

ВПЛИВ ЗМІННОГО ЦЕНТРУ НА СЮЖЕТ ТВОРУ: СПРОБА ТИПОЛОГІЧНОГО ЗІСТАВЛЕННЯ НА ПРИКЛАДІ НОВЕЛ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО „ЦВІТ ЯБЛУНІ” ТА ГАБРІЄЛЯ МАРКЕСА „ЄВА ВСЕРЕДИНІ СВОЄЇ КІШКИ”

Христина Венгринюк. Вплив змінного центру на сюжет твору: спроба типологічного зіставлення на прикладі новел Михайла Коцюбинського „Цвіт яблуні” та Габрієля Маркеса „Єва всередині своєї кішки”.

У статті ми проводимо порівняльний аналіз новел Михайла Коцюбинського „Цвіт яблуні” та Габрієля Маркеса „Єва всередині своєї кішки”. Звертається увага на зміну центру і як ця зміна впливає на його переміщення в зазначених творах. Як і в новелі Михайла Коцюбинського так і в новелі Габрієля Маркеса первинним центром є біль, який і впливає на всі радикальні та гострі зміни в художньому тексті.

Ключові слова: центр, маргінес, деконструкція, автомаргіналізація, екзистенція.

Христина Венгринюк. Влияние изменяемого центра на сюжет произведения: попытка типологического сопоставления на примере новел Михаила Коцюбинского „Цвет яблони” и Габриэля Маркеса „Ева внутри своей кошки”.

В статье мы проводим сравнительный анализ новел Михаила Коцюбинского “Цвет яблони” и Габриэля Маркеса “Ева внутри своей кошки”. Обращается внимание на изменение центра, и как это изменение влияет на его перемещение в указанных произведениях. Как и в новелле Михаила Коцюбинского, так и в новелле Габриэля Маркеса исходным центром является боль, которая влияет на все радикальные и острые изменения в художественном тексте.

Ключевые слова: центр, маргинас, деконструкция, автомаргинализация, экзистенция.

Khrystyna Vengrynjuk. An Influence of a Changing Centre On a Plot of a Composition: an Attempt of a Typological Comparison on the Examples of the Stories of M. Kotsubynski “The Blossom of an Apple Tree” and G. G. Marquez “Eva Inside My Cat”.

In the article we demonstrate a new interpretation of a marginality with using an opposition pair of a margin – the centre. We’ll scrutinize how its change can influence on a plot of a composition. This process we’ll observe on the examples of the stories of M. Kotsubynski “The Blossom of an Apple Tree” and G. G. Marquez “Eva Inside My Cat”. For our investigation we chose those stories because on theirs examples we can observe the changing of the centre in the best way.

Key words: center, margins, deconstruction, automarginalization, existence.

Проблема маргінальності в останні десятиліття використовується чи не всіма гуманітарними та соціальними науками. Вона стосується методологічних зсувів, які відбулися за останні роки, або, точніше, теоретичних пошуків кожної з них, а також глобальних теоретичних шукань гуманітарних та соціальних наук у цілому. Маргінальність розглядали зарубіжні та вітчизняні дослідники: Клод Леві-Строс, Жак Дерріда, Мішель Фуко, Едвард Саїд, Ролан Барт. Серед вітчизняних дослідників можна відзначити Оксану Забужко, Романа Іваничука, Соломію Павличко, Лілію Кемалову, Станіслава Гуріна, Євгенію Кононенко, Миколу Ільницького, Ярослава Поліщука, Світлану Кирилук та ін. В Україні маргінальність не є достатньо досліджена, більшість науковців розглядають опозиційну пару маргінальне / центральне.

У цій статті ми спробуємо показати нову інтерпретацію маргінальності, використавши опозиційну пару маргінес – центр і розглянемо, як його зміна може впливати на сюжет твору. Цей процес ми простежимо на прикладі новел М. Коцюбинського „Цвіт яблуні” та Г. Маркеса „Єва всередині своєї кішки”. Для нашого дослідження обрано саме ці новели, бо на їх прикладі можна якнайкраще розглядити зміну центру. Крім того, вони дуже близькі сюжетно. Як і в новелі М. Коцюбинського „Цвіт яблуні”, так і в новелі Г. Маркеса „Єва всередині своєї кішки” первинним центром є біль, який народився через втрату дитини. Насамперед, ми звернемося до імпресіоністичної новели українського письменника-модерніста М. Коцюбинського „Цвіт яблуні”. Адже, „імпресіоністична структурність творів Коцюбинського – це зосередження оповіді переважно на внутрішньому етичному конфлікті, а звідси – суб’єктивний кут зору, нові засади поетики: відмова від традиційного подієвого сюжету та актуальний хронотоп, „настроєва” композиція, підтекст, широке залучення символів, кольорів, предметних деталей і т. ін. Словом, ідеться про перехід до принципово нової форми художнього мислення. У Коцюбинського зображення світу втілюється передусім у формах внутрішнього ідеального життя, адекватних процесам людської психіки, – таких, як утома, сон і т. д.” [11, с. 180].

