

УДК 821.161.2 Нью-Йоркська група

ОБРАЗ ФАТАЛЬНОЇ ЖІНКИ І АРХЕТИП ВЕЛИКОЇ МАТЕРІ У ТВОРЧОСТІ ЧЛЕНІВ НЬЮ-ЙОРКСЬКОЇ ГРУПИ: ФОЛЬКЛОРНО-МІФОЛОГІЧНИЙ КОНТЕКСТ

Смольницька О.О.

Науково-дослідний інститут українознавства МОН України

Аналізується образ літературної героїні у вибраних текстах поетів Нью-Йоркської групи. Розглядаються іпостасі фатальної жінки та архетип Великої Матері. Залучаються міфи, інтермедіальний аналіз. До уваги беруться текстологічний і контекстуальний підходи. У компаративному ключі задіюються архаїчні балади.
Ключові слова: образ, архетип, божество, Нью-Йоркська група.

Постановка проблеми. Образ (а також символ, архетип і міфологема – залежно від контексту) жінки надзвичайно популярний в українській культурі (а також зарубіжній – наприклад, «Біла богиня» Р. Грейвза), тому не дивно, що він розглядається у різних аспектах і різними методами, у тому числі компаративному, фрейдистському, юнгіанському тощо. **Виокремлення раніше не розв'язаних аспектів проблеми.** Цікавим є висвітлення названої проблематики на прикладі маловідомих або недостатньо розроблених в Україні текстів. Зокрема, це творчість членів Нью-Йоркської групи (НИГ – аббревіатура О. Астаф'єва) – покоління іммігрантів, чий старші представники (але не всі – винятком є Патриція Килина, автонім Патрисія Нелл Воррен, США) народжені в Україні, а молодші вже народились і сформувались в іншому просторі (наприклад, Роман Бабовал народився та вмер у Льєжі, Бельгія).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Виокремлення і дослідження у творчості Віри Вовк (автонім Віра-Лідія-Катерина Селянська, нар. 1926 р., мешкає у Ріо-де-Жанейро) образу-символу жінки-лідера та її божественних функцій вже здійснювалося ([18-19], [23], [28]; також варто згадати монографію Ю. Григорчук «Проза Віри Вовк: виміри сакрального», 2016). Перспективним виявився компаративний аналіз у річці шотландистики – аналіз образів жінок-святих і їхніх зв'язків із Київською Руссю [17], також це дослідження лірики кельтських та ін. жінок-лідерів від доби Середньовіччя [20]. Сама В. Вовк у своїх творах і листуванні неодноразово надавала міфологічний аналіз ставлення різних народів до жінки (докладніше: [21]). Емма Андіївська (нар. 1931, мешкає у Мюнхені; проаналізована у монографії І. Жодані «Емма Андіївська і Віра Вовк: тексти в контексті інтерсеміотики», 2007), як й її бразильська колега, часто зверталася до образів звичайних вуличних жінок, описуючи їх як буденний міф. Відповідно, у статті планується розширити проблематику цих студій.

Мета – звернутися до образу фатальної жінки, *femme fatal*, і архетипу Великої Матері у вибраних поезіях членів НИГ. Відповідно до мети ставляться **завдання:** 1) окреслити особливості звернення до образу жінки в різних іпостасях (у тому числі античних героїнь) на прикладі поетів НИГ; 2) проаналізувати архетип Великої Матері (у тому числі Жорстоку Матір) у біографічному, психоаналітичному та міфологічному ключі, залучивши біографії письменників,

неадаптований фольклор, міфи – у тому числі інтерпретовані Лесею Українкою; 3) дати компаративний аналіз стосунків батьків і дітей на прикладі української та іншої патріархальної звичаєвості, а також приклади жіночих образів, які насправді виконують материнську роль.

Виклад основного матеріалу. Порівнюючи творчість Богдана Бойчука (1927-2017, США, одні зі спогадів у науковому ключі належать Т. Карабовичу) із шевченківською, О. Астаф'єв зауважує, що у текстах першого – «архетипний образ жінки-матері, що єднає навколо себе родину... Бо саме матір, «в чийій утробі тремтіла дитина», першою «взнала: спочатку був біль, а не слово» [2, с. 26]. Так, жіночий образ у різних варіаціях та іпостасях часто наявний у Б. Бойчука. Це туга за українською жінкою, за українською родиною, яка збереглася спогадом дитинства, але не змогла реалізуватися на іншому (американському) ґрунті.

Треба сказати, що зла мачуха, традиційний образ українських (і не лише) народних казок і пісень – пізніша обробка, а в неадаптованому фольклорі її роль виконує рідна мати. Це помітно у закарпатському фольклорі («Казки зелених гір» оповідача Михайла Галиці – якраз приклад необробленого, первісного наративу), найбільш архаїчних зразках німецьких казок, чия основа – міф, тощо. Так, на мачуху перетворюється мати у пізніших – олітературених – версіях знаменитої казки братів Грїмм «Гензель і Гретель» («Hänsel und Gretel») – до цього твору ми повернемося далі.

Складні стосунки талановитих дітей і обдарованих матерів уже розглядалися в наших студіях (докладніше: [22], [24]). У міфологічному аспекті (і, відповідно, у психоаналітичному) перспективно дослідити образ жорстокої матері у різних аспектах, причому тут придатні праці Н. Зборовської. Біографічний аспект – страх перед матір'ю – показано у романі «Українська Реконкіста», де мати героїні Дзвінки (частково списаної зі самої авторки) – типовий міфічний – як жінка з ножем. (Мати каструвала свиней і різала кроликів, і у доньки з дитинства був перед нею страх – звідси описані у романі конфлікти). Цей образ повторюється у давньогрецькій трагедії, переосмислюється у «Кассандрі» Лесі Українки – свідомо вбивця Клітемнестра. Як зазначає Н. Зборовська: «У драмі «Касандра» (1907) письменниця багатозначно протиставить істеричну Касандру, яка прагне утриматися у полі духо-

вного материнства, й Клітемнестру, яка реалізується у полі несвідомої ерогенної й злочинної материнської насолоди» [7, с. 192]. (У творі Кассандра виступає як мати жіночному Долону – типовий український комплекс: сильна жінка не дає реалізуватися слабшому чоловіку, забираючи в нього ініціативу – бо несвідомо сильні асоціюються в неї з агресивною сексуальністю, як в Еномай; Долон гине – зате живе Еномай). Клітемнестра, антагоністка Кассандри як граничний або навіть спотворений образ сильної жінки – «маскулінізованої... з втраченою духовною мужністю» [7, с. 234]. (У В. Вовк, збірка «Жіночі маски», 1994, вірш «Кассандра»: «тяжко карає бог // хай другі не вірять – / собі пророчу» [4, с. 26] – польський переклад Т. Карабовича, 2014: «karana ciężko przez boga // niech inni nie wierzą / przepowiadam dla siebie» [4, s. 27] – тобто це і фатальність, і «мистецтво для мистецтва»).

