197.** Krouse T. Between Modernism and Postmodernism: Positioning The Golden Notebook in the Twentieth-Century Canon. Doris Lessing`s The Golden Notebook After Fifty. New York, 2015. P. 115–134.
- 198.** Krynytska N. Alternative US History in Philip Dick`s Novel The Man in the High Castle (1962) and Philip Roth`s Novel The Plot Against America (2004). *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University*. Series “Philology”, 2020. Vol (83). P. 88–97.

- 199.** Krynytska N. Forest as an element of the frontier mythology in contemporary U.S. science fiction. *Visnik Mariupol's'kogo deržavnogo unìversitetu*. Seriâ: Filologîâ. 2019. Vol. 12, no. 20. P. 88–95.
- 200.** Krynytska N. Mundane science fiction: loss of dreams or maturity?. *Contemporary literary studies*. 2021. No. 18. P. 59–65.
- 201.** Lane R. *The Postcolonial Novel*. Cambridge: Polity Press, 2006. 146 p.
- 202.** Lawrence P. *Road Belong Cargo: A Study of the Cargo Movement in the Southern Madang District, New Guinea*. Waveland Press, Manchester: The University Press 1964. 291 p.
- 203.** Le Guin U. K. Saved by a Squirt. *The Gurdian*. 10 February 2007. URL: <https://www.theguardian.com/books/2007/feb/10/fiction.dorislessing>
- 204.** Lee H. A Conversation with Doris Lessing. *Wasafiri*, 2009. 24 (3):18-25.
- 205.** Leeming D. A. *Creation myths of the world: An encyclopedia*. 2nd ed. Santa Barbara, Calif: ABC-CLIO, 2010. 553 p
- 206.** Lejeune P. *Le pacte autobiographique*. Paris : Ed. du Seuil, 1975. 330 p.
- 207.** Lessing D. *Alfred and Emily*. Harper Perennial, 2009. 288 p.
- 208.** Lessing D. on Lawrence D. H. *Lady Chatterley`s Lover: A Propos of “Lady Chatterley`s Lover”*. Introduction London : Penguin, 2006. p. XI–XXXI.
- 209.** Lessing D. *The Cleft*. London: Harper Perennial, 2008. 260 p.
- 210.** Lessing D. *African Laughter: Four Visits to Zimbabwe*. HarperCollins, 1992, 442 p.
- 211.** Lessing D. *Mara and Dann: an Adventure*. London & New York: HarperCollins, 1999, 422 p.
- 212.** Lessing D. *The Story of General Dann and Mara`s Daughter, Griot and the Snow Dog*. London: Fourth Estate (HarperCollins), 2005; New York: HarperCollins, 2006, 288 p.
- 213.** Lewis C. T., Short C. *A Latin Dictionary*. Founded on Andrews’ edition of Freund’s Latin dictionary. Clarendon Press, Oxford. 1976. 2019 p.

- 214.** Li Qinghua. Analysis of Feminism in Doris Lessing's Golden Notebook. International Conference on Literature, Art and Human Development. Francis Academic Press. 2019, P. 49–52.
- 215.** Likhachev D. S. The Poetics of Early Russian Literature. Ed. and trans. Christopher M. Arden-Close. Introduction, Milena Rozhdestvenskaya. Lanham: Lexington Books, 2014, 363 p.
- 216.** Longman Dictionary of English Language and Culture. Edinburgh Gate, Harlow: Pearson Education Limited, 2005. 1620 p.
- 217.** Losev A. F. Dialektika chudožestvennoj formy. Studie von Alexander Haardt: Hrsg. u. eingel. von Michael Hagemester. 1927. Bern: Peter Lang International Academic Publishers, 1983. 250 p.
- 218.** Lotman J. Culture as a subject and an object in itself. *Trames. Journal of the Humanities and Social Sciences*. 1997. Vol. 1, no. 1. P. 7–16.
- 219.** Luckhurst R. Cultural Governance, New Labour, and the British SF Boom. *Science Fiction Studies*, Vol. 30, No. 3, The British SF Boom (Nov., 2003), P. 417–435.
- 220.** Malinowski B. Myth in primitive psychology. Myth in primitive psychology magic, science and religion and essays. Glencoe, 1948. p. 72–124.
- 221.** Mallory J. P. In Search of the Indo-Europeans: Language, Archaeology, and Myth. Thames & Hudson, 1991. 288 p.
- 222.** Mc Inerney H. A feminist icon, but not a feminist?: celebrating the late Doris Lessing. *The Lip Magazine*. 25 November 2013. URL:<http://lipmag.com/culture/a-feminist-icon-but-not-a-feminist-celebrating-the-late-doris-lessing/>
- 223.** Meletinsky E. M. From Myth To Folklore. *Diogenes*. 1977. Vol. 25, no. 99. p. 103–124.
- 224.** Meletinsky E. M. The Poetics of Myth. Translated by Guy Lanoue and Alexandre Sadetsky. New York: Routledge. 516 p.
- 225.** Muntone, Stephanie. U.S. History DeMYSTiFieD. Second Industrial Revolution. Education.com. The McGraw-Hill Companies. 2010. 496 p.

