

Irena Betko
Olsztyn – Kijów

Повість-притча Оксани Забужко *Казка про калинову сопілку*: проблема генетико-інтертекстуального підґрунтя мистецьких пошуків письменниці

За спостереженням Умберто Еко, феномен інтертекстуальності у художній культурі був присутній завжди. Але допіру в добу постмодернізму Юлія Кристева та інші дослідники возводять його в ранг одного з фундаментальних понять теорії тексту як множинності, мозаїко-поліфонічної сукупності інших текстів¹. У свою чергу аналіз художніх творів під кутом зору уявлення їх інтертекстуальних взаємозв'язків репрезентує одну з провідних тенденцій сучасного літературознавства².

¹ Див.: J. Kristeva, *Semèiotiké. Recherches pour une semanalyse*, Paris 1969; Eadem (Ю. Кристева), *Бахтин, слово, диалог и роман*, [в:] *От структурализма к постструктурализму: Французская семиотика*, сост. Г.К. Косиков, Москва 2000; M. Foucault, *Stowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, A. Tatarkiewicz, Gdańsk 2005; P. Барт, *S/Z*, Москва 1994; Ж. Жанетт, *Фигуры: Работы по поэтике*, в 2 т., Москва 1998; M. Glowński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4; S. Balbus, *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków 1990; Н.А. Фатеева, *Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе*, „Известия Академии наук. Серия литературы и языка” 1997, т. 56, № 5, с. 12–21; Eadem, *Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи*, „Известия Академии наук. Серия литературы и языка” 1998, т. 57, № 5, с. 25–38 та ін.

² Див., зокр.: Т. Гундорова, *Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн*, Київ 2005; Л. Бербенєць, *Текст-пастиш у творчості Юрія Андруховича*, „Слово і час” 2007, № 2, с. 49–59; Ю. Безхутрий, *Митець і влада. Мотиви й інтертекст в оповіданні М. Хвильового „Лілюлі”*, „Слово і час” 2003, № 5, с. 47–56; М. Руденко, *Екстрадієгетичний дискурс „Вступної новели” М. Хвильового: інтертекстуальна стратегія*, „Слово і час” 2003, № 5, с. 57–63; Т. Остапчук, *Интертекстуальне прочитання роману Ю. Тарнавського „Три блондинки і смерть” на тлі роману Т. Манна „Чарівна гора”*, „Слово і час” 2003, № 11, с. 44–50; Э. Шульц, *Эпиграф в аспекте интертекстуальности (на материале „Трех повестей” Николая Филипповича Павлова)*, [в:] *Dialog, gra, intertekst w literaturach wschodniosłowiańskich*, pod red. H. Mazurek, Katowice 2004, с. 36–44; И.С. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык*, изд. 2, дополненное, Санкт-Петербург 2002, с. 46–47, 101–102, 375–376 та ін.; Роман В. Пелевина *„Чапаев и Пустота” как объект интерпретаций: Пособие для студентов-филологов*, сост. и автор интерпретации И.С. Скоропанова, Минск 2004 та ін.

Повість-притча Оксани Забужко *Казка про калинову сопілку* (1999) утворює навколо себе надзвичайно широке поле міжтекстових зв'язків. Тут знайдемо усі п'ять типів взаємодії текстів, що їх окреслив Жерар Жанетт: власне інтертекстуальність, яка в розглядуваному творі уявляє значну кількість явних і прихованих цитат, а також численні алюзії; паратекстуальність та архитекстуальність, на які вказують відповідно промовистий заголовок твору та його специфічна жанрова ідентифікація; нарешті, метатекстуальність, що межує з гіпертекстуальністю й полягає на надзвичайно критичних (аж до непримиренного заперечення) нав'язаннях до ряду культових творів української і світової класики, а також до текстів фольклорних і сакральних тощо. Деякі з цих міжтекстових зв'язків відіграють особливо істотну роль у художній структурі твору, і тому до них варто придивитись уважніше.