У новелі М. Коцюбинського „Цвіт яблуні” ліричний герой одразу закривається від світу, він наче тікає... Світ – це його будинок, де життя задихається, а його життя сфокусовано в його дитині: „Ні, дім не спить. В ньому живе щось велике, невідоме. Я чую, як воно дихає, зітхає, як неспокійно

калатає його серце й б'ється живчик... Я щільно причинив двері од свого кабінету" [5, с. 390]. Він навіть не може всидіти „у собі”, а ховається на крайчику світу – у власному кабінеті, який поділений навпіл: там, де небо, – темрява, бо воно може забрати найдорожче, а підлога, наче міцна опора, бо вона реальна, вона відбиває тінь, а тінь і є ознакою життя: „Моя лампа під широким абажуром ділить хату на два поверхи – вгорі темний, похмурий, важкий, під ним – залитий світлом, з власними бликами і з сіткою тіней” [5, с. 390]. Цей поділ наче відділяє свідоме від несвідомого. Ці “присвисти віддиху” (тобто стогони) доводять його до божевілля, бо вмирає його донька. От-от і світ розколеться, герой це добре відчуває, бо „ходить вже третю безсонну ніч, чуткий, як настроєна арфа” [5, с. 390], його душа оголена, здається, він носить свої нерви на долоні. М. Коцюбинський надзвичайно майстерно описує внутрішню істеріку героя, якого роздушує ця больова градація: „Я навіть, проходячи повз стіл, поправив фотографію. О! Тепер симетрично!..” [5, с. 390]. На якусь мить це фото стає центром його думок, йому важливо, щоб воно стояло рівно, але лише тому, що біль розчиняє його мозок, перемикаючи увагу на щось інше. Герой перебуває у стані афекту і його організм (так трактує це медицина) для того, щоб якось себе врятувати, намагається бодай на мить забути про горе і подумати про щось інше [10, с. 1]. Такий центр є лише захисною функцією організму. „А свист не вгаває. Я й так бачу все, бачу свою дівчинку, її голі ручки на рядні; бачу, як ходять під рядном її груди, як вона розтуляє спечені губи і ловить повітря. Це мені крає серце. Коли б швидше кінець!” [5, с.390]. Батько розуміє, що вже краще нехай не мордується, і йому самому тоді вже легше буде. Оленці лише три роки (так символічно), а вона задихається від хвороби. Герой не лише зневірений тато, він водночас і митець, письменник. І тут відбувається найнеочікуваніше: до нього невчасно приходиться муза, він бачить у вмиранні своєї дитини не тільки безмежне горе, бо ця наддовга ніч надихає описати її у своєму початому романі: „Чому б мені не взяти такої ночі до того епізоду розпочатого мною роману, де Христина, покинувши свого чоловіка, опинилася раптом з великого міста в глухому містечку? Їй не спиться. Вона відчуває вікно своєї хати... Ціле море дерев у цвіту... м'якими чорними хвилями котяться навкруги...” [5, с. 391]. Символікою чорного дерева передає він смерть доньки. Невже зараз час думати над сюжетом роману? Це – істерика митця, це – істерика митця-маргінала. Можливо, такий стан є тим самим захисним ефектом, але ми докорінно це не стверджуватимемо, оскільки він не є звичайним чоловіком, він письменник, і цей потяг міг бути, власне, творчим. Герой не вміє реагувати по-іншому, бо його почуття загострені, він сприймає усе гіперболізовано, тому мусить кудись “перекладати” свій біль, а що в нього ще є, окрім власної літератури... Його новий роман повинен увібрати усі страждання, бо по-іншому він просто не в змозі пережити це горе. Нічого немає жакливішого для людини, як смерть її дитини, навіть для людини-митця. Він божеволіє: „Я починаю глибоко втягувати повітря, дихати за неї, наче їй від того легше буде. Х-ху!” [5, с.391].

