

УДК 821-14.091=111(73)=161.2:7.046]”19”

«БЕЗПЛІДНА ЗЕМЛЯ» ТОМАСА СТЕРНЗА ЕЛІОТА ТА «ВІДШУКУВАННЯ ПРИЧЕТНОГО» ГРИГОРІЯ ЧУБАЯ ЯК МОДЕРНІ СПРОБИ МІФОТВОРЧОСТІ

He has died. Most people have, you know.
Більшість людей помирає, скажу тобі.
«Срібний трон», («Хроніки Нарнії»)
Клайв Стейплз Льюїс

Оксана ЗАГОРОДНІЮК

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра теорії літератури та порівняльного літературознавства,
вул. Університетська, 1, Львів, 79000, Україна,
e-mail: oksana16zahorodniuk@gmail.com*

Проаналізовано деякі аспекти поем «Безплідна земля» Т. С. Еліота та «Відшукування причетного» Г. Чубая, що роблять ці твори сучасним варіантом міфу про сходження у пекло. За допомогою поняття індивідуації, введеного К. Г. Юнгом, і концепцій сакрального та профанного часу, запропонованих у працях М. Еліаде продемонстровано читання цих текстів як розповідь про сходження у пекло і повернення та згодом віднайдення нового способу жити у профанному та спрофанованому світі.
Ключові слова: міф, сакральний час, індивідуація, аніма, хаос.

У першій книзі «П'ятикнижжя» у Григорія Чубая є цікавий текст «Притча про автопортрет». Ліричний герой твору – художник, що зобразив себе в образі святого: «Ах люди, ви вже вибачте мені, / що я, себе запрогши осягнути, / свій лик святим возрік на полотні». Це – метапоетичний текст про роль митця у житті суспільства, а також – розповідь про самоосягнення. Поет від імені всього суспільства прямує у незнане, «глуху стіну буденності прoderши» [7, с. 58]. Тільки так він може самоактуалізуватися, прийти до «свята свого одкровення». Те, що робить у своїй творчості поет такого плану, як Г. Чубай, можна ототожнити з індивідуацією, як її тлумачить К. Г. Юнг: «адже вона є тим процесом перетворення, що розриває прив'язаність людини до несвідомого» [9, с. 377]. Розривання прив'язаності не варто розуміти негативно: ідеться про осмислення, опрацювання та інтеграцію. В іншому місці К. Г. Юнг зазначив: «Чим більше і чим значущіші змісти асимілюються в Я, тим більше останнє наближається до самості, навіть якщо це наближення й може бути лише нескінченним» [8, с. 44]. Самість – це свідомість, несвідоме і підсвідоме, це все, чим особа є. Якщо змісти асимільовано правильно, то, що більше їх, то гнучкішою і багатшою духовно є особа. І релігійна

лексика тут цілком не випадкова, адже К. Г. Юнг також зауважив, що «самість рівночасно є Божим образом» [8, с. 41]. Отож, пізнаючи себе як особу, а також себе як людину у суспільстві, поет уподібнюється до Божого образу. Прагнучи «себе досягнути», поет бачить потенціальне в собі. Поезія завершується обіцянкою показати, «що ви усі – святі». Ідеться про висвітлення Божого образу, потенційних можливостей у кожній людині.

Багато творів Г. Чубая можна розглянути із перспективи опису досвіду індивідуалізації, але напевне найкраще до такого розгляду підходить поема «Відшукування причетного».

«Відшукування причетного», як і «Безплідна земля» Т. С. Еліота – це сучасний, до того ж інтелектуальний варіант міфу про героя, (або бога) що переживає смерть та воскресіння.

Необхідно визначити, що ми розуміємо під терміном «міф», адже це належить до одного із найбільш уживаних та зловживаних термінів у теорії літератури.

Згідно з Р. Бартом, основні ознаки міфу – адресованість [3, с. 244] та імперативність [3, с. 249]. Р. Барт розглядав міф до певної міри як маніпулятивну структуру, міф, на його думку, «нічого не приховує і нічого не демонструє – він деформує, його тактика – не правда і не брехня, а відхилення» [3, с. 255].

У поезії, особливо сучасній, Р. Барт вбачав протистояння міфу. Саме мова поезії прагне «зворотної трансформації знака в смисл, і ідеалом її виявляється в тенденції не дійти до смислу слів, але до смислу самих речей... Звідси – есенціалістичні претензії поезії, її переконаність, що тільки в ній, оскільки вона усвідомлює себе саму як антимову, досягається сама річ... Саме тому наша сучасна поезія постійно утверджує себе як убивство мови, як певний чуттєво-просторовий аналог безмовності» [3, с. 259]. Проте літературі не вдається, звісно, цього зробити, бо міф може просто викрасти всю мову поезії цілком під формулюванням «поетичність». Саме тому єдиним виходом є «викрасти» міф і створити свій, штучний, реконструйований міф, і саме він парадоксальним способом буде правдивим міфом.