Казка про калинову сопілку великою мірою може бути прочитана з позицій релігійного (і навіть ширше – загальнокультурософського) скептицизму. Один із символіко-понятійних полюсів параболічно-притчевого історизму цього твору утримують наступні промовисті мотиви *Святого Письма*³: не лише *Кайн і Авель* (1 М. 4: 1–16), але також шерег Божих Заповідей („Я – Господь, [...] що карає за провину батьків на синах, [...] Шануй свого батька та матір свою, [...] Не вбивай! Не чини перелюбу! Не кради! Не свідкуй неправдиво на свого ближнього! Не жадай [...] всього, що ближнього твого!” – 2 М. 20: 5, 12–17) тощо.

Разом з тим цілісний інтертекстуальний контекст *Казки про калинову сопілку* характеризується справді постмодерною широтою діапазону, на що звернули увагу вчені. „Інтелектуальна казка Забужко”, на думку Тамари Гундорової, являє собою „фольклорну готичну повість” [а точніше – її стилізацію – І. Б.]; аналізуючи ідею *вбогодухості*, одну з центральних у цьому творі, дослідниця зазначає її ніцшеанську генезу („християнський Бог – Бог слабких”), а сцену, „у якій Ганна вбиває сестру Оленку”, вважає „сливе жіночим варіантом гонтівської цитати з Шевченка”⁴ [мається на увазі поема *Гайдамаки* – І. Б.]. Вадим Скуратівський вбачає в розглядуваній повісті емблематично-часове завершення народницької традиції націона-

³ Тут і далі посилання на *Святе Письмо* і цит. за: *Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту, із мови давньосврейської та грецької на українську наново перекладена*, Москва 1988.

⁴ Див.: Т. Гундорова, *Феміністичний постмодерн*, [в:] Eadem, *Післячорнобильська бібліотека...*, с. 132–134.

льної літератури – її своєрідне діалектичне „зняття”⁵. Віра Агеєва вказує на проблемний перегук даного твору з драматургією Лесі Українки (*Одержима, В катакомбах, Камінний господар*) й почасти з психологічною повістю Марка Вовчка *Три доли*, а також з романом самої Забужко *Польові дослідження з українського сексу*⁶. Ніла Зборовська наголошує такі інтригуючі координати інтертекстуальності розглядуваної повісті, як трагедії *Агамемнон* Есхіла і *Медея* Евріпіда, *Гамлет* Уільяма Шекспіра, а крім того роман Олеса Ульяненка *Дофін Сатани*⁷. У свою чергу, Агеєва розбудовує феміністичний, а Гундорова і Зборовська – фрейдистсько-психоаналітичний дискурси цього багатопроblemного й багатовимірного тексту⁸.

Але передусім письменниця відштовхується від широковідомої української народної казки *Калинова сопілка*⁹. Оскільки цей фольклорний текст, правдоподібно, являє собою підсвідомо „відредагований” і достосований до засад патріархальної ідеології „уламок стародавнього міфу” (користуючись окресленням міфологічної школи), можна припустити, що літературна версія Забужко у певному сенсі апелює до загубленого у темряві століть (і захovanого у глибинах колективного несвідомого) отого прap-первісного, матріархального змісту автентичного міфу.

Тим часом у поширеному в наші дні „канонічному” варіанті казки ідеться про підступне вбивство смиренної й роботящої дідової дочки (що репрезентує патріархальний ідеал тотально „приборканої”, безапеляційно саможертвовної жіночої натури) завидющою і лінивою бабиною дочкою (котра є породженням панічно-інфантильного страху чоловіка перед непогамовно-руйнівним, інфернально-стихийним жіночим началом) та про розкриття цього злочину чародійним способом. Саме цю версію покладено в основу ліро-епічного вірша Ліни Костенко *Калинова сопілка*, і саме з цією поетичною інтерпретацією так чи інакше полемізує Забужко.

⁵ Див.: В. Скурatівський, *Нельотна погода. Замість передмови та замість монографії*, [в:] О. Забужко, *Сестро, сестро: Повісті та оповідання*, передм. В. Скурatівський, Київ 2004, с. 17.

⁶ Див.: В. Агеєва, *Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: Монографія*, Київ 2003, с. 297–298, 300–301.

