

ОБРАЗНИЙ КОНСТРУКТ «ЗРАДА» В АКСІОЛОГІЧНИХ КООРДИНАТАХ ДІАСПОРНОГО ЖІНОЧОГО ПИСЬМА

IMAGINARY CONSTRUCT «BETRAYAL» IN THE AXIOLOGICAL COORDINATES OF THE DIASPORAL WOMEN'S LETTER

Супрун В.М.,

orcid.org/0000-0002-5290-3493

доктор філологічних наук,

доцент кафедри журналістики

Донецького національного університету імені Василя Стуса

Пропоноване дослідження постало як прагнення осягнути «інакший» жіночий спосіб художнього мислення, відстежити еволюцію і природу фемінних цінностей, де любов посідає одну з ключових позицій. Проте в жіночому баченні образний ареал кохання охоплює, окрім непохитної відданості, її психоемоційну протилежність – зраду, яка втім не кваліфікується ремінним дискурсом лише в радикально негативному ранжуванні, а залишає певний шлях для її морально-етичного пояснення. **Метою статті** є дослідити образний конструкт «зрада» в аксіології жіночого епосу української діаспори середини ХХ століття. **Методологічну базу** дослідження становлять праці Віри Агеевої, Олександра Астаф'єва, Ніни Бернадської, Ярослави Вільної, Мирослави Гнатюк, Людмили Грицик, Тамари Гундорової, Антоніни Гурбанської, Олени Єременко, Людмили Задорожної, Григорія Клочека, Тетяни Мейзерської, Володимира Погребенника, Наталії Поплавської, Григорія Семенюка, Оксани Сліпушко, Анатолія Ткаченка, Ольги Харлан та інших, які виявили маркантні ознаки жіночого літературного дискурсу, з'ясувавши основні тенденції сучасного літературознавчого контенту. **Наукова новизна.** Однією з художніх особливостей реалізації образного конструкта «зрада» в парадигмі концептуального наповнення любові є не лише домінантність трагічної апокаліптичності, але й використання авторками м'якого гумору (оповідання «Шкода плакати...» (зб. «3 книги життя») Олександри Шпак), деідеалізація жіночої вірності, що є рідкісним явищем в українському красному письменстві (роман «В обіймах Мельпомени» Дарії Ярославської). Окрему частину проблеми опрацювання образного конструкта «зрада» становлять ті жіночі діаспорні твори, що поповнили українську літературу деідеалізованим інваріантом зраженого кохання. Ідеться про феномен новітньої покритки ХХ ст. як репрезентативну постать української культури, літератури зокрема. Ключовим образом творів означеної проблемно-тематичної групи стала молода жінка, що опинилась на маргінесі суспільства, позаяк її доля понівечена гедонізмом чоловічої зради (оповідання «Дівоча честь» (зб. «Чотири сонця») Докії Гуменної, оповідання «Паранька» (зб. «3 потоку життя») Іванни Чорнобривець). **Висновки.** Таким чином, репрезентуючи образний конструкт «зрада» в різних контекстуальних наповненнях художнього дискурсу, письменниці виявляють морально-етичний плюралізм його реалізації, залишаючи читачеві можливість трактування згідно з аксіологічною матрицею власного сумління.

Ключові слова: образний конструкт «зрада», жіноча проза, любов, художнє образотворення.

