УДК 82.091:821.111+821.161.2

ФЛОРИСТИЧНІ СВІТИ МОДЕРНІСТИЧНОЇ ЖІНОЧОЇ ПРОЗИ: ДОРОТІ РІЧАРДСОН, ВІРДЖИНІЯ ВУЛФ, ДАРІЯ ВІКОНСЬКА

Надія Поліщук

Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000
nadpolishchuk@yahoo.com

Досліджено функціонування флористичної образності у просторі художньої уяви провідних письменниць модерністичної літератури початку XX ст. як характерної форми жіночого самовираження. Розглянуто статті вибраної малої жіночої прози британських авторок Дороті Річардсон, Вірджинії Вулф й української мисткині Дарії Віконської.
На підставі текстологічного аналізу творів письменниць, здійсненого за допомогою компаративістичного, структурно-семіотичного методів літературознавства та феміністичної критики виявлено основні семантичні коди флористичної символіки, виокремлено і схарактеризовано ключові квіткові образи мисткинь, розкрито смислові конотації рослинної символіки як засобу художнього вираження жіночої самоідентифікації. Це дало змогу показати оригінальність та водночас глибинність внутрішньої сутності жіночих персонажів в органічному зв'язку світу жінки зі світом природи, та водночас – з'ясувати відмінності авторської манери письма кожної з письменниць.

Ключові слова: модернізм, мала жіноча проза, флоріарій, квіткова образність, флористична символіка, жіноча ідентичність.

Вступ. Фемінізація європейської культури і вужче – літератури, започаткована наприкінці XIX ст. [7, с. 91–114], своєї довершеної форми набувала в добу модернізму [8, с. 3] – період, коли з були написані тексти, у яких оспівано жіноче обличчя та унікальний жіночий голос. Творення автентичного світу жіночого "я" із властивим йому способом відчування і сприйняття навколишнього світу і відповідною формою словесного виразу характеризує становлення жіночої модерністичної прози початку XX ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Численні дослідження модерністичної жіночої прози останнього часу сфокусовані довкола проблеми сутності жіночої ідентичності, різних способів її вираження в змістовому і у формальному аспектах письма [5; 7; 8; 15]. На думку низки критиків, одним із виявів жіночої саморепрезентації в модерністичній літературі є функціонування флористичної образності у просторі художньої уяви авторів, які за допомогою символічного коду семантики квіткових образів розкривають глибоко нюансовану природу жіночого "я" [9; 12–14; 16].

Найвиразніше окреслений ракурс проблематики простежується у творчості провідних письменниць британської літератури, зокрема Дороті Річардсон (1873–1957) і Вірджинії Вулф (1882–1941), а також української мисткині Дарії Віконської (1893–1945), що і стано-

© Н. Поліщук, 2017

вить *предмет* аналізу даної статті. *Мета дослідження* – аналіз квіткових образів у вибраній прозі письменниць-модерністок з позиції розкриття їхньої символіки як ефективного засобу вираження жіночої персонажної самоідентифікації.

Методологія дослідження. Основними методами аналізу проблематики є: *феміністична критика*, що дає змогу виявити особливості жіночого письма модерністичної літератури, охарактеризувати ключові аспекти питомо жіночої мистецької свідомості; *компаративний аналіз*, який охоплює інтра- й інтертекстуальні виміри жіночої малої прози, засвідчує реалізацію проблеми жіночої самоідентифікації в межах британської літератури і порівняння її з українською; *структурно-семіотичний аналіз*, який передбачає розгляд жіночої модерністичної прози крізь призму смислових конотацій флористичної образності кожної з письменниць.

У вибраній новелістиці Дороті Річардсон (“Sunday”, “Death”, “The Garden”) образ квітів є невід'ємною складовою свідомості протагоністом, стає осердям самоідентифікації жіночої сутності, а відтак і способу буття жіночої особистості. Використовуючи усталену в літературній традиції розмаїту палітру квіткової символіки, письменниця надає їй оригінального виміру відповідно до власної авторської концепції мистецтва[1].

Зокрема, в новелі “Sunday” квіти і ширше – природа – символізують віталістичну силу, непогамовну енергію внутрішнього світу жіночого персонажа, нестримне пульсування життя, сповнене відчуттям якогось позаземного щастя, особливої Божественної благодаті, овіяної радістю, гармонією, теплом і світлом сонячного сяйва: *“<…> Every moment of Sunday had been perfect. The day had been so perfect that I had forgotten there was anything in the world but its moments and they were going on for ever, and I was just turning blissfully towards the walk across the common… I looked drunkenly up to look down the envious room at my green soul holding the window clean open from outside and pouring in and holding them all in affectionate envious silence <…>”* [11, с. 578].

Згодом думки про квіти, що наповнюють свідомість оповідачки, рятують її від емоційної напруги в моменті дотику дівчини до світу мороку й холоду, світу сутінків, темряви, що оточує Ґренні, – стареньку, немічну й осамотілу родичку оповідачки, яку вона відвідує щонеділі. Образ квітів – живих і прекрасних – мовби, а подекуди і загострює контраст між протилежними світами – молодістю, сповненою радості, краси, надії і – старістю, хворобою, непроминальним смутком, а відтак – між самим життям і близькою смертю. Квіти – за умови, що стануть доступні зорові старенької Ґренні, хоча б тимчасово слугують тим містком, який може поєднати розірвані світи, надавши тітці проблиску життя і світла: *“If she could see into the middle of my head she would see the lawn of her old garden and the stone vase of geraniums and calceolarias in the bright sunlight, and would stop”* [11, с. 579], а проте, доступні лише внутрішньому зору оповідачки, залишаються безсилими у подоланні прірви у протистоянні між життям і передчуттям смерті.