⁷ Див.: Н. Зборовська, *Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури: Монографія*, Київ 2006, с. 457–461.

⁸ Необхідно підкреслити, що літературно-критичні статті та дослідження, викликані до життя певним художнім твором, становлять один із найістотніших аспектів його інтертекстуальності – див.: J. Sławiński, *Intertekstualność*, [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, wyd. 2, poszerzone i poprawione, Wrocław 1988, s. 201.

⁹ Див.: *Калинова сопілка*, [в:] *Українські народні казки*, Київ 1954.

Розвиваючи фольклорну колізію, Костенко наділяє *дідову дочку*, окрім традиційних „іконних” цнот, передусім неповторною самоусвідомленою індивідуальністю й украй оригінальним способом мислення з елементами стоїчного фаталізму (зокрема, непохитною вірою в остаточну перемогу вищої справедливості). Авторка глибоко, захоплено й співчутливо „вживається” в цей образ:

Ми з нею разом підем по гриби.
Вона мене ненавидить, я знаю.
Шумлять мені берези і дуби,
Шумлять вітри Славутича й Дунаю.
– Ой, стережися, дівчино, її!
Вона той ніж взяла не для опеньків.
Там чорнолісся, там глухі гаї,
німі провалля і дощі сліпенькі.
Вона ледача бабина дочка.
А ти дочка ненависна, ти дідова.
Вона того лиш тільки і чека,
коли ви до гушавини підійдете.
Гей, озирнись!.. А ніколи мені.
Та й берегтись була б мені охота.
Ненависть їй висотує всі дні,
а в мене завжди є якась робота.
Спокійна я. Аж міниться вона.
Все між дерев скрадається у пущі.
Ножа виймає, а того й не зна:
такі, як я, беззахисні, – немрущі.¹⁰

У фіналі народної казки правду про злочин „виспівує” чародійна сопілка, яку один з мандрівних чумаків вирізав з гілки калини, що виросла над тілом замордованої дідової дочки. З цієї розв’язки Костенко робить універсально-надчасовий поетико-філософський висновок про людську кривду і Божу правду:

Коли ж мене в ялиннику густім
таки уб’є ота брехлива дівка, –
минуть віки... Калинова сопілка
всю правду скаже голосом моім.¹¹

¹⁰ Л. Костенко, *Неповторність*, Київ 1980, с. 90.

¹¹ Ibidem.

Натомість Забужко рішуче не погоджується з такою інтерпретацією. У фінальному фрагменті її повісті останнє слово належить саме бабиній, а не дідовій дочці, що її голосом „тонко, сливе по-дитячому жалібно” співає калинова сопілка: „помалу-малу, чумаче / батеньку / матінко, грай, не врази мого серденька вкрай, мене сестриця з світу згубила, в моє серденько гострий ніж устромила”. Вислухавши цього *одкровення* – пісні, „якої ніхто не мав споконвіку”, в якій сповнилася *слава* ошуканої дівчини в її *князеві*, Ганнуся „сказала найпритомнішим на світі голосом, показуючи на чумаків пальцем: а вони – всю неправду розкажуть, так і піде світом гуляти” (с. 121)¹². Власне, ідея неправди, що її тенденційно викриває письменниця, декларується вже в самому титулі твору за посередництвом компоненту казка, котрий набуває в даному контексті негативних змістових конотацій (брехня, фікція тощо).