Герой живе у вакуумі, де центром є його донька, а батько перебуває на маргінесі, він навіть не може бути поряд з донькою, а ходить по своєму кабінету, він начебто віддалений, але насправді він перебуває у центрі смерті, уявно з донькою за руку, герой і є тим скупченням морального болю, який вилився би й отруїв його душу, якби він його не переніс на свою рятівницю – музу. Муза в цьому разі є суб'єктом, бо рятує, а об'єктом – майбутній твір. Він уже не може спостерігати за муками своєї донечки, йому хочеться бути провидцем, він загадав собі, що свічка, яка стоїть на столі, горітиме стільки, скільки битиметься серце його дитини. Свічка в якийсь момент стає центром, бо письменник закликає її бути тим розпорядником часу. Батько бачить себе збоку, він спостерігає за всім, що відбувається, ніби те все відбувається не з ним, у нього наче стан роздвоєння особистості, наче він один безперестанку ходить своїм кабінетом і вичікує, коли вже його доньці стане краще, тобто вона помре, а інший „він” нависає над цією хатою, де перетікають усі ці страшні хвилини: „Я волочу втомлені ноги поміж сірими меблями, а за мною тихо волочиться моя згорблена тінь” [5, с. 392]. Ця тінь і стає тим другим „я”, яке абсолютно відзеркалює його – справжнього. Тут варто було б звернутися до засад екзистенціалізму, бо батько перебуває в тому проміжку між вмираннями дитини і тим, що її теоретично вже не існує. Він боїться впасти в цю реальність, тобто усвідомити, що ще кілька вдихів, і її більше не буде, тому він починає уявляти майбутні епізоди з роману, щоб увічнити образ своєї донечки в реченнях, у тих словах та між рядками. У нього не припиняється істерика, бо хвилин до смерті залишається все менше і менше. Божевілля викручує його зсередини і розтинає, він просто втрачає контроль над своїми думками і щось підшкірне починає посилати йому сигнали: „Якісь голоси говорять в мені. „Чи не хочеш оселедця?” [5, с. 392]. Для чоловіка в цю секунду оселедець стає центральнішим за його дитину, бо йому хочеться їсти, ласувати ним, він бажає забути, жити колишнім, нехай вже й без його дівчинки, лишень би вже без такого болю. Біологічно

так само можна пояснити, чому людині в такому стані хочеться їсти: цілісно його організм є автономним, він не може розуміти і співпереживати усі біди, які трапляються з людиною, йому важливо, аби тіло було здорове і сите, тому воно й викликало нестримне бажання їсти, аби не вмерти [10, с. 1]. „Гідрохінон... гідрохінон... гідрохінон”...” [5, с.392] – повторює безперервно він. Це слово вподобалося йому, а особливо, коли розкладати його на склади і повторювати окремо, наче вдумуючись у кожну частинку, лишень би знову не зануритися в ту реальність. Гідрохінон – це речовина, яка вибілює шкіру, можливо, він не просто повторює ці слова, він наче шукає такий “розчин” для душі, щоб відбілити її... забутись, зробити її голою і безгрішною. Герой надалі споглядає себе, ніби когось іншого, і радить тому іншому, тобто собі: „Смерть то й смерть, життя – то й життя” [5, с. 392]. Я. Нідельман цитує Канта, який захоплювався г’юмінським аналізом: “Ідея причиновості та ідея мого „я” є тільки плодами психологічних звичок усередині нашого мозку. Немає нічого „десь там” і „десь тут”, що могло б мати до них якусь відповідність” [8, с. 206]. Якщо вона буде там, тобто на небі, значить, вона і буде тут, у цьому світі.