Карл Густав Юнг стверджував, що міфи – це насамперед психічні маніфестації [9, с. 15]. Сучасний філософ і психолог Дж. Пітерсон услід за К. Г. Юнгом розглянув міфи як архетипи, які несуть суттєву інформацію, набуту людством. Дж. Пітерсон стверджував, що світ можна конструювати «як форум дій або як місце речей» [12, с. 15], і коли останній спосіб притаманний природничим наукам, то перший, на думку автора, – гуманітарним наукам, мистецтву, релігії та міфології. Саме тому міф може бути правдивою відповіддю на запитання «Як діяти?».

Звичайно, психоаналітичний підхід К. Г. Юнга дещо відрізняється і методологією, і сферою застосування. У цих підходів певною мірою різне завдання. Так, на думку Р. Барта, будь-що може стати міфом. З погляду К. Г. Юнга, міфології побудовані на основі кількох стандартних архетипів, які є дуже суттєвими для людської свідомості і які раз у раз повторюються. Така розбіжність у поглядах пов'язана насамперед із матеріальною базою. Очевидно, що Р. Барта цікавлять насамперед міфології сучасного йому суспільства. К. Г. Юнг оперував символами вже сформованих традиційних міфологій. Проте відмінність навіть не в цьому, оскільки обидва автори насправді

насамперед цікавилися свідомістю сучасної людини, наводячи у своїх працях приклад чорного хлопця, що салютує французький прапор, як елемент імперського міфу Франції. Р. Барт насамперед розглядав насамперед, скажімо так, слово міфу, його структурну частину, яким справді може стати будь-що. К. Г. Юнга цікавить загальна історія, яку розповідає міф. Паралелі у міфологіях, а також сюжети масової культури підтверджують припущення про живучість деяких сюжетів. Якщо допустити достатній рівень абстракції, то ідея про існування кількох повторюваних сюжетів виглядає цілком вірогідно.

Проте головною суперечністю, принаймні тією, що цікавить нас у межах цієї статті, є вже згадана «маніпулятивність» міфу, його, за Р. Бартом, манера викривлювати, «деформувати». Чи справді основна властивість міфу – деформувати? Застосовуючи елементи іншої мови, міф створює свій текст, але чи обов'язково цей текст має бути викривленням щодо попередніх мов і щодо реальності?

Згідно з Дж. Пітерсоном, саме ідеологія є власне тим Бартовим міфом, який деформує реальність, демонструючи тільки частину істини, правдиву, але неповну версію, тоді як справжній міф виявляється максимально правдивою презентацією дійсності з перспективи людини і її діяльності.

Міфотворчу діяльність Т. С. Еліота та Г. Чубая можна зрозуміти лише на перетині цих двох цілком відмінних поглядів на міф. З одного боку, їхня творчість справді активно протистоїть панівній ідеології, намагаючись підважити її та перетворити. У випадку Г. Чубая панівна ідеологія набуває більш окреслених обрисів комуністичної партії, тоді як Т. С. Еліот протистоїть чомусь, можливо, дещо розмитішому, проте також руйнівному – поверхневому та споживацькому мисленню, у якому творчий зв'язок із традицією замінений ригоризмом. У кожному разі, поети протистоять авторитарній порожнечі мислення. Прагнучи руйнувати нав'язливу міфологічність панівного світогляду, вони проте не борються з міфічним мисленням як таким. Використовуючи у своїх творах елементи інших міфів та архетипів, вони не прагнуть деконструювати ці сюжети, а навпаки – дають їм нове життя, наповнюють додатковим змістом.

Власне, міф про персонажа, що сходить у пекло, повторюється у безлічі версій у західній культурі. На його варіації ми натрапляємо у шумерській, єгипетській, грецькій міфологіях. Про це розповідають численні народні та літературні художні твори. Інанна, Озіріс, Одісей, Данте (як персонаж власного твору) та Гаррі Поттер мають одну спільну рису: сходження у пекло, у смерть. Дж. Пітерсон, аналізуючи класичні міфи західної культури, доходить висновку, що ідеться про досвід хаосу. Він зауважив, що хаос, пекло – це місце, де ми опиняємося тоді, коли не знаємо, де ми є. Через більш чи менш різку, часто негативну зміну знайоме нам середовище раптом стає чужим. Найглибший рівень хаосу – це сумнів у собі самому, у всьому, що ми знали про себе раніше. І, як зауважив Дж. Пітерсон, усі ми принаймні раз протягом життя опинимось у такому місці. Звісно, кожен хотів би уникнути пекла. Проте, як показує нам міфологія, сходження у хаос є часто необхідним на шляху героя. Ця риторика – смерть старої людини та народження нової – пронизує Святе Письмо, проте вона, очевидно, не належить лише до християнської традиції. К. Г. Юнг окремо розглядав воскресіння як архетипний сюжет,

одну із форм відродження. Він зауважив, що воскресіння завжди супроводжується перетворенням: «Воно може бути сутнісним, тобто істота, яка воскресла, вже є іншою, або ж – несутнісним, коли лише загальні умови екзистенції стають іншими...» [9, с. 151]. У цьому аналізі К. Г. Юнг вказував на те, що архетип відродження є символом внутрішнього перетворення. Тут не місце наводити детальний аналіз цієї праці, проте одним із форм такого перетворення є звільнення від так званої персони – особистості, редукованої до її функції, професії чи біографії: «З деяким перебільшенням можна було б також сказати, що персону є тим, чим хтось, власне, не є, а тим, ким хтось та решта людей вважають, що він цим є» [9, с. 162–163]. Дуже цікавим видається те, що К. Г. Юнг говорить про перетворення на «внутрішнього друга», тобто того, ким хтось є насправді, на протиположності персоні.