Тим часом правда у полемічно загостреній, з урахуванням „матріархальних” витоків версії Забужко виглядає наступним чином. Дошукуючись найглибших первнів міфу, авторка виводить не зведених, як у казці, але рідних сестер, що відіграє в її повісті надзвичайно важливу символіко-релігійну роль, при чому головною героїнею у неї стає власне „бабина”, тобто мамина дочка – старша Ганнуся. Саме в її образ „вживається” письменниця, наділяючи її справді багатою, складною, цікавою й неповторною індивідуальністю. Вона „ледь не з колиски показувала на красуню, і такою й зробилася вельми хутко” (с. 76), у неї „все в руках горіло-замилуєшся”, а з роками виявилось, що на додаток Ганна-панна посідає надприродні здібності – „чує під землею воду”, бачить феномени духовного світу тощо. Її яскрава індивідуальність, однак, виявляє амбівалентні властивості, від самого народження несучи на собі темну відмітину: „Вона вродилася з місяцем на лобі” (с. 71). Символіку цього таємничого знаку пізніше розтлумачує загадкова прочанка-паніматка: дівчину „Бог наділив силою, з якої велика спокуса може постати, не по тілу, а по духу”, і тому найкраще було б їй іще зараз, у підлітковому віці, піти з паніматкою (чи не самою Богородицею, котра, як співається в *Акафісті*, є „охорона дівам”, „дівчості підпора” та „дівичь виховниця чудова”¹³) „до монастиря [...] в черниці”, бо, – питає гостя, – „чим станеш

¹² Текст *Казки про калинову сопілку* цит. за: О. Забужко, *Сестро, сестро: Повісті та оповідання*, передм. В. Скуратівський, Київ 2004. Тут і далі сторінка вказується в тексті у дужках.

¹³ Див.: *Акафіст до Пресвятої Богородиці, Ікос 10-й*, [в:] *Хвалім Господа: Молитовник*, вид. 2, Рим 1960, с. 364.

боронитися, коли питиме з твоєї криниці хто захоче, а ти про те й не знатимеш” (с. 81). Це питання, однак, залишилося без відповіді, оскільки Ганна-панна воліла й далі бути дочкою своєї рідної „Мами Марії”, чекаючи коло неї на свою несамовито щасливу казкову долю, що й матері мала бути нагородою за її змарнований у парі з нелюбом вік, і не приймаючи тієї рятівної перспективи, котру розкривала перед нею релігійна постава. Дану колізію Агеєва розглядає з феміністичних позицій: „Єдиним способом уникнути буденного жіночого приділу для Ганнусі міг би стати монастир. І вона не раз шкодувала, що цим шансом знехтувала. В ідеальній монастирській спільноті жінка мала шанси майже необмеженої реалізації своїх саме жіночих якостей [...] Але монастирська цнота означає зречення власної тілесності. Хоч якась жіноча свобода уможлиблюється лише через заперечення статі [...] і цим запропонованим долею шансом вирватися з буденщини ціною зречення статі й тілесності Ганна скористатися не насмілилася чи не змогла”¹⁴.

Постать старшої сестри, будучи центральною, втім, не має самодостатнього характеру. Важливе художньо-символічне навантаження несе на собі також образ молодшої сестри. Оскільки в розглядуваному творі виразно проступають рефлексії протоміфу близнюків-антагоністів, можна припустити, що чільна пара сестер, первістка Ганна-панна й мізиночка Оленка-змійочка, фактично репрезентує не дві особи, але одну психологічно скомпліковану й внутрішньо конфліктну індивідуальність. Відтак молодша Оленка – „дідова”, тобто татова дочка послідовно постає як тінь Ганнусі (в архетипально-юнгіанському сенсі¹⁵). Вона, „зростаючи в постійному затінку сестри”, була „кволенька змалку, і плаксунка”, а згодом з неї стала „посидюща дитина”, тобто ані надто бистра, ані спритна». Це зовні „по-своєму славне дівча” характеризують „приглушені, споловілі барви (на противагу пекучо-яскравій сестрі)” (с. 87). Підрастаючи, Оленка-тінь ні на крок не відступає від сестри – „не пускає у її, Ганнусину, власну долю – ніби ревне пильнувала якоїсь межі, за котрою й мало починатися для Ганнусі щось своє, осібне, до чого зась думкою доскочити і Оленці, і всім взагалі дівчатам, і туй-туй сестра до цієї межі зближалася, як Оленка, повисаючи на ній усіма своїми доуками, тягла її назад, у непролазні хатні будні, як корову за налігач” (с. 97). Молодша сестра фактично живиться вітальною енергією старшої, вважаючи це за

¹⁴ В. Агеєва, *Жіночий простір...*, с. 299–300.