- 226.** Nietzsche F. *The birth of tragedy: Out of the spirit of music*. London: Penguin, 2003. 120 p.
- 227.** Nizza M. Doris Lessing tweaks her tune on the Nobel Prize. *The New York Times Magazine*. URL: <https://thelede.blogs.nytimes.com/2008/01/31/doris-lessing-tweaks-her-tune-on-the-nobel/?searchResultPosition=8>
- 228.** Nyanaponika T. *The Roots of Good and Evil: Buddhist Texts translated from the Pali with Comments and Introduction*. Buddhist Publication Society. Kandy: Buddhist Publication Society, 2008. 120 p.
- 229.** Olson C. *The Different Paths of Buddhism: A Narrative Historical*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2005. 304 p.
- 230.** Oxford Advanced Learner's Dictionary. Oxford Learner's Dictionaries. Find definitions, translations, and grammar explanations at Oxford Learner's Dictionaries. URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/africa?q=Africa>
- 231.** Papa E., Stavre B. Shikasta and The Marriages: New Directions in Doris Lessing's Fiction. *Mediterranean Journal of Social Sciences*. Vol 5 No 19 August 2014. P. 40-47.
- 232.** Parker E. Alfred and Emily (2008): Speculation in the Aftermath of Empire. *Critical Quarterly*. 2021. Vol. 63, no. 1. P. 110–120.
- 233.** Parrinder P. Descents into Hell: The Later Novels of Doris Lessing. *Critical Quarterly*. 1980. Vol. 22. Issue 4. P. 5-25.
- 234.** Patai R. *The Hebrew goddess*. 3rd ed. Detroit, Mich: Wayne State University Press, 1990. 368 p.
- 235.** Perrakis P. Touring Lessing's Fictional World. *Science Fiction Studies*. 1992. Vol. 19. Iss. 56. p. 95–99.
- 236.** Pogrebnaya Y. V. Poetics of the novel *The Buried Gigant* by Kazuo Ishiguro: European intertext and Japanese subtext. *Articult*. 2018. No. 4. p. 191–199.
- 237.** Prigogine I. *The End of Certainty: Time, Chaos, and the New Laws of Nature*. New York: Free Press, 1997. 228 p.