Чоловік звикся з батьківськими почуттями, Оленка була проекцією його майбутнього. Він залишається батьком-маргіналом, бо в нього померла дитина, хоча він ще не може про це думати, бо надмірне горе не дозволяє йому свідомо мислити, а лише на рівні підсвідомих відчуттів і бажань. М. Коцюбинський знову звертається до символіки, він описує годинник, який прискорює час до найжахливішого: „Дзигарі в столовій пробіли другу. Голосно, різко. Ці два дзвінки впали мені на голову, як грім із неба, як ніж гільйотини. Вони мене мало не забили” [5, с. 392]. Для нього навіть година якась гнітюча: друга, наче парні квіти на кладовищі. Центр подій під впливом обставин змінюється настільки швидко, що далі центром стає лікар, який приходить, щоб урятувати хвору. Лікар – центр, бо стає втіленням Бога, він наче носить у собі життя Оленки, проте вже приречене: „Чи мені здається, чи то справді свист тихшає? Що ж воно – кінець? Може, їй легше, моїй дитині! Може, все минеться, вона засне і завтра її очки будуть сміятися до тата? Господи! Єсть же сила, якась сила, яку можна вблагати!...” [5, с. 393]. Герой не може збагнути, що вже нічого не здатен змінити, жоден батько чи мати не можуть змиритися зі смертю дитини, в нього ще є надія, він переконаний, що мусить бути така сила, яка мала б допомогти, навіть якщо то і не є Господь. Він уже не згадує про роман, то була відчайдушна слабкість митця, порив його “іншого”, якому не хочеться страждати, а забутись і творити. Він не припиняє шукати чогось, що могло б змінити все, він переконує себе, що не так зрозумів лікаря, що вона виживе. Але... „Посеред хати, на великому подвійному ліжку, на білих ряднах лежить моє кришенятко, уже посиніле” [5, с. 394]. Вона ще жива, але це останні її вдихи. Центром стає доньчине велике ліжка, на якому вона безпорадно лежить, воно символізує світ, в якому людина надзвичайно мізерна, ліжка стає величнішим за дитину, бо з ним нічого не трапиться через кілька секунд, а від дівчинки залишиться нікому не потрібна, без душі, оболонка. Ліжка залежне лише від людини, яка може зробити з ним, що їй захочеться, а життя його доньки, як і життя кожної людини, в руках Господа. Ліжка є центром смерті, бо саме на ньому вмирає Оленка. Свічка стоїть поряд, вона не погасла, це ще один символ того, що колись був центром і змінився, символ, що Бог керує світом, бо свічка не погасла, коли померла його донька, як загадав герой. Батько бачить усе це і знову наче потрапляє в стан божевілля, він наче парфумер Гренуй з роману П. Зюскінда „Запахи”, який намагався до кінця висмоктати запах жінки, щоб потім відтворити його. Так і чоловік вдивляється у свій мертвий плід, щоб колись увічнити його у своєму витворі: “Щоб не забути... щоб нічого не забути... ні тих ребер, що з останнім диханням то підіймають, то опускають рядно... ні тих, мертвих уже, золотих кучерів, розсипаних по подушці, ані теплого запаху холодючого тіла, що виповнює хату. Воно все здається мені... колись... як матеріал...” [5, с. 394]. У ньому знову говорить „друге я”, яке промовляє вустами митця, в цю мить центральним у його свідомості стає свідомість письменника, вона випереджає надмірне горе. Далі прокидається його „основне я”, спостерігає, що з ним відбувається, і хоче втекти від нього. Герой вибігає з дому. Йому легшає. Цвіт яблуні нагадує його щойно вмерлу доньку: „Я машинально зриваю цвіт яблуні і прикладаю холодну од роси квітку до лица. Рожеві платочки од грубого дотику руки обсипаються і тихо падають додола. Хіба не так сталося з життям моєї дитини?” [5, с. 394]. Цвіт яблуні після смерті Оленки стає центром усього, бо тепер, коли батько бачитиме дерева в цвіті, вони нагадуватимуть йому Оленку, він наче реінкарнував її через цвіт яблуні. Ніколи навіть могила доньки не зможе стати центром, як цей щовесняний облітаючий цвіт. Дівчинка померла, але це ніяк не може повпливати на природу: „Природа радіє” [5, с. 394] – значить, світ не зупиняється, життя продовжується. Якщо помруть усі люди на світі, то земля все одно родитиме, йтимуть дощі і змінюватимуться пори року. Він віддає донечці її ж саму: „Я

обкладаю її цвітом яблуні зо всіх боків, засипаючи тими квітами, такими ніжними, такими чистими, як моя дитина” [5, с. 395]. Батько дивиться на свою дитину й розуміє, що це вже не те, що він любить, що є таким до болю йому дорогим, вона знову не є центром, на маргінесах десь є її душа, душа і стає центром, яку не видно, вона полетіла кудись, її не можна зловити. Тепер, коли він відчуває усе більш свідомо і реально, знає, що має обов’язок перед своєю крихіткою, він повинен подарувати їй роль у своєму творі, тоді вона ніколи не помре. Проте його це мучить, болить, він переконаний, що вона, якби була старшою, сама цього хотіла б, його не покидає думка, що він зраджував їй, коли вона помирала, зраджував їй зі своїм ненаписаним твором: „Мила моя донечко, ти не гнівася на мене?” [5, с. 397]. Первинним центром твору є біль, який народився з умиранням доньки і змінювався з часом наближення смерті й не завершився з її біологічною смертю, а продовжував метаморфозуватися далі. Із сюжету твору розуміємо, що заключним центром у його романі буде вона, бо там Оленка житиме вічно, а допоки книга ще перебуває на маргінесі, вона і залишається уявним центром, найкращим спогадом про доньку від весни до весни, допоки не зацвітуть яблуні.