У Лесі Українки (причому згідно з автентичним міфом) Кассандра – конструктивна (але згубна для слабших чоловіків), її символ – патерниця як влада. Клітемнестра – «фатально деструктивна» [7, с. 234], її символ – меч, яким вона вбиває потай (а не героїчно, на видноті). В іконографії (або взагалі якщо застосувати інтермедіальний аналіз, узявши до уваги кінематограф, оперу тощо) жінка з мечем або ножем варіюється і як жінка з серпом (українська культура), можна згадати Норму в однойменній опері Белліні, під час виконання знаменитої каватини «Casta diva». Співачка виконує цю арію, зрізавши золотим серпом омелу з дуба. Друїди (а Норма – жриця і дочка друїда) зрізали згадану рослину серпом, цим інструментом кастрували офірованих людей, молотком оглушували їх перед убивством. Тому образ Норми (у виставах вбраної в червоне) означає прагнення крові – у даному разі чужинської (римлян, ворогів галлів).

Суто фатальна жінка у творчості поетів НІГ, без материнського підтексту, – це Гелена (Єлена) Троянська, в Е. Андіївської та В. Вовк. (З огляду на обсяг війни образи інших фатальних жінок як танатологічних божеств – Нефертіті, Клеопатри та ін. – тут не розглядаються). Давньогрецька героїня породжує тільки смерть і хаос (війну), але не дає конструктивного, її краса позірна. Отже, це Ерос. Так, в Е. Андіївської (збірка «Спокуси святого Антонія», 1985) сонет «Натюрморт у ракурсі Троянської війни» пропонує і сучасний погляд на міф, і відтворення картин С. Далі (недарма метод авторки – сюрреалізм), і несподіване звертання до класики – але в пуанті. Починається як «Із кров'ю блюдне, з нього – квітка-гак», «небуття блага», а, насамкінець – «Вся Троя, де – Єлена – Менелая» [14, с. 47]. Замкнений простір (кухня? просто кімната?) – удаваний затишок («калачики») завершується асоціацією з війною та міфічними образами, причому остаточно перемогою Менелая. У В. Вовк Гелена описана більше співчутливо – як Ерос, але красивий Ерос, у традиції античного міфу: «на весільні постелі / чарую прадавнім знанням / старшим ніж печерні малюнки» [4, с. 28]. Це жриця, посвячена у містерії – можливо, діонісійські. Відомо, що у дівчат були окремі містерії, чоловічі та жіночі громади існували замкнено. Несподіваний перехід від античного дискурсу до католицького – у рядках

«наші губи моляться / любовні розарії» [4, с. 28] – у перекладі Т. Карабовича: «miłosnym różańcem» [4, s. 29], де чітко підкреслено, що під розарієм мається на увазі саме цикл молитов на вервиці, рожанець. «Наші губи моляться» – антична молитва і католицька зливаються, але надалі – уже автобіографічний (католицький) аспект, бо релігія – маркер ідентичності для іммігрантки.

Велика Мати, за Е. Нойманном, – «богиня долі, яка за своїм правом вирішує питання життя і смерті, позитивного і негативного розвитку» [27, с. 88]. Звідси образ індуїстської богині Калі, яка створила цей світ, захищає його і сама ж поїдає. Вона знищує світ, але й захищає від демонів. Це «Мати-п'їтьма», найгірша руйначка [26, с. 441]. Дослівно Калі означає «чорна», це ніч (і водночас темрява материнського черева), темний аспект психіки. Тобто ця богиня – «жахлива мати» – егоїстична материнська любов, а також небезпека відмови від власного «я» та інфантилізм [26, с. 442]. Інтелектуальна і талановита мати (Олена Пчілка – у Лесі Українки; Отто Еміль Плат, Otto Emil Plath, і Аврелія Шьобер, Aurelia Schober Plath – у Сильвії Плат, та ін.) духовно розвивала дітей, але натомість вимагала від них віддачі, або навіть офіри, часто – непосильної. Звідси комплекс провини у дітей, їхнє неусвідомлений страх не виправдати чужих сподівань. Проблема тут і у вільному просторі та часі, які вимагає кожна особистість, у тому числі дитина, але матері не завжди здатні це надати, «бо самі сильно потребують підтвердження любові від дитини...» [27, с. 68], тривога сприяє залежності – відповідно, формується, за К. Г. Юнгом, «домінування материнського комплексу» [27, с. 68] – в українській літературі описане, зокрема, Л. Костенко на прикладі Грицька Бобренка (роман у віршах «Маруся Чурай»). Отже, мати – особливо непересічна – поставала як божество, що і притягувало, і відштовхувало водночас. Схожий досвід спілкування з рідною людиною був у К. Г. Юнга: ставлення до його матері, Емілії Прайсверк, нащадка талановитих, неординарних людей. Ставлення до неї у майбутнього аналітика було подвійним: з одного боку, він визнавав, що фрау Юнг була дуже хорошою і доброю матір'ю, але з іншого, «іноді в ній проявлявся могутній і моторошний образ, який мав велику владу наді мною. Удень лагідна, поночі вона являлася мені страшним всевидячим створінням – напівзвіром, жрицею з ведмежої печери, нещадною, як правда і як природа...» [13, с. 47]. Намагаючись перемогти свій страх, К. Юнг зацікавився міфологією – звідси його розвідки. Нічні сновидіння або видіння («сни» і «передсоння», за О. Ремізовим) тут нагадують міфи, пізніше віддзеркалені у фольклорі (у тому числі українському): негативна жіноча постать – наприклад, відьма – увечері здавалася одночасно прекрасною і страшною. Це риси богині. Отже, таке сприйняття і пізніша літературна, культурно-просвітницька й наукова робота ґрунтовані на одній і тій самій причині у випадках Лесі Українки, С. Плат, К. Юнга та ін.

В іншого представника групи, Богдана Рубчака (нар. 1935, мешкає у США), жіноче божество описується і як хтонічне – у вірші «Марену топтати» (однойменна збірка 1980 р.), де язичницьке

божество – підземне, смертоносне і водночас родюче: «в камінні лоні печері / набрякла рожева перла... // Росла, напувана словом, / годована теплим дотиком... // Приймала сонливі зливи / своєї темної Матінки...» [14, с. 151]. «Темна Матінка» – це і Мати-Сира Земля, і печера (лоно), і смерть (мор – Марена), і аналог Чорної Мадонни. Усе це – ознаки Великої Богині. Проїшовши ініціацію, «В устах розкритих печери / Процалася богиня з Ненею, / щоб вийти в наші кошмари / жагучою нареченою» [14, с. 151]. Творчість поетів НИГ не пов'язана з «Малахітовою шкапулкою» – уральськими казками П. Бажова, – проте Марена та інші язичницькі персонажі подібні до Хазяйки Мідної гори. Точніше, описана Б. Рубчаком Неня-печера схожа на цю Хазяйку, а Марена-дочка – на Танюшу, містичну доньку Хазяйки, сакральну дівчину у профанному світі (і потім справжня мати забирає її до себе).

