

Барабаш М. М.

У РІЧКОВОМУ НАМУЛІ СТОРІЧ: ТЕКСТИ, КОНТЕКСТИ, ІНТЕРТЕКСТИ ЗБІРКИ НОВЕЛ МАРІАННИ КІЯНОВСЬКОЇ «СТЕЖКА ВЗДОВЖ РІКИ»

Опираючись на дослідження Соломії Павличко в аспекті феміністичної критики, автор статті аналізує особливості жіночої психології та автобіографізму в контекстуальному та інтертекстуальному просторі збірки новел львівської поетки Маріанни Кіяновської «Стежка вздовж ріки».

Ключові слова: жіночий дискурс, жіноче письмо, новела, пуант, алюзійний текст, гра, інтертекст, контекст, пародія, постмодерн.

Свого часу «нові жіночі голоси» в сучасній українській літературі середини 80–90-х років ХХ ст., на думку Соломії Павличко, поклали край закритості внутрішнього світу та камерності жіночого письма, яке відтепер «починає говорити правду про людське “я”, про себе, про свою, тобто українську культуру, побачену не крізь призму умоглядної історичної схеми, а крізь призму свого особистого життєвого, навіть інтимного досвіду» [1, 183]. Відтак повернення жінок у літературу як наслідки демократизації суспільства було пов'язане із процесами, які розхилювали традиційні стереотипи, що стали «традиційними» в історії літератури передусім під прямолінійним «чоловічим» поглядом. Саме у зображенні жіночих образів в українській літературі 90-х років і відбувся основний радикальний конфлікт статеї: у чоловічій прозі жінка не більше, ніж «еротична пляма, об'єкт уже не поклоніння, як це було в традиційній українській класиці, а фізичної хіті й насильства» [1, 184], натомість у жіночій прозі переважають автобіографічні моменти з інтимними деталями особисто пережитого, зосередженість на окремих епізодах життя [1, 185]. Цей конфлікт статеї для авторитетної дослідниці феміністичного дискурсу видається не вирішуваним у новому тисячолітті, хоча водночас С. Павличко впевнена, що, «як і сто років тому, саме в творчості жінок відбуваються ті процеси, які одмінюють обличчя української літератури в ХХІ ст.» [1, 187], і її позиція тут виявилася достатньо далекоглядною і навіть по-своєму пророчною. Жіночі голоси, які звучали актуально (за вибором С. Павличко) наприкінці ХХ ст., це – проза Галини Пагутяк, Любові Пономаренко, Валентини Мастерової, Євгенії Кононенко, Світлани Касьянкової, Оксани Забужко та поезія Людмили Таран, у новому тисячолітті конкурують з «голосами» Мар'яни Савки, Маріанни Кіяновської, Марії Матіос, Ірен

Роздобудько, Ірени Карпи, Світлани Поваляєвої, Тані Малярчук. Літературна творчість окремих з цих письменниць, особливо представниць жіночої молодіжної літератури, на думку Роксани Харчук, «замість співчуття часто викликає роздратування не так через інфантильність, як через зацикленість авторів на собі, нав'язливий банальний автобіографізм, відверте позерство і спекуляцію, нарешті нігілізм», якому, зрештою, не чиниться жодного спротиву [2, 209]. Винятком у цьому жіночому дискурсі є хіба поезія Мар'яни Савки та Маріанни Кіяновської, проза Марії Матіос. Однак, якщо стихією останньої є мелодрама, написана «солодко і багатослівно» [3, 70], що слугує ключем до розуміння національної драми, яка підтримує традиції по лінії закритості внутрішнього світу, особистого жіночого досвіду [1, 183], поетеса Маріанна Кіяновська, дебютуючи як прозаїк, робить спробу повернути автобіографізм іншим боком: література починається не з досвіду особистого переживання, а передусім з досвіду читання інших.

Визнана сучасна львівська поетеса, яка культивує жанр «вінка сонетів», у своїй дебютній збірці оригінальних новел **«Стежка вздовж ріки»** (К.: Факт, 2008) відкриває українському читачеві можливості та способи оновлення постмодерного мислення у Новому Тисячолітті. Збірка складається з шести текстів («Вона і діти», «Ляльковий дім», «Гра у живе й мертве», «Все як треба», «Маг і принц», «Прометей»), які написані у новелістичному жанрі і до кінця витримані в класичному значенні жанру новели – як твору з наскрізним пуантом. Однак на цьому їхня новелістичність і закінчується. Авторка пропонує читачеві твори відверто безподієві (а це не відповідає рівню новели як тексту, що зображає *одну нечувану подію, яка трапилася* [4]), але – що парадоксально! – цілком фабульні.