Герой „Цвіту яблуні” М. Коцюбинського з самого початку вже був маргіналом, бо він письменник, йому підвладний дар автомаргіналізації, про який писала О. Забужко, він як творець умів переходити з одного стану свідомості в інший, наче з кімнати в кімнату.

Цікаво спостерігати, як у творі змінюється центр. Маргінальними завжди є два образи одного героя, один з них присутній у центрі подій. Центр теж завжди змінюється, найчастіше він рухається з героєм, а інший його образ за всім цим спостерігає. Тут присутні екзистенційні мотиви, чоловік завжди зупиняється між життям доньки і її смертю, тому, можливо, він і роздвоїв себе, щоб не бути на межі, тут не лише герой перебуває на межі, а в першу чергу – Оленка, вона бореться за життя, але смерть „перетягує” її. Окрім цього, в тексті є й інші межові “точки”: все відбувається в час між днем та ніччю, а саме – на світанку; цвіт яблуні – теж уявна межа, це – стан переходу від пуп’янку до плоду.

За аналогічним принципом аналізуватимемо новелу Г. Маркеса „Єва всередині своєї кішки” (в зіставленні з „Цвітом яблуні”). Тут так само яскраво помітний центр, який постійно змінюється.

Центром новели теж є дитина героїні твору, але до нього ми прийдемо не одразу, бо автор спершу демонструє той тягар, який вона несе через свою красу, жінка наче пророчить собі таке страшне горе, аби вбити власну вроду. Власна краса стала для неї “мозолем”, який вічно муляє. Вона цурається своєї вроди, яка більше не потрібна їй, несумісна більше з її “хворою” душею. „Вона втомилася завжди бути в центрі уваги, під пильними поглядами чоловіків” [6, с. 615]. Героїня сама знає, що вона і так є центром, вона бажає винести себе на маргінес, щоби бути менш помітною, бо сама того не знає, що, відходячи на маргінес, вона стає ще помітнішою. Г. Маркес описує її вже маргіналкою, а не „жінкою в центрі уваги”. В новелі М. Коцюбинського одразу відомо, чому страждає герой, а тут, коли краса вже не є центром, якої вона вже начебто позбулася, то основним стає її біль, але спершу не відомо, звідки він, де його початок. І герой „Цвіту яблуні”, і Єва страждають від безсоння, вона теж захована від світу в чотирьох стінах, вважаючи нібито її світ реальніший. Вона почувалася так, „наче в її артеріях мешкали крихітні теплокровні комахи, які з наближенням ранку прокидаються і перебирають рухомими лапками, бігають у неї під шкірою туди-сюди” [6, с. 615]. Від морального болю в час перед світанком (а це період найбільшої чутливості) ціпеніє все тіло, вона вже звикла до такого передранішнього стану, який не могла ніяк перебороти. Принагідно зазначимо, М. Вінграновський в оповіданні „Манюня” по-особливому наголошує на передсвітанковому часі: “Поміж ніччю й світанком є такий проміжок часу, коли сонна людина, звір чи худоба западають в інші світи і собі не належать” [1, с. 23]. Це знову ж таки підтверджує, що моральний біль захопив її повністю і з центру він відходить на периферію, бо жінка зникає до нього. Героїня в цей час не належить собі, а якимось іншим силам, вона не може керувати собою, тому таке з нею і відбувається. Єва переконує себе, що ці підшкірні комахи, тобто її страждання, є спадковими: „Вони переходили з покоління в покоління, підтримуючи своєю мікроскопічною конструкцією вибрану касту, приречену на страждання. Ці комахи зародилися в череві першої матері, яка народила гарну доньку” [6, с. 616].

Можливо, автор під цими описами приховує їхній сімейний гермафродитизм, де домінують жіночі статеві органи, і особа може розмножуватися, адже ззовні це прекрасна жінка, яка має і чоловічі, й жіночі статеві ознаки. Спадковий біль, який описує Габріель Маркес, може, і є гермафродитизмом, що переходить з покоління в покоління. Лише гермафродити можуть бути такими гарними і породжувати такі ж надзвичайно красиві плоди. „Гермафродити уособлюють ідеал чоловічої сили і жіночої вроди” [9, с. 370] – рядки з роману Кодзі Судзукі „Дзвінок”, де героїня була надзвичайно гарною жінкою, але вона гермафродит, тому усе життя – нещасна. Жінка хвора саме