¹⁵ Див.: D. Sharp, *Сієй*, [w:] idem, *Leksykon pojęć i idei C.G. Junga*, tłum. J. Prokopiuk, Wrocław 1998, s. 43–46.

явище цілком природне й навіть трактуючи свою живительку з погордою. Зокрема, їй справляють посаг з грошей, зароблених Ганнусею „за воду”, вона навіть добивається від батьків дозволу розпочати дівування майже одночасно зі старшою сестрою, а згодом підступно наносить їй смертельної образи, заручуючись першою, і на додаток з тим парубком, який, будучи негідним Ганнусиною кохання, тяжко її скривдив.

З самого дитинства сестри „незгурт між собою любилися, і що більші підростали, то дужче давалося взнаки закладене між ними потаємне нап'яття” (с. 77). І хоча відповідальність за спровоковані малою взаємні сутички поносила саме Ганнуся як старша і тому „розумніша”, все-таки найбільшої психологічної шкоди їй завдавав не так сліпий гнів батьків, як те, що Оленка змалечку вміла провокувати неконтрольований вихід темних інстинктів з дна сестриної душі. З цих болісних конфронтацій з тінню Ганна-панна, однак, вміла виносити важкі істини самопізнання і внутрішнього досвіду, щоправда, куплені аж надто дорогою ціною, бо „зараз по таких хатніх заколотах вона переставала чути воду – ба й себе саму переставала чути, мов підмінена на час опосідаючою безликою, як хмара, обидою” (с. 88). Але „потім, у хвилини просвітлення” дівчина „думала собі, з тою прозорливістю, яку часом дає думкам розпука, що насправді єдине, чого Оленка домагається, – то побачити Ганнусину злість, як виходить назверх, тільки цього, й нічого більше, ніби та злість була гускою, котру Оленці доручили пасти [...] – от Оленка її й пасла, і гуска вигулювалася й напасалася – досхочу. І знай гладшала” (с. 78).

Таким чином, молодша сестра, персоніфікуючи в основному оті периферійні – слабкі, бліді, нікчемні й недолугі – тіньові прояви щодо старшої, істотно посприяла психологічно деструктивному процесу ототожнення індивідуальності Ганни-панни з іншою, насправді грізною тінню. Адже „гуска” Ганнусиної злості поступово виростає на тінь „вбійниці”, що знищила обох сестер практично на всіх можливих рівнях буття – соціальному, психічному, духовному й навіть суто фізичному, бо й тіла дівчат по смерті кожної з них зникають безслідно. І тільки у „світі символів” історія їхньої ворожнечі закарбувалася як темна за змістом, амбівалентно неоднозначна притча.

Показово, що в міру того, як індивідуальність старшої сестри все глибше поглинається криваво-чорною тінню, на світло денне несподівано і переможно виходить соціально інтегрована Оленчина персона¹⁶. Ця

¹⁶ Див.: D. Sharp, *Persona*, [w:] *ibidem*, s. 124–126.

„чемна та добра дитина [...] трималася завжди рівно й погідно, мило всміхалася до старших і ще миліше – до парубків: сором'язливо опускаючи очі [...] почавши вчашати на вулицю, Оленка дуже скоро обросла товаришками, вони ходили в гурті” (с. 96, 98, 93). Вона, „вже що ж привітніша”, ніби була покликана компенсувати в очах людей гордовиту поставу високо піднесеної над оточенням Ганни-панни, яка в цілому справляє суперечливе враження – притягує, захоплює й навіть заворожує, але й одночасно відштовхує, ображає і понижує, викликає заздрість і підсвідому неприязнь: „Ганнусю ж загалом уважано за гордівницю й трактовано хоч і шанобливо, проте на віддалі, – сама її врода вирізняла її з-поміж будь-якого гурта”. Це соціально-психологічне відчуження дівчина переживала досить болісно – „почувала себе мов серед темного бору – точеною з маху вознесеним чагарником загальної безмовної неприязні, ніби товаришки разом з'єднували руки, утворюючи коло, в якому для неї не було місця, – достоту так, як завжди виходило на забаві: круг неї водили танок на гаївки, вибирали на Лелю й «тополю», вона незмінно несла і перший сніп, і обжинковий вінок, тобто була між дівчатами наче обрана напоказ, для похвальби, – найприкметніша, але від того мовби й не своя, а – осторонь від решти” (с. 93–94).