- 238.** Pshenychna M. S. Specifics of Narrative in the Novel by J. M. Coetzee “The Master of Petersburg”. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди*. Літературознавство. Харків: Харків. нац. пед. ун-т імені Г. С. Сковороди; Київ: Вид. дім Д. Бураго. № 100. Т. 2. 2022. с.130-141.
- 239.** Raglan F. *The Hero: A Study in Tradition, Myth and Drama*. N. Y. : Vintage books, 1956. 296 p.
- 240.** Rahman S. A. *A Dictionary of Muslims Names*. Laurier Books Ltd., 2003. 158 p.
- 241.** Rege J. Lessing, Doris. *The Encyclopedia of Twentieth-Century Fiction*. Shaffer, Brian W. Blackwell Publishing, 2011. URL: [https://www.academia.edu/481207/Doris\\_Lessing](https://www.academia.edu/481207/Doris_Lessing)
- 242.** Ridout A. Doris Lessing`s Under My Skin: The Autobiography of a Cosmopolitan “Third Culture Kid”.’P. 107-128.
- 243.** Rubenstein R. *The Novelistic Vision of Doris Lessing: Breaking the Forms of Consciousness*. Urbana: The University of Illinois Press, 1979. 271 p
- 244.** Rütten T. Merja Kytö and Päivi Pahta (eds.). *The Cambridge handbook of English historical linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press. 2016. 624 p.
- 245.** Ryan M.-L. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory* Bloomington and Indianapolis: Indian University Press, 1991.
- 246.** Sage L. *Doris Lessing*. Routledge Library Editions: Modern Fiction. London: 1983, 94 p.
- 247.** Schlueter P. *Doris Lessing: The free women's commitment*. Contemporary British Novelists; ed. C. Shapiro. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1965. P. 48-61.
- 248.** Schlueter P. *The Golden Notebook*. Doris Lessing; ed. by H. Bloom. Bloom`s Modern Critical Views. Broomall: Chelsea House Publishers. P. 27-60.
- 249.** Schlueter P. *A Study of the Major Novels of Doris Lessings*: Ph.D Thesis. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1968.



- 250.** Schlueter P. *The Novels of Doris Lessing*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1973. 144 p.
- 251.** Schmid W. *Narratology: an introduction*. New York: Walter de Gruyter. 2010. 258 p.
- 252.** Scott L. *Lessing's Early and Transitional Novels: The Beginnings of a Sense of Selfhood*. *Deep South*. 1998. Vol. No. 1. URL: <http://www.otago.ac.nz/deepsouth/0498/0498lynda.htm>.
- 253.** Scott L. *Similarities Between Virginia Woolf and Doris Lessing*. *Deep South*. 1997. Vol. 3. No. 2. URL : <http://www.otago.ac.nz/deepsouth/vol3no2/scott.html>.
- 254.** Scott L. *Writing the Self: Selected Works of Doris Lessing*. *Deep South*. 1996. Vol. 2. No. 2. URL: <http://www.otago.ac.nz/deepsouth/vol2no2/lessing.html>.
- 255.** Showalter E. *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. Princeton, N.J : Princeton University Press, 1977. 378 p.
- 256.** Smith E. *Dictionary of Classical Reference in English Poetry*. Cambridge: D. S. Brewer, 1984. 308 p.
- 257.** Sperlinger T. *Doris Lessing's Work of Forgiveness*. *The Cambridge Quarterly*. 2009. Vol. 38, no. 1. P. 66–72.
- 258.** Sperlinger T. *Radical Pedagogy in Doris Lessing's Mara and Dann*. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. 2017. Vol. 58. p. 300–311.
- 259.** Stein R. *The ritual of interpretation; The fine arts as literature in Ruskin, Rosseti, and Pater*. Cambridge (Mass). London: Harvard University press. 1975
- 260.** *The Cambridge Guide to Literature in English*. ed. by I. Ousby; foreword by D. Lessing. Cambridge: University Press, 1995. P. 379–380.
- 261.** *The Guardian*. *How to accept a Nobel prize with style*. 11. 11.2013. URL: <https://www.theguardian.com/culture/shortcuts/2013/oct/11/how-accept-nobel-prize-style-alice-munro-peter-higgs>
- 262.** *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*. ed. By M. Groden and M. Kreiswirth. Baltimore; London: The John Hopkins University Press, 1994. 985 p.