The proposed study emerged as a desire to understand the «different» female way of artistic thinking, to trace the evolution and nature of feminine values, where love occupies one of the key positions. However, in women's vision, the figurative area of love encompasses, in addition to unwavering devotion, its psycho-emotional opposite – betrayal, which, however, does not qualify as a belt discourse only in a radically negative ranking, but leaves a gateway for its moral and ethical explanation. **The aim** of the article is to investigate the figurative construct of «betrayal» in the axiology of the female epic of the Ukrainian diaspora in the middle of the twentieth century. **The methodological basis** of the study are the works of Vira Ageeva, Oleksandr Astafyev, Nina Bernadska, Yaroslava Vilna, Myroslava Hnatyuk, Lyudmyla Hrytsyk, Tamara Gundorova, Antonina Gurbanska, Olena Yeremenko, Lyudmyla Zadorozhna, Hryhoriy Voloniyska Klocheka, Semenyuk, Oksana Slipushko, Anatoliy Tkachenko, Olga Harlan and others, who revealed specific features of women's literary discourse, clarifying the main trends of modern literary content. **Scientific novelty.** One of the artistic features of the realization of the figurative construct «betrayal» in the paradigm of the conceptual content of love is not only the dominance of tragic apocalypticism, but also the use of soft humor (the story «It's a pity to cry» (collection «From the Book of Life») by Alexandra Shpak), not the ideal of female fidelity, which is a rare phenomenon in Ukrainian red literature (the novel «In the arms of Melpomene» by Daria Yaroslavskaya). A separate part of the problem of elaborating the figurative construct «betrayal» are those women's diaspora works that have supplemented Ukrainian literature with a de-idealized invariant of betrayed love. This is the phenomenon of the latest coating of the XX century as a representative figure of Ukrainian culture, literature in particular. The key image of the works of this problem-thematic group was a young woman who found herself on the margins of society, as her fate was mutilated by the hedonism of male betrayal (the story «Maiden's Honor» (collection «Four Suns») by Dokia Humenna, the story «Paranka» (collection «From the flow of life») Ivanna Chornobryvets). **Conclusions.** Thus, representing the figurative construct of «betrayal» in different contextual contents of artistic discourse, the writers reveal the moral and ethical pluralism of its implementation, leaving the reader the opportunity to interpret according to the axiological matrix of their own conscience.

Key words: figurative construct «betrayal», women's prose, love, artistic creation of the image.

Актуальність проблеми. Літературна й літературознавча реальність ХХ–ХХІ століть, окреслена постмодерною матрицею гендерного космополітизму, особливо в умовах західного світу, активізувала жіночу творчість і спричинила зацікавленість наукового світу маловивченими та нез'ясованими виявами фемінного нарративу. Пропоноване дослідження постало як прагнення осягнути «інакший» жіночий спосіб художнього мислення, відстежити еволюцію і природу фемінних цінностей, де любов посідає одну з ключових позицій. Проте в жіночому баченні образний ареал кохання охоплює, окрім непохитної відданості, її психоемоційну протилежність – зраду, яка втім не кваліфікується ремінним дискурсом лише в радикально негативному ранжуванні, а залишає певний шлюз для її морально-етичного пояснення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. ХХ століття позначилось активним літературознавчим студіюванням жіночої творчості. Зокрема, науковим аспектом інтимізованих проявів жіночого мікрокосму цікавились низка дослідників (див. праці Віри Агеєвої, Марти Богачевської-Хом'як, Тамари Гундорової, Ніли Зборовської, Тетяни Качак, Світлани Ленської, Соломії Павличко, Володимира Погребенника, Наталії Поплавської, Григорія Семенюка, Тетяни Ткаченко, Любові Томчук та ін.). Попри такий досить проспекуючий рух наукової думки в напрямку розкриття таємниць жіночої душі, дослідження образного конструкту «зрада» залишається поза «аналітичним скальпелем» літературознавчої науки.

Мета статті – дослідити образний конструкт «зрада» в аксіології жіночого епосу української діаспори середини ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Однією з художніх особливостей реалізації образного конструкта «зрада» в парадигмі концепту «любов / кохання» є не лише домінантність трагічної апокаліптичності, але й використання авторками гумору, який «немовби сублімує в собі суперечності і контрасти життя» [2, с. 130]. В оповіданні «Шкода плакати...» (зб. «3 книги життя») Олександра Шпак формою реалізації основного конфлікту – а його складає зрада чоловіка після багатьох років спільного життя – обирає естетику комічного. Трагічне протиставлення молодечих ілюзорно-романтичних уявлень про кохання і неспроможності реалізувати його вводить головну героїню твору у стан розгубленості та інспірує пошуки нею нових сенсів життя. Самоіронічна протагоністка дає своє визначення кохання («В життя приходять такий час, що розум дурнішає...») [11, с. 69], емоційно посилюючи його оксюмором, який унаслідок

набутого героїнею досвіду вилучає з концепту ореол наївної романтичності.