Найбільший же спротив у патріархальному соціумі викликало те, що, на загальну думку, „розгірштикана бабина дочка [...] гордує та мєнджує найкращими на селі парубками, як циган кіньми, невідь на кого чекаючи”. Але тим більше імпонувала односельцям та смиренна маска, за якою дбайливо й обачно ховалася „на людях” Оленка, „особливо виразно ніяковіючи при тих, котрі засилалися до Ганнусі й дістали одкоша: хто б подумав, чулася перед ними, за правом кривдності, винуватою й так делікатно прагнула загладити в імені родини завдану їм уразу – мов, за старим звичаєм, безцєстя сплатити. В недовгїм часі це й помічено було” (с. 96, 98).

Осмилюючи чільний притчевий мотив сестровбивства, письменниця поєднує художньо-символічні первні української народної казки і біблійної оповіді про Каїна і Авеля. Цю моторошну історію, за психологічним сценарієм якої склалося і її власне життя, Ганнуся вперше почула від батька того пам'ятного дня, коли він неочікувано привіз їй „з ярмарку шовкових бинд, червоних і синїх, як справжній дівці”. Щаслива, „вже й не Ганнуся, а зовсім Ганна-панна, [...] понесла свою радість [...] до місяця”, і саме тоді зауважила на ньому загадкові плями. Василь витлумачив дочці, що „то брат брата підняв на вила, [...] от Бог їх і поставив угорі над землею, щоб люди бачили й не забували гріха”. Ця історія викликала у дівчинки

безліч недитячих питань („як може Бог вічно тримати їх там, на місяці, надто того, на вилах, – чи ж йому не болять? Чому їх не розрізнено [...] якщо їх виставлено там на кару, то чому обох скарано однаково?..”), відповіді на які її батько, звичайний, „як і всі”, гречкосій, не знав (с. 78–79).

З наступним роковим питанням: *чому зглянувсь Господь на Авелеву жертву, а на Каїнову не зглянувсь?* – Ганнуся пішла до панотця у найскрутнішу хвилину свого життя, коли щойно засватали її молодшу сестру, а вона в свої вісімнадцять років „зараз же, махом” опинилася „серед перестарків, перебірців, яким уже зась гребувати тим, що не до любови” (с. 106). Відповідь панотця, „що Бог бачив Каїна, який він є, ото й учинив спит його гордині, понизивши в очах брата його” (с. 110), однак, не задовольнила дівчини. Допіру з вуст диявола, якому стала за жінку, почувла те, що хотіла: „що тільки нікчемним своїм створінням Він і прияє, тільки вбогі духом йому любі [пор.: „Блаженні убогі духом, бо їхнє Царство Небесне” – Мт. 5: 3 – І. Б.], а найліпших і найдужчих, найвиборніших, як діаманти в земній короні, – знай гонить, і понижує, і тавром проклінним назначує од малих своїх” (с. 116). Відтак індивідуальність героїні остаточно поглинається тінню біблійного першовбивці, і коли знавісніла Ганнуся по страті сестри повертається додому, на запитання батька („а Оленка ж де”) з її вуст падає Каїнова відповідь (“а звідки я знаю, [...] або я їй сторожа?..” – с. 119, пор.: 1 М. 4: 9).