синдромом двостатевих гонад (істинний гермафродитизм), а не вродженим андрогенітальним синдромом (ці патології дуже схожі, тому їх часто плутають), бо при андрогенітальному синдромі в жіночої статі не розвиваються молочні залози, різко відстає від вікової норми матка, менструації не настають, тобто жінка не може народжувати. Посилюється вірилізація зовнішніх статевих органів, відбувається згрубіння голосу й оволошіння за чоловічим типом [2, с. 719]. Гермафродитизм буває істинний і неістинний, Єва, напевно, не була істинним гермафродитом: „Несправжній гермафродитизм трапляється набагато частіше, ніж істинний. Він включає всі форми текстуальної й екстагенітальної (наднирковозалозної, медикаментозної та ін.) вродженої патології статевого розвитку. При несправжньому гермафродитизмі зовнішні статеві органи характеризуються по-різному вираженою неповною маскулінізацією. Вторинні статеві органи – двостатеві. У поведінці частіше переважають жіночі якості. При несправжньому гермафродитизмі вибір жіночої статі можна вважати більш виправданим, ураховуючи велику активність і життєздатність оваріальної частини гонад” [8, с. 543]. Ми не зупинятимемося детально на історії та розвитку хвороби двостатевих гонад, бо це не є предметом нашої роботи, нам важливо показати, що Єва перебуває не просто за межами суспільства, а геть поза ними. Габріель Маркес не відповідає, що саме траплялося з усіма Євиними предками, чому вони всі були такі нещасливі: „Це була не краса, а хвороба, яку треба було припинити, обірвати цей процес” [6, с. 616]. „Вона проклінала усіх своїх предків. Вони винні в її безсонні. Вони передали їй застиглу бездоганну вроду, матері відновлювали і підправляли свої обличчя і прикладали їх до тіла доньок. Здавалося, що одна і та сама голова, завжди одна, переходить з одного покоління в інше й у всіх жінок, які повинні прийняти її як спадкову ознаку краси, – однакові вуха, ніс, рот...” [6, с. 617]. Габріель Маркес описує цю спадкову подібність окремих органів так, наче має продовжити цей ряд й ідентичною аномалією статевих органів, але замовчує: „І так переходячи від обличчя до обличчя, був створений цей мікроорганізм, який з плином часу посилив свої впливи, набув своїх особливостей, міцї й перетворився в непереборне створіння, в невиліковну хворобу, яка, пройшовши складний процес відбору, добралася й до неї, і немає більше сил терпіти – такою гострою і болючою вона стала!... І справді наче пухлина, наче ракова пухлина” [6, с. 617]. Автор говорить про невиліковну хворобу, він натякає на безповоротність, це дуже схоже саме на гермафродитизм. Джефрі Євгенідіс в романі „Середня стать” цитує Платона: „Гермафродити були завжди. Завжди. Платон взагалі каже, що спочатку всі люди були гермафродитами. Перша людина складалася з двох половинок – чоловіче та жіноче. А потім вони були розділені. Саме тому всі шукають свою другу половинку. Крім нас. Ми маємо дві з самого початку” [3, с. 693]. З цього, безперечно, випливає, що Єва, будучи гермафродитом, вже є маргіналкою, так само маргіналом є й герой „Цвіту яблуні”, бо він, за задумом автора, теж є письменником. Можливо, і сам не передбачав, що описуватиме людину-гермафродита, цей образ міг виплисти з його підсвідомого.

Єва точнісінько, як і герой Михайла Коцюбинського, хоче жити у своєму світі, закритися від усіх – так на них натискає горе, яке і є матрицею всього подальшого. І в неї також померла дитина. Син. Жінка вдруге стала маргіналкою. У новелі не описується процес умирання, а тільки її переживання після смерті сина, хоча минуло вже п’ять років. На початку твору автор наголошує, що в них з покоління в покоління народжувалися жінки, а в Єві був син, і він, невідомо за яких причин, помер. Можливо, саме її хвороба спричинилася до того, що жінка не змогла народити здорову дитину, бо вона народила особу чоловічої статі, а в них генетично народжувалися дівчатка. Рухаючись текстом, переконуємося, що центр не змінюється, центром залишається єдиний безмежний біль, але щоразу він набуває іншої форми. Вона уявляє, як її синочок дряпає землю руками і нігтями, їй боляче знати, що він похований під апельсиновим деревом у саду, бо так він може побачити, що в неї хронічне безсоння. Вона так само, як і герой „Цвіту яблуні”, божеволіє від втрати найріднішого. Єва боялася, що він попросить, щоб вона пішла з ним і захистила від потвор, які “згризають коріння його фіалок”. Тут фіалки, напевно, є алюзією на те, що у хлопчика сині очі. Її руйнувала зсередини думка, що під землею його постійно хтось пожирає: „Після того, як його перетворили в цемент, роблячи надгробок, вона хотіла, щоб його відвезли далеко, боялася згадувати його ночами. Однак його залишили там, закам’янілого, в глині, і дощові черв’яки тепер п’ють його кров” [6, с. 618]. У неї розвинулася параноя, що син десь там живий, плаче і кличе її: „Вона ніколи не думала, що краса може коштувати таких жертв” [6, с. 620]. Це вкотре підтверджує, що вона гермафродит.