Мисткиня репрезентувала широку палітру протікання любові: від зародження до трагічного згасання, але робить це в ключі легкої гумористики. Об'єкт своєї пристрасті героїня подає в іронічних контурах карикатурності («ніс довгий, вуха, як лопухи» [11, с. 70], але «у нього такий гарний голос» [11, с. 70]. Гра контрастів (пор. зіставлення Одаркою чоловіка з опудалом у комедії «Фараони» Олексія Коломійця) допомагає не засліпитися любов'ю, уникнути ідеалізації.

Досвід спільного життя дав змогу героїні побачити зміну поведінки обранця, і це навіть стан смутку, екземпліфікований мисткинею біномом «зрада» / «біль», який приносить не лише душевну, але й фізичну муку: «Ой, серце! Пощо воно у грудях б'ється і нащо болю завдає...» [11, с. 73]. Конкретику емоційних переживань письменниця локалізує, згідно з фольклорними традиціями українців (скажімо, пісні «Очі сині та сині...»), в кордоцентричному символі кохання – серці, яке є аксіологічним центром почуттєвої сфери людини й переважно атестує ознаку жіночої емоційності.

Головна героїня вбачає причини внутрішнього конфлікту чоловіка в собі. Жінка самокритично транслює його закиди на свою адресу: «не вмю по-міському вдягатись», «уста помалу відчиняти», «постарілась», «дуже ти проста», «головою мов затріпати маю, бо так пані з панів роблять» [11, с. 72]. Без надміру гіперболізації чи шаржу рис зовнішності героїні, залишаючи їх у площині реальності, ці конструкції мають іронічну фактуру, що виявляє справжнє ставлення чоловіка до жінки. Загалом образний конструкт «зрада» мисткиня збагатила ще одним смисловим компонентом – «брехня», в тенетах якої заплутується сам персонаж і намагається «одурманити» героїню. Чоловікові затісно в межах сімейних стосунків, і він намагається задовольнити одночасно два виміри концепту «любов / кохання»: духовний з дружиною та фізіологічний із коханкою. Джозеф Кемпбелл зазначає, що «духовній любові протиставляється зазвичай пристрасть низька, похітлива і, як її часто називають, «тваринна» [8, с. 151]. Така контрастна дуалістичність працює на створення комічного ефекту (сцена ласого споглядання чоловіком молодих жіночих ніг у присутності дружини: цей епізод авторка по-народному інтонує добірним фразеологізмом: «мало що свої очі не залишив» [11, с. 74].

Незважаючи на намагання персонажа зберегти стосунки з обома жінками, його аксіологічна матриця зазнає поступової девальвації, підлягає

духовному регресу (особливо в епізоді побиття жінки). Письменниця знімає драматичну картину розправи ноткою самоіронії жінки: «*Він дав мені у всьому відповідь: своїм потужним п'ястком по під очі...*» [11, с. 78]. Зрада чоловіка стає ударом для героїні, яка виростила з ним двох доньок. Утім, письменниця дарує їй шанс на нове життя, наповнене відповідальністю за онука.

Розв'язка оповідання свідчить про ще один «блок» гендерного виміру конструкта «зрада». Мова про чоловічий аспект утечі від сімейних (зокрема, матеріальних) зобов'язань, – персонаж іде жити до коханки. Жіночий аспект виявляється у звільненні від психологічно болючого життя в брехні, що героїня усвідомила не стільки розумом, скільки серцем. Такого типу внутрішній катарсис душі, зраненої різним гендерним розумінням стосунків, у «материковій» прозі гарно передала новелою «Свпаторія» Варвара Чередниченко в образі Оксани, яка виявляє фемінну солідарність у боротьбі за абсолютизацію любові. Еротично-фізіологічні потреби і прагматичні наміри персонажа залишити героїню ні з чим, забрати обманом спільно нажиту домівку стають для героїні каталізатором подолання зради, чинником катарсису й початку нового життя, гармонізованого справді ціннісними реаліями.