Пуант – наскрізний, сказати б навіть, – всепроникаючий. Фабула концентрована, стягнена, практично емблемізована. Події як такі (тобто як одиниці дієспроможності і дієздатності сюжету) відсутні. Наявні лише видимі знаки подій – так звані симптоми, які безпомилково допомагають встановити «алюзійну залежність» та «інтертекстуальну хворобу» тексту. Це не діагноз. Це метод лікування літератури, залежної від постмодерної симптоматики, у яку потрібно дозовано «вживлювати» реалізм, побутовізм, речовізм.

Насамперед про пуант, а, відтак, про назву збірки, характеристичною деталлю якої є символ ріки. Без винятку у кожному тексті ріка виступає водночас і подією, і декорацією. Авторка поступово набуває «річкового» досвіду: вміння мислити річкою, мислити як ріка, бути-в-ріці як у *речі-в-собі*. Це фактично мета її мандрівки «стежкою вздовж ріки» – у просторовому і часовому вимірі тексту. У просторовому – крізь епіграфи, що створюють контекстуальну «рамку» для текстів-«ніби фотографій», засвічених у негативі. У часовому – інтертекстуально, тобто алюзійно, без конкретних натяків, вказівок і свідомих покликів та імен, що й означає – симптоматично, у лихо-манці читаного і перчитуваного.

Інтертекстуальність – це межа, яка розуміється як зв'язок «епіграф – текст». Епіграфічні зв'язки у міждієспроможному просторі виконують роль додаткової дистрибуції, а, отже, за характеристикою сучасного польського теоретика Ришарда Нича, належать не до справжньої, а до факультативної інтертекстуальності: текст «повинен охоплювати не тільки обов'язкові зв'язки, нав'язані текстові ззовні, а й зв'язки, встановлені ніби “для проби”, експериментальні чи, зрештою, ще достатньо не підтверджені, а лише інтуїтивно відчуті стосунки – зв'язки, які за певних умов можуть стати витоками тексту» [5, 77]. Епіграф, який перебирає на себе функції тексту, стає його еквівалентом: він визначає модель тексту, його стиль, ідею і навіть авторську манеру викладу. У постмодерній літературі така імітація епіграфу стає нормою, але у збірці новел М. Кіановської вона переростає саму себе і сприймається як цілісна імітаційна паратекстуальна картина (паратекст, за Ж. Женнетом, – це комплекс додаткових компонентів, які супроводжують поліграфічне видання будь-якої книжки: заголовки, підзаголовки, внутрішні заголовки, передмови, післямови, вказівки чи зауваження для читача, попередні примітки; примітки на полях, поклики в кінці сторінки, коментарі після тексту; епіграфи; мотто; ілюстрації; пропозиції щось додати до авторського тексту; анотація тощо [6, 109]). Саме в цьому й полягають особливості ущільненої міждієспроможності, яку культивує М. Кіановська, тобто коли тему та ідею твору не можливо вио-

кремити з текстопороджувального матеріалу, за який у збірці слугує присвята, подяка, загальний епіграф до всієї книжки, окремі епіграфи до кожної з новел, заголовки текстів і, зрештою, оформлення обкладинки у виконанні Р. Лужецького. Візуальний текст накладається на авторський своєю специфічною багатошаровістю, що «вилущує» ідейно-тематичне ядро, сповідувань авторкою. «Складаний ніж із надтріснутою кістяною колодкою» [7, 9]¹), що знайшов серед речей вигаданих батьків герой першої новели «Вона і діти», зображено на обкладинці книжки, як трохи зіржавілий, але рішуче й гостро спрямований у простір «вздовж ріки» – саме він і застерігає читачів, які хочуть розуміти ці новели тільки як «жіночі історії, що містять у собі щось потаємне, незвідане», яке «вабить нас, як остання незаймана ілюзія, що ще не зникла», як «опис найтонших рухів закоханої жіночої душі» [8, 5]. Цей ніж означає вибір, він ніби «прорізує» усю історію людства, оголюючи сенс гріхопадіння: гріх кровозмісництва («Вона і діти»), подружньої черствості («Ляльковий дім»), всездозволеної любові як звички («Гра у живе і мертве»), безплідної любові («Все як треба»), гри зі смертю («Маг і принц»), хвороба, біль як наслідок гріха («Прометей»). З «впізнаних» симптомів гріха сучасному світові належить лише перший; всі решта – це гріхи, так би мовити, в інкубаційному періоді, але (як це намагається довести авторка за допомогою інтертекстуальних натяків) цей інкубаційний період хронічно невиліковний, тому що проблеми, які повинні були покласти край людській безвідповідальності перед світом, на думку авторки збірки новел, ще не вирішені ні в Г. Ібсена, ні в Ф. Кафки, ні в О. Вайльда, ні в «Мадам Боварі» Г. Флобера, ні в Г. Гессе, ні в Т. Манна, ні в М. Твена, В. Вулф. Деякі з цих інтертекстуальних зв'язків є «видимими» (відкрито пропонуються в тексті), інші – «невидимими» (алюзійно прихованими крізь заголовки чи епіграфи), ще інші – «можливими», тобто інтуїтивно відчутними, встановленими ніби «для проби».

В основі першого тексту «Вона і діти» лежить біблійний міф і «комплекс Едіпа» (це «видимий» зв'язок). Героя називають каїном (з маленької літери). Каїна називають Героєм (з великої літери). Її не називають ніяк: вона як ріка існує поза часом чи точніше – у міжчассі: «бабуся Хавва» – це лише маска, яку «вона» одягає, щоб створити ілюзію її вигаданого світу, у якому вона виконує роль порядної бабусі і виховує внука, батьки якого повмирали чи то від отруйних грибів, чи то загинули в авіакатастрофі або від рук зловмисника, чи то вели аморальний спосіб життя. Але її «казки» не цікавили хлопчика, який

¹ Далі, цитуючи текст М. Кіановської, відповідну сторінку зазначатимемо у круглих дужках.

насправді мріяв мати молодшого брата, щоб з ним бігати до річки і пускати по ній кораблики. Він хотів жити у часі, а не поза ним. На цей часовий осі виокремлюється у тексті кілька бінарних міфологемних опозицій «дім/комірчина під сходами», «сад/горище», «хвіртка/сходи», «стежка/річка», «річка/берег», «річка/камінь». У реальному часі існував «неймовірно занедбаний дім, оточений неймовірно занедбаним садом із занедбаною, захованою за зеленню маленькою по-тайною хвірткою, яка виводила на стежку, що звивалася вздовж ріки» (с. 6). Натомість герою доводилось жити за «колекційним» часом, несправжнім, вигаданим для того, аби заповнити «порожнини», що утворилися в реальному просторі. Колекції поштових марок, фотографій судмедекспертизи та п'ять речей, які нібито належали його батькам: «мамині зламаний перстень, наполовину списаний учнівський (але не шкільний) зошит, намисто з річкових скійок, маленький шовковий бюстгальтер» і татів уже згадуваний складаний ніжик (с. 8–9). Це все так докладно описується для того, щоб підкреслити, наскільки безглуздо колекціонувати час, адже у випадку розкриття його таємниці (коли герой дізнається правду про своїх батьків: бабуся Хавва – це його мама, її справжній син – його батько і водночас старший брат) втрачається і сам сенс існування (камінь з валізи, кинутий у пращу річки – «просто в лице тому, хто дивився на мене з води» (с. 19), нагадує розв'язку роману О. Вайльда «Портрет Доріана Грея»). Кінцівка і початок новели виконані у стилі інтертекстуальної імітації: особливо впізнаваною паралеллю до заголовка роману Т. Манна «Йосип і його брати» слугує признание героя («хоча за метрикою я був Йосип, в мене не було братів»).

У трьох новелістичних історіях «Ляльковий дім», «Гра у живе і мертве», «Все як треба», що є практично щоденниками жіночої душі, авторка надає нового сенсу фемінізованій любові, показуючи шлюбний контракт як гру на межі між життям і смертю. Ібсенівська модель дружини-«ляльки» [9] у новелі М. Кіяновської потерпає від краху неоромантичної ілюзії: для того, щоб тобою перестали бавитися як лялькою, необхідно вигадати собі свою ляльку – приручити іншого, створити ляльку-чоловіка. Трохи незвичний любовний трикутник Матвій – «Барбі-художниця» – Марко (герої якого мають євангельські імена, тобто «серйозні», героїня ж, навпаки, – виразно предметне, лялькове, тобто «несерйозне») є спробою авторки переосмислити ібсенівські категорії «злочину», «любові», «подружжя», «сімейного вогнища», «нової людини» у дусі постмодерної критики, екстраполюючи зміст заголовка і перекриваючи ним головну ібсенівську ідею про нехтування жіночих

прав у подружньому законі. «Барбі-художниця» має цих прав більше, ніж потрібно, тому що «гра надає сенс існуванню» (с. 47), її тільки не влаштовують правила гри: «Але скажи, чи ти усвідомлюєш, що, позбавляючи мене ліжечка Барбі, ти змінюєш межі мого тіла?» (с. 47), тому вона боїться переїзду у новий дім за містом – боїться не того, що втратить затишок сімейного вогнища, а, навпаки, боїться змінювати себе як ляльку чоловіка (Ібсенівська Нора натомість покидає «ляльковий дім» якраз, щоб змінитися; неоромантизм у цьому плані не знає страху змін). Оксана Жила, рецензуючи збірку М. Кіяновської для інтернет-сайту, вбачає у цьому протесті проти жінки-ляльки «не імпульсивні кинуті фрази затятої феміністки», а «всього лише словесний плач сильної особистості, яка вміє кохати по-справжньому, а отже, яка невимовно страждає від своєї експресивності» [10]. Рецензент встановлює дуже точно діагноз цієї експресивності у жіночій душі, правда, забуває вказати на витoki тієї «невимовної енергії, що наповнює тіло» [10], тому що вона за своєю природою неоромантична, інакше навіщо б авторка цю новелу називала точно так само, як драма Г. Ібсена. Але на відміну від Ібсенової Нори, яку батько називав «лялечкою-дочкою», тобто, за словами героїні, «грався мною, як я своїми ляльками» [9, 80], і цю роль після заміжжя перейняв на себе її чоловік, Хельмер, М. Кіяновська пропонує модель, протилежну чоловічому егоцентризму, вдаючись до тієї самої крайності: головна героїня – «Барбі-художниця» бачить себе «лялькою» у руках свого чоловіка Матвія і водночас створює собі власну «ляльку» із їхнього спільного приятеля Марка. Крайність жіночого егоцентризму у цій новелі полягає у тому, що Барбі-художниця намагається узурпувати «чоловічий світ», накидаючи на нього жіночі ролі, хоча чоловік її свято переконаний, що «Барбі по-справжньому живе тоді, коли її дівчинка (чемна дівчинка, мама) мисить її, годує, розчісує, одягає і роздягає, бере з собою на прогулянки і вкладає до ліжечка», тобто «думає, що я – його вона» (с. 38). Натомість героїня «Лялькового дому» думає насправді так: «Матвій міг би бути ідеальною матір'ю» (с. 38), а Марко – «досконалий, чудесний», «він зовсім як живий, але він – моя лялька» (с. 44). Тому нове помешкання, у яке переїжджають герої-ляльки, є лише зміною ролі для Барбі: «У цьому домі я була Барбі-художницею. Ти придумав для мене інший – новий – дім. Здалеку від усіх. Там, як тобі здається, мені не дошкулятиме безсоння. Але, скажи, чи ти усвідомлюєш, що, позбавляючи мене ліжечка Барбі, ти змінюєш межі мого тіла?» (с. 46–47). Згадаймо, Ібсенова Нора сама себе позбавила цих меж (пішла з дому, покинувши і чоловіка, і дітей); однак героїня Кіяновської

мислить цілком у дусі фемінізму Нового Тисячоліття: вона погоджується на роль ляльки з хитрою підступністю залишити за собою право на володіння «ляльковим домом» та його маріонетками.

«Стежка вздовж ріки» М. Кіяновської – це система досвідів, які можуть бути типовими, а можуть вказувати й на щось унікальне, ба навіть парадоксальне, якщо той або той досвід розглядати в іншій читацькій системі координат. Авторка встановлює модель системи координат з двома осями: «ріка» і «стежка». Ріка є межевою стихією і практично ідеальним тлом для означення міжтекстової залежності у літературі. Геракліт Ефеський стверджував, що «двічі в одну річку не можна ввійти»; теорія інтертекстуальності доводить протилежне: двічі (тричі, багаторазово) в один текст не тільки можна ввійти, а перейти його вздовж і впоперек, при цьому залишаючись у тій самій часовій точці. Алюзійний текст подібний до ріки, але він не завжди є «по током свідомості», іноді він нагадує застиглу гримасу. Збірка Кіяновської зображає шість таких «гримас», ніби фотографує їх упритул: гримаса дзеркала («Вона і діти»), «лялькова» гримаса («Ляльковий дім»), фотографічна гримаса («Гра у живе і мертве»), гримаса життя («Все як треба»), гримаса смерті («Маг і принц»), гримаса болю («Прометей»). Дешифрується текст-«гримаса» лише в новелі «Гра у живе і мертве», причому відразу в епіграфі – в обірваній цитаті з Мішеля Лейрїса: «...фото, запропоноване тобою іншим з надмірною серйозністю» (с. 48), тому що це єдина новела, у якій авторка практично не приховує її автобіографічності, тобто власного інтимного досвіду (оповідь ведеться від першої особи, головна героїня не має справжнього імені, а називає себе Кассандрою (с. 52), хоч і знає, що все імітація, зокрема її автопортрет). Зрештою, сама автобіографічність цього тексту також несправжня, імітована у такий спосіб, як до цього вдавалися творці «антироману», зокрема Наталі Саррот у своєму «Дитинстві». Головна героїня більше довіряє авторові, ніж читачеві, складається враження, що в неї з авторкою якісь свої таємниці – вони ніби «підморгують» одна одній, описуючи свою зовнішність: «Мені щойно стукнуло тридцять чотири, півжиття. На вигляд – середнього зросту, радше вища, ніж нижча. Волосся каштанове, ледь хвилясте, худорлява і ледь сутула, з блиском в очах...» (с. 48). Вона поки що не признається, що імітує, тому читач сприймає її як справжню, а це означає, що в неї-справжньої є справжній дідусь (з дитячих спогадів), який її заспокоює: «Тобі важко, бо ти особлива» (с. 49). Однак через дві-три сторінки вона зізнається, що це імітація – вона вдає із себе Кассандру; автопортрет виглядає іншим: «надоголеність шкіри, надчутливість нервових закінчень, натужність і хрипкість голосу» (с. 52). У такої

неї-несправжньої і її постійні звертання до авторитету дідуса перетворюються на імітованого «двійника», якого героїня називає просто: «Ді»: «Мені нестерпно бракує розмов із тобою – чуєш, Ді? У дитинстві я по-справжньому розмовляла тільки з тобою» (с. 56). Практично реально-справжнім персонажем у цьому тексті є лише Дядько-Перевізник – єдиний, хто не здогадується і взагалі не бере участі у грі з переправою. Адже він СПРАВДІ перевозить людей – він на роботі. Тому що він справжній, героїня не наважується назвати його «Хароном» – перевізником душ померлих, а для цього імітує з себе «живу душу» (вона вдається до спогадів, щоб продовжити цю ілюзію якомога довше): «Мої найдорожчі спогади – чи принаймні більшість із них – запахи і кольори, дотики (до каміння, до рук, до яблук і до тканин, до всього, до чого я наважувалася торкатися), доценту збережені моєю, може, занадто світло(світло?)чутливою шкірою...» (с. 62). Чотири-п'ятирічна дитина завдяки своїй «світлочутливості» розуміє те, про що забула тридцятичотирирічна жінка і що необхідно для того, щоб «трохи примиритися з собою» (с. 48): «від містка (попід міст, а, значить, і до води) веде стежка, стежечка, а раз тут є стежка, значить, тут все ж таки можна ходити», тому що «набагато гірше було би піти туди, де нема ВЗАГАЛІ НІЯКОЇ [виділ. нами – М. Б.] стежки» (с. 65). Доросла жінка настільки легко забуває цю істину, що навіть не здогадується про це; тому вона і вдається до такого довгого «ритуалу примирення», як подорож на поромі через ріку без мети. Натомість вона у дитинстві це відчувала, ще не розуміючи багатьох абстрактних понять (як, наприклад, «мета», «істина», «ритуал»), відчувала, стоячи під мостом: «мені здається, що я дивлюся на ріку зсередини, з-потоїбіч води» (с. 65). Тут «я»-персонажа зі спогадів розсіюється в «я»-головній героїні, яка, діалогізуючи з «я»-автором, встановлює невидимі зв'язки з повістю Г. Гессе «Сітхартха», наголошуючи при цьому на тотожності досвідів у пізнанні «ріки» як істини, що опадає на дно і там залишається до того часу, доки хтось у новому часі не прикріпить чергову «ланку». «...Ланки цього ланцюга не випадають» – ці слова Густава Майрінка слугують епіграфом до новели «Маг і принц» і в широкому значенні вказують на інтертекстуальний ланцюг, яким письменники зчіплюють між собою століття.

У кожній новелі свій інтертекстуальний ланцюг: «Вона і діти» – Дж. Хеллер – легенда про Каїна і Авеля – Т. Манн («Йосип і його брати») – О. Вайльд («Портрет Доріана Грея»); «Ляльковий дім» – М. Бланшо – Г. Ібсен – міф про Пігмаліона; «Гра у живе і мертве» – М. Лейрїс – історія пророчиці-Кассандри – Вірджинія Вулф – Н. Саррот «Дитинство» – Г. Гессе «Сітхартха»; «Все як треба» – Максим дю Каї –

Г. Флобер «Мадам Боварі»; «Маг і принц» – Г. Майрінк – М. Твен «Принц і злидар» – міф про Кастора і Полукса; «Прометей» – Ф. Кафка – Геракліт Ефеський – міф про Прометея.

Ріка – це ланцюг перетворень, тому лише в новелі «Прометей» М. Кіяновська опромінює істину Геракліта Ефеського: «все тече, все змінюється», зображаючи для контрасту героя-філософа в інвалідному візку. Цей герой уособлює приреченість світу, роздвоєного на «гримасу життя» і «гримасу смерті», які внаслідок свого взаємоіснування у сумі дають «гримасу болю». Життя – тобто «все як треба», а смерть – тобто Лялька, іграшка, машкара; у такому замкнутому колі досягти результату перетворення не можливо, як не можливо розірвати Прометееві пута болю існування.

У новелі «Маг і принц» інтертекстуальний ланцюг перетворення тексту переростає у наративний, що випливає із очевидних аналогій, які можна провести на основі зіставлення з твором М. Твена «Принц і злидар». Починаючи вже від заголовка, наратив новели будується так, що кожен із героїв є «дзеркальним» стосовно іншого, тобто в одному контексті – «магом», в іншому – стає «принцом». Такі маніпуляції враховуються для всіх, окрім братів – Дідіма і Томи, на яких відпрацьовано теорію «близнюкового міфу» (Касторі Полукс, Lelum і Polelum). «Принц» і «Злидар» Марка Твена перетворюються на Мага і Принца як незримо присутніх у думках і вчинках братів-близнюків. Тому Дідім був «принцом» (має нагоду подорожувати і йому «подобається повертатися із трофеями» (с. 165)), а став «злидарем» (умирає «із червоними від недосипання очима» (с. 168)); Тома, навпаки, був «злидарем», а став «принцом» – «він не потребував жодних мандрів, тому що він був здатний бачити більше, аніж Дідім» (с. 165), тобто отримав можливість поговорити зі Смертю (с. 206–209), що й означає його здатність бачити в житті більше не в просторовому вимірі, а часовому. Але все це було б надто просто, якби у творі йшлося лише про звичайну метафізичну смерть: «Бо Маврина Смерть була особливою лялькою» (с. 161), що й пояснює ту відносність героїв, котрі фактично є лише видозмінами, чи, пак, тінями двох карнавальних масок – маски «мага» та маски «принца», що відсвічують, ніби у театрі тіней, не тільки людські, а й інші «подобі» (тварин – собака Дідіма, предметів – лялька, тощо), які грають свої ролі за досить дивним сценарієм перевтілення: «Спочатку у Маври не було Смерті. Смерть Маврі, а точніше Мавриній доньці Зої, її, Мавриній, Зої, подарувала Олена, Маврина сестра, подарувала, як водиться, на хрестини, але тоді Смерть ще не була Смертю...» (с. 161); «За день до того, як мала [Зоя] відійшла, Маврі приснився сон: Зоїна лялька говорила до неї і до якихось інших людей

і сміялася, і казала усім, хто ще не бачив смерті, що то якраз вона і є – Смерть» (с. 161). Мавра і Олена є дійовими особами для жіночого варіанта гри у «принца» і «злидаря», або носіями «жіночого» варіанта «близнюкового» міфу, на якому М. Кіяновська робить суттєвий акцент: Олена – «маг» (володіє смертю, котру можна навіть дарувати) – одягає на Мавру маску «принца» (дає їй певні привілеї у поводженні зі смертю). Цей символічний дарунок є одним із кодових дешифраторів тексту, у якому події пов'язані з персоніфікаціями смерті (Мавра стає «злидарем», коли померла її донька Зоя, тому усі центральні події – смерть Дідіма та її прихід до Томи – «просити, щоби той зробив із Дідімового собаки чучело» (с. 148), – якого не виявилось вдома, – нагадують ті випробування, на яких будуються чарівні казки: щоб чогось досягти, потрібно завладіти якимось «магічним» предметом. «Маг і принц» – це чарівна казка навиворіт: предмет, який виконує «магічні» функції, а саме – лялька на ім'я Смерть, стає реінкарнованим тотемом. Привілей бесідувати зі смертю є річчю спадковою (Мавра – Тома), лялька Смерть стає своєрідною «свахою» між Томою та Мартою, яка також шукає Томи практично по слідах Маври. Єдина особа, що не була посвячена у «розмови» зі смертю, це сусідка Марія, до якої звернулася Мавра, коли її «вчепився блуд» по дорозі до сина (с. 177), і так вони троє «Мавра, Марія, Марта – усі разом – прийшли до дому, де жив Тома» (с. 196). Ці блукання по колу невидимими нитками пов'язані з місією апостольства (недаремно й імена героїв такі прозоро символічні), яке авторка дешифрує у постмодерний спосіб: апостоли – ці «маги» і «принци» – володіють даром бачити більше, і цей дар означає «встигнути запитати і заплатити, заплатити і запитати» (с. 209). У новелі «Гра у живе і мертве» героїня, котра вдає з себе Кассандру, «таки заплатила Перевізникові» і «здається, вмерла» (с. 80), тому що золоті монети, призначені для Перевізника, – на її повіках, а «перевізник всередині себе» (с. 71). Отже, нагадуючи плетиво складної барокової гри у пізнання самого себе, новели Кіяновської створюють враження цілком інше, ніж це задекларовано їхніми назвами та епіграфами, а інтертекстуальний ланцюг, який розщеплює їх зсередини, допомагає читачеві впізнати у кожній з них відбиток (чи машкару) дзеркала іншого часу, але при цьому, за метафоричною логікою, роль дзеркала відіграє ріка, а роль часу – стежка, що нібито біжить вздовж ріки на подоби часу, який ми тільки уявляємо, що він «біжить», а насправді тільки «вздовж», тобто паралельно: лінія попередніх поколінь та лінія сучасності завжди є тільки паралельними прямими, котрі гіпотетично перетинаються – ось висновок, до якого повинен додуматися читач за передбаченням авторки.

Збірка новел Маріанни Кіяновської «Стежка вздовж ріки» – це спроба авторки створити власну версію історії гріхопадіння людства і доказати сучасному світові, що ця історія є неможливою без залучення пережитого на власному досвіді. З цією метою М. Кіяновська оформлює свою збірку новел за законами автобіографічного жанру (зокрема, це стосується тексту «Гра у живе і мертве», що нагадує ліричну сповідь). Така імітація та зумисна автобіографічність, а іноді й надмірна ліризація прозових текстів М. Кіяновської є тією межею, за якою читач може зробити однозначний і водночас дуже гострий висновок: гріхопадіння відбулося тому і тільки тому, що від початку світу (тобто від Каїна і Авеля, а не від Адама і Єви, як це доводить новела «Вона і діти») проживали *все як треба* і у них *не було дощу, під який хотіли потрапити* (с. 83), натомість вони будували лялькові доми – тому що «гра надає сенс існуванню» (с. 47), – і ця гра у живе і мертве зводилася до одного: «побачити [...] ріку – власне, не з берега, а з середини її русла, з порому» (с. 70), а опісля, «щоб не вмерти, розповідати своїй Смерті казки» (с. 206), за умови, що Смерть – це одна із ляльок, тобто жителів лялькового дому, за який «лабіринти мурашок куди надійніші» (с. 232). Ключовим моментом цієї гри є «біль перетворення» людства (у фор-

мальному плані його авторка передає через перетворення сенсу епіграфів у «сенсорику» власного тексту), а історія гріхопадіння акумульована в останніх словах монологу «прикутого Прометей» (людини в інвалідному візку):

«Від переміни до переміни вони би тривали поміж лабіринтами, за лаштунками, в хаосі декорацій. І в них – за лаштунками, серед хаосу декорацій, – була би печаль. Печаль зробила би усі їхні подорожі необов'язковими» (с. 235).

Наратив новели «Прометей» нагадує Сартрових героїв «ніщо» (зокрема, «Герострата»), а, враховуючи епіграф, узятий із творів Ф. Кафки, можна кваліфікувати цей текст як *історію без історії*, або монолог позасвідомого. Фактично, «Прометей» є ключем до жанрової концепції новелістики М. Кіяновської. Авторка створює алюзійно насичені тексти, які вміщують у собі цілий світовий літературно-міфологічний контекст, хоча насправді це лише вдалий хід конем у постмодерному просторі, що переживає свою агонію. Як пародія на постмодерне письмо, «Стежка вздовж ріки» водночас є й антипародією, що повертає жіночій прозі автобіографічний досвід без тих крайнощів сповідально-сентиментальної психопатії, якими страждала і класична спадщина, і перші спроби її оновлення на початку 90-х років.

1. Павличко С. Виклик стереотипам: нові жіночі голоси в сучасній українській літературі / Соломія Павличко // Фемінізм. – К. : Основи, 2002. – С. 181–187.
2. Харчук Р. Найновіша підлітково-дитяча літературна альтернатива / Роксана Харчук // Сучасна українська проза : Постмодерний період. [Навч. посіб.] – К. : ВЦ «Академія», 2008. – С. 207–232.
3. Харчук Р. Марія Матіос : між традицією і стилізацією / Роксана Харчук // Сучасна українська проза : Постмодерний період. [Навч. посіб.] – К. : ВЦ «Академія», 2008. – С. 68–72.
4. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / Іван Овксентійович Денисюк. – Львів : Академічний експрес, 1999.
5. Нич Р. Міжтекстовість та її межі : тексти, жанри, світи / Ришард Нич // Світ тексту : Постструктуралізм і літературознавство ; [пер. з польськ. Олена Галета]. – Львів : Літопис, 2007. – С. 70–96.
6. Genette G. Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia / Gérard Genette // Teoria literatury i metodologia badań literackich / [red. D. Ulicka]. – Warszawa : Polonistyki UW, 1999. – S. 109.
7. Кіяновська М. Стежка вздовж ріки : [новели] / Маріанна Кіяновська. – К. : Факт, 2008.
8. Дігай Т. Піщаний дім для ляльок : [рец. на : Кіяновська М. Стежка вздовж ріки : Новели. – К. : Факт, 2008. – 240 с.] [Електронний ресурс] / Тетяна Дігай. – Літературна Україна. – 2008. – 11 грудня. – С. 5. – Режим доступу: www.maysterni.com/publication.php?id=26272 (25.10.2008)
9. Ібсен Г. Ляльковий дім. П'єса; Шоу Б. Пігмаліон. П'єса / Генріх Ібсен, Бернард Шоу. – Львів : Червона калина, 2003. – 216 с.
10. Жила О. Любов-біль : [Рец. на : Кіяновська М. Стежка вздовж ріки : Новели]. – К. : Факт, 2008. – 240 с.] [Електронний ресурс] / Оксана Жила. – Режим доступу: www.bbc.co.uk/ukrainian/entertainment/story/2008/11/081130_review_kiyanoska_zhyly_sp.shtml.

Maryana Barabash

«CENTURIES OF RIVER SLIT: TEXTS, CONTEXTS, AND INTERTEXTS IN MARIANNA KIYANOSKA'S SHORT STORY COLLECTION THE PATH ALONG THE RIVER»

Basing himself on Solomia Pavlychko's research in the area of feminist criticism, the author of the paper considers characteristics of female psychology and autobiography in the contextual and intertextual realm of Lviv poet's Marianna Kiyanoska's short story collection, The Path Along the River.

Key words: feminine discourse, feminine writing, short story, point, allusion text, game, intertext, context, parody, postmodern.