Єва, як і герой Михайла Коцюбинського, що реінкарнував доньку в цвіт яблуні, увічнила сина в живому – в апельсиновому дереві. Для неї основною згадкою про нього є ці помаранчеві плоди, які вона не може їсти: „Вона знала: малеча добирається весною до квітів на дереві і плоди восени будуть живитися

його тілом, освіжені жахливою прохолодою смерті” [6, с. 621]. Центром її дитини є не його могила, а апельсинове дерево і не лише те, під яким дитя поховане, а кожне. Від цих підшкірних комах вона почала розчинятися, навіть поступово починає вмирати її краса. Єва відчуває невагомність, щось зовсім інше, в такому стані їй хочеться лише одного, зробити те, що раніше було для неї неможливим – з’їсти апельсин. Так героїня хоче потрапити до сина, проникнути в його центр. Вона відчуває своє наближення до нього, якщо розчинилася її краса, то вона буде безстатева – андрогін, ангел, дух. Жінка бачить усе збоку, так само, як і батько-маргінал з “Цвіту яблуні”. Він завжди залишався тілесно живим, але його завжди було два: маргінальний і центральний, а Єва маргінальна постійно. Жінка помирає, вона відчуває, що з нею мають вилетіти й інші невинні душі: „...душі дітей, які вмерли нехрещеними, які жили і помирили упродовж тисячі років” [6, с. 623]. Єва – маргінальна, вона відчуває потребу літати з дітьми-маргіналами, можливо, її син теж був нехрещений. Її душі треба експлуатувати якесь тіло, а поряд – нікого живого. Далі центральним є бажання реінкарнуватися. Єдина душа, яка є поряд – це Євина кішка. Їй важко проникнути в неї, бо тоді вона не зможе нічого сказати, коли тіло її сина заливатимуть бетоном; вона не зможе з’їсти апельсин, тому син уже ніколи не буде її частинкою, раніше був, бо вона, хоч і гермафродит, але жінка, і в її лоні він дозрівав, увібравши її кров. Єва розуміє, що якщо вона буде кішкою, то їй захочеться з’їсти мишеня. Їй важко змиритися з тим, що вона померла, виходу не було, їй необхідно було перетворитися в кішку, Єва починає переконувати себе, що бути кішкою – це не так погано: „До того ж вона стане незвичайним створінням – кішкою, завойованою результатом гарної жінки. Вона буде привертати увагу...” [6, с. 625]. На деякий час її біль вийшов на маргінес (тобто він усе одно залишається основним), а об’єктом і центром стає кішка, вона заповнила всі її роздуми й бажання. Але не все так просто, Єва не могла знайти кішку! „Кішки ніде не було. Вона шукала її на даху, на деревах, в канавах, під ліжком, у комірчині” [6, с. 625]. Натомість бачить скрізь лише миш’як: „Там, де вона очікувала побачити, як завжди, портрети своїх предків, був лише флакон з миш’яком. Вона знаходила миш’як по всьому будинку, але кішка зникла. Що сталося з усіма предметами? Чому її тридцять улюблених книг накріті тепер товстим шаром миш’яку? Вона згадала апельсинове дерево в патіо. Відправилась на пошуки, передбачала знайти його біля малого, в його ямі, наповненій водою. Проте апельсинового дерева на місці не було, і малюка теж не було – тільки гора миш’яку і попелу під важкою могильною плитою. Будинок був огорнутий запахом миш’яку, який ударяв ніздрі, наче вона знаходиться в аптеці” [6, с. 625-626]. Очевидно, що, коли Євина душа, лишень вилетівши з тіла, одразу реінкарнувалася в домашню кицьку, тому вона й не могла ніде знайти її, а не бачила вона своє жіноче тіло, очевидно, тому, що вона померла десь там, куди не могла залізти киця. Миш’як – це ознака того, що Єва, втілюючись в кицю, не могла ловити мишей, бо боялася його, тому в той порожній будинок насипали стільки миш’яку, щоб отруїти мишей. Немає апельсинового дерева, а замість сина лише „гора миш’яку й попелу” – це скільки ж часу минуло, що цього всього вже й не залишилось.