Ознаки міфічного, спільні для цих поем:

- особливі стосунки з часом;
- архетипність персонажів та подій;

Почнімо з питання часу як особливої ознаки міфологічного тексту.

Мірча Еліаде у своїй праці «Сакральне та профанне» говорить про особливий, сакральний час: «За своєю природою сакральний час є зворотній, тобто, правильно кажучи, це одвічний міфічний час, зроблений теперішнім. Кожне релігійне святкування, кожен літургійний час відображає реакуалізацію священної події, що відбулась у міфічний час, на початку» [10, с. 68]. Трохи далі дослідник зауважив, що «священний час, актуалізований у дохристиянських релігіях (особливо в архаїчних релігіях) – це міфічний час, себто, одвічний час, якого не знайти в історичному минулому, оригінальний час, в тому сенсі, що він почав існувати весь разом, йому не передував інший час, бо ніякого часу не могло існувати перед появою реальності, описаної в міфі» [10, с. 72]. Отож, ідеться про час за межами історичної хронології. Цікаво також звернути увагу на зауваження отця П. Флоренського щодо природи часу: «Таким чином, уві сні час біжить, і прискорено біжить назустріч теперішньому, проти руху часу у стані пробудженої свідомості. Він вивернутий із себе, і отже, разом із тим вивернуті всі його конкретні образи. А це означає, що ми перейшли у сферу уявного простору» [6]. Це зауваження важливе для нас через очевидний зв'язок, який існує між снами та міфологічним мисленням. П. Флоренський стверджував, що при переході в іншу сферу – із денної реальності у реальність сну, або – із буденної у творчу, або із профанної у сакральну, час видозмінюється. Видозміна часу, відповідно, характерна для нетипових (сон, травма, смерть), проте визначальних для людської істоти ситуацій.

Зупинка часу ставить подію поза буденною реальністю. Міф – це історія, яка існує поза реальністю, точніше – понад реальністю. Міфологічний час відмінний від історичного. Більшість завершених міфологічних систем не лише розповідають про зародження світу, про минуле, не лише пояснюють теперішнє, але і передбачають майбутнє, розміщуючи таким способом свою точку спостереження у вічність, тобто поза час.

У своїй розвідці «Про відродження» К. Г. Юнг говорить «Але містерійна оповідь продовжується до есхатологічного моменту: у цей день (Судний День) світло

повертається до вічного світла, а темнота – до вічної темряви. Протилежності будуть розділені, і настане тривалий час відсутності часу, який представляє собою найвищу напругу, а тому й неймовірний початковий стан...» [9, с. 195–257]. У цьому уривку, де йдеться про певний момент ісламської легенди, автор зауважив зв'язок есхатологічних текстів із ідеями про індивідуальне перетворення. Руйнування «персони» і відродження іншої, правдивої людини можна вважати аналогічним до руйнування та відродження цілого світу.

Звернімо увагу на початок поеми «Відшукування причетного» – вчорашня сльоза раптом починає охоплювати весь час – учора, сьогодні, завтра. Здається, що нічого, окрім вчорашньої сльози, не залишилося. Вчора, сьогодні та завтра зливаються воедино. Цей момент появи сльози стає панівним, позачасовим.

«Безплідна земля» Т. С. Еліота також починається своєрідним часовим колом, розповідаючи про функції кожної із пір року. Персонажі, що зустрічаються на вулицях Лондона, згадують про участь у Пунічних війнах; завдання цієї згадки – також показати застиглість часу. Кожна війна є насправді тією самою війною. Подібно читаємо у «Відшукуванні причетного»:

...Коли сьогодні стане усіма на світі днями, знаменними і звичайними.

Ідеться зовсім не про сірість буднів, не про те, що кожен день чи кожна війна однакова. Мова про такий особливий день, який є архетипним, який є всіма днями. «Сьогодні» містить усі можливості, що існують.

Отож, ці приклади показують нам час, як застиглість. Персонажі приходять до такого моменту, коли час насправді не відбувається, бо нічого ніколи не змінюється. Т. С. Еліот каже, що кожна війна – Пунічна, а розпач невротичної дружини у розділі «Гра у шахи» просто вкотре повторює розпач Дідони. Що б не робили персонажі його перших частин, їм не вдається пришвидшити чи припинити розвиток подій. Вони перебувають у стагнації. Проте це особливо ясно, якщо задуматися ще раз над значенням цитованого вище рядка про сьогодні – ця мить також несподівано близька до описаного у К. Г. Юнга моменту відсутності часу. У «Відшукуванні причетного» перед ліричним героєм раптом розкриваються всі варіанти: «І КУДИ Б НЕ ПТИ / То це означає розминутись» [7, с. 96].