У загальнохудожньому контексті *Казки про калинову сопілку* виявляється, що індивідуальність головної героїні обтяжена численними конфліктами, починаючи від вузькопобутових, передусім родинно-соціальних (з сестрою й батьком, а також з односельцями), і кінчаючи на широко світоглядних (з патріархальною системою цінностей і навіть з самим Богом, котрий її освячує). Серед інших на особливу увагу заслуговує той внутрішній, психологічний конфлікт у душі героїні, що обумовлюється складним плетивом материнського й батьківського комплексів її патріархального роду. Воістину, „вороги чоловікові – домашні його!” (Мт. 10: 36). Так, глибиннопсихологічне коріння трагедії сягає непростих стосунків матері Марії з її батьком, який мав свій погляд на те, що є добрим для його дочки, й не дозволив їй вийти заміж за того, з ким вона кохалася. Цієї образи Марія не вибачила батькові навіть по його смерті, що кинуло фатальну тінь не тільки на її власну змарновану долю, а й на життя її родини, збудованої з нелюбом на зло батькові – *щоб знав*. І тому кожен з членів цієї родини по-своєму став закладником: через те пекло розпачу й кривди, що його все життя носила в собі Марія, чоловік,

котрий щиро її кохав, не дочекався від неї ні любові, ані повної хати дітей, про яких пристрасно мріяв, тоді як друга дочка Оленка була „все’дно що кинута Василеві на відчипного” (с. 76).

Але найбільшу кару за гріхи Марії парадоксальним чином понесла саме її улюблена дочка Ганнуся, яка і об’єктивно, і суб’єктивно мала з лихвою компенсувати все, чого лиха доля позбавила її матір. Передусім невизначно піддається сумніву батьківство Василя, бо по невдалому сватанню Марія тайкома один лиш раз зійшлася „з несудженим другом”, а Ганна-панна зростала „маминою дочкою, авжеж пак маминою, бо чий б бички не скакали, а телятко наше, й батько лиш тоді важить, коли мати на те дозволить” (с. 74–75). Втім, у своєму материнському егоцентризмі, що зовні був декларований як жертвна любов, Марія фактично стала жити доччиним життям, наче своїм власним. Про це виразно свідчить наступна її фантазія: „попереду в уяві стелилася горобіжна, мов по променю, сонячна стежка, аж у голові лоскотно паморочилося [...] по тій стежці ступала Ганнуся, й цілий світ заглядався на її вроду й княжу поставу, а хто ж то там такий притулювся ззаду? – ба, чи не знаєте, та то ж її мати, – авжеж, статечно киває Марія, також уся в сріблі-злоті, паваю випливаючи наперед” (с. 83–84). Втім, нещаслива мати не може виховати щасливої дочки, яких би чарівних казок їй не оповідала, бо разом з палкою любов’ю неодмінно передасть дитині й свої нерозв’язані проблеми (душевні й духовні) та неподолані конфлікти (внутрішні й зовнішні). І то власне „Мама Марія” несвідомо стала для своєї над життя коханої первістки одним із джерел отієї *великої спокуси* „не по тілу, а по духу”, перед якою свого часу застерігала прочанка, адже: „Що тільки зв’яжете на землі, зв’язане буде на небі, і що тільки розв’яжете на землі, розв’язане буде на небі” (Мт. 18: 18).

„Материнський” підтекст розглядуваного твору, здається, може мати ще принаймні одне вельми символічне прочитання, що сягає глибин психології творчості й уявлюється як прихована полеміка провідної представниці літератури нової хвилі з першорядною постаттю покоління шістдесятників, „яку за життя звано „геніальною”¹⁷. Так, постмодерна „інтелектуальна казка”, крім вищезгаданого вірша Костенко *Калинова сонілка*, у певний спосіб також контекстуалізується з її історичним романом у віршах *Маруся Чурай*, культовим текстом доби пізнього соцреалізму.

¹⁷ Див.: О. Забужко, *За що ми любимо Лесю? Українська жінка як культурний герой: Стать і тілесність*, [в:] *Гендерна перспектива*, упоряд. В. Агеєва, Київ 2004, с. 48.

Обидва твори воскрешають, почасти навіть стилістично, зближені в часі епохи історичного минулого України – відповідно період національно-визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького й добу Гетьманщини; обидва сповнені палкого пафосу протиставлення вищої правди (так, як її розуміють авторки) людській кривді. Костенко „реставрує” сторінки документів несправедного суда над Марусею, які, не виключено, могли загинути влітку 1658 р. під час пожежі у Полтаві¹⁸, тоді як Забужко не менш принципово, послідовно й співчутливо відстоює позицію Ганнусі (великою мірою жертвовну) на тому суді, що чинить над нею патріархальна традиція.