Тема життя і смерті, їхня завзята боротьба, яка триває одночасно у площині думки і тіла протагоністки, становить сюжетний нерв новели “Death”. Майстерний опис стану передсмертної агонії наративного жіночого “я” розкривається крізь призму параболічної структури тексту, завдяки якій категорія смерті набуває своєї опуклості і смислової повноти.

Особистісний вимір сприйняття смерті на початку новели як чогось ворожого, несподіваного і передчасного, що руйнує життєві звички й наміри, викликає внутрішній спротив,

[1] Модернізм Річардсон перебуває на вістрі діалектики Буття і Становлення, просторової і часової форм репрезентації, а також поверхневої і глибинної “дійсності” [6, с. 135].

заперечення, які супроводжуються відчайдушними спробами схоплення за останні судомні прояви життя та ледь жевріючу надію на порятунок – і *з боку потоку свідомості*: *"This was death this time, no mistake.<…> While there's life. Perhaps she wasn't dying. Only afraid <…> But no. Not after that feeling rolling up within, telling her in words, her whom it knew, that this time she was going to be overwhelmed. That was the beginning, the warning and the certainty. To be more and more next time, any minute, increasing till her life flowed out for all to see <…> Death. What she'd always feared so shocking, and put away. But no one knows what it is, how awful beyond everything till they're in for it. Nobody knows death in this rush of life in all your parts"*, – і *з боку тілесного відчуття* протагоністки: *"<…> Her heart thumped. The rush of life beating against the walls of her body, making her head spin, numbed the pain and brought a mist before her eyes … The mist cleared. Her face was damp. The spinning in her head had ceased. She drew a careful breath. Without pain. Some of the pain had driven through her without feeling. But she was heavier. It wasn't gone either. Only waiting"* [11, с. 580].

Однак неминучість наближення кінця у фінальній частині твору надає категорії смерті абстрагованих, узагальнених обрисів, що дає змогу виявити її вартісність і самоцінність: смерть є ціннішою за життя, адже за її допомогою людина може пізнати момент істини: перед обличчям невблаганної смерті особливої актуальності набуває питання про те, яким життя було насправді, – отже, потрібно з'ясувати сутність власного єства: якою по-справжньому була людина, зокрема жінка, наскільки гідною – її поведінка супроти себе самої і свого особистого щастя та супроти інших?

Відповіді на ці питання дають квіткові образи, що визначають поворотні моменти буття протагоністки: її минулого і її майбутнього.

Символом несправдженого, змарнованого життя оповідачки є образ засохлого проліска, спогад про який викликає перед очима вмираючої жінки калейдоскопічну картину власної долі: кохання до Тома, шлюб із ним та його смерть; сподівання на щастя з народженням сина, його шлюб та поява на світ онука, а водночас розчарування, біль і страждання жіночого серця – не пізнаного чоловіком, не розкритого у своїй чистоті й доброті, загадкового і незнаного. Надія, втіха, розрада, потреба у другові як смислові конотації символіки проліска [9, с. 156, 353; 16: 17, 19] залишаються нездійсненними, безнадійно втраченими, мертвими (адже у свідомості оповідачки пролісок зринає засохлим), а отже, належать до світу минулого.

Водночас смуток, жаль за несправдженими мріями і прагненнями поступається сподіванню стати доброю і правдивою у житті значно яскравішому за попереднє, повнішому й більш істинному, щоправда, вже в іншому світі – світі майбутнього, який відкривається за всеосяжною, всепоглинаючою темрявою смерті в образі світлого, сонячного цвіту дикої яблуні посеред розквітлого саду у квітні: *"In front of the darkness came the garden, the old garden in April, the crab-apple blossom, all as it was before she began, but brighter <…>"* [11, с. 581].

Та найповніше символіка квіткової образності Д. Річардсон виражена в новелі "The Garden". У цьому тексті образи квітів також асоціюються з поняттями добра, світла і тепла. Зрештою, замкнутий простір, який квіти творять у межах саду, поступово перетворюється на сакральний, в якому панують винятково тиша і спокій[1]. У цьому чистому, вільному

[1] Це, властиво, глибинний простір дійсності, який разом із її поверхневим рівнем, на думку Елізабет Бронфен, становить діалектично взаємопов'язані виміри буття художнього світу письменниці: "Цей другий рівень реальності може бути пізнаний лише у тиші, зреалізований у формі невидимого і неназваного, але неперервного і взаємозв'язаного центру: незмінної, постійної сутності" [6, с. 126].

просторі, захованому та захищеному від стороннього ока: *"<...> Pretty* ***pretty***[1] *flowers. Standing quite still, going on being how they were when no one was there. No one knew how they were when they stood still.* ***They*** *had never seen them like this, standing quiet all together in this little piece. They were here all the time, happy and good when no one was here"* [11, с. 581], що звучить наскрізним лейтмотивом *("There was no one there"*), перед читачами постає момент одкровення. У цьому просторі святості, непорушної первозданності краси природи – світі незліченних рожевих і блакитних квітів (*"This piece of garden was the blue and pink"*), сповнених розмаїтого "сонячного запаху" (*"The sunshine smelt of the flowers"*), розкривається сокровенна таїна жіночого єства, спраглого правдивого жіночого щастя – кохати і бути коханою: *"They knew she was happy and good. Feeling shy because they knew her. They all put their arms round her without touching her. Quickly. And went back, sitting in the sun for her to look at. <…> As she looked at them they quickly said they loved her and were nice"* [11, с. 581].