Далі автор перелічив усе, із чим доведеться розминутися. Читачеві не зрозуміло до кінця, чи всі ці названі речі стаються з ліричним персонажем, чи він із ними «розминається». Схоже на те, що реальний та умовний спосіб співіснують. Самогубець розминається зі всім, що не станеться з ним, та проте все це зображено як таке, що реально існує. Дії відбуваються там, де «сьогодні є всіма на світі днями».

Те, що зобразив Г. Чубай у «Відшукуванні причетного», схоже також на кінець часу. Після цього моменту сльози для ліричного героя рух у часі вже неможливий: «Тоді / Обличчя вечірньої дороги поцілував / Підошвами аж до урвища тиші [7, с. 92].

Саме тут, біля «урвища тиші», почалася властиво позачасова історія відшукування причетного.

Томас Стернз Еліот почав свою поему спогадами, зіставляючи теперішнє та минуле, а згодом підійшов, можливо, до одного з коренів своєї безплідної землі: нездатності

до творення змістовного зв'язку із гіацинтовою дівчиною. Поставши перед дівчиною, ліричний герой начебто став паралізованим, заглядаючи у «серце світла, у тишу».

Не випадково обидва протагоністи поеми підходять до «урвища тиші», заглядають у «серце світла, у тишу». Виходить, що поет у пошуках суті, у пошуках серця світла приходиться до тиші, до порожнечі, до відсутності. Виглядає, що там нічого немає. Макс Пікард зауважив: «Отож, у тиші людина знову стає перед лицем початку всіх речей: все може початись, все може бути пере-створено. В тиші людина є з витоками всіх речей» [13, с. 6]. Він також порівняв досвід тиші із досвідом смерті. Справді, настає повна тьма. І у цих поемах вона веде до смерті.

Автор нанизав серію герметичних образів. Звернімо увагу на дерево, що виросло у дзвоні сполоху. Г. Чубай застосував тут притаманний йому прийом переплетення звукових та слухових образів. Дзвін сполоху – це емоційно навантажений слуховий образ. Проте він затихає, адже:

Виросло велетенське дерево і розколело дзвона.

Після цього на місці дзвона постає шум дерева та шум гайвороння, які зрештою, теж минаються. Автор описав нам цілий життєвий цикл дерева, «яке дуже довго минаясь», і разом з тим усе це відбувається перед очима ліричного персонажа. Це ще раз підтверджує наше припущення про позачасовість його досвіду.

Дерево також символізує дерево життя, це зв'язок з минулим і небесами. Дерево відсилає нас до образу світового дерева. Про нього, зокрема, писав Іван Нечуй-Левицький, порівнюючи його зі світовим деревом у різних міфологіях. Саме на цьому дереві мешкають птахи, що створюють світ. У різних колядках це відбувається по-різному. І. Нечуй-Левицький наголошував на важливості цього дерева для створення світу. «Із цього ми бачимо, що головні елементи, з котрих світле божество оснувало мир, було світло і твердий елемент, а мирове дерево, на котрому сиділи голуби, як символ небесної води, показує ще на третій початковий елемент, з котрого сотворився мир – на воду» [5, с. 126]. Вводячи образ цього дерева, і його минання, автор хоче нам зобразити кінець світу, бо смерть однієї людини насправді еквівалента до кінця світу.

Ми вже згадували про образ хаосу, незнаного. Проте незнана територія не обов'язково повинна бути чужинною землею. Через більш чи менш різку, часто негативну зміну знайоме нам середовище раптом стає чужим. Найглибший рівень хаосу – це сумнів у собі самому, у всьому, що ми знали про себе раніше.

Звернімо увагу на цю втрату розуміння себе як центральну проблему двох поем. Вернімося до образу «урвища тиші», що виникає на початку поеми. Саме тут починаються центральні події твору. Тут – це місце поза простором і часом. Дуже важливим для поезики Г. Чубая, як вже було згадано, є образ свічада:

«роздягав із себе останню фразу нервово / розстібаючи гудзики слів довго / боявся / поглянути на своє віддзеркалення в ноті ре / а коли поглянув то не уздрів нікого там» [7, с. 92].

Подорож «Відшукування причетного» починається із зупинки часу і усвідомлення порожнечі. Урвище тиші, відсутність себе у дзеркалі – саме це вихідні точки поеми. Ця відсутність відображення в музиці – екзистенціальний сумнів у власному «я» стає смертельним.

Смерть проявляється у «Безплідній землі» через зображення життя порожнього та неосмисленого. Бездумність, повторення та ізольованість – характерні ознаки мертвих живих у «Безплідній землі». На самому початку Т. С. Еліот викликав в уяві освіченого читача образ пекла Данте: «Не гадав я, що смерть потоптала вже так багато». Звичайно, що Данте наголошував на тому, що людині важко уявити, скільки насправді людей померло. Проте цей вислів, промовлений як реакція на Пекло, є реакцією не так на кількість померлих загалом, як на помічених у Пекло, себто, тих, хто зазнав смерті духовної. Подібно і Т. С. Еліот, вдивляючись у натовпи, говорить про зовсім інший тип смерті.