Утім, жіноча проза середини ХХ ст. аж ніяк не ідеалізує жіночу вірність (згадаймо хоча б Серафиму з роману «Страх» Олени Звичайної). Проте писалися й тексти, в яких зрада героїні до кінця не усвідомлена нею як злочин проти кохання. Приміром, Стефа Ракович з роману «В обіймах Мельпомени» Дарії Ярославської свою провину перед чоловіком, котрому зраджувала довгі роки, визнала лише в момент важкого життєвого випробування. Провідна актриса театру, на якій тримався майже весь репертуар трупи, вона, відчуваючи свою вагомість та любов публіки, веде богемний спосіб життя разом із коханцем – художнім керівником й актором Остапом Дворницьким. Однак життя героїні зазнає кардинальних змін з приходом до театру молодого й амбітного режисера Олексія Ручая, що поступово витісняє заслужену актрису на другий план.

Предметом пильної уваги авторки стає зміна світогляду Стефи, детермінована мінливими зовнішніми подіями. Ідеться не про соціальні катаклізми, адже хронотоп твору зосереджений на окупації німцями Західної України в період Другої світової війни. На жаль, у творі відсутнє бажання хоча б частково осмислити це явище, що, поза сумнівом, додало б роману відтінків художнього образотворення й ваги. Адже, як слушно наголосила Лариса

Мороз, «психологічне – дослідницьке – заглиблення художника у внутрішній світ свого героя традиційно вважається особливістю реалізму» [10, с. 168]. Проте перед читачем розгортається життя, обмежене винятково театральним середовищем, а само вияв героїні відбувається здебільшого в конфліктних ситуаціях акторської трупи.

Напруження посилюється з розколом персонажів на дві антагоністичні групи, де першу репрезентують новий директор і режисер театру, а другу – колишній художній керівник та прима. Тільки тоді розкривається справжнє обличчя коханця Стефи: покинувши театр, він поступово підводить до цього кроку і героїню, яка повністю довіряє йому. Уміле маніпулювання жінкою не залишається без наслідків: в одній зі змодельованих авторкою перипетій Стефа пише заяву про звільнення, чим, на думку Дворницького, має нашкодити його ворогові Ручаю. Дарія Ярославська дає читачеві усвідомлення того, що героїня стає лише інструментом досягнення прагматичних цілей коханця, як Емма Боварі – для самозакоханого егоїста Родольфа в романі Гюстава Флобера. Прагне ж экс-режисер помсти та тріумфального повернення до театру. Не варто заперечувати й того факту, що Дворницький мав певні почуття до героїні. Це письменниця розкрила інтроспективною: «*Любив ту жінку й хотів їй добра...*» [12, с. 356]. Однак у конфронтації між ідеальним та меркантильним першість отримує друге.

Так створюються два рецептивні потоки художнього тексту. Перший – Стефи, яка дивиться на ситуацію суб'єктивно-закоханими очима (ліризації почуттів жінки мисткиня досягає зображенням от хоч би по-дитячому довірливого плачу на грудях коханого). Другий – читача, здатного до стороннього об'єктивного погляду незалежного спостерігача. Незважаючи на діаметрально протилежні рівні сприйняття концепту «любов / кохання» в романі, обидва ці потоки стають монолітними, коли героїня опиняється у професійному й особистісному вакуумі. Трагічна іронія полягає в тому, що якраз у симбіозі порожнечі Стефа відчула справжність почуття до людини, котра за будь-яких життєвих обставин залишалася вірною їй, – до чоловіка: «*...І вперше за багато років думка прихильно спиняється на чоловікові. Адже саме рішучість, наполегливість Дворницького відсунула від неї трохи незарадного Раковича!*» [12, с. 285].

Образ Левка Раковича вимальовано у творі досить ошадно. Його епізодична присутність відчувається тільки в моменти протистояння з Дворницьким. Водночас Левко стає концептуальною фігурою, адже виконує функцію внутрішнього сумління й духовного катарсису героїні.