Останнє речення новели розвіює будь-які сумніви: „Тільки тут вона зрозуміла, що минуло вже три тисячі років від того дня, коли їй захотілося з’їсти апельсин” [6, с. 626]. Єва не вмерла з кішкою, а далі перенароджувалася в котячих потомствах, можливо, вона взагалі не реінкарнувалася більше, а просто жила у повітрі, але минуло стільки років, а біль її не зменшився, ніщо не стерло пам’ять про сина. Біль матері за втраченою дитиною вічний. Це і хотів показати Габріель Маркес.

Ми бачимо, що центром в аналізованих творах завжди залишається біль, тобто смерть дитини, часом на маргінес виходять окремі деталі, які стають головними, але зовсім на короткий час, проте саме тоді ми можемо розгледіти, як змінюється основний центр і як новий центр набуває пріоритету. У новелі Гарсія Маркеса „Єва всередині своєї кішки” автор з самого початку поступово підводить читача до основного центру, який до кінця новели більше не змінюється. Упродовж твору описується страждання за дитиною, а закінчується тим, що через неймовірно довгий проміжок часу вже навіть нежива мати все одно ніяк не може втамувати біль. Натомість у новелі Михайла Коцюбинського „Цвіт яблуні” оповідь розпочинається безвихіддю, коли вмирає Оленка (дівчинка таки помирає), але кінець твору дає шанс на її увічнення: батько напише про неї в романі. Звісно, для кожного з батьків вони житимуть у пам’яті, окрім того, Єва переконана, що її син є в кожній клітинці апельсинового дерева та його в плодах, а батько Оленки реінкарнував її в цвіт яблуні. Якби центр у поданих новелах не змінювався так різко, то не авторові не вдалося б так виразно й гостро передати біль та страшні переживання героїв від втрати найдорожчого, що може бути в людини. Автори навмисно не зберігали центром упродовж усього твору те, що мало би, безперечно, постійно превальовати, бо тоді б втратилася б уся та градація та інтрига, яка наявна в кожному реченні. Ми не забували, що насправді є центром, але, рухаючись новими центрами, могли дійти до розгадки, що таки насправді трапилося з дітьми головних героїв, бо жодна з новел не

настільки легко прочитується, щоб її прочитати один раз і все одразу зрозуміти та усвідомити. Тож зміна центру була тією ниткою в „лабіринті” твору, що допомогла повернутися до первня тексту.

Змінний *центр* зустрічається в багатьох текстах, хоча часто стикаємося з творами, де маємо єдиний центр та єдиний маргінес. Їх ми аналізуватимемо в позиції „*маргінальне як маргінальне*” та „*центральне як центральне*”.

Література

1. Вінграновський М. С. Манюня / М. С. Вінграновський. — Львів : Літопис, 2003. — 319 с.
2. Вроджений андрогенітальний синдром // Сексологія: Навчальний посібник. — Харків : Фоліо, 2008. — С. 719.
3. Євгенідіс Д. Середня стаття / Д. Євгенідіс. — Санкт-Петербург : Амфора, 2004. — 749 с.
4. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса: Вибрана есеїстика / О. Забужко. — К. : Факт, 2006. — 352 с.
5. Коцюбинський М. М. Вибрані твори. У 2 т. / М. М. Коцюбинський — К. : Держлітвидав України, 1950. — Т. 1. 399 с.
6. Маркес Г. Г. Сто лет одиночества: Роман, повести, рассказы / Г. Г. Маркес — М. : Эксмо, 2005. — 815 с.
7. Нідельман Якоб. Серце філософії. — Львів: Літопис, 2000. — 285 с.
8. Синдром двостатевих гонад (істинний гермафродитизм) // Сексологія: Навчальний посібник. — Харків: Фоліо, 2008. — С. 542-543.
9. Судзуки К. Звонок. — Санкт-Петербург: Амфора, 2005. — 431с.
10. Стрес та шляхи його подолання <http://ua.textreferat.com/referat-2011-2.html>
11. Модернізм.<http://www.proza.com.ua/enc/index.php?subject=on&keys=%CC%EE%E4%E5%F0%ED%B3%E7%EC&x=8&y=8> (54)