Їхня смерть – це смерть духовна, проте вони продовжують створювати видимість існування. Про це ж саме говорить Г. Чубай у своєму тексті «Відшукування причетного», описуючи людей, які не повністю мертві, «що підкреслено існуючі», і в іншому місці – самогубці, «запідозрені в живому»

«Відшукування причетного» ж відкрито і не приховуючи розшукує причетного до самогубства. Самогубство у Г. Чубая – це не просто самовбивство, це власне згуба себе, у всій багатозначності слова «згуба». Самогубці з поеми насправді не до кінця мертві – «сама лише підозра в живому не дає їм піти з цього світу ...» [7, с. 103] Вони хочуть піти, але не можуть. Це перегукується із першим образом, який запропонував нам Т. С. Еліот через епіграф – цитату із «Сатирикону» Петронія, у якій воїн вихваляється тим, що бачив Сивілу Кумську. Існувала легенда, що Кумська Сивіла була грецькою жрицею, яка залишила батьківщину і жила в італійському містечку Куми біля Неаполя. Вона була коханою Аполлона, і отримала від бога дар провидіння та вічного життя. Але вона не подумала попросити в бога продовження вічної молодості, і тому повільно висихала, поки не перетворилася в зморщену істоту, що мріє лише про смерть.

Отож, смерть, що настає, є власне духовною смертю, і разом із тим неповною смертю. Героям необхідно повністю прийняти власну смерть, бо тільки це зможе принести воскресіння.

Звернімо також увагу на персонажів. Вони винятково негероїчні. Персонаж зображений перед нами знесиленим та зневоленим, переляканим, занадто чутливим. Йому несила впоратися самому, бо він себе не знає. При чому, це стосується як протагоніста «Безплідної землі» (це найкраще видно в епізоді з гіацинтовою дівчиною), так і в «Відшуванні причетного» – де самогубці перелякані жінок, квіток, макової зернини, але найбільше – невідомого.

Їхня слабкість, їхня смерть проявляється у вже згаданій втраті себе, у руйнуванні зв'язків зі спільною, втратою зв'язків із середовищем та ворожістю або принаймні панічним страхом щодо божественного. Певною мірою тут можна побачити протилежність до Гайдеггерового чотирикутника: «Проживання як оберігання чотирикутника чотирма способами, власне кажучи, здійснюється у рятуванні Землі, згоди з Небом, у очікуванні Божественних Сутностей, згоди з сутністю Смертних» [1]. Замість рятування землі, людина перетворює її в пустелю. Згода з Небом не відбувається (уникання невидимої зорі і мальовання сотні видимих). Очікування Небесних сутностей замінено страхом перед Кимось. І звісно, вдавання живих – це брак згоди із сутністю

смертних. Звісно, тут не варто дозволяти аналогії заходити занадто далеко, але очевидно, що персонажі аналізованих поем живуть у повній дисгармонії зі світом та собою.

Наступний образ «Відшукування причетного» – це чорне яблуко, яке негайно відсилає нас до образу забороненого плоду. Насамперед – це продовження дерева, котре дуже довго миналося. Яблуко – це поширений образ в українському фольклорі. Ролі цього символу присвячена стаття Н. Науменко, у якій згадано, окрім плоду пізнання, такі аспекти цього символу як образ молодильних яблук, любовна та весільна символіка плоду, значення повноти, достиглості та осені [4]. Очевидно, що неприродний колір змушує нас сприймати цей символ зовсім по-іншому. Чорне яблуко – отруєне. Якщо прийняти зв'язок яблука та дороги, який, щоправда без жодних відсилань, пропонує Словник-довідник В. Жайворонка «Знаки української етнокультури», то чорне яблуко відсилає нас до «чорної стежки», якої не знає відлуння дзеркала. Як і біблійне яблуко пізнання, воно пов'язане зі смертю. Воно стоїть поміж душею і її двійником, які провадять свою серію розмови та обвинувачень. Ми маємо нерівномірну градацію: чим більше помножується двійник, тим меншою стає душа, здатна уже захватитися за макову зернину. Ця присутність двійника дуже важлива. Дж. Пітерсон, услід за К. Г. Юнгом, говорить про тінь усередині нас, про необхідність героя прийняти «монстра» всередині нього самого. Звернімо увагу на такий момент: «на сивім конику диму / щоби до того самогубства / розшукати причетного / і стає по той бік яблука її двійник / на зеленім глинянім конику / і каже йому душа своє звинувачення» [7, с. 93].