Саме за його «допомогою» авторка змогла довести: справжня любов здатна на всепрощення. Мисткині вдалося потлумачити ще одну аксіологічну істину: навіть найсвятіше почуття любові можна звести до рівня брудної прози буття, споживацьких інтересів. Але й вони здатні надати нових імпульсів до відродження, глибшого розуміння конфронтації ілюзорного й автентичного, тобто тих вартостей, осягнувши які особистість духовно прозріває.

Окрему частину проблеми опрацювання образного конструкта «зрада» становлять ті жіночі діаспорні твори, що поповнили українську літературу деідеалізованим інваріантом зрадженого кохання. Ідеться про феномен новітньої покритки ХХ ст. як репрезентативну постать української культури, літератури зокрема. Означаємо цю проблему так, оскільки тяглість реалізації уявлень про спалюване зрадою дівоцтво простежується ще на міфологемному рівні, далі тему філігранно опрацьовано у творчості Тараса Шевченка та інших, наприклад, образ Шури з драми «Любов і дім» Івана Дніпровського. Сказала тут своє слово й діаспорна проза 40–60-их рр. ХХ століття.

Ключовим образом творів означеної проблемно-тематичної групи стала молода жінка, що опинилась на маргінесі суспільства, позаяк її доля понівечена гедонізмом чоловічої зради. В оповіданні «Дівоча честь» (зб. «Чотири сонця») Докії Гуменної такою героїнею є Любка, життя якої читач спостерігає очима кожного з чотирьох персонажів твору. Перше сприйняття паралельно вимальовує постаті обох героїнь – Любки й Софійки. Уже від початку письменниця розбудовує сюжет на протиставленні персонажів, кладучи в основу принцип психофізичного контрастування: «*Чорнява Любка й білява Софійка. Любка думку подасть, Софійка здійснить її. Любка завжди ввічі впадає, Софійка завжди в тіні*» [4, с. 97]. Звідси винесений у назву твору аксіологічний маркер недоторканості та чистоти («Дівоча честь») проектується на двох героїнь одночасно. Проте з розгортанням сюжету основну увагу «забирає» Любка, котра інспірує зацікавлення читача, який намагається з'ясувати логіку міркувань і подієву концепцію авторки. Письменниця не тримає довгої інтриги й домальовує замкнуте коло любовних перипетій, в центрі якого опиняється головна героїня. Моделюючи концепт «любов / кохання», Докія Гуменна наповнює його оказіональними відтінками тривоги, переживань, сумнівів, даючи реципієнтові можливість самому робити висновки відповідно до власної аксіологічної картини світу. Майже до кінця твору триває це намагання з'ясувати істину любові через її антитетичні конотативи – брехню, байдужість і навіть жорстокість.

Узагалі оповідання вибудоване за принципом постійного амбівалентного дисбалансу, в центрі якого образний конструкт «зрада». По-перше, протиставлення героїнь. Ідеться не лише про психофізичний рівень, більшою мірою зіставляються духовно-аксіологічні пріоритети дівчат. Так, «*тиха, завжди рівна*» [4, с. 97] Софійка ні за яких обставин не йде на компроміс із сумлінням, навіть тоді, коли коханий Максим вимагає фізичної близькості як обов'язкової умови подальших стосунків. Мисткиня змалювала образ Софійки відповідно до національної ментальності й особливостей світогляду українців, але позбавила його яскравої індивідуальної виразності. «Прісність» її характеру обумовлюється захисною реакцією на фізичну недосконалість – героїня кульгає на одну ногу. Ця вада стає комунікативним бар'єром у спілкуванні з чоловіками: «*Її соромливість була її захистом і перешкодою, яку не кожен наважувався перемогати*» [4, с. 98]. Софійка повсякчас перебуває ніби в тіні своєї подруги, зображеної яскравою особистістю, не позбавленою пильної чоловічої уваги. Любка провокує зацікавленість чоловічої аудиторії, але її наївність уможливило дошлюбний перелюб. Довірившись Юркові, героїня жертвує заради кохання добрим іменем, зрікається недоторканості й водночас нехтує народними стереотипами дівочої цноти, що, зрештою, провокує втрату інтересу до неї з боку коханого, а її штовхає в обійми іншого. Несумісність аксіологічних координат героїнь, діаметрально різні погляди на любов зумовлюють актуалізацію образного конструкта «зрада» на рівні жіночої дружби: «*Софійка не хоче її знати*» [4, с. 96].

Другий антагонізм – гендерний: Докія Гуменна взаємно протиставляє жіночий і чоловічий модули сприйняття концепту «любов / кохання». Перший позначений дискурсом жертви чоловічої хіті, якій піддається Любка (Цікаво, що у французькій літературі ХІХ століття спостерігаємо гендерну інверсію роліових позицій у стосунках: жага любові як ознака палкого кохання притаманна радше жіноцтву, ніж чоловікам, і жінка відчуває себе не жертвою, а скоріше господарем ситуації. Наприклад, Євгенія Гранде з однойменного роману Оноре де Бальзака не мислить себе поза станом закоханості, що спонукає її потребу запевняти чоловіка у своїх почуттях), пошуком любові й підтримки. Адже, зауважує Віра Мовчан, «крайня небайдужість визначає таку особливість любові, як відчуття постійної співприсутності коханої людини, постійний діалог з нею, навіть якщо вона і не поряд» [4, с. 444]. Натомість другий модус є виявом егоцентричних та гедоністичних проявів почуттєвості,

трансформованих у жагу сексуального володіння жінкою. Саме на цьому рівні образний конструкт «зрада» спричинює з'яву феномена покритництва в художній структурі твору.

Першим головною героїню зраджує Юрко, образ якого виконує у творі функцію спокусника. Його поява означає символічну перерваність хтонічних традицій українства щодо дівочої дошлюбної недоторканості. Проте заборонене кохання виносить на соціальний маргінес лише героїню, залишаючи звабника в тіні суспільного осуду. Любка входить у стан соціальної невизначеності між дівочтвом і жіноцтвом. Це деформує ставлення до неї оточуючих, оскільки «покритка – повсякчас об'єкт глуму...» [3, с. 121]. Жахливою посвідкою зради стає паплюження любові людиною, якій довірилась героїня: *«Він, коли віддала вона йому своє дівочтво, другого дня стояв на вулиці із іншою так, для сміху. Він відвернувся від неї, в душі називаючи легковажною»* [4, с. 104]. Через дескриптивну метафору, що є показником внутрішньої інтенції героя, постає неприхований у своїй лукавості образ звабника, націленого на чергову жертву.

У відображенні краси і потворності життя мисткиня споріднена із символістами з їхнім нахилом до імпліцитного змісту й латентних образів та асоціацій. Символами перерваної нитки стосунків і стіни, яка виростає між героями, письменниця відтворює втрату можливості реалізувати кохання саме через зраду й зневагу Юрка. Між іншим, він це цілком усвідомлює, на що вказують предикативні конструкції *«урвав він»* [4, с. 104], *«він збудував»* [4, с. 105].

Шукаючи порятунку від суспільного осуду для себе й майбутньої дитини, Любка погоджується на інтимну пропозицію Максима. Відсутність почуттів та духовного єднання між персонажами письменниця передає не пасторальною ідеалізацією, а народним евфемізмом *«пішла з вулиці»* [4, с. 100] «з характерним еротичним підґрунтям» [6], що примітивізує стосунки між персонажами. Цей епізод найменше розкритий в оповіданні, як і те, яким чином Любка стає дружиною Максима (хоча тут маємо афористично висловлену авторську підказку *«На піч» – це звалюся»* [4, с. 99]. Духовну, сказати б, незрілість Максима мисткиня зображує не лише в дії, але й гедоністичною мотивацією власних учинків: *«І як правду сказати, то він, коли підмовляв її йти з ним із вулиці, так у глибині душі й вирішив: потішитися та й нажене...»* [4, с. 103]. Герой має свою, егоїстичну правду (він-бо не батько дитини), яку намагається відстояти, звільнившись від суспільних зобов'язань. Тому мотив зради й вигнання ним героїні та її дитини з дому, генетично запозиче-

ний у поемі «Катерина» Тараса Шевченка, сприймається читачем як закономірний учинок, причиново пояснений моральним падінням персонажа.