- 263.** The Nobel Prize in Literature 2007. *NobelPrize.org*. URL: [https://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2007/](https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2007/)
- 264.** The Norton Introduction to Literature. Ed. by Carl E. Bain, Jerome Beaty, J. Paul Hunter. New York, London: W. W. Norton and Company, 1991. 1985 p.
- 265.** Todorov T. The fantastic: A structural approach to a literary genre. Cleveland : Press of Case Western Reserve University, 1973. 179 p
- 266.** Tokarev S. A. Historia de las religiones. La Habana, 1975. 593 p.
- 267.** Toporov V. N. Folk Poetry: General Problems. *Current Trends in Linguistics*. Berlin, Boston, 1974. P. 683–740.
- 268.** Toporov V. N. World tree. Universal sign complexes. Volume 2. Book on Demand Ltd., 2018. 512 p.
- 269.** Treglown J. Myths and memories. *Financial Times*. URL: <https://www.ft.com/content/594f9824-a6c1-11db-83e4-0000779e2340> (date of access: 30.03.2023).
- 270.** Tresidder J. The Complete Dictionary of Symbols. Chronicle Books, 2005. 544 p.
- 271.** Turner V. Schism and continuity in an African society: A study of Ndembu village life. Manchester: Manchester University Press, 1957. 366 p.
- 272.** Turner V. The ritual process: Structure and anti-structure. New York: Aldine de Gruyter, 1995. 213 p.
- 273.** Tylor E. B. Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom. HardPress, 2020. 478 p.
- 274.** Tylor E. B. Religion and Culture. Bloomsbury Publishing Plc, 2017. 219 p.
- 275.** Tylor E. B. The Primitive Culture Researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art, and custom in two volumes. Vol. 2 London: John Murray, 1913. 401 p.
- 276.** Ukhtomsky A. *Nature*. 1942. Vol. 150, no. 3810. p. 541–542.
- 277.** Voth H. R. Oraibi Natal Customs. Chicago: Kessinger Publishing, 1905. 282 p.

- 278.** Vysotska N. Playing Upon Biographical Myths: William Shakespeare and Lesia Ukrainka as Characters in Contemporary Drama. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*. 2021. No. 8. P. 103–119.
- 279.** Walder D. Alone in a landscape: Lessing`s African stories remembered. *Journal of Commonwealth Literature*, № 43(2). 2008, P. 99–115.
- 280.** Waterman D. F. Identity in Doris Lessing`s space fiction. Cambria Press. 2006. 168 p.
- 281.** Watkins S. Doris Lessing: Contemporary World Writers. Manchester University Press. 2015, 256 p.
- 282.** Watkins S. Introduction: Doris Lessing`s Border Crossings: [ed. by Alice Ridout, Susan Watkins]. N. Y.: Continuum, 2018. p. 1–15.
- 283.** Watts R. Politics of Prefaces. Yale University Press, 1998. 159 p.
- 284.** Webster H. Primitive secret societies; a study in early politics and religion. N. Y.: The Macmillan company, 1908. 227 p.
- 285.** Wedgwood H. Dictionary of English Etymology. Second edition. Trubner & co., Paternoster row. London : 1872. 744 p.
- 286.** Weston J. L. From Ritual to Romance. Benediction Classics, 2011. 188 p.
- 287.** Whilson S. R. Storytelling in Lessing`s *Mara and Dann* and Other Texts. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013. P. 23–30.
- 288.** Whittaker R. Doris Lessing. Basingstoke: Macmillan Education, 1988. 144 p.
- 289.** Wilson E. Yesterday`s Heroines: on reading Lessing and de Beauvoir, in *Notebooks/Memoirs/Archives: Reading and Rereading Doris Lessing*, ed. Jenny Taylor. Boston & London: RKP, 1982, P. 57-74.
- 290.** Woulfe P. Irish names for children. Dublin : Gill and Macmillan, 1992. 63 p.