Зелений глиняний коник – це тіло, наша причетність до природи. Коник диму – це, звісно, наша причетність до метафізичного, небесного, але також – до культурного, адже вогонь – це перший крок розвитку власне людської культури. Дж. Пітерсон говорить про Природу і Культуру, як два людські начала, часом сприятливі, часом тиранічні. В багатьох релігійних традиціях люди висловлювали своє розуміння тіла, природного – як грішного, злого, ворожого. В інших філософських традиціях, навпаки, акцентовано насилля культури над людиною, а тілесне і природне возвишено. Сучасна психологія, напевне, погодиться із необхідністю двох начал. Здоровий стан душі – це включення темної частини й упокорення її душі, служіння «монстра» ідеалам душі. Сцена, зображена у «Відшуванні причетного» демонструє нам розрив душі і її двійника. Особа не певна, що вона насправді є, і що вона насправді та, якою себе вважала, коли двійників навколо так багато. Водночас, двійник не є кимось стороннім, його ворожість є наслідком глибокого внутрішнього розколу.

Ми вже згадували, що К. Г. Юнг говорив про індивідуацію як про шлях перетворення на свого внутрішнього друга: «Людина є парою Діоскурів, у якій один є смертним, а другий – безсмертним: вони є завжди разом, все ж ніколи не можуть стати єдиним цілим. Процес перетворення намагається наблизити їх одне до одного, натомість свідомість опирається цьому, бо той інший спершу виглядає чужим, і моторошним, і тому, що ми не можемо змиритися з думкою, що ми не є абсолютними господарями у власній хаті. Ми б радше надали перевагу тому, щоби завжди бути лише Я, і нічим іншим. Усе ж ми зіштовхуємося з цим внутрішнім другом і ворогом, і при цьому саме від нас залежить те, чи він буде другом, чи ворогом» [9, с. 174–235]. Розмноження двійників свідчить про

те, що саме він є втіленням несвідомого, а несвідоме не має єдиного центру. Відповідно, у цьому випадку сила несвідомого, внутрішній хаос людини має більше сили, аніж свідомість. У цьому випадку несвідоме є тілесним, хаотичним і ворожим.

Наступний епізод розповідає про налякану квітку, як привід до самогубства. Можна зіставити його із початковим епізодом із «Безплідної землі», паралізом поруч із гіацинтовою дівчиною. «Безплідна земля» Т. С. Еліота наводить цілу серію власне безплідних, взаємно руйнівних контактів чоловіка та жінки. Проте саме параліч є розвитком теми, якої Т. С. Еліот торкався і в ранніх творах, як-от «Пісня кохання Дж. Альфреда Пруфрока». У цій поезії автор описав фрустрацію персонажа, нездатного дати собі ради з онтологічними питаннями та з жінками. Дослідник Едвард Лоб, наводячи два основні питання, які ставить собі Пруфрок, – «Чи можу я запросити жінку на побачення?», і «В чому суть життя?», зауважує комічний момент їх зіставлення, проте додає: «Ці два питання є по суті версіями тієї самої проблеми – бажання дістатись за межі в'язниці власної особи, чи ця самотність особиста і сексуальна, чи космічна і метафізична» [11, с. 171]. Ці, на перший погляд, різнорідні питання об'єднуються, демонструючи непристосованість персонажа до світу, нездатність підкорити його. Ми вже згадували про страх героя «Відшукування причетного» перед жінками. Ситуація конкретизується через образ жінки-квітки. Цей зв'язок із квітами не випадковий. Адже жіночі персонажі можуть тлумачитися не лише як Інші, із якими необхідно, але неможливо взаємодіяти. Застосувавши підхід К. Г. Юнга, ми можемо також побачити у них аніму – внутрішню Іншу. У праці «Про архетипи колективного несвідомого» К. Г. Юнг охарактеризував аніму як життя душі: «Якби не рухомість і не барвистість душі, то людина зупинилась би на своїй найбільшій пристрасті – інертності [9, с. 43]. Він вказав на те, що у кожній статі до певної міри присутня протилежна стать [9, с. 44]. Розвиваючи у праці «Аіон» теорію аніми та її відповідника у жінок анімуса, К. Г. Юнг висловив таке спостереження: «Як аніма стає, завдяки інтеграції, еросом свідомості, так і анімус – логосом, як і вона завдяки цьому вносить у чоловічу свідомість стосунки і пов'язаність, так і він – жіночій свідомості – вдумливість, розмірковування і пізнання» [8, с. 33]. Брак зв'язку із власною анімою, із рухливістю душі особливо нестерпний для творчої особистості. Нездатність поєднатися з нею також означає нездатність творити, саме тому цей фрагмент пронизаний страхом перед небуттям. Бути – означає залишати слід. Людині притаманне прагнення вічного – і це прагнення проявляється у любові та творчості. Саме тому розрив із власною анімою – безплідність, те, що пізніше буде описане у «Говорити, мовчати і говорити знову» як позбавленість усіх жінок – трагедія душі. Гра в буття, уникання правдивої зорі і страх когось Іншого лише віддаляють персонажа від істинної невидимої зорі.