Паралелі між протагоністками обох творів також досить виразні: обидві є особистостями непересічними в усіх відношеннях, обом болісно докучає їх недолуге сільське оточення, зрештою, обоє стають убивцями: Ганнуся – своєї сестри, Маруся – коханого Гриця, котрий у дитинстві був їй як брат. Разом з тим героїня Забужко в багатьох відношеннях протиставлена героїні Костенко: якщо Маруся Чурай послідовно виправдовується, апологетизується, героїзується і навіть сакралізується¹⁹, то Ганна-панна змальовується як постать принципово амбівалентна. І власне ця амбівалентність так чи інакше збиває з пантелику дослідників, котрі несвідомо прагнуть інтерпретувати дану постать однозначно: або переважно позитивно (Агеєва, Скуратівський, Гундорова), або виключно негативно (Зборовська). Також на тлі архетипально-всеперемагаючого поетичного генія Марусі Чурай виразним дисонансом звучить пісня калинової сопілки, якої Ганна-панна „дочекалась” від свого „князя”, і так само в її принциповому небажанні, а пізніше в неможливості йти до монастиря відлунюють мотиви Марусиної прощі до Києво-Печерської Лаври.

Повість-притча Забужко є твором внутрішньо конфліктним. Мистецько-філософський аналіз показових парадигм патріархальної культури dokonується письменницею в контексті відчайдушного опору специфічного художнього матеріалу, що втілюється способом взаємного накладання старо- й новозавітніх колізій на колізії українського казкового фольклору (з урахуванням деяких аспектів національного і світового красного письменства). Вже сам задум твору чреватий трагедією: можна

¹⁸ Див.: Л. Костенко, *Якби знайшлась неопалима книга. Розділ перший*, [в:] *Eadem, Маруся Чурай: Історичний роман у віршах*, Київ 1990, с. 5–28.

¹⁹ Звернімо увагу, зокрема, на символіку дарунку, що його Маруся під час прощі дістає від мандрівного дяка перед його зникненням: це не що інше, як „в червоні квіти хусточка тернова” (*ibidem*, с. 127) – своєрідний „жіночий” еквівалент тернового вінця.

сказати, послуговуючись промовистим окресленням класика, що на своїй дорозі до справжнього пекла протагоністка проходить через усі пекельні кола „ідіотизму сільського життя”. Докорінно переосмислюючи одно-площинну фольклорну фабулу, письменниця заглиблюється у найтемніші закамарки колективного несвідомого, уявляючи примхливе архетипальне сплетення добра і зла, сакрального і профанного, а також смислу й абсурду в царині людської душі.

Streszczenie

*Mikropowieść-parabola Oksany Zabuzhko „Baśń o fujarce kalinowej”
– problem genetyczno-intertekstualnego tła artystycznych poszukiwań pisarki*

W artykule podjęto próbę określenia najważniejszych wskaźników genetyczno-intertekstualnego kontekstu rozpatrywanego utworu. W swoich poszukiwaniach artystycznych Oksana Zabuzhko zwraca się do motywów znanych ze *Starego i Nowego Testamentu*, do wątków folkloru ukraińskiego itd. Centralne postacie tej filozoficznej baśni nawiązują także do archetypów cienia i osoby Jungowskiej psychologii głębi. Na szczególną uwagę zasługuje ukryta polemika Zabuzhko z Lina Kostenko.

Summary

*The long short story parable by Oksana Zabuzhko „A fairy tale about the cranberry pipe”
– the problem of the genetic-intertextual fundament of the writer’s artistic search*

The article is devoted to the analysis of the genetic-intertextual context of this Zabuzhko’s tale, in which writer does her artistic search. Zabuzhko uses the motives of *Old and New Testament*, the subjects of Ukrainian folklore and so on. Also the protagonists of this philosophical tale may be interpreted as the archetypes of the Shadow and of the Person (in the context of the psychology of depth by Carl Gustav Jung). The particular importance has the hidden polemic between Zabuzhko and Lina Kostenko.