

Творчість О. Кобилянської, неординарна проблемно-тематичними площинами, їх художньою розробкою, завжди привертала увагу критиків і літературознавців. Із робіт останнього часу виділимо монографію Т. Гундорової про письменницю «*Femina melancholica*» – перше психоаналітичне дослідження творчості О. Кобилянської в контексті європейського феміністичного руху [4], дотичну аспектами вивчення монографію В. Агєєвої «Жіночий простір...», в якій творчість О. Кобилянської осмислюється разом із творчістю її сучасниць – Марка Вовчка, Н. Кобринської, Лесі Українки, наступниць – О. Теліги, О. Забужко [1], монографію Т. Гундорової «ПроЯвлення Слова...», в якій спадщина О. Кобилянської осягається в контексті ранньомодерністських шукань української літератури [3]. Цікаві, змістовні названі книги глибоко аналізують твори О. Кобилянської у заявлених ракурсах. Ми ж пропонуємо інший кут зору, зокрема на велику епіку мисткині. Відповідно, відсутність розвідок, предметом яких було б вивчення просторових моделей романістики О. Кобилянської, зумовлює актуальність пропонованої статті, а оскільки її обсяг не дозволяє осягнути специфіку простору всіх великих форм, створених письменницею, зупинимось на романі «Ніоба» (1905).

Вихідним пунктом дослідження вважаємо за необхідне обрати оригінальну жанрову трансформацію, до якої вдалася О. Кобилянська в «Ніобі», оскільки саме вона (трансформація) уможливило ті спостереження й висновки, які будуть представлені в даній статті. Адже авторка жанрово визначила «Ніобу» новелою, хоча, звичайно, за всіма змістовно-формотворчими та формотворчими елементами це роман: широта й глибина проблемно-тематичних площин, розгорнутий хронотоп, кілька рівнорозроблених сюжетних ліній, розгалужена образна система, різноманітність характеротворчих засобів – від подійно-

динамічних до аналітико-інтроспективних, а головне – суто романна «зміна статусу людини, її емоційного світу, її точки зору на дійсність», коли йдеться про пошук «самоособистісної істини, яка основана не на авторитеті, а на власному, глибоко відчутому та емоційно пережитому життєвому досвіді» [7:49, 50]. Відповідно, пріоритет за індивідуальністю, яка й формується, й змінюється, яка певним чином монологізує, інтимізує зображально-виражальну площину твору, і саме цим сприяє найбільш адекватному розумінню внутрішніх перипетій, зумовлених кардинальними змінами як зовнішніх умов, так і психологічного статусу. Звичайно, що й авторське жанрове визначення не випадкове: романна структура оригінально вибудовується за допомогою новелістичних прийомів, оскільки, ставлячи в центрі своєї уваги родину Яхновичів, О. Кобилянська всередині твору розміщує кілька фактично самостійних життєписів окремих представників сім'ї, кожен із яких (життєписів) може сприйматися як новела, проте тільки разом, в одному романному цілому вони осягаються вповні, тільки в їх єдності вимальовується трагедія рідних по крові людей, тому що всі історії дітей подані в материнському осмисленні, бачаться материнськими очима, адже фактично перед читачем розгортаються спогади старої Анни про її життя, органічним, невід'ємним, найдорожчим елементом якого були діти. Крім того, сама Анна не просто згадує, але прагне зрозуміти причини трагедій, які переслідують її родину, вона аналізує кожну деталь, слово, відчуття, пережиті, але не забуті, складає із розрізненого ціле, ніби заповнюючи по-новому простір своєї пам'яті.

Анна знову психологічно переживає уже реально пережите, вона звіряє ці два свої життя, зіставляє, мучиться через ваготу зробити зіставлення безпомилково, проте для неї життєво важливо зрозуміти, «наскільки є вірним і морально виправданим її ставлення до

дійсності, її концепція світу й людини» [7:51]. Чому, здавалося б, назавжди втворається її предками дорога стала непотрібною для її дітей, чому вони обрали інший спосіб життя, чому, зрештою, вона втрачала дітей одне за одним. Відповіді на ці питання вона й прагне дати, перевтілюючись по черзі в кожного зі своїх нащадків. Процес цей надзвичайно болісний, бо Анні сімдесят сім років, вона вже давно сформована людина зі своїми стереотипами, табу, їй важко ламати усталене, однак вона вперто терпить біль, бо не хоче відійти в небуття, не зрозумівши, чому були втрачені діти.

Відповідно, в романі представлено кілька просторів дітей Анни, в які (простори) вона входить, намагається досягнути, опанувати, прийняти. Так утворюється просторова мозаїка – колаж, зцементований пригадуваннями матері. Віссю її простору є будинок – рідна оселя, місце пригадувань. Для Анни будинок набуває сакральних ознак, бо дім – то завжди острів у розбурханому океані життя, надійна опора, простір, який не зрадить, бо є освоєним, прихильним, освяченим духом предків – поколінь, які приходили в світ і відходили з нього в цьому просторі. Тільки цей простір є «могутнім, значущим... справді існуючим, решта світу – це хаос» [5:12]. Дім часто асоціюють із «космічною віссю», «центром світу» [8:107], його простір священний. Тоді чому її діти не живуть у цьому просторі? Це питання й вивело Анну за межі будинку, змусило опанувати простори дітей. Спочатку ці простори вибудовуються та існують ніби поряд, навколо, ніби не зв'язані з материнським простором, і цей нонсенс Анна хоче подолати. Розуміючи, що простори дітей уже не будуть тільки входити в її материнське поле, вона прагне хоча б зв'язати їх у ціле, вберегти від самознищення в ізоляції, коли частина гине без підтримки цілого. Але також вона знає, що цей зв'язок уже не буде абсолютним, однобічним, що і їй потрібно змінюватися, якщо вона хоче взагалі зберегти родину, принаймні те, що від неї залишилося.

Щоб щось змінювати, людина повинна почати змінюватися сама, бути готовою до необхідності цих змін, інакше бажане не обернеться здійсненим. Для Анни першим наближенням до моменту істини став переїзд із села до міста, щоб бути поруч із дітьми, оскільки її сільська хата осиротіла, здавалася пустою після смерті чоловіка. Вона