## ДОДАТОК А

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

**Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:**

1. Проскуріна Н. Ю., Кравець О. М. Рецепція творчості Д. Лессінг у сучасному науковому дискурсі. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія: Філологія. № 81. 2019. С. 58–63.  
*Особистий внесок здобувачки: здобувачкою здійснено рецептивний аналіз, сформульовано мету, задачі і зроблено висновки.*
2. Проскуріна Н. Ю., Кравець О. М. Концептуальність міфологічного простору в діалогії Доріс Лессінг «Маара і Данн». *Спільний українсько-румунський науковий журнал «Актуальні питання суспільних наук та історії медицини» (Анснім). Joint Ukrainian-Romanian scientific journal “Current issues of social studies and history of medicine”*. 2018. № 3. С. 93–98.  
*Особистий внесок здобувачки: здобувачкою здійснено аналіз просторово-часових категорій роману, сформульовано мету, задачі і зроблено висновки.*
3. Проскуріна Н. Ю., Кравець О. М. Mythological world in D. Lessing’s dilogy “Mara and Dann”. *Південний архів (філологічні науки)*. Херсонський державний університет. № 78. 2019. С. 50–54.  
*Особистий внесок здобувачки: здобувачкою здійснено літературний аналіз міфосимволіки, сформульовано мету, задачі і зроблено висновки.*
4. Проскуріна Н. Ю. Міфосвіт роману Доріс Лессінг «Ущелина». *Закарпатські філологічні студії*. Ужгородський національний університет. 2020. Т. 2, № 14. С. 222–228.
5. Proskurina N. Features of the characters` artistic image in the late prose and poetry by Doris Lessing (on the material of the dilogy “Mara and Dann” and poetry “In the long dark”, “The Misfit”). *Закарпатські філологічні студії*. 2022. Vol. 2, no. 21. P. 248–252.

## Список публікацій, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

1. Проскуріна Н. Ю. Художнє втілення комплексу ініціації жіночих персонажів у діалогії Д. Лессінг «Маара і Данн». *East European Scientific Journal (Warsaw, Poland)* Т. 3, № 9, 2019. С. 40–44.
2. Проскуріна Н. Ю., Кравець О. М. Специфіка художнього світу романів Доріс Лессінг (на матеріалі романів «Маара і Данн», «Повість про генерала Данна, дочку Маари, Гріота та сніжного пса»). *Філологічні науки : зб. наук. праць*. Полтав. нац. пед. ун-т імені В. Г. Короленка. 2017. № 27. С. 21–28.  
*Особистий внесок здобувачки: здобувачкою здійснено літературний аналіз міфосимволіки художнього світу романів, сформульовано мету, задачі і зроблено висновки.*
3. Proskurina N. Prose-writer`s poetry: a correlation between D. Lessing`s early poetic work and late period novels. *Scientific Journal of Polonia University. Philological Sciences*. 2020. Vol. 41, no. 4. P. 42–47.
4. Проскуріна Н. Ю. Фемінне й маскулінне в роман Доріс Лессінг «Ущелина». *Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. Сучасна філологія: Тенденції та пріоритети розвитку*. Одеса (22–23 травня 2020 р.) С. 72–76.

## ДОДАТОК Б

Карта Іфрика, роман «Мара й Данн»

Mara and Dann's  
Map of Ifrik

Онлайн сервіс створення та перевірки кваліфікованого та удосконаленого електронного підпису

ПРОТОКОЛ

створення та перевірки кваліфікованого та удосконаленого електронного підпису

Дата та час: 13:16:32 23.11.2023

Назва файлу з підписом: Proskurina\_dis.pdf.p7s

Розмір файлу з підписом: 1.8 МБ

Перевірені файли:

Назва файлу без підпису: Proskurina\_dis.pdf

Розмір файлу без підпису: 1.8 МБ

Результат перевірки підпису: Підпис створено та перевірено успішно. Цілісність даних підтверджено

Підписувач: Проскуріна Наталія Юріївна

П.І.Б.: Проскуріна Наталія Юріївна

Країна: Україна

РНОКПП: 3486405205

Час підпису (підтверджено кваліфікованою позначкою часу для підпису від Надавача): 13:16:30 23.11.2023

Сертифікат виданий: "Дія". Кваліфікований надавач електронних довірчих послуг

Серійний номер: 382367105294AF9704000000C629260002389201

Тип носія особистого ключа: ЗНКІ криптомодуль ІІТ Гряда-301

Алгоритм підпису: ДСТУ-4145

Тип підпису: Кваліфікований

Тип контейнера: Підпис та дані в CMS-файлі (CAAdES)

Формат підпису: З повними даними ЦСК для перевірки (CAAdES-X Long)

Сертифікат: Кваліфікований