Субституційне почуття любові гомоеротичного забарвлення, замаскованого за мовою повного ототожнення жіночого "я" із квіткою: *"A little flower looking out from several all alike. Being different <...> Wherever she looked she could see this one different flower, growing taller. It was Nelly on a stalk. She went nearer to see if it would move away. It stood still, very tall. Its stalk was thin. She put her face down towards it to keep it down. It had a deep smell. She touched it with her nose to smell more. It kissed her gently, looking small. A tiny plate, cut into points all round the edge. Perhaps now it would go away. Dear little flower <...>"* [11, с. 581–582], позначене відчуттям цілковитої безпеки і невимовного взаємного щастя – по-жіночому прекрасного, ніжного, тремтливого і вразливого, водночас легко ранимого темрявою і холодом зовнішнього світу, що загрожує йому своєю небезпекою, а тому схованого у найглибшому закутку жіночого серця; на його сторожі залишаються квіти: *"It was safe out here with the flowers. Nothing could come here, on the path <...> Far away down the path where it was different It could come. It could not get here. The flowers kept it away"* [11, с. 582].

Порівняно з новелістикою Д. Річардсон, флористичний світ малої прози Вулф значно багатший і повніший, а водночас і предметніший. Квіткова образність є наскрізною для текстуальної тканини творів письменниці, вона проникає в усі сфери творення її художнього світу – і в простір глибинного свідомого осмислення, й у вимір емоційно-почуттєвого сприйняття людського, зокрема жіночого, буття. Прикметною особливістю оповідань В. Вулф є різнобарвність її флористичної палітри в межах навіть одного твору[2], що закономірно з огляду на особливості імпресіоністичної манери письма автора: відсвічуючи розмаїтими відтінками смислових конотацій, флоріарій письменниці майстерно передає мінливість, плинність настроєвої гами емоцій, почуттів, думок її протагоністів, розкриває складність, загадковість та багатогранність і буття загалом, і жіночого єства зокрема.

Поліфункціональна за своєю характеристикою[3], флористична картина образного світу В. Вулф і справді містка та багата. У прозі письменниці наявні образи: а) *"живих"* і *"мерт-*

[1] Курсив, виділений жирним шрифтом, належить Дороті Річардсон. – *Н. П.*

[2] Наприклад, в оповіданні "An Unwritten Novel" ідеться про дзвіночки, первоцвіт, нарциси, папороть, тещин язик, рододендрони, троянду, гвоздику, хризантему, плющ; в оповіданні "The Lady In The Looking-Glass (A Reflection)" – соняшники, ломиніс, берізка, айстру, цинію, лаванду, троянду, гвоздику, фіалку.

[3] Квіти (і рослини загалом) у творах В. Вулф функціонують щонайменше у трьох відмінних аспектах: як буквальні природні організми; як штучне відтворення природного і як метафорична стратегія [14, с. 42].

вих", зрізаних квіток: троянда, гвоздика, хризантема, ломиніс, соняшники, нарциси ("Kew Gardens", "An Unwritten Novel", "Ancestors", "The Mark On The Wall", "The Lady In The Looking- Glass (A Reflection)"); б) *абстрактних* кольорових обрисів: "жовта квітка" ("the yellow flower", "An Unwritten Novel"), "сто квітів червоних, синіх, жовтих пелюсток", "червона квітка" ("a hundred stalks <…> at the tip red or blue or yellow petals", "the red flower", "Kew Gardens"), "червоні і блакитні квіти" ("the flowers so red and blue", "The Mark On The Wall") – і *конкретних* видів рослин, причому: в) *багато-* (троянда, гвоздика, хризантема, лілія) й *одноразово* (орхідея, айстра, гортензія, асфодель тощо) *вживаних*; г) *традиційних* з усталеною символікою (троянда, гвоздика, хризантема, лілія) й одиничних, *рідкісних* (рододендрони, цинія, ломиніс, горицвіт, верес).

Однаково багатозначною є і флористична символіка малої прози письменниці, її авторське смислово-семантичне навантаження.

Однією зі своїх граней квіткова символіка В. Вулф розкрито через традиційну для світової літератури сферу кохання, найповніше виражену в оповіданні "Kew Gardens". Опис квіткової клумби Королівського ботанічного саду, що протягом усього твору відлунює лейтмотивом барвистих червоних, синіх, жовтих пелюсток: *"From the oval-shaped flower-bed there rose perhaps a hundred stalks spreading into heart-shaped or tongue-shaped leaves half way up and unfurling at the tip red or blue or yellow petals marked with spots of colour raised upon the surface; and from the red, blue or yellow gloom of the throat emerged a straight bar, rough with gold dust and slightly clubbed at the end"* [18], слугує своєрідним тлом для фрагментарного показу різних історій почуття любові, вираженого в символіці домінантно червоної барви: абстрактної квітки, що викликає спогади про зародження першого почуття кохання до Лілі у житті Саймона, чи водяної лілії, з якою асоціюється перший і найдорожчий поцілунок у житті його дружини Елінор, або пелюсток тропічної троянди, з якою пов"язані думки про образ найпрекраснішої жінки Європи в уяві- дивака старця та невисловлений, мовчазний смуток його молодого приятеля Вільяма; як, зрештою, ніжного бутона троянди як зародження тремтливого почуття юної закоханої пари.

Образ зрізаної троянди стає символом нереалізованого кохання між вигаданими персонажами Джиммі Могріджем і Мінні Марш в уяві оповідачки з "An Unwritten Novel". Натомість манливий образ блакитних і рожевих гортензій стає символом історії справжнього кохання і тривалого подружнього щастя, що звучить з уст їхньої спадкоємиці місіс Айвімі (оповідання "The Searchlight").

Водночас квіти, головно абстрактні, які в прозі В. Вулф неодноразово символізують оазу свободи, гармонії, краси, на противагу дійсності є своєрідним простором спокою і безпеки, що виринає в уяві протагоністки з новели "The Mark On The Wall": *"Yes, one could imagine a very pleasant world. A quiet, spacious world, with the flowers so red and blue in the open fields..."* [18], чи зринає в ностальгійних спогадах місіс Велланс як образ втраченої Аркадії, ідилії, де панувала атмосфера духовного аристократизму і благородства, взаєморозуміння, любові, добра, чистоти і справжності, осердям якої був світ прекрасних квітів родинного саду: *"<…> as she thought <…> she had always been [with them] in that garden (which now appeared to her the place the place where she had spent her whole childhood, and it was always starlit, and always summer) <…> and if that life could have gone on for ever, then Mrs Vallance felt none of this <…> could have had any existence, and she would have been oh perfectly happy, perfectly good <…>"* [17].