Саме тут з'являється образ прокльону. Яким би не був видозміненим, прокльон – це активне та діяльне слово, це мова у своїй наймогутнішій, магичній силі. Проте прокльон – це зла воля. Можна порівняти цей образ із тим, що К. Г. Юнг називав тінню. «Тінь, яку кидає людина, є велетенською... Те уявлення, наче ми могли б просто повернутися спиною до зла і, отже, уникнути його, належить до довгого ряду проявів антикварної наївності» [9, с. 567]. Прокльон, тобто внутрішню тінь, ворожість,

намагалися придушити і перевчити: «його навчено прикидатися всім одночасно». Проте уникання власної тіні, небажання пізнати себе приводить людину на цвинтар. Цікаво, що тут уже не двійник, а «Я» – самогубець – помножується. З одного боку, це – фальшиве «ми», суспільна єдність, створена лише для захисту від невідомого. З іншого боку, може йтися також про розмножуваність «персон» – фальшивих ідентичностей – усім, чим прикидається прокльон. Окрім того, особа від'єднала від власної тілесності та власної аніми. І саме ця потрійна роз'єднаність із собою демонструє потребу людини в допомозі. Саме тут з'являється Хтось, але цього разу він не ворог, а друг. Тільки переживши цвинтар, персонаж готовий прийняти свого внутрішнього друга, і той стає для нього спасителем. Хтось – це внутрішній хаос, але також і шлях до творчості, до життя. Тут, наприкінці поеми, Хтось приходить. Його прихід пов'язаний зі страхом та непевністю: «і за плечима у кожного сидітиме попіл / вони будуть слухати як вчиться плакати вода / ще не навчившись бути солоною / хтось говоритиме розважливі слова / хтось розгойдає макове зернятко / і пустить його по підлозі / всі налякаються його страшного гуркоту / всі скажуть / то йде тисяча зір / всі скажуть / то йде тисяча жінок / всі скажуть / то йде тисяча квіток / і за плечима у кожного сидітиме попіл / але хтось невидимий раптом скаже /

ХРИСТОС ВОСКРЕС! ?» [7, с. 104–105].

Аналогічно у Безплідній землі функціонує епізод про двох і присутність третього, невидимого: «Хто ж той третій, що завше йде обіч? / Коли рахую, то лиш ти та я, / Та коли гляну перед себе на стежку білу, / То завжди третій є, що поруч тебе крокує, / У плащ рудий загорнутий, під каптуром. / Не відаю: то чоловік чи жінка. — Так хто ж отой, що збоку біля тебе» [4, с. 81].

Цей епізод дослідники порівнюють із дорогою до Емауса, коли поруч іде Хтось третій, незбагненний.

«Безплідна земля» закінчується тим, що Король Рибалка запитує себе: «Чи дам я лад землям своїм нарешті? (Shall I at least set my lands in order?)» [3, с. 83]. Інтерпретатори вбачають тут скромну перемогу над хаосом після сприйняття голосу божественного.

У «Відшукуванні причетного» Хтось голосно повідомляє «Христос Воскрес». У християнській концепції Христос сходить у пекло, щоб його подолати. Фактично, саме там перебувають Чубаєві самогубці. Оголошення про воскресіння символізує їхнє звільнення і переродження: «всі раптом побачать на тому березі зорю / якої раніше ніколи не бачили / всі почнуть чекати / малесенький кораблик соловейка / що має їх перевезти до того берега / жовкнуть вгасають хвилі на морі осокору / прозоріє сучкувате дно / хтось невидимий каже / ХРИСТОС ВОСКРЕС! / всі повільно повертають голови назад / ось зараз / зараз вони мають побачити за плечима / у себе / ВОГОНЬ!» [7, с. 104–105].

Вогонь приносить очищення та переродження. Ми бачимо, як природа відновлюється – прозоріє вода, стає помітним невидиме.

Голос авторів «Безплідної землі» та «Відшукування причетного» – це голос пророка. Він запрошує читача вийти за ним у містичний та міфічний часопростір – сну, міфу, поезії. Це – хаотичний простір, пустеля, і час скоріше сакральний, у якому світ постійно

перестворюється. Цей міфічний пейзаж глибоко символічний – ми згадували про світове дерево Г. Чубай. У цій статті ми не мали змоги описати інші особливості цього топосу – наприклад, символіку міста-пустелі, роль чотирьох стихій у конструюванні міфічного простору тощо. Там, у сакральному часопросторі ліричний герой (і читач разом із ним) стає перед обличчям власної негідності – зокрема, роз'єднаності в собі, кволості та безплідності. Сучасна людина постає розлучено з елементами власної особи, зі своєю спільнотою і з Богом або буттям як таким. Вона виявляється порожньою та мертвою. Тільки в цьому стані покори вона здатна стати в позицію того, хто ставить питання і прийняти відповідь. Це демонструє четверта частина «Безплідної землі» та очікування наприкінці «Відшукування причетного». Саме цю позицію запитання і відкритості та власне внутрішнє не(с)відоме ми характеризуємо, використовуючи термін К. Г. Юнга «індивідуація». Використовуючи традиційні культурні символи, Г. Чубай показав конфронтацію особи із «внутрішнім другом», із власною тілесністю та власним творчим аспектом, власною анімою. Через символіку вогню та грому особа приходить до смерті та воскресіння і віднайдення нового смислу. Цей новий смисл – повний покірності до долі смерних та її обмеженості.

Отже, поема «Відшукування причетного», подібно як і «Безплідна земля» показують дорогу людини у пошуках самості. Дорога розпочинається із відчуженості від себе, Бога та світу, і завершується визнанням власної відповідальності, прийняттям невідомого та надією на спасіння. Автори, створюючи сучасний міф, вказуючи на те, як особистість може подолати пекло. Отже, «свято свого одкровення» запрошує читача пройти подібний шлях – пізнати свою фрагментованість, кваліть і роз'єднаність, примиритися зі своєю тінню і впорядкувати «своє королівство» – принаймні ті сфери життя, котрі нам доступні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Барт Р.* Мифологии / Р. Барт. – Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 2000. – С. 233–264.
2. *Гайдеггер М.* Будувати, проживати, мислити [Електронний ресурс] / М. Гайдеггер ; пер. Т. Возняк // Возняк Т. Тексти та переклади. – Харків : Фоліо, 1998 – «Бібліотека Ї». – Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/vozniak-lib.htm>
3. *Еліот Т. С.* Вибране / Т. С. Еліот ; [пер. з англ.]. – Київ : Дніпро, 1990. – С. 198.
4. *Науменко Н. В.* Яблуко як символ української фольклорної та книжної поезії / Н. В. Науменко // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць, присвячений дослідженню творчої спадщини Лідії Дунаєвської. – Київ : «Київський університет», 2010. – Вип. 34. – С. 292–298.
5. *Нечуй-Левицький І.* Світогляд українського народу. Ескіз української міфології / І. Нечуй-Левицький. – Київ, 1992.
6. *Флоренський П. А.* Иконостас / П. А. Флоренський. – Москва, 1995.
7. *Чубай Г. П.* П'ятикнижжя / Г. П. Чубай. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2013. – 254 с.
8. *Юнг К. Г.* Аіоп. Нариси щодо символіки самості / К. Г. Юнг. – Львів : Астролябія, 2016. – 431 с.
9. *Юнг К. Г.* Архетипи і колективне несвідоме / К. Г. Юнг. – Львів : Астролябія, 2013. – 587 с.

10. *Eliade M.* The Sacred and Profane. The Nature of religion / Mircea Eliade ; [Translated from French]. – New York : A Harvest Book Harcourt, Brace & World, Inc, 1957. – P. 211.
11. *Lobb E.* Ellipsis and Aposiopesis in «The Love Song of J. Alfred Pruffrock» / Edward Lobb // *Connotations. A Journal for Critical Debate.* – 2012/2013. – Vol. 22– Number 2. – P. 167–187.
12. *Peterson J. B.* Maps of meaning: The Architecture of Belief / J. P. Peterson. – London : Routledge, 1999. – P. 402.
13. *Picard M.* The World of Silence / Max Picard ; [Translated from French]. – Chicago : Regnery, 1989.

*Стаття: надійшла до редакції 29.03.2017
прийнята до друку 12.04.2017*

THE WASTELAND BY THOMAS STEARNS ELIOT AND THE SEARCH FOR THE ACCOMPLICE BY HRYHORIY CHUBAY AS MODERNIST ATTEMPTS AT MYTH-MAKING

Oksana ZAHORODNIUK

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Literary Theory and Comparative Literary Studies,
1, Universytetska Str., Lviv, 79000, Ukraine,
e-mail: oksana16zahorodniuk@gmail.com*

The present article analyzes two prominent modernist poetic texts – «The Wasteland» by Thomas Stearns Eliot and «The Search for the Accomplice» by Hryhoriy Chubay. These texts present the reader with a contemporary myth about the descent into the underworld, describing Jungian experience, known as individuation. The writings tell of the events which occur in the mythical realm outside of space and time. The action of the poems starts when the protagonist comes to «the heart of silence» (Eliot) or to the «precipice of silence» (Chubay). Then both protagonists become aware of their insufficiencies and those of their society. While «The Wasteland» outlines for the reader a series of images that demonstrate the corruption of people, Chubay's text starts out from the individual experience and then goes on to generalize. Yet two texts have one narrator. They constantly reiterate that everything that seems alive is in fact dead. The texts then describe the disjunctions between a person and society, a protagonist and the female counterpart (who can also be interpreted as anima), and within the mind of protagonist.

The events of both texts occur amidst almost apocalyptic images. An important part of the individuation process is the integration of the shadow which is described in «The Wasteland» by the series of low examples of people's life, the dirt of the river Thames etc., and in «The Search for the Accomplice» by the symbolism of a black apple and even more so by the curse. The texts end with the protagonists humbly accepting their insufficiency and mortality and only then begin to open to the voice of divine.

The thunder in «The Wasteland» and the fire in «The Search for the Accomplice» may be understood as symbols of the death and rebirth of the protagonist. The poems call the reader to «set their kingdom in order» (Eliot) and to accept the path of death and resurrection as part of one's personal growth.

Keywords: myth, sacred time, individuation, anima, chaos, death, resurrection, mortality.