Третє протиставлення – зміна рецептивного потенціалу твору: від осуду героїні, що з'являється як реакція на методи пошуків Любкою кохання в сучасному їй світі, до розуміння і співпереживання. Останні виникають як результат саморефлексії героїні в пору тяжкої хвороби. Бистрина річки, що ледь не прийняла Любку, набуває символізованих смислів заглиблення в себе та власний внутрішній світ, перебування в паралельному реальності хворобливому світі видінь і марень.

Недуга вивільняє свідомість героїні й дає їй можливість заглянути в очі своїм страхам. Водночас вона детермінує четвертий тип протиставлення – експліцитного вираження поведінкових характеристик персонажа та імпліцитних внутрішніх мотивів і переживань жінки. На цьому рівні образний конструкт «зрада» спрацьовує власне щодо самої героїні, яка вимушено зраджує особистим цінностям, шукаючи рятунку від жорстоких обставин: *«А того, що винна вона сама перед собою. І ніякого помилування тут не знайдеш. Суворий суд чинила над собою Любка»* [4, с. 103]. Молода жінка розв'язує непросте завдання, яке ставить перед собою у формі риторичного питання: *«Чи ж може бути винен той, хто за любов дістав зневагу?»* [4, с. 103]. Порівняння *«наче підросла душевно»* [4, с. 106] – результат ревізії внутрішніх ціннісних координат Любки. Вона усвідомлює своє безсилля перед обставинами, коли свідомість хворої стирає полюси між добром і злом, залишаючи об'єктом осуду тільки себе, але тепер отримує свободу дії та шанс на нове життя. Пройшовши випробування зрадою, героїня не втрачає віри в майбутнє. Духовне прозрівання сприяє фізичному видужанню, експлікованому мисткинею художньою деталлю радісної посмішки на хворому обличчі (*«І Любка радісно всіхається, бо вона вже тепер знає, як її жити далі»* [4, с. 107] як символу очищення перед людьми й собою.

Типологічно зіставний мотив зрадженого кохання знаходимо в оповіданні «Паранька» (зб. «З потоку життя») Іванни Чорнобривець. Авторка не подає ліричної чи трагічної передісторії кохання й одразу ставить читача перед драматичним фактом: дівчина вагітна, а її хлопець категорично вимагає позбутися дитини. Він не усвідомлює, що прирікає на смерть і ненароджене дитя, і стосунки з коханою людиною, адже в онтологічному сенсі любов «повсякчас творить нове життя» [7, с. 138], тому його нищення автоматично веде до загибелі й самого кохання. Головна героїня твору Паранька

опинилась у ситуації екзистенційної безвиході: сирота, яку немає кому підтримати, вона перебуває на чужині в переселенському таборі, але найбільше потерпає не від непевності завтрашнього дня («Сама собі раду буду давати» [11, с. 132], а через біль зради, втрати віри в коханого. Анатолій Дмитренко зазначає, що «потреба в коханні – одна з найсуттєвіших людських потреб, а тому невдача в коханні (нерозділене кохання) може призвести до втрати смислу життя» [5, с. 48].

Героїня перебуває у стані фрустраційної невизначеності й намагається віднайти новий сенс власного існування в дитині. По-жіночому це ліризовано демінутивним епітетом «теплий струмочок» [11, с. 132], який надає нових сил до життя. Мовою психологічних переживань авторка передає муки молодої жінки, візуалізуючи їх портретними деталями («Червоні від безсоння очі...» [11, с. 132], «... Паранька схудла, зблідла, змарніла» [11, с. 133]. Максимально згущена і психологізована філософема катарсису («Гірка образа дівчини, її чогось найдорожчого, святого нараз протверезила її» [11, с. 132] присутньо одним реченням виявляє діалог розуму та серця, неминучість спокути за вчинений морально-етичний проступ.

Усвідомлення героїнею твору свого проступку стає відправною точкою її свідомісної еволюції і вимушеного подорослішання. Зваблена та зраджена Романом, вона поповнила галерею образів жертв гедоністичних примх чоловіка, стає покриткою новітньої доби. Порушення Паранькою релігійних і суспільно-моральних норм призвело до її соціального осуду, але вона тверда у вірі, що «Убити дитину!? Загубити живу душу... Це великий, великий гріх!!!» [11, с. 132]. З цього приводу Юлія Гончар зазначає: «Лише у контексті патріархату актуальними є поняття «блудниці», «покритки», «розпусниці», «гріховодниці», «гріш-

ної Єви» поряд із відсутністю подібних означень стосовно чоловічої поведінки» [1, с. 85]. Відновлюючи гендерну рівновагу й симпатизуючи героїні, авторка не виносить її образ на маргінес суспільства. Пройшовши через гірке каяття, духовне прозріння, Паранька, утім, не втрачає віри в кохання, на що виводять читача лапідарні недомовленості на зразок «Паранці хотілося б іншої розради... Рамкової» [11, с. 136]. Промовиста пауза-апосіопеза стає психологізованим кодом зболеного серця героїні й виконує не лише функцію ретардації задля інтригування реципієнта, але, і це головне, виявляє підсвідоме екзистенційне переживання любові навіть попри зраду.

Паранька вкотре повірила в життя, адже підтримка матері спокусника, а згодом його усвідомлення провини допомагають досягти щастя й душевної гармонії у спільній турботі про майбутнє своєї дитини. Такий мажорний фінал із happy end – самотня жіноча спроба пошуку письменницею нових форм вираження концепту «любов / кохання» з нейтралізацією образного конструкта «зрада», художня проекція гармонізованого світу як синтез філософсько-аксіологічних узагальнень Іванни Чорнобривець й ін.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Таким чином, репрезентуючи образний конструкт «зрада» в різних контекстуальних наповненнях художнього дискурсу, письменниці виявляють морально-етичний плюралізм його реалізації, залишаючи читачеві можливість потрактування згідно з аксіологічною матрицею власного сумління. Водночас цінним з дослідницького погляду є не лише морально-етичні виміри зради в жіночому прозописьмі, але і його художньо-психологічне наповнення, що залишаємо в силовому полі перспектив подальших досліджень означеної літературознавчої проблеми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гончар Ю. Сердечний рай: гендерні аспекти художнього світу Тараса Шевченка : монографія. Черкаси : Брама-Україна, 2010. 187 с.
2. Гречанюк Ю., Рихло П. Гумор. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці : Золоті литаври, 2001. С. 130–132.
3. Гудима А.О. Покритництво як сакральний феномен в етологічних поемах Т. Шевченка. *Літературознавчі студії*. 2010. Вип. 29. С. 119–123.
4. Гуменна Д. Чотири сонця. Нью-Йорк : Об'єднання Українських Письменників «Слово», 1969. 247 с.
5. Дмитренко А. Психологія кохання. Київ : Видавець Микола Дмитренко, 2007. 80 с.
6. Кісь О. Українська сільська молодь у дзеркалі ґендерних відмінностей. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 2002. Ч. 24. URL : <http://www.ji.lviv.ua/n24texts/kis-oksana.htm>
7. Крилова С. Безсмертя особистості: ілюзія чи реальність? Київ : Сатсанга, 1999. 160 с.
8. Кэмпбелл Дж. Мифы, в которых нам жить / пер. с англ. К. Семенов. Київ : София; Москва : ИД «Гелиос», 2002. 256 с.
9. Мовчан В.С. Етика : навч. посіб. Київ : Знання, 2007. 483 с.
10. Мороз Л.З. «Сто рівноцінних правд»: Парадокси драматургії В. Винниченка. Київ : Віпол, 1994. 206 с.
11. Шпак О. З книги життя. Буенос-Айрес-Торонто, 1968. 291 с.
12. Ярославська Д. В обіймах Мельпомени. Буенос-Айрес : Вид-во Миколи Денисюка, 1954. 413 с.