Отже, це Мати-Земля (La Terra, у кінематографі це обіграно у неореалістичному італійському фільмі 1962 р. П. Пазоліні «Мама Рома», «Mamma Roma», дослівно «мати Рима», у головній ролі Анна Маньяні) – ще один архетиповий образ. Земля народжує, але й забирає. Вона мати, сильна жінка, страдниця, яка все витримує (подібно до героїні Анни Маньяні), але й помщається. Це глибинна мудрість. В українському фольклорі (аналогічно – в інших народів, і ці уявлення відбилися навіть у класиці) земля ототожнювалася з лоном [8, с. 13]. У балканських слов'ян (зібрання кінця XIX – початку XX ст. австрійського вченого – етнографа, сексолога, славіста Ф.-С. Крауса, друга З. Фройда; праці читались І. Франком) збереглися архаїчні уявлення про нерозривність Еросу і Танатосу. Попри порнографічність і подекуди анатомічну безграмотність (обидві риси часто наявні в неадаптованому фольклорі), ці історії теоретично цінні демонструванням культури тілесного низу. Виокремлюється ототожнення жіночого дитородного органу і могильної ями (як в інших культурах – з печерою, лона – з п'яною, смертю). Так, наївна у непристойності сербська оповідь (№ 848) про загублений царем перстень у лоні розпусної молодиці та загублені віз і волів іншим коханцем [12, т. 2, с. 429-430] відсилає до архетипового мотиву подорожі у підземне царство, та виявляє страх маскулінних героїв перед жіночим началом як незрозумілим чоловікам (принаймні, у конкретній оповіді), страх перед поглинанням (і в оповіді орган буквально заковтує чоловіка). Звідси демонізація Іншого (жінки). В. Пропп наводить північноамериканські, нівхські, айнські та ін. міфи та легенди про смертоносність шлюбної ночі та зубасту вагіну; позбувши жінку сексуальності (у міфічному плані – зубів), герой рятується сам і здобуває наречену [15, с. 284-285]: богиня приборкана. Якщо ж узяти суто фемінінний аспект ототожнення Еросу і Танатосу, то можна згадати приклад Єлизавети I Англійської Тюдор, недарма прозваної Цнотливою Королевою. Страта її матері, Анни Болейн, так вплинула на дівчинку, що майбутня монархиня сприйняла шлюб (і, відповідно, фізичне кохання) як синонім смерті, тому й обрала варіант «заміжжя за Англією». Таким чином, тут помітний випадок хибного ототожнення. М. Якобі наводить факти, що у старовинних сонниках

оголеність тлумачиться «як загроза, можливо навіть загроза смерті» [26, с. 29-30]. Із цим переукуються примітивні уявлення (№ 200-202) про зубасту вагіну (у згаданій праці Ф. Крауса [11, т. 1, с. 417-420]). Треба зважати і на зашифровану ритуальність у цих оповідях. У В. Вовк Мессаліна (чиє ім'я стало промовистим для розпусниці) сповідається: «і тоді коли вже буде в мене / багато мудрости / і три чверті сторіччя / я жадібно жуватиму / наново бездоганними щелепами / струнких юнаків / що робитимуть / вступний іспит / в університет» [4, с. 52]. Отже, і тут виразна функція пожірання жінкою чоловіка (але інший аспект: стара Мессаліна мусить омолоджуватися за рахунок юнаків, тобто виступає як вампірка; асоціації – з Єлизаветою Баторі, яка купалася у крові незайманих дівчат, бажаючи повернути собі молодість і сексуальність). Якщо таким чином розглядати сороміцький фольклор, «Кентерберійські оповідки» Дж. Чосера (перекладаються М. Стріхою і вже фрагментарно видані), «Декамерон» Дж. Боккаччо та інші твори цього стибу у контексті обставин і епохи, то вони не постають порнографією у традиційному розумінні цього слова.

Подібний аспект впливає із сюжетів про фатальну жінку, що кориняється у міфах. Так, Е. Андієвська пропонує осучаснений образ Цірцеї – як поміченої авторкою жінки у ресторані або в іншому закладі: «Цірцея, у руці рожевий пруттик, за столиками красенів пасе» [2, с. 15]. Ця оновлена, модернізована цариця-тиранка і гетера супроводжується шлейфом з кавалерів, але по-справжньому у цій масі їх ніхто не потрібний, бо юрба не має «Я», і дама помщається залицальникам, у спілкуванні розбурхуючи їхні інстинкти та перетворюючи на бездуховних (тобто свиней). (Цікаво, що у цій інтерпретації не знаходиться Одиссея, який приборкав би Цірцею [5, с. 929-930]). В інтермедіальному аспекті (оскільки і Е. Андієвська, і В. Вовк художниці) згадуються ескізи до картини прерафаеліта Дж. В. Вотерхауса (John William Waterhouse, 1849-1917) «Цірцея» («Чаклунка»): руда красуня у полум'яному хітоні, оточена жовтогарячими і червоними (тобто вогненними барвами), замислено сидить за столом, де магічна книга, колба чи тигль та інші алхімічні атрибути. Тут немає жодного натяку на свиней чи інших тварин, бо для митця героїня передовсім мудра жінка, божество. На інших картинах цього художника Цірцея пропонує Уліссу чашу з напоєм (звичайно, тим, який перетворює на свиней), причому у такій позі ще більше нагадує божество; чаша викликає асоціацію з Граалем. У Лесі Українки в «Осінній казці» Цірцею нагадує Службечка, яка запроторює Лицаря у свининець і вимагає від коханого удати з себе свиню (і він, урешті-решт, рохкає). Елементи Цірцеї є у Килині з «Лісової пісні»: керуючись лише сексуальним інстинктом, Лукаш опускається до рівня нерозвинutoї Аніми і розбурхує у собі тваринне – недарма він деградує та перетворюється на вовкулаку (точніше, на вовкулаку його перетворює Лісовик як обурена Природа).

Образ Цірцеї з'явиться і в наступній збірці Е. Андієвської – «Міражі» (2009), де, згідно із законами автоматичного письма (недарма цю потесу ідентифікують із сюрреалізмом [2, с. 13]), «виринає» у сучасному інтер'єрі – сонет «Сади»,

де простір від хати переходить у пустелю, і знов у замкненість хати: «Й свідомість – в тіні з кухликом – Цірцея – / Із хлібних кульок корабель моце» [1]. Згадана спека може відсилати до атмосфери острова, де Одисей (Улісс) уперше зустрів цю чарівницю. Хто тримає кухлика? Цірцея як рятівниця героя або героїні, магічна помічниця? (Під приводом порятунку вона кличе до себе у тінь – юнгіанську Тінь, несвідоме?) Чи кухлика тримає ліричний оповідач (оповідачка)? Чи взагалі всі згадані образи-символи між собою не пов'язані? Цірцея – «індивідуальний міф» [2, с. 13] авторки (те ж саме можна сказати про героїв творів В. Вовк). В обох поетес вибір стилю і взагалі творчої програми збігається з теорією А. Бретона: «Розум... не вигадує образів, лише одержує їх містично, без власного зусилля» [2, с. 15]. Поет – медіум, духовидець, пророк, візіонер. Але «одержування образів» у даному разі зумовлено потужною інтелектуальною підготовкою та ерудицією деміурга, автор не може виступати у ролі неписьменних (проте праведних) Кедмона – найпершого англосаксонського поета (VII ст.) – або Жанни д'Арк (цікаво, що обоє були пастухами, і обом являлись ангели). Автор вкладає сили у створення власного світу – і сподівається на відповідну реакцію від реципієнта. Це той випадок, коли читач має дорівнюватись автору або доростати до його щабля.

У В. Вовк вірш «Цірцея» (збірка «Жіночі маски») також пропонує сучасний портрет героїні, підкреслюючи вічність такого образу та вічність описаних стосунків: «мудреці / королі / президенти... // навіть стилісти й анахорети! / (що розливають потоки сліз / над червоною підв'язкою / Марії Єгипетської)» [4, с. 30]. Останні рядки треба пояснити. Підв'язки носили дівчата і жінки за старою модою. Підв'язку з ноги нареченої розв'язує і стягує свідок, дружок на весіллі (бойківський, англійський, французький та інші народні обряди). Марія Єгипетська, як відомо, була розкаяною блудницею, заміж не виїшла. У пустелі її гіматій від старості розпався. Можливо, у вірші описано святенницькі сльози, тобто нещирість: удаваний праведник не встоює перед спокусою (на відміну від старця Зосима, який вислухав від Марії Єгипетської про її грішне життя). Цірцея В. Вовк здобуває владу завдяки кокетуванню – це може бути утриманка, дружина президента або диктатора (як Євіта Перон), тощо: «дивіться як легко / перетворити героїв у безрогі!» [4, с. 30] (безрогі – гуцульський діалектизм-евфемізм, який означає свиней).

Цірцея (грец. Кірка, польськ. Kirke [4, с. 31]) тримає чоловіків в інфантильному, деградованому стані. Відтак, для аналізу перспективна інша іпостась Великої Матері – Жорстока Мати. Сприятливим матеріалом для розуміння підходу членів НІГ у цьому питанні виступає фольклор. Так, сюжети про жорстоку матір варіюються у різний спосіб, узагалі мотив дітовбивства популярний у багатьох народів, від слов'ян до скандинавів: міфи, балади, пісні тощо. Зокрема, у шотландському фольклорі одна з найвідоміших – балада «The Cruel Mother» («Жорстока мати», зі збірки Фр. Дж. Чайлда, т. 1, № 20, мною з різних діалектів скотс перекладені варіанти від А до М, далі наводиться цей переклад ба-

лади, див. додаток 1) – про зведену коханцем дівчину (український аналог – покритка), яка народжує в тернику та, щоб позбутися ганьби, зв'язує і душить або зарізує свою нешлюбну дитину – чи близнят. Повертаючись додому, вона бачить прекрасних неодягнених дітей і каже: якби вони були її, вона б доглядала їх щонайкраще. На це діти відповідають: коли вони були її, то мати не надто турбувалася за них. Зустріч матері-злочинниці з убитими дітьми – точніше, їхніми духами (янголятами?), – на думку К. Коуті та Н. Харси, означає каяття героїні, якій являються привиди безвинно зазнавачених немовлят [10, с. 71]. Також ідея творів: усе таємне стає явним (як у поширеному українському романтичному сюжеті про перекотиполе, або у казці братів Грімм «Сонце ясне всю правду відкриє» – цей сюжет у німецькому фольклорі теж поширений). У варіанті А підкреслюється подвійний стандарт патріархальної культури: після скоєння вбивства і поховання дитини героїня «Додому йде; ніхто не взна, / Що цноту втратила вона» [6, с. 3], те ж саме – у варіанті С, де фігурують сини-близнюки. Таким чином, у тодішній моралі відбувалася підміна понять, причини і наслідку: виходило, що спокушена або в інший спосіб дефлорована була винна не у втраті цноти, а у тому, що не змогла приховати це у таємниці та потай розв'язати проблему (цю ж мету мала відповідальність дівчини на вечорницях під час обряду притули або під час обряду комори, якщо наречена виявилася «нечесною»; докладніше – у монографії І. Ігнатенко «Жіноче тіло у традиційній культурі українців»). У північношотландському варіанті 20J, складному дориком (Doric dialect), діти дорікають матері у відповідь на її запізнілі обіцянки: «Були твої – та без шовків / Ти нас водила, малюків. / Бо зашморг, знятий в тебе з кіс, / Нам смерть, біднесеньким, приніс» [6, с. 6]. У варіанті С докладніше: «'O bonnie babes, gin ye were mine, / I would dress you up in satin fine. / 'O I would dress you in the silk, / And wash you ay in morning milk. / 'O cruel mother, we were thine, / And thou made us to wear the twine. / 'O cursed mother, heaven's high, / And that's where thou will neer win nigh. / 'O cursed mother, hell is deep, / And there thou'll enter step by step» [1, р. 20] (див. переклад у додатку 2).

У В. Вовк цікавий монолог Медеї (вірш «Медея» з цитованої збірки поетеси), де підкреслюється дітовбивство як помста Язону (Ясону), що вирішив розлучитися з коханою помічницею та одружитися знову (за розрахунком); останній мотив фігурує і у казках. У вірші спочатку наводиться асоціативний ряд: «золоте руно і поцілунок – / сигнет жаги» [4, с. 36]. Медея допомогла Язону здобути золоте руно і тим зрадила свого батька, далі втекла з коханим до Еллади. Під час подорожі вона жорстокими вчинками (у тому числі вбивствами) рятувала героя. Мотивація вчинків Медеї буде зрозуміла з урахуванням національного контексту, бо вона походила з Колхиди (нинішньої Грузії), і її поведінка та погляди відрізнялися від еллінських. Також можна згадати слова М. Лєскова у творі «Леді Макбет Мценського уїзду» (1864, написаному за реальними подіями: жінка вбила свекра і чоловіка задля коханця): надмірно пристрасні жінки всі почуття

віддають чоловікам, але не дітям від них – комплекс Медеї. Але цікаво, що у В. Вовк прямо не сказано, що Медея вбиває саме дітей – це мусять знати підготовані читачі: «провини не прощу: / стилет за зраду! / бовван кохання / сама уб'ю» [4, с. 36]. Убиваючи дітей як продовжувачів роду, Медея вбиває свій Анімус (образ чоловіка). У цьому вірші знову постає жінка з ножом. Цікаво те, що у деяких версіях міфу співучасть у дітовбивстві приписується Язону; також – що Медея вбила не всіх дітей, тощо [5, с. 808].

Мотив дітовбивства жіночою постаттю, яка заміщає функції матері й виконує роль казкової відьми чи людоджерки (наприклад, як у казці братів Грімм про Гензеля і Гретель), постає в іншій до сьогодні популярній середньовічній баладі «Сер Г'ю, або єврейська дочка» («Sir Hugh, or the Jew's Daughter», у збірці Фр. Чайлда, т. 3, частина 5, це № 155, різні варіанти мають й різні назви; у пізніших редакціях фігурує циганка або просто злочинна леді), складеній в Англії, відомій також у Шотландії, Ірландії, а пізніше – США (тобто в англослов'янському світі). Твір цікавий тому, що там фігурує класичний образ жінки з ножом (в інших варіантах це шпилька, *pin*, але застосування предмета однакове). Пропонована стаття не присвячена історичній достовірності балади, тому варто просто стисло наголосити на тому, що в основу твору лягли кривавий наклеп (звинувачення у ритуальних убивствах) і реальний трагічний випадок – таємнича загибель прототипу баладного сера Г'ю. Це був викрадений і вбитий восьмирічний хлопчик з таким іменем, до 1966 р. місцево вшанований святий (святий Г'ю Лінкольнський, Little Saint Hugh of Lincoln, роки життя 1246 – 27 серпня 1255, називають й іншу дату), але ніколи не канонізований, попри його культ у народі. Залляте брудом тіло малого Г'ю знайшли у криниці будинку, який належав єврею Коп(п)іну або Джовпіну (ось чому у баладі важлива деталь – криниця). Чи було це вбивством, чи нещасним випадком, досі не з'ясовано, але реальних винуватців не шукали, натомість стративши євреїв, у тому числі Копіна. Історія стала джерелом і балад, і Оповіді Ігумені («Prioresse's Tale») у «Кентерберійських оповідках» Дж. Чосера, й інших творів.

У даному разі дослідженню цікава саме героїня (точніше, антигероїня) балади – безіменна єврейська дівчина, описана як убивця – вона заколола хлопчика «як (домашню) свиню» (в староанглійському оригіналі «stickit him like a swine» – 155A [2, р. 243]). У варіанті F убивця, заманивши Г'ю до себе додому, випускає з хлопчика кров шпилькою (*pin* [2, р. 247]), а явившись матері після смерті, той каже, що його вбили складаним ножом (*penknife* [2, р. 248]). Такий ніжик часто згадується в англійських і шотландських баладах: його носять у кишені, згадана мати вбиває ним своїх нещлюбних близнят; героїня встромляє подарованого коханцем ножа собі у серце, дізнавшись правду про інцест

¹ Докладніше див. у публікації: Смольницька О. О. До питань сучасної української шотландистики: взаємозв'язок шотландської народної балади «Еллісон Гросс» і Оповіді Жінки з Бату («Кентерберійські оповідки» Джеффри Чосера) / Смольницька О. О. // Сучасні наукові дослідження представників філологічних наук та їхній вплив на розвиток мови та літератури: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції: м. Львів, 7-8 квітня 2017 р. – Львів: ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2017. – С. 54-57.

(«Прекрасна лань», «The Bonny Hind», № 50); цього ножика дарує лицар дамі після побачення – і за подарунком вона потім упізнає безіменного коханця, тощо. Жінка-вбивця з ножом – образ британського фольклору. Жорстокої матері являються душі вбитих нею дітей – привид Г'ю являється не злочинницею, а рідній матері. Коли зникає мати (герой випадає з її поля зору, виходить з-під її впливу) – з'являється замітник, квазімати, що у чужому просторі пропонує дари – спокушає дитину – і вбиває її, за законами жанру. Водночас убивство можна розуміти у даному разі й як ініціацію: явлення герою фемінінного божества (у даному разі негативного), материнського замітника, пропозиція дарів, провадження до свого, відмінного від іншого, простору, описане як жертвове вбивство, посмертні чуда, явлені хлопчиком-праведником. Модель балади міфічна: порушення табу (м'яч у грі потрапив до вікна чужої господині), поява жіночого божества, запитини у гості в обмін на повернення втрати, пропонування дарів, власне гостина – і, замість щасливого кінця, убивство смертного, який не знає, як правильно поводитися з божеством та взагалі інакшим.

У фрейдистському аспекті при аналізі тексту можна виокремити страх героя перед протилежною статтю, страх статевого дозрівання, страх кастрації (образ жінки з ножом – убивство може виступати і як кастрація; наприклад, у давнішій версії міфу Афродіта сама в образі вепра вбиває свого коханого; своїх наречених убиває Іштар, тощо [14, с. 285]), поєднання Еросу і Танатосу. Цьому сприяє і символіка: єврейка зваблює хлопчика яблуком – і це нагадує Єву. Така деталь зумовлена ставленням церкви і взагалі суспільства до жінки як до судини гріха, як до причини вигнання з раю. Червона як кров (натяк на подальший розвиток дій!) вишня або черешня («cherry as red as blood» [2, р. 250], варіант 155K) в англійському пісенному фольклорі так само означає сексуальність. Спускування яблуком викликає асоціації з казковими відьмами: мацуха дає Білосніжці отруйне яблуко; медівниковий будиночок у казці про Гензеля і Гретель, тощо. Символ саду у баладі – натяк на Едем. Привабливі речі, які антагоністка-нехристиянка пропонує дитині, – мотив й інших балад, як-от шотландської «Еллісон Гросс» – про відьму, або скандинавських про троліху і герра Маннеліга (перекладені та досліджені нами)¹, тощо. У цих текстах моторошна істота (нехрещена) прагне сексуальних стосунків від прекрасного смертного-християнина, а в аналізованій баладі мета антигероїні – заманити і вбити. Твір прегарно ілюструє прислів'я про безкоштовний сир, який буває тільки у мишоловці.

Інша показова балада – шотландська, відома у різних варіантах, теж зі збірки Фр. Дж. Чайлда (т. 4, № 216) – «Материнське прокляття, або Клайдові води» («The Mother's Malison, or, Clyde's Water»). Герой, Віллі або носій іншого імені, вирушає до коханої, Мергі, пізно ввечері або вночі (іменник *night* можна розуміти в обох значеннях), його мати відмовляє і врешті-решт проклинає: він приречений потонути у річці Клайд. Героїня не пускає кавалера у замок, і герой у відчаї повертається назад, гинучи у згаданій річці (в інших варіантах це Аннан). Прокинувшись, Мер-

гі розповідає матері свій сон, буцімто її кликав коханий, а вона його не впустила. На це мати каже, що сама відповідала Віллі за своєю дочку [3, р. 187–191]. У кінці балади Меггі бачить Віллі потопленим у Клайді та сама топиться: «Жорстока в тебе мати, Віллі, / Моя – твоєї варта; / Та ми заснем у водах Клайда, – / Як сестри пестять брата» [6, с. 12], варіант 216С.

Отже, Мати всередині дітей протестує проти їхнього шлюбу (метафорично – повноти). М.-Л. фон Франц наводить приклад такого материнського егоїзму: «Наївна стара жінка одного разу сказала мені, показуючи фотографію свого сина, який потонув у 27-річному віці: «Краще вже так, щоб не віддавати його іншій жінці» [25, с. 242]. Аніма (Меггі), позбавлена Анімуса, занурюється у несвідоме (яке символізує вода; те, що річка бурхлива, означає таємні сили і дисгармонію), щоб знайти Анімус там.

Материнське прокляття – поширений хід у шотландських народних баладах і казках. (Аналогічно – в українському пісенному фольклорі, де мати часто виступає ворогом дочки, забороняючи їй вийти за коханого, або(та) нав'язуючи нелюба – наприклад, закарпатська пісня «Червона калина, листячко зелене»). В архаїчних культурах це прокляття вважалося таким сильним, що навіть боги не могли йому протистояти. Ось чому Віллі покійно приймає суджене йому і потопає. Тут баладний мотив фатуму. Не пояснюється, чому матері так не хочуть одружити дітей – можливо, кланова ворожнеча?

Вода означає материнське лоно, життя і смерть водночас. Матері прирікають дітей, шотландських Ромео і Джульєтту, на неприродну смерть, вважаючи їх своєю власністю. Мати дає життя, але й забирає (відгомін патріархальних уявлень) – так само чинять обожествлювані річки.

Жорстоке фемінінне божество має різноманітні іпостасі у міфології та фольклорі кожного народу, що, відповідно, позначається на літературних інтерпретаціях такого образу. Як деградоване архаїчне божество, богиня, goddess, це може бути пісенна жорстока мати (яка вбиває рідну дитину або заважає її щастю з коханим), демонологічна істота – відьма, тролиха чи велетка (у скандинавів), що пожирає людей або забирає обранця у позитивній героїні, бажаючи його обманом одружити з собою, а потім пожерти, тощо. Сакральне знання, яким наділена Велика Мати, перетворюється на виродження. Підсумовуючи, можна згадати приклад баби-яги, яка виступає у ролях воїтельки, пожирательки і обдаровувачки (аналогічно – богині та інші зовні макабричні істоти в ірландських скеллах). Це все – функції Великої Матері. У закарпатській казці «Про Білого Полянина» відсутність літературення цінна й тому, що героя на тому світі хоче з'їсти не лише «страшна баба», мати Нечистого духа, але й рідна мати хлопця – з зубами «довжиною по два метри кожний» [9, с. 131], яка «після смерті стала нечистою і їла все живе, навіть мух» [9, с. 131]; вона з'їла все царство, женеється за сином і поїдає все живе навколо. (Докладніше аналіз цієї казки: [21]). Це архаїчний мотив (Страшна Мати, яка втілилась в образах баби-яги, страшної русалки та ін.), у бразильських народних казках і легендах є схожі опо-

віді: у першій («Вогненне чудовисько») монстр, якому віддали проклятого сина (аналог – українська казка про Оха), переслідує героя та палить усе на своєму шляху. У другій («Легенда про відьму-ненажеру (Сейусі)» розповідається про страшну відьму, яку вічно терзає голод, вона вічно когось переслідує – і може так чинити все життя [3, с. 193]. Героя, юнака, це божество переслідує; до своєї матері він повертається вже сивим [3, с. 198].

Отже, один аспект її – темний, другий – світлий; одною рукою Мати дає життя, другою – забирає, однією – пригортає до себе, другою – відштовхує, виштовхує зі свого простору, який або звичний нащадку, або ж бажаний йому (тобто дитя, незалежно від віку, чи ще не готове жити самостійно, інфантильне, залежне від матері, чи самотнє й тому прагне потрапити у материнський простір, чи жадає торкнутися сакрального, тощо). Мати може поставати як жорстока і недоступна – у цьому аспекті згадується леді Капулетті з трагедії В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта»: рано видана заміж (раніше, ніж її дочка, якій ще немає чотирнадцяти років), вона фактично не бере участі у вихованні єдиної дитини – це робить годувальниця. Самі мати і дочка бачаться рідко – леді Капулетті викликає до себе Джульєтту з важливих питань (її заручин, вінчання), тобто в одному домі зв'язок між кривними родичами однобічний. Така модель стосунків була типова для аристократичних родин, незалежно від епохи або країни. Як неблаганне божество леді Капулетті постає у своїй байдужості до дочки (не розуміючи сутності – що таке рідна дитина) і, разом з батьком, нав'язуванні їй нелюбого Паріса. Такий підхід – вирішування за дітей їхньої долі – середньовічний і був прийнятний за доби Середньовіччя, проте молоді шекспірівські герої вже – люди Відродження. Батьки, яким не годили, поводяться в ролі агресивних богів – так, батько каже, що у разі відмови Джульєтти вийти за Паріса він примусить її до шлюбу, а якщо вона й далі опиратиметься, вижене та зречеться її. Така поведінка подружжя Капулетті може бути зумовлена (гіпотетично) бажанням мати сина, а не дочку, бо у патріархальному суспільстві перевага віддавалася спадкоємцям і продовжувачам династії. Цікаво те, що Шекспір не показує перипетій у родині Монтеккі: найгостріші переживання відбуваються саме з Джульєттою через її залежний стан. Помітно також, що молоді чоловіки можуть розважатися за межами свого обійстя, тоді як у дівчат простір обмежений – хата і церква (тобто сценарій *Kinder – Küche – Kirche* – *Kirche*, діти додадуться як обов'язок у шлюбі). Недарма у знаменитій кінцевій фразі робиться акцент спочатку на стражданнях Джульєтти (акт п'ятий, сцена III): «For never was a story of more woe / Than this of Juliet and her Romeo» [29, р. 985]. Ім'я Джульєтти називається першим (вона і вмирає перша – заколюється), і тут важливий епітет стосовно Ромео – «її».

В українській традиції помітний подвійний стандарт у формуванні комплексу сильної жінки: з одного боку, незважаючи на те, що до XVII ст. дівчина могла сама посвататися до хлопця, з іншого, вона залежала саме від чоловічого соціуму, і у XIX ст. виступала вже не як суб'єкт,

а як об'єкт – звідси звертання до любовної магії: дівчата «займали пасивно-очікувальну роль, на відміну від активних хлопців ... мали пасивно очікувати парубочої уваги» [8, с. 125]. Подвійний стандарт виявлявся у тому, що від жінки вимагалися невинність – фізична і моральна, відсутність сексуальності (про це у монографії І. Ігнатенко «Жіноче тіло...»), покірність батькам, чоловіку і взагалі старшим (за віком чи статусом); якщо ж цих рис не було, жінка мусила їх удавати; але з іншого – за прислів'ям, вона мала тримати три кути хати, де чоловік тримав один, тобто основні функції у господарстві та веденні справ виконувала саме «слабка стать». Підтримування статусу «берегині» означало реалізацію інших за рахунок «тяглової сили» (можна згадати оповідання Марка Вовчка «Сестра»). В Е. Андєвської це вірш «Жінка, що продає їстівні каштани в зоні для пішоходів» (збірка «Атракціони з орбітами й без», 2000). У тексті змальовано сучасну постать, яка «Має два докторати, / Кілька зареєстрованих винаходів / І купи несплачених рахунків / Свого коханого чоловіка, / Який втік до гарячіших широт / З малолітньою красунечкою, / Залишивши їй трьох дітей, / Яких треба годувати й виховувати» [14, с. 56]. Проте несподіваний висновок: «Але на те й існують жінки, Щоб тримати світ на своїх плечах» [14, с. 56]. Тобто це каріатида чи навіть чоловіча функція – Атлант (тоді чоловіка героїні можна розглядати як Геракла, який, отримавши золоті яблука Гесперид, одурив Атланта). Такий висновок у вірші – слабка втіха, бо підкреслює як норму насправді ненормальну поведінку супутника життя, який точно знає, що жінка впорається з проблемами.

Підкорення дівчини старшим виявляється і в образі піфії, одурманюваної жерцями перед пророцтвом – недарма Б. Рубчак у вірші «До Клію» (збірка «Особиста Клію», 1967) каже: «А все-таки ти – тільки корч гістерії, / Клію» [14, с. 155]: тут і фрейдизм, і медичні практики XIX–XX ст., і навіть пародіювання традиційного звертання поета до музи. Піфія була юною дівчиною; спочатку «вустами дельфійського оракула» ставали дівчата зі жрецьких родин, але згодом, коли жерці побачили негативний вплив наркотиків на організм (адже таким чином вводили в екстаз), у піфії стали брати вбогих і самотніх – щоб не нести відповідальності та зберегти жрецький генофонд. Також названий мотив виявляється і у синкретичному вірші іншого (молодшого) члена групи, Р. Бабовала (1950–2005) – «Листи до коханок (18 січня)» (збірка «Мандрівники ймовірного», 1993), де сказано: «у кожній сосні / убачаємо опівночі відьмами / заворожене дівча» [14, с. 224] (це туга народженого у Льєжі письменника за рідними архетипами, і алюзії до міфів – можна порівняти з віршем В. Вовк «Дафна»).

Висновки і пропозиції. Таким чином, фатальна жінка і архетип Великої Матері у творчості поетів НІГ можуть мати спільні риси, але й деяких випадках Ерос і суто материнство розведені (приклад – Гелена Троянська). В авторів

феномен українського материнства описано як не до кінця реалізований (звідси хтонічність під час опису народження Марени) – через ранню еміграцію авторів. Натомість у В. Вовк український контекст постає виразніше, і образ жінки окреслено найбільш рельєфно. Це і сучасна жінка, і водночас міф. Перегукування мотивів, звернення різних поетів групи до одних образів, причому античних (наприклад, Цірцеї) зумовлені архетиповістю героїв саме давньогрецьких міфів і наочним розв'язуванням проблем, які долають під час творчості письменники – недарма психоаналіз працює з античними міфами та поняттями. Звернення до світового контексту (у тому числі казкового та баладного неадаптованого фольклору) дозволяє глибше осягнути феномен жіночності та материнства у текстах НІГ, а також мотивацію наголосу на трагічності та темній стороні архетипу Великої Матері як Великої Богині. Це сильна жінка, жорстока до своїх дітей (рідних або метафоричних – наприклад, народу, племені, посвячуваних). Вона народжує, але вільна й забрати життя. Її бояться як сильною (і чоловікам вигідно бути вічними дітьми), але вона й притягує до себе. Отже, образ амбівалентний. Деградований (що відбито у фольклорі), він несе деструкцію – наприклад, почуття провини у приниженого підлеглого члена родини, або Танатос. Така іпостась безвідповідальна, звинувачує інших у власних помилках (звідси мотив дітовбивства – усунення наслідку, а не врахування причини). Робота має перспективу продовження, оскільки обрана проблематика вимагає ширшого зіставлення з первісними релігіями.

Додаток 1. «Жорстока мати», варіант 20В (поетичний переклад Ольги Смольницької, 2013). Вона лежала там, де глід, / Приспів: Прекрасні квіти у долині. / І там принесла гарний плід. / Приспів: Яке зелене гарне листя. / «О, не всміхайся, гарний мій, / Мені всміхнешся неживий». / І швидко вишняла ножа, / І чадо в серденьку вража. / Уповні, де сира земля, / Зарила вбите немовля. / А як вона пішла у храм, / Дитя прекрасне стріла там. / «Було б моїм ти, о хлоп'я, / Тебе б у шовк убрала я». – / «О мамо, як твоїм я був, / Від тебе добрих слів не чув» [6, с. 3].

Додаток 2. Та сама балада, варіант 20С. І притулилась до тернів, / Приспів: Три, ще три, і три з трьома, / І привела там двох синів. / Приспів: Три, три і тридцять три. / І діва поясом своїм. / Зв'язала ручки-ніжки їм. / І панна вишняла ножа, / Обою у серденьку вража. / І яму вирила для них, / Дітей сховала там своїх. / Пливу кладе; ніхто не взна, / Що цноту втратила вона. / Й до замка батька йде назад, / І раптом бачить двох малят. / «Якби я, діти, мала вас, / То збирала б у атлас. / Шовки давала б вам обом, / Змивала б вранці молоком». – / «Кюли твоїми ми були, / Могильні савани вдягли. / О мати зла, високо рай, / Не будеш там ти, так і знай. / Глибоке пекло, мати, знай, / Туди навіки вирушай» [6, с. 7–8].

Список літератури:

1. Андєвська Е. Міражі / Емма Андєвська [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://books.google.com.ua/books/about/%D0%9C%D1%96%D1%80%D0%B0%D0%B6%D1%96.html?id=yFyECwAAQBAJ&redir_esc=y – Дата звернення: 12.08.2017.
2. Астаф'єв О. Міражний простір модернізму / Олександр Астаф'єв // Поети «Нью-Йоркської групи». Антологія / Упоряд. текстів О. Г. Астаф'єва, А. О. Дністрового; Передм. О. Г. Астаф'єва. – Харків: Веста: Вид-во «Ранок», 2009. – С. 13, 15, 26.
3. Бразильские сказки и легенды / Пер. с португ. под ред. Инны Тыняновой. Предисловие И. Тертерян. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. – 240 с.
4. Вовк В. Жіночі маски – Wira Wowk. Kobiece maski / Віра Вовк; [Пер. з укр. мови Тадей Карабович]. – Люблин, 2014. – 148 с.
5. Грейвс Р. Мифы Древней Греции / Роберт Грейвс / Пер. с англ. К. Лукьяненко. – Екатеринбург: У-Фактория, 2005. – 1008 с. – (Bibliotheca mythologica).
6. З англійських і шотландських народних балад / З різних діалектів англійської та мови скотс переклала Ольга Смольницька. – Автор. комп. набір. – 2013-2017. – 160 с. (З неопублікованого архіву Ольги Смольницької).
7. Зборовська Н. В. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури / Н. В. Зборовська. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с. (Монограф).
8. Ігнатенко І. Чоловіче тіло у традиційній культурі українців / Ірина Ігнатенко. – Харків: Книжковий Клуб Сімейного Дозвілля, 2016. – 224 с.
9. Казки зелених гір. – Ужгород: Вид-во «Карпати», 1965. – 232 с.
10. Коути Е., Харса Н. Суеверия викторианской Англии / Екатерина Коути, Наталья Харса. – М.: Центрполиграф, 2011. – 480 с.
11. Краусс Ф.-С. Заветные истории южных славян: В 2-х тт. / Фридрих С. Краусс / Изд. подгот. Л. В. Бессмертных. – Т. 1. – М.: Ладомир, 2009. – 600 с.
12. Краусс Ф.-С. Заветные истории южных славян: В 2-х тт. / Фридрих С. Краусс / Изд. подгот. Л. В. Бессмертных. – Т. 2. – М.: Ладомир, 2009. – 591 с.
13. Петухова О. Две реальности Карла Юнга / Ольга Петухова // Личности. – 2015. – № 78. – С. 47.
14. Поети «Нью-Йоркської групи». Антологія / Упоряд. текстів О. Г. Астаф'єва, А. О. Дністрового; Передм. О. Г. Астаф'єва. – Харків: Веста: Вид-во «Ранок», 2009. – 256 с. – (Українська муза).
15. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / Научная редакция, текстологический комментарий И. В. Пешкова / В. Я. Пропп. – М.: Изд-во «Лабиринт», 2000. – 336 с.
16. Рубчак Б. Міти чужинки: Уваги до творчості Патриції Килини / Богдан Рубчак // Сучасність. – 1968. – Ч. 1(85). – С. 27.
17. Смольницька О. Жінки-святі у поезії Віри Вовк: киеворуський і західноєвропейський контексти з кельтськими паралелями / Ольга Смольницька // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. – Вип. 1(37). – Ужгород, 2017. – С. 83-90.
18. Смольницька О. Історичний роман Віри Вовк «Книга Естери» у неоміфологічному контексті: ad fontes / Ольга Смольницька // Теоретична і дидактична філологія: Збірник наукових праць. – Серія «Філологія (літературознавство, мовознавство)». – Переяслав-Хмельницький: «ФОП Домбровська Я. М.», 2015. – Вип. 21. – С. 54-67.
19. Смольницька О. Міфологеми жінки-змії і водяного божества у творчості Віри Вовк / Ольга Смольницька // Українське літературознавство. – 2016. – Вип. 81. – С. 105-112.
20. Смольницька О. О. Проблема відтворення архетипних реалій вибраних англійських і шотландських балад у сучасному українському перекладознавстві (на прикладі автоперекладів) / Смольницька О. О. // Актуальні проблеми філології та перекладознавства: Зб. наук. праць / ред. кол.: Ю. П. Бойко, О. В. Ємець, Л. І. Белехова та ін. – Вип. 11. – Хмельницький: ХНУ, 2016. – С. 107-113.
21. Смольницька О. Психоаналітичні дослідження Ніли Зборовської в річизі неоміфологізму: порівняння з творчістю Віри Вовк / Ольга Смольницька // Літературознавство. Фольклористика. Культурологія. – 2015. – Вип. 18-20. – С. 350-362.
22. Смольницька О. О. Розвиток компаративного дискурсу Шекспіра, Лесі Українки й американської «сповідальної поезії» в «Коді української літератури» Ніли Зборовської / Смольницька Ольга Олександрівна // Вісник Черкаського університету. – Серія «Філологічні науки». – 2016. – № 1. – Т. 2. – С. 107-116.
23. Смольницька О. О. Символ східної жінки-лідера у поетичній збірці Віри Вовк «Жіночі маски» (кроскультурний аспект) / О. О. Смольницька // Вісник Маріупольського державного університету. Серія: «Філологія». – 2016. – Вип. 15. – С. 50-60.
24. Смольницька О. Філософська інтерпретація лесезнавчого дискурсу Ніли Зборовської (на матеріалі есею «Моя Леся Українка») / Ольга Смольницька // Слово і час. – № 9(621). – Вересень 2012. – С. 52-62.
25. Человек и его символы / Пер. с англ. – Спб.: Б. С. К., 1996. – 454 с., ил.
26. Энциклопедия символов / сост. В. М. Рощаль. – М.: АСТ, Спб.: Сова, 2008. – 1007, [1] с.: ил.
27. Якоби М. Стыд и истоки самоуважения / Марио Якоби. – М.: Институт аналитической психологии, 2001. – 256 с.
28. Karabowicz T. Idiomatyczny dyskurs prawdy w tomiku wierszy poetki Wiry Wowk Kobiece maski / Tadeusz Karabowicz // Вовк В. Жіночі маски – Wira Wowk. Kobiece maski / Віра Вовк; [Пер. з укр. мови Тадей Карабович]. – Люблин, 2014. – С. 139-144.
29. The Complete Works of William Shakespeare / The Alexander Text introduced by Peter Ackroyd. – Harper Collins Publishers, London, 2006. – 1436 pp.

Джерела ілюстративного матеріалу:

1. The English and Scottish popular ballads edited from the collection of Francis James Child / By Helen Child Sargent and George Lyman Kittredge. – Boston – New York: Houghton, Mifflin & Co., 1904. – 776 pp.
2. Ibid. – Vol. 3 (Part V). – Boston: Houghton, Mifflin & Co., New York: 11 East Seventeen Street, 1882. – 254 pp.
3. Ibid. – Vol. IV (Part VII). – Boston: Houghton, Mifflin and Co., New York: 11 East Seventeen Street, 1890. – 274 pp.

© Переклад Ольги Смольницької. 2013-2017.

Смольницкая О.А.

Научно-исследовательский институт украиноведения МОН Украины

**ОБРАЗ РОКОВОЙ ЖЕНЩИНЫ И АРХЕТИП ВЕЛИКОЙ МАТЕРИ
В ТВОРЧЕСТВЕ ЧЛЕНОВ НЬЮ-ЙОРКСКОЙ ГРУППЫ:
ФОЛЬКЛОРНО-МИФОЛОГИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ**

Аннотация

Анализируется образ литературной героини в избранных текстах поэтов Нью-Йоркской группы. Рассматриваются ипостаси роковой женщины и архетип Великой Матери. Привлекаются мифы, интермедийный анализ. Во внимание принимаются текстологический и контекстуальный подходы. В компаративном ключе используются архаические баллады.

Ключевые слова: образ, архетип, божество, Нью-Йоркская группа.

Smolnytska O.O.

Research Institute of Ukrainian Studies

**THE IMAGE OF FEMME FATALE AND ARCHETYPE OF THE GREAT MOTHER
IN THE WORKS BY THE AUTHORS OF THE NEW YORK GROUP:
FOLKLORE-MYTHOLOGICAL CONTEXT**

Summary

The image of the literature feminine hero in the selected texts by the poets of the New York group is investigated. The aspects of la femme fatale and the archetype of the Great Mother are lighted up. The myths and intermedial analysis are involved. Textological and contextual methods are given. Archaic ballads are used in the comparative aspect.

Keywords: image, archetype, goddess, the New York group.