Проте найбільш містким, а водночас складним і багатозначним символом квіткової образності є категорія життя, настільки ж мінливого й багатогранного, як і будь-що інше в художньому світі британської письменниці.

Амбівалентність категорії життя як найдорожчого, безцінного скарбу, а водночас як чогось крихкого і вкрай ламкого символізує стебельце ломиноса – химерне, невагоме, яке проростає із землі, і щойно зрізане, що падає на землю (“The Lady In The Looking-Glass (A Reflection)”). Символом швидкоплинності життя, його зближення зі смертю постають нарциси (“An Unwritten Novel”), асфоделі (“The Mark On The Wall”), фіалка (“The Lady In The Looking-Glass (A Reflection)”).

Натомість непереможну силу життя, зокрема після смерті, як і його незбагненність і таїну чи невловимість символізують здебільшого абстрактні квіти. Один з таких виявів оновленого, незнищенного життя простежується в образі неназваної квітки з оповідання “The Mark On The Wall”: *“But after life. The slow pulling down of thick green stalks so that the cup of the flower, as it turns over, deluges one with purple and red light <…> There will be nothing but spaces of light and dark, intersected by thick stalks, and rather higher up perhaps, rose-shaped blots of an indistinct colour – dim pinks and blues – which will, as time goes on, become more definite, become – I don’t know what”* [18].

Інша незнана квітка, долаючи пута тлінності і смерті смітникової купки, де вона проростає з маленького зернятка: *“Tall flowers with purple tassels to them perhaps”*, приховує в собі загадку буття, за якою криється сутність людського, властиво жіночого єства, що міститься в глибинних пластах свідомості протагоністки-оповідачки: *“I want to think quietly, calmly, spaciously, never to be interrupted, never to have to rise from my chair, to slip easily from one thing to another, without any sense of hostility, or obstacle. I want to sink deeper and deeper, away from the surface, with its hard separate facts <…> I wish I could hit upon a pleasant track of thought, a track indirectly reflecting credit upon myself, for those are the pleasantest thoughts <…> All the time I’m dressing up the figure of myself in my own mind, lovingly, stealthily, not openly adoring it, for if I did that, I should catch myself out <…>”* [18].

Лейтмотив загадковості, незбагненності людської, зокрема жіночої, душі відлунює в символі “жовтої квітки”, над якою високо й самотньо пурхає невидимий метелик (“the yellow flower”, “An Unwritten Novel”), а чи відкритої, але невисловленої таїни в образі загадкових квіток, які, зачаровано промовляючи, виявляли тільки їм відому таємницю буття: *“The ponderous woman looked through the pattern of falling words at the flowers standing cool, firm, and upright in the earth, with a curious expression. She saw them as a sleeper waking from a heavy sleep sees a brass candlestick reflecting the light in an unfamiliar way, and closes his eyes and opens them, and seeing the brass candlestick again, finally starts broad awake and stares at the candlestick with all his powers. So the heavy woman came to a standstill opposite the oval-shaped flower bed, and ceased even to pretend to listen to what the other woman was saying. She stood there letting the words fall over her, swaying the top part of her body slowly backwards and forwards, looking at the flowers”* [18]; як і в символі конкретних квіткових образів – гвоздики, хризантеми, плюща – носіїв гуманістичної любові і відданості до загадкових незнайомців оповідного “я” письменниці (“An Unwritten Novel”).

Іншою, не менш значущою, а водночас характерною для флористичної літературної традиції є спроба відтворення за допомогою квіткової символіки внутрішнього світу жіночої особистості. Образ розтоптаних гвоздик, їхніх спотворених роздушених пелюсток: *“Those poor flowers’, she exclaimed, for petals of flowers all crumpled and crushed, a carnation or two,*

were actually trodden under foot", що лежали на підлозі лондонської вітальні під час званої вечері місіс Деловей, символізує понівечену, спаплюжену душу і досі чулої, делікатної місіс Веланс, безжально кинуту під ноги змізернілій дійсності, збайдужілому і безпринципному життю колись чистої, доброї серцем, вразливої на красу світу дівчинки: *"<…> (she had suffered abominably) – life had passed over her like a wheel <…>"* [17].

Найпоказовішою з погляду художньої реалізації теми жіночої загадковості, що закодована у квітковій символіці, є новела "The Lady In The Looking-Glass (A Reflection)". Зіставлення двох просторових площин, у яких почергово, проте неоднаково, перебуває протагоністка твору Ізабела Тайсон (більшу частину текстового часу) в нижньому саду та кілька останніх хвилин у кімнаті власного заміського будиночка – поступово дає нам змогу відстежити авторські преференції. Кожна із зазначених просторових локацій моделює уявний портрет жіночого персонажа, причому якщо інтер'єр кімнати акцентує на зовнішній характеристиці Ізабели Тайсон – багата, розумна, емоційно досвідчена, проте неодружена самотня жінка, в минулому мандрівниця, то простір саду творить опоетизований внутрішній опис її особистості. Перед читачем зринає образ витонченої, якоїсь неземної, невагомої і химерної й водночас вишуканої, м'якої, тендітної душі, ніжної і сумовитої водночас, доповнений обрисами смислових конотацій квіткових образів: внутрішньої інтелектуальної краси ломиноса, нерішучості чи непевності берізки, сповненої і водночас спраглої любові, яку символізують троянда і гвоздика. Оригінальність творчого задуму В. Вулф полягає в тому, що саме у присутності квітів перед читачем відкривається, хай і уявний, проте сповнений таємничості зміст жіночої сутності: ледь вловимої, та все ж загадкової жіночості, оповитої чаром незбагненної природної краси, закоріненої в органічній цілісності і злитті єства жінки і світу природи – водночас і *за життя*: *"She suggested the fantastic and the tremulous convolvulus rather than the upright aster, the starched zinnia, or her own burning roses alight like lamps on the straight posts of their rose trees"*, і *по смерті*: *"Yes <…> she must die herself and all the futility and evanescence of things. And then <…> she thought life had treated her well; even if fall she must, it was to lie on the earth and moulder sweetly into the roots of violets"* [18]. Тільки у квітковому світі, у цьому відкритому, вільному, автентичному просторі вона набуває повноти власного буття, поза ним дивний чар жіночості зникає, залишаючи по собі наготу, спустошення і порожнечу: *"Here was the woman herself. She stood naked in that pitiless light. And there was nothing. Isabella was perfectly empty.*

She had no thoughts. She had no friends. She cared for nobody... Look, as she stood there, old and angular, veined and lined, with her high nose and her wrinkled neck <…>" [18].

Антропоморфізація рослинного світу і його ототожнення з жінкою є питомою рисою художньої концепції жіночої особистості у малій прозі української письменниці Дарії Віконської – складної, багатогранної за своєю природою істоти, щоразу іншої, нової, не знаної і ледь вловимої – бо постійно мінливої у множинності своїх іпостасей, розмаїтості їхніх форм та відтінків.

Завдяки багатій палітрі мистецьких засобів і яскравій уяві письменниці перед зором читача вимальовується цілісний, викінчений і довершений візерунок жіночого "я", внутрішньо багатого і глибокого за своєю сутністю, в якому гармонійно поєднані дівоча незайманість і чистота з жіночою пристрасністю й жагою, одночасна беззахисність та войовничість, ніжність і мужність, покора і гордість. Відтак образ жінки, який творить Д. Віконська, – це по-чоловічому сильна і вольова за своїм характером, здатна до героїчного вчинку, а по-жіночому чутлива й вразлива, сповнена і спрагла любові істота, зовнішня, тілесна краса якої

є віддзеркаленням її глибинної духовної досконалості як виразу Божої в ній присутності, а її внутрішня загадковість, непізнаність її прихованої природи – відлуння непізнаної таїни буття Божого світу – самодостатнього і самозвершеного, що сам у собі є джерелом життя.

Така повнота і багатство жіночого єства розкрита в образах авторського флоріарію, який, вбираючи в себе традиційну символіку вегетативного коду рослинного світу [4, с. 368], завдяки оригінальності письменниці розширює межі конотативно-смислового поля. Окрім традиційних у їхній красі і грації троянд, гвоздик, лілей, хризантем чи соняшників, серед улюблених образів-квіток письменниці трапляються і сповнені вишуканого аристократизму екзотичні рослини, як-от: іриси, філокактея, кактея, бегонія, нікотіана, геліотроп[1]. Вагому роль у розкритті глибинного значення кожної квітки відіграє її колористична символіка[2]. Серед улюблених квіткових барв письменниці переважають: *біла* – символ непорочної чистоти, внутрішнього духовного сяйва, тотожного святості, що в особливий спосіб розкривається за нічної пори (іриси, філокактей, біла кактея, лілея, троянда, конвалія); *червона*, яка символізує кров, з одного боку, жіночої пристрасті, жаги (бегонія, хризантема, троянда, гвоздика), з іншого – жертовності (мальва, настурція); *жовта* – символ життя, енергії, одухотвореності (соняшник, хризантема); *зелена і коричнева* – життя, безсмертність, цнота, творча сила (акація, шишка).

Стан внутрішньої динаміки, плинності та повсякчасної мінливості довколишнього світу, мистецьки схопленого і майстерно відтвореного засобами вербального імпресіоністичного живопису, виконаного в техніці пленеру, Д. Віконська екстраполює на світ жіночої природи, яскраве втілення якого найвиразніше зриме в барвистому описі образів королівської бегонії, соняшника й акації. Через гру світла й тіні,спричинену викликану мінливістю часових відрізків доби чи пір року, іпостась жіночого “я” розкривається в щоразу нових відтінках та нюансах, демонструючи справжню невичерпність і невловимість сутності її власного світу, несхопність чи й неосяжність її емоційно-психологічної гами почуттів або станів, глибоко захованої за прибраною маскою багатоликості. Зокрема, квітку королівської бегонії асоціюють то з образом коштовного каменя (рубіна) як символом твердості і надійності, певності й абсолютності буття, то з образом метелика – втіленням легкості і нетривкості, швидкоплинності життя. Чергові образи танцівниці з віялами чи корабля з вітрилами передають невпинну динаміку руху, дії, що водночас залишається на місці і мчить у незвідані світи. Знову ж таки описувані стани дитячої і божественної свідомості квітки викликають асоціації, з одного боку, з наївною чистотою і простотою, а з іншого – із сакральним знанням і пізнанням буття; тоді як образ райського птаха викликає асоціацію з величністю, божественною красою і гармонійною досконалістю світу.

Ускладнену природу жіночого єства відтворюють також і соняшники, збагачуючи його новими значеннєвими відтінками. З одного боку, квіти соняшника символізують пристрасність, напоєність енергією і життям, з іншого – властиву їм дитинну чистоту і невинність, ще з іншого є втіленням одухотвореної досконалої краси і святості, що проступають в образах споріднених з ними лотоса і свічника; виражають покору й послух і водночас – бунтівливість і гордість, що дає змогу кинути виклик їхньому творцеві богу-сонцю. Проте кожна з рослин наділена почуттями власної гідності та військової відваги, завдяки яким

[1] Варто зазначити, що екзотичність флористики в художній літературі визначалася інтуїтивно – з приводу радше звучання, а не походження [13, с. 94].

[2] Одним із засобів досягнення квіткового символізму є символізм кольорів [12, с. 38; 13, с. 27].

здатні захистити себе і відбити напад ворога: бегонія – перетворюючись на амазонку, соняшник – ототожнюючись із священним бойовим стягом орифлами, акація – виставляючи перед себе колючий щит.

Водночас саме соняшник містить ще одну дуже вагому в концепції жіночої особистості Д. Віконської смислову конотацію, співвідносну з генеалогією квітки: дитина сонця, соняшник символізує джерело і є запорукою тривкості життя, відтак віддзеркалює в собі питомо жіночу рису – дарувати і продовжувати життя, властивість, яка в найповніший і найбезпосередніший спосіб свідчить про тотожність світу жінки і світу природи. Прозорим символом життєдайної функції квітки стає запашне насіння соняшника[1], що його так п'янко вдихає ліричне оповідне жіноче "я" твору, мовби вбираючи в себе і перебираючи на себе одвічну місію продовження роду, гармонійно поєднуючи духовний і тілесний первні буття, освячені Божою ласкою творення: *"<…> Нюхаю запах квітки. Прекрасні зерна дозрівають у ній. Я і вона: Жінка і квітка. Дві живі істоти. Одна людська, друга – рослинна. Обидві – втілення Божої волі. Обидві – перехідні збірники космічних сил. В них обох кружляють життєві соки. Нагнулись до себе, свідоме з несвідомим, понад прірвою еонів <…> Соняшники"* [1, с. 33].

Тема материнства і ширше – прародительки життя відлунюєу двох інших рослинних образах письменниці – смерековій шишці і філокактеї та із життєдайної її функціональності трансформується в життєтворчу, а відтак і загальнотворчу. Такою ж постає шишка – багатозначний символ життя, безсмертя, чистоти, плодючості, а водночас і творчої сили в однойменному творі автора: *"<…> Весела й дужа і горда, свідома своєї гідности, як носителька життєвих зародків багатьох нових струнких зелених смерек"* [1, с. 42]. Ще з більшою силою життєтворчу функцію жінки як питому рису її єства розкрито в описі цвіту філокактеї: процес народження життя, появи нової живої істоти – від зародкової її форми до перетворення на повноцінне, завершене в собі створіння, що подано як найбільше диво природи, найбільш сокровенну, містичну таїну буття, закладено в ній від самої основи – в будові рослини: *"Корінь, било і листя – се неначеб тіло ростини, необхідні умови її буття. Розцвіт – се об'явлення її душі, видний вираз того, що невидимо творить її найглибшу суть, її втілена туга, її німий крик за продовженням усього того, що творить її найінтимнішу індивідуальність <…> за дальшим життям у тій особливій постаті <…>"* [1, с. 25].

Водночас у прозі Д. Віконської простежується розпад цілісної у своїй багатогранності квітково-жіночої природи, що відображено і в колористичній символіці: *"Є святі квіти і земні, зовсім так само, як душі святі та грішні. Білі рожі непорочніші, ніж червоні, біла нікотіана містичніша, ніж рожева <…>"* [1, с. 77].

Зокрема, в поетичній замальовці "Спомин" зображено іпостась жінки-любки, символічно вираженої у кольоровій гамі виставкової хризантеми: з-під горішнього жовтого кольору квітки пробивається долішня червона барва крові, яка завдяки розлогій ампліфікації – образів ґранату – символу гріха (як забороненого плоду з дерева пізнання) і божественної плодючості (як плоду, зродженого з крові бога Діоніса), бургундського вина – вишуканого, благородного і п'янкого напою і монахів, і вельмож спокусливих уст – виявляє приховану, однак властиву природу жіночого єства – нестримну пристрасність почуття: *"<…> Здаєть-*

[1] Зерно і насіння – це найзагальніший і найглибший з усіх рослинних символів, який наголошує на ідеї неперервності розвитку життя і плодючості [4, с. 369].

ся, багрова повінь преться вперед, розливається по кучерявих пелюстках, як наглий вибух крови, як мимовільна сповідь придавленої жаги" [1, с. 40].

Натомість образ неземної, одухотвореної краси, чистої і непорочної у своїй святості, яка межує зі святістю Божої присутності, виявлений винятково у білизні ірисів, кактеї, філокактеї, нікотіани, що з особливою інтенсивністю увиразнюється в нічній темряві. Вони мовби приховують від непосвячених, проте відкривають для обраних, занурюючи їх у доглибинні сфери таємного пізнання, справжню сутність буття і водночас залишають простір для невловимого, загадкового, містичного переживання, створюючи враження "інобуття", іншої, нереальної дійсності" [3, с. 78]. Квінтесенцію таких переживань передає опис білих ірисів[1]: *"<…> Вони наче преобразились в неземне чудо <…> здавалось, що кожна квітка береже в собі внутрішнє світло <…> Вони здавались не з цього світу. Не були сумні – але дивно врочисті. Нагадували радше астральні тіла, ніж живі квіти <…> Я почула побожну шану перед їхньою непорочністю і глибоке захоплення оцею казкою ночі"* [1, с. 28].

Результати дослідження. На підставі аналізу малої прози письменниць-модерністок Д. Річардсон, В. Вулф і Д. Віконської було розглянуто і схарактеризовано принципи функціонування флористичної картини художнього світу кожної з авторів. Це дало змогу показати оригінальність та водночас глибинність внутрішнього світу жіночих персонажів письменниць, яка ґрунтується на органічному зв'язку світу жінки зі світом природи. Ключовим аспектом світобуття, як і світовідчуття жіночої особистості, є семантично багатий і смислово розмаїтий світ символіки квіткових образів.

Висновки. Аналіз вибраної модерністичної малої прози Д. Річардсон, В. Вулф і Д. Віконської з погляду функціонування в ній флористичної символіки дає змогу виявити характерні особливості жіночого письма. Спільним для творів кожної з письменниць є використання мови квіткових образів як засобу символічного вираження жіночого світовідчування, розкриття глибинної сутності жіночої особистості, властивої загадковості її внутрішнього світу.

Водночас, на відміну від української письменниці, у творах якої використовані конкретні рослинні образи, британські автори у своїй творчості однаково вдаються і до конкретних, і до абстрактних квіткових образів, за допомогою чого вони виходять за межі емоційно-почуттєвого світу жіночих персонажів і сягають обріїв осмислення філософських категорій життя, смерті, часу. Прозу Д. Віконської від її британських літературних посестер вирізняє і колористична складова флористичної символіки, а також виразно домінантний аспект духовної реалізації проблеми жіночої ідентифікації. Водночас якщо питомою ознакою художньої свідомості Д. Річарсон і Д. Віконської є феміноцентрованість їхніх поетизованих текстів з елементами гомоеротичного характеру, то прозу В. Вулф і і Д. Віконської об'єднує, з одного боку, глибока рефлексійність художнього вислову, а з іншого – тяжіння до імпресіоністичної манери письма.

Обраний ракурс компаративного аналізу флористичної картини світу малої жіночої прози, новаторський за своїм характером, дає змогу впровадити твори української письменниці в західноєвропейський контекст модерністичної літератури, що залишає простір для проведення аналогічних досліджень у перспективі.

[1] Мотив розквітлого іриса викликав почуття містично-ангельських духовних злетів [13, с. 100].

Список використаної літератури

1. Віконська Д. Жінка в чорному: Етюди, поезії в прозі, нариси в прозі, діалоги; Джеймс Джойс: Тайна його мистецького обличчя / Упоряд., літ. редакція, передм. і прим. В. Ґабора / Дарія Віконська. – Львів : ЛА Піраміда, 2013. – 108 + 76 с.
2. Голан А. Миф и символ / Ариель Голан. – Москва : Русслит, 1994. – 371 с.
3. Мафтин Н. В. Ґендерна утопія і «код самості» в західноукраїнській прозі 30-х рр. XX ст. / Наталія Василівна Мафтин // Слово і час. – 2009. – №6. – С. 76–83.
4. Топоров В. Н. Растения / Виктор Николаевич Топоров // Мифы народов мира: Энциклопедия в 2-х т. / Виктор Николаевич Топоров. – Москва : Большая Российская Энциклопедия, 1998. – С. 369–371.
5. Dekoven M. Modernism and Gender / Marianne Dekoven // The Cambridge Companion to Modernism, ed. by Michael Levenson. – New York : Cambridge University Press. – 1999. – P. 174–194.
6. Drewery C. The Failure of this Now So Independently Assertive Reality: Mysticism, Idealism and the Reality Aesthetic in Dorothy Richardson's Shorter Fiction / Claire Drewery // Pilgrimages : The Journal of Dorothy Richardson Studies. – 2011. – Issue 4. – P. 112–136.
7. Felski R. Masking Masculinity: The Feminization of Writing / Rita Felski // R. Felski. The Gender of Modernity. – Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, London England. – 1995. – P. 91–114.
8. Hill M. From New Women To Modernists / Marylu Hill // Hill M. Mothering Modernity: Feminism, Modernism, And The Maternal Muse. – New York and London : Routledge. – 2016. – P. 1–27.
9. Ingram J. The Language of Flowers, or Flora Symbolica Including Floral Poetry Original and Selected / John Ingram. – London and New York: Frederick Warne and Co. – 1887. – 368 p.
10. Rich A. Zrodzone z kobiety: macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja / Adrienne Rich, przeł. Joanna Mizielińska. – Warszawa: Wydawnictwo Sic!. – 2000. – 402 s.
11. Richardson D. Sunday. Death. The Garden / Dorothy Richardson // Modernism: An Anthology, ed. by Lawrence Rainey. – Blackwell Publishers. – 2005. – P. 578–582.
12. Seaton B. The Language of Flowers: A History / Beverly Seaton. – Charlottesville and London : University of Virginia Press. – 2012. – 234 p.
13. Sikora I. Symbolika kwiatów w poezji Młodej Polski / Ireneusz Sikora. – Szczecin : Wydawnictwa Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego. – 1987. – 134 s.
14. Sparks E. K. Everything Tended To Set Itself In A Garden: Virginia Woolf's Literary and Quotidian Flowers: A Bar-Graphical Approach / Elisa Kay Sparks // Virginia Woolf and the Natural World. Selected Papers from the Twentieth Annual International Conference on Virginia Woolf, Georgetown College, 3–6 June 2010 / ed. by Kristin Czarnecki and Carrie Rohman. – Georgetown, Kentucky : Clemson University Digital Press. – 2011. – P. 42–61.
15. The Cambridge Companion to Modernist Women Writers / ed. by Maren Tova Linett. – New York : Cambridge University Press. – 2010. – 224 p.
16. The Language of Flowers: An Alphabet of Floral Emblems. – London, Edinburgh, and New York : T. Nelson and Sons. Paternoster Row. – MDCCCLVII. – 53 p.
17. Woolf V. The Complete Short Stories Of Virginia Woolf / Woolf Virginia – Available from: http://www.mantex.co.uk/2013/09/28/ancestors/
18. Woolf V. The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf / Woolf Virginia – Available from: https://bookmate.com/reader/sx78AQLO.

References

1. Vikonska D. Zhinka v chornomu: Etiudy, poezii v prozi, narysy, dialohy; Dzheims Dzhois: Taina yoho mystetskoho oblychchia [Vikonska D. A Woman in Black: Etudes, poems in prose, sketches,

and dialogues; James Joys. A Mistery of the Artist‟s Face] / Dariia Vikonska; uporiad. Vasyl Gabor. – Lviv : LA Piramida.– 2013. – 108 + 76 s.
2. Golan A. Mif i simvol [Golan A. Myth and Symbol] / Arijel Golan. – Moskva : Russlit, Erusalim. – 1994. – 371 s.
3. Maftyn N. V. Henderna utopiia y "kod samosti" v zakhidnoukrainskii prozi 30-kh rr. XX st. [Maftyn N. V. Gender Utopia and "Code of the Self" in the West Ukrainian Prose of the Thirties of 20th Century] / N. V. Maftyn // Slovo i chas. – 2009. – № 6. – S. 76–83.
4. Toporov V. N. Rastenija [Toporov V. N. Plants] / V. N. Toporov // Mify narodov mira. Jenciklopedija: v 2-h t. / Gl. red. S. A. Tokarev. – T. 2. – Moskva : Bol'shaja Rossijskaja Jenciklopedija. – 1998. – S. 369–371.
5. Dekoven M. Modernism and Gender / Marianne Dekoven // The Cambridge Companion to Modernism, ed. by Michael Levenson. – New York : Cambridge University Press. – 1999. – P. 174–194.
6. Drewery C. The Failure of this Now So Independently Assertive Reality : Mysticism, Idealism and the Reality Aesthetic in Dorothy Richardson's Shorter Fiction / Claire Drewery // Pilgrimages: The Journal of Dorothy Richardson Studies. – 2011. – Issue 4. – P. 112–136.
7. Felski R. Masking Masculinity: The Feminization of Writing / Rita Felski // R. Felski. The Gender of Modernity. – Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, London England. – 1995. – P. 91–114.
8. Hill M. From New Women To Modernists / Marylu Hill // Hill M. Mothering Modernity: Feminism, Modernism, And The Maternal Muse. – New York and London : Routledge. – 2016. – P. 1–27.
9. Ingram J. The Language of Flowers, or Flora Symbolica Including Floral Poetry Original and Selected / John Ingram. – London and New York: Frederick Warne and Co. – 1887. – 368 p.
10. Rich A. Zrodzone z kobiety: macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja / Adrienne Rich, przeł. Joanna Mizielińska. – Warszawa : Wydawnictwo Sic!. – 2000. – 402 s.
11. Richardson D. Sunday. Death. The Garden / Dorothy Richardson // Modernism: An Anthology, ed. by Lawrence Rainey. – Blackwell Publishers. – 2005. – P. 578–582.
12. Seaton B. The Language of Flowers: A History / Beverly Seaton. – Charlottesville and London : University of Virginia Press. – 2012. – 234 p.
13. Sikora I. Symbolika kwiatów w poezji Młodej Polski / Ireneusz Sikora. – Szczecin : Wydawnictwa Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego. – 1987. – 134 s.
14. Sparks E. K. Everything Tended To Set Itself In A Garden : Virginia Woolf's Literary and Quotidian Flowers: A Bar-Graphical Approach / Elisa Kay Sparks // Virginia Woolf and the Natural World. Selected Papers from the Twentieth Annual International Conference on Virginia Woolf, Georgetown College, 3–6 June 2010 / ed. by Kristin Czarnecki and Carrie Rohman. – Georgetown, Kentucky : Clemson University Digital Press. – 2011. – P. 42–61.
15. The Cambridge Companion to Modernist Women Writers / ed. by Maren Tova Linett. – New York : Cambridge University Press. – 2010. – 224 p.
16. The Language of Flowers: An Alphabet of Floral Emblems. – London, Edinburgh, and New York : T. Nelson and Sons. Paternoster Row. – MDCCCLVII. – 53 p.
17. Woolf V. The Complete Short Stories Of Virginia Woolf / Woolf Virginia – Available from: http://www.mantex.co.uk/2013/09/28/ancestors/
18. Woolf V. The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf / Woolf Virginia – Available from: https://bookmate.com/reader/sx78AQLO.

ISSN 0320-2372. ІНОЗЕМНА ФІЛОЛОГІЯ. 2017. ВИП. 130. С. 154–166

THE FLORISTIC WORLDS OF MODERNIST WOMEN'S PROSE: DOROTHY RICHARDSON, VIRGINIA WOOLF, AND DARIYA VIKONSKA

Nadiya Polishchuk

Ivan Franko National University of Lviv
1, Universytetska St., Lviv, Ukraine, 79000
nadpolishchuk@yahoo.com

The article concerns the issue of the functioning of floral imagery as a distinctive manner of female self-expression in the space of prominent women writers' fancy for modernist literature at the beginning of the 20th century. The selected short stories written by British women authors Dorothy Richardson and Virginia Woolf as well as those by the Ukrainian writer Dariya Vikonska are the subject matter of the article.

According to the comparative, structural-semiotic and feminist critique approaches to the texts of the women writers mentioned the main semantic codes of floral symbolism were revealed and the key images of flowers were singled out and characterized. The notional connotations of plant symbolism as a means of art expression of female self-identification, a deep essence of the personality of a woman and the mystique of the feminine "self" have been rooted in the organic connection between a woman and nature.

At the same time some peculiarities of the individual manner of the writings by D. Richardson, V. Woolf, and D. Vikonska were elucidated in the article.

It was noted that Dariya Vikonska resorts to concrete plant images, while the British authors involve both concrete and abstract flower images which allows them to go beyond the emotional world of their female protagonists and approach the horizon of the philosophical notions of life, death, and time. A distinctive feature of D. Vikonska's writing is a coloration of her floral symbolism as well as an ecclesiastical realization of the feminine identity as a dominant aspect of her texts. On the other hand, the female-centered poetical prose of both D. Richardson and D. Vikonska as a proper trait of their artistic consciousness points to certain homoerotical elements in their writings, Conversely, a deep reflexiveness of the literary expression and a tendency towards the impressionistic manner of writing brings closer together the writing manner employed by D. Vikonska and V. Woolf.

Keywords: modernism, women's prose, flowers, floral imagery, floral symbolism, feminine identity.