

УДК 821.111(73)–31Апдайк:398.22

Олена Кравець

МІФОЛОГІЧНА СИСТЕМА ОБРАЗІВ У РОМАНІ ДЖОНА АПДАЙКА „ІСТВІКСЬКІ ВІДЬМИ”

Аналізується міфологічне начало в романі Джона Апдайка „Іствікські відьми”, яке проявляється на рівні образної системи роману й відображає світоглядну концепцію письменника.

Ключові слова: міфологічна система образів, художній простір.

В американській критиці Апдайка звинувачували в недостатній увазі або негативному ставленні до образу жінки в його творчості, відведенні їй другорядної ролі, особливо після початку публікації тетралогії про Кроля Енгстрема у 60-70-х роках ХХ ст. [7, с. 214]. Тому роман „Іствікські відьми” (1984), в якому Дж. Апдайк звертається саме до образу жінки, одразу ж привернув увагу критиків.

Упродовж наступних років дослідники акцентували свою увагу, перш за все, на порушенні проблеми фемінізму в романі й у зв’язку із цим давали самому твору неоднозначну оцінку: від негативної (Мічіко Какутані [11]) до схвальної (Кетлін Вердуін [14], Маргарет Етвуд [3], Дж. де Белліс [12]). І більшість цих досліджень роману лише побіжно торкалась зміни напрямку „міфологічних” пошуків письменника.

Метою пропонованої статті є виявлення й аналіз міфологічного начала в романі Дж. Апдайка „Іствікські відьми” на рівні системи персонажів твору. Відповідно до поставленої мети у статті передбачається виконання таких завдань: проаналізувати образну систему роману та простежити особливості її взаємодії з часо-просторовою організацією тексту. Актуальність статті полягає в тому, що прочитання роману Дж. Апдайка „Іствікські відьми” в дискурсі міфології надасть можливість для нового інтерпретування твору й з’ясування особливостей його поезики в цілому.

Продовжуючи формальні експерименти щодо вплетення міфу в романний текст, розпочаті ще в романі „Кентавр” (1963), Дж. Апдайк знову створює два плани романної структури: „реальний” та міфологічний. Буття головних героїнь роману – Олександри, Джейн і Сьюкі – проходить у двох вимірах: реальному (буденне життя американської жінки у провінційному містечку) й міфологічному, який приховано, але він актуалізується під час виконання героїнями магічних ритуалів.

Дія твору відбувається на Атлантичному узбережжі в провінційному американському містечку Іствік штату Род-Айленд. Вибір місця дії не випадковий, оскільки історія Іствіка пов’язана з полюванням на відьом у Сейлемі, штат Массачусетс, у ХVІІ столітті. У романі ця сумнозвісна оповідь про покарання відьом розгортається зі

згадки в тексті знаменитої „відьми” Енн Хатчінсон, яка після вигнання зі штату Массачусетс була змушена мешкати в Род-Айленді. Енн Хатчінсон була першою жінкою-проповідником, чия віра в існування Бога в кожній людині, а також протидія сліпому підкоренню й виконанню релігійних законів стали причиною вигнання, а згодом і смерті цієї непересічної особистості. Саме ці риси характеру знаменитої „відьми” – „релігійне свавілля і жіноча непокора” – стали спадковими і визначальними в характерах головних героїнь роману „Іствікські відьми” [7, с. 214].

Художній простір роману, зосереджений у містечку Іствік із його основними подієвими центрами, не є однорідним і являє собою поєднання протилежностей. Цій просторовій організації відповідає й організація системи персонажів роману в цілому, і конструювання основних романних образів, де так само поєднано протилежні начала.

У системі персонажів на поверхні дві протиставлені групи: безпосередньо жителі Іствіку й жіноче „community”, втілене в образах головних героїнь (Олександри, Джейн, Сьюкі). Це маленьке жіноче об’єднання являє собою трикутник, який видається надійною основою романного гармонійного світу. Спільною домінантою образів є природне жіноче творче начало.

Кожна жінка „community” в романі „Іствікські відьми” уособлює якусь одну грань жіночого творчого начала, що унаочнюється в професійній діяльності героїнь: Олександра – художниця, Джейн – віртуозний музикант, Сьюкі – талановитий репортер. Ці напрямки діяльності одночасно є різними гранями відтворення всесвіту – в звуках, у слові, у візуальному образі. На думку головних героїнь, жіноче творче начало, яке йде від прадавньої Богині-матері і яке називають відьомським, природне для будь-якої жінки. Хоча більшість жінок цей факт не усвідомлюють, оскільки „настроєні на інші хвилі”: „Марж Перлі <...> була гладкою заповзятливою жінкою, і якщо була відьмою, то працювала зовсім на іншій частоті – не на тій, на яку були настроєні Джейн, Олександра і Сьюкі” [13, с. 4]. Самий простір Іствіка, міфологічний за своєю природою, сприяє усвідомленню жінкою своєї сили і творчої сутності. Природа цього потужного творчого начала генетично пов’язана з міфологічним жіночим божеством – Богинею-матір’ю.

Образ Богині-матері є одним з основних у багатьох міфологічних системах світу. Найактуальніший цей образ для космогонічних міфів, де творення всесвіту відбувається завдяки спільним діям божественної пари – чоловічого та жіночого божеств. При цьому богиня може бути втіленням однієї зі стихій (найчастіше землі або води) і уособленням репродуктивної функції. Саме із сексуальною активністю жіночого божества пов’язується й родючість землі, й розмноження тварин і людей.

На думку американського антрополога та знавця Біблії Р. Патая „найвідомішою первинною роллю богині, <...>, була роль божественної матері, яка обдаровує тих, хто поклоняється їй, власними таємничими

якостями” [6, с. 7–8]. Творче начало Богині-матері є чинником народження як макрокосму (всесвіту), так і мікрокосму (живих істот, що населяють всесвіт).

В іствікському жіночому „божественному пантеоні” набір функцій Богині-матері розподіляється поміж головними героїнями, хоча першість у цьому відьомському трикутнику жінки віддають Олександрі: „Адже ми, щоб не сталося, насамперед рівняємось на тебе. Ти наша матінка-сила” [13, с. 164].

Кожна з жінок „community” відчуває себе складовою цього „триєдиного організму”. Для Сьюкі потреба постійно згадувати інших двох жінок дозволяла „<...> краще відчуті близькість коліс живої матері <...>” [13, с. 133]. Олександра, художниця, творить весвіт через ліплення з глини жіночих фігурок, яких можна інтерпретувати як сакральні жіночі божества родючості, власне, як і їх творця жіночого роду. Крім того, вона – мати чотирьох дітей, приваблива, здатна пробуджувати плотські бажання жінка. Ці різні прояви свого творчого начала – здатність творити і народжувати – Олександра усвідомлює як щось нероздільне: фігурки вона ліпить із глини і діти для неї – та ж сама глина. „Діти – це глина, яка до певного часу залишається піддатливою <...>” [13, с. 20]. Глибинний творчий струмінь старшої з жінок „community” надихав життям маленькі жіночі скульптурки, кожна з яких була особливою і „<...> не здавалась точною копією іншої, хоча всі вони були сестрами” [13, с. 19]. Діти Олександри відчували роздратування й ревності до цих скульптурок, наче до живих істот, поки не „<...> змирились з ними, як із дефективними родичами” [13, с. 20].

Сексуальна активність, що уособлює джерело плодючості, поєднується в Олександрі з успішним заняттям садівництвом: „Відгоди, як Джо Маріно почав відвідувати її ложе, якась абсурдна родючість охопила прив’язани до кілочків рослини, висаджені на прилягаючому до будинку городі” [13, с. 6]. „Зірвані плоди здавались живими істотами <...>” [13, с. 6].

Співвідносність образу Олександри з образом Матері-Землі проявляється і в зовнішності героїні, і в її філософії життя: „Олександра являла собою тип крупної меланхолійної відьми, яка завжди розтягувалася у тонку площину, щоб створити потрібний настрій і злитися з ландшафтом, у душі доволі лінивою і по суті холодною” [13, с. 5]. Олександра вважала природність основним законом життя: „Природність є показником і контекстом усього здорового, так що, коли розігрується апетит, його потрібно задовольняти, дотримуючись законів космічного порядку” [13, с. 6].

У романі з образом Олександри, її життям і світосприйняттям, пов’язана структурованість подієвого ряду за порами року: події починаються у вересні й завершуються в серпні наступного року. Всі сезонні зміни в природі знаходять неусвідомлений відгук в естві Олександри, яка „<...> була здатна зливатися з природою: пасивно споглядаючи дерево, відчувати себе негнучким стовбуром із безліччю рук-гілок, що тяглися догори і несли життєдайний сік, подумки

перетворюються в довгасту хмару, дивно самотню в чистому небі, або в жабу <...>” [13, с. 97].

Образ Олександри в такій міфологічній інтерпретації співвідноситься з різними іпостасями синкретичного образу Богині-матері: з образом землеробської богині Деметри – спеціалізованого божества родючості й хліборобства в грецькій міфології, що пов’язана з міфом про сезонне відродження природи [5, с. 179], і образом Білої Богині. Р. Грейвз, англійський поет і прозаїк, а також знавець міфології, вважає, що Біла Богиня спочатку була ячмінною богинею (в Аргосі), і Джеймс Фрезер розглядає її саме „як Деметру або її двійник Персефону” [2, с. 73]. Біла Богиня – чарівна жінка, яка може вмиє обернутися твариною або відьмою. [2, с. 24]. Ця амбівалентність визначальна для образу богині. За Р. Патаєм, „Головною рисою архетипу первісної богині було те, що вона поєднувала в собі позитивні й негативні риси” [6, с. 8].

В образах жінок, особливо Олександри, простежується амбівалентність, що успадкована від Богині-матері і проявляється в поєднанні конструктивної функції з деструктивною, оскільки Богиня-матір як жіноче начало частково ідентифікується з хаосом у базовій опозиції космології хаос – космос, де з космічним устроєм співвідноситься чоловіче начало. Згідно з міфологічним світоглядом, земля (і ширше – творче жіноче начало), виокремившись із хаосу, значною мірою залишається образом хаосу, наслідуючи більшість його характеристик. Звідси і зв’язок Богині-матері з хаосом, злими чарами, війною, і породження нею хтонічних чудовиськ (міф про війну богів із цими чудовиськами є оповіддю про устрій космосу). Звідси й містеріальні та оргіастичні форми культу Богині-матері, головною метою яких є тимчасова відміна усталених, традиційних соціальних стосунків та ієрархій задля утвердження космосу.

В образі Богині-матері проявилась подвійність архаїчних поглядів на природу, що уявлялась одночасно й частиною космосу, й хаосом. Отже, можна сказати, що „<...> в образі Богині-матері реалізується спільна для всієї давньої космології властивість – будучи системою ієрархічно організованих опозицій, мати для кожної з них нейтралізуючий елемент” [5, с. 180].

Хтонічне деструктивне начало в образах головних героїнь проявляється, перш за все, по відношенню до чоловіків. Із чоловіка Олександри „<...> спала, розчинившись у солоному повітрі іствікської матриархальної краси, броня патріархального захисника” [13, с. 7]. „Він зовсім утратив контакт із розширюючимся всередині неї всесвітом <...>” [13, с. 7]. „На порох перетворила його Олександра, коли її могутність розвернулася щосили після їх переїзду до Іствіка <...>” [13, с. 7]. Чоловіки двох інших жінок „community” зазнали подібну „трансформацію”: чоловік Джейн „висів у її погребі на ранчо серед сушеного зілля” [13, с. 7], а „друга половина” Сьюкі облаштувалась на столі у вигляді пластикової серветки.

У романі на рівні образної системи відбувається реалізація архаїчної схеми порушення й відновлення гармонії, оскільки жіноче „community”, зазначене на початку роману як гармонійна структура, насправді виявилось лімінальною (перехідною) структурою. Жінки „community”, створивши, на перший погляд, непохитний усталений „рівнобедрений трикутник” свого жіночого світу, від початку були підсвідомо готові до його зруйнування. Поява четвертої складової, персонажа чоловічої статі – хіміка Дерріла ван Горна, тільки провокує розпад „трикутника” й формування інших смислових геометричних структур – „хреста” і „кола”.

Із несподіваним приїздом зазначеного персонажа чоловічої статі виникає кореляція „природність – штучність”. Дерріл ван Горн несподівано з’являється в житті трьох відьом, начебто накликааний ними ж самими, й одразу демонструє свій величезний вплив на жінок. Сама професія героя контекстуально асоціюється з відьомством та алхімією. Образ Ван Горна, як і його помешканню, притаманні всі ознаки потойбічної, диявольської сутності.

На перший погляд, Дерріл ван Горн – сміливий експериментатор, обізнаний майже у всіх напрямках мистецтва й науки. Кожній жінці „community” він допомагав удосконалити свою майстерність і особливий дар, але парадоксальним чином його поради зрештою приводили до протилежного. Так, Олександра, прислухавшись до поради ван Горна використовувати для творчості не глину (природний матеріал із сакральним змістом, який, між іншим, застосовували у своїх сакральних обрядах різні племена під час помазання вождя, вівтаря, священнослужителів [9, с. 178]), а пап’є-маше (матеріал із конотацією штучності), відчула, що втрачає свій природний хист і магічну силу. „Олександра бачила, що її незалежне існування із глини по суті перетікало в папір і надававший їй силу зв’язок із природою убував” [13, с. 197]. „Перебираючи купки нарізаного паперу, призначеного для виготовлення пап’є-маше, Олександра розмірковувала: чому їй тепер не вдається та переконливість, яку вона могла надавати своїм глиняним статуеткам <...>” [13, с. 191].

У снах вона відчувала штучність свого мистецтва, як „витіюватого і позбавленого смаку”, передвістя чогось невідомого, що було схоже на те, „<...> як в парках з атракціонами рекламні фігури в костюмах із пап’є-маше, кривляючись, приманують простаків” [13, с. 51]. В результаті сподівання Олександри взяти участь у художній виставці в Нью-Йорку стали безплідними, але посилилось бажання відмовитись від штучного матеріалу: „Після возні з пап’є-маше мені захотілось створити щось неминуше” [13, с. 281]. Іншій відьмі – Сьюкі – Дерріл порадив писати замість статей романи, що знов-таки не дало бажаного результату. Джейн після довгих музичних репетицій із Деррілом спадає на думку, що вона лише „непогана віолончелістка”. Так, дотримуючись порад чоловіка, у професійній діяльності жінки поступово втрачали свою природну творчу силу.

Ці наслідки є проявом не тільки розбіжностей поглядів ван Горна й жінок „community” на мистецтво та природу, а й різного світобачення в цілому. Дерріл ван Горн захоплюється винаходами, вдалим „конструюванням” у мистецтві: він пристрасно демонструє жінкам одну з численних кімнат свого будинку, заповнену сучасними витворами мистецтва з домінуючою ознакою штучності.

Ван Горн не відчуває себе частиною природи, проявляючи споживацьке ставлення до неї. Природа для цього чоловіка лише сировина: „Ось так, мати-природо, ми перемогли тебе” [13, с. 46]. Збираючись побудувати тенісний корт, він, не вагаючись, порушує природний баланс, засипавши драговіну. Олександра нагадує, що в цих заповідних місцях гніздяться дуже рідкісні снігові чаплі, але у відповідь чує: „П-О-Ф-І-Г-У” [13, с. 47]. Сьюкі оцінюючи „активну” діяльність нової місцевої знаменитості – Дерріла, у своєму репортажі підводить підсумок: „За прогрес доводиться платити!” [13, с. 62].

Джейн Смарт першою порушує заведений порядок жіночого „community” – ритуальне зібрання щочетверга – заради спілкування з ван Горном. Це стало приводом для розпаду „трикутника” та погіршення стосунків між жінками: „Ритм її <Олександри> рутинного тижня залежав від непорушного трикутника, конуса сили” [13, с. 57]. На зміну жіночим четвергам приходять періодичні шабаші відьом із ван Горном у будинку останнього. Але й це нове утворення, ще хисткіше, ніж суто жіночий трикутник, невдовзі розпадається. Приводом стало розширення кола „втаємничених” для шабашів та, слідом за цим, одруження ван Горна.

Конфлікт між жінками „community” і дружиною ван Горна Дженніфер намічається ще до першої зустрічі цих жінок. Сьюкі, побачивши фотокартку дітей головного редактора газети (дочкою якого була Дженніфер), звертає увагу на обличчя його дочки, яке нічого не виражало: сама примарність і порожнеча: „кругле личко дочки нагадувало довершений, але химерний абрис, а у юнака був на подив безпристрасний вираз” [13, с. 73]. Зустрівшись вже після похорон батьків Дженніфер, обидві жінки помічають одна на одній прикраси, що символізують різні релігії і, відповідно, різну філософію життя. На шії Дженніфер висів хрест у вигляді букви „тау”: „єгипетський хрест, символ життя і смерті одночасно, старовинний знак таємниці, який останнім часом ввійшов у моду” [13, с. 173], а у Сьюкі – намісто з мідних півмісяців [13, с. 173]. Лунна міфологія та її символіка була пов’язана з культом Матері-землі й жіночим началом, а хрест „тау” є універсальним символом єдності життя і смерті, духа і матерії в різних міфологічних і релігійних системах, символізує Небо й активне чоловіче начало.

Вислів Ніцше, що стосується давніх судових процесів над відьмами, передує останньому III розділу „Провина”. Дженніфер, ставши жінкою ван Горна, відміняє спільні „шабаші” жінок із Деррілом, чим накладає на себе гнів жіночого „community”. Чакування сприймається відьмами як гра, але серйозна хвороба Дженні, що

виявилась після відьомського ритуалу, викликає переоцінку щодо невинності відьомських забавок (якими ритуали й були до смерті Дженні). Незважаючи на те, що в тексті роману є реальні передумови хвороби Дженні (робота в рентгенкабінеті, поява ущільнень на шкірі), відьми справедливо беруть смертельну провину на себе, оскільки усвідомлюють, що переступили межу гри, побажавши суперниці смерті.

Таким чином, проблему з магічної (міфологічної) площини переведено в морально-етичну. Кожна з жінок, після смерті Дженніфер, починає усвідомлювати наслідки своїх дій і приходиться до розуміння поняття смерті. Граючи „в абсолютній тиші” другу сюїту Баха, Джейн набуває знання іншого, потойбічного простору. Вона відкриває для себе головну таємницю чоловіків – розуміння смерті: „Так ось про що всі ці століття, безроздільно монополізувавши тему, тихо переговорювались між собою чоловіки – про смерть” [13, с. 277]. „Смерть була простором, який розчищав цей вихровий потік нот, що перекидалися, – грандіозний, вишуканий внутрішній простір, який розширювався” [13, с. 275–276].

Олександра починає на фізичному рівні усвідомлювати, що відчуває людина, яка стоїть на порозі смерті. Бажаючи виправити помилку, відьми намагаються зняти своє прокляття, але запізно. Усталена й гармонійна, на перший погляд, жіноча спільнота виявилася досить хисткою структурою. Набуте „знання смерті” допомагає жінкам переосмислити своє попереднє життя й віднайти гармонію в майбутньому.

Отже, в романі Дж. Апдайк „Іствікські відьми” організація й конструювання основних романних образів відповідає просторовій структурі тексту і є поєднанням протилежних начал. Міфологічне начало виявляється на рівні системи головних образів роману.

У системі персонажів роману можна виокремити протиставлені групи: мешканці Іствіку і жіноче „community”, втілене в образах головних героїнь – Олександри, Джейн і Сьюкі. Спільною домінантою образів є природне жіноче творче начало, природа якого генетично пов’язана з міфологічним жіночим божеством – Богинею-матір’ю. В образах жінок, особливо Олександри, прочитується амбівалентність, що успадкована від образу Богині-матері і проявляється в поєднанні конструктивної функції з деструктивною.

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
2. Грейвс Р. Белая Богиня. Историческая грамматика поэтической мифологии / Пер. с англ. Л. Володарской. – М.: Прогресс-Традиция, 1999. – 592 с.
3. Денисова Т.Н. Історія американської літератури ХХ століття. – К.: Довіра, 2002. – 318 с.
4. Мифология. Энциклопедия / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2003. – 736 с.
5. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2000. – Т. 1. А-К. – 672 с.

6. *Патай Р.* Иудейская богиня / Пер. с англ. Л.И. Володарской. – Екатеринбург: У-Фактория, 2005. – 368 с.
7. *Розова А.* Жінка очима Джона Апдайка // Матеріали II Міжнародної конференції з літератури США „Американська література на рубежі XX–XXI століть” (Київ, 24-26 вересня). – К., 2004. – С. 213–226.
8. *Топоров В.Н.* О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления („Преступление и наказание”) // Из работ московского семиотического круга. – М.: Языки русской культуры, 1997. – 896 с.
9. *Тэрнер В.* Символ и ритуал: Пер. с англ. – М.: Наука, 1983. – 277 с.
10. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Авт.-сост. В. Андреева, В. Куклев и А. Ровнер. – М.: Локид; МИФ, 2000. – 556 с.
11. *Kakutani, Michiko.* Updike’s Struggle to Portray Women // New York Times. – 5 May, 1988.
12. *The John Updike Encyclopedia / Jack De Bellis.* – Connecticut – London.: Greenwood Press, 2000. – 545 p.
13. *Updike J.* The Witches of Eastwick. – New York: Knopf, 1984. – 307 с.
14. *Verduin, Kathleen.* Updike, women, and mythologized sexuality // John Updike. – New York: Cambridge University Press, 2006. – 193 p.

Анализується мифологічне начало в романі Джона Апдайка „Іствікські ведьми”, которое проявляється на рівні образної системи произведення и отображает мировоззренческую концепцию писателя.

Ключевые слова: мифологічна система образів, художественне пространство.

Summary

The article deals with the mythological basis of Updike’s *Witches of Eastwick* revealed at the level of its mythological system of images which reflects the writers outlook.

Key words: mythological system of images, literary space.

Стаття надійшла до редколегії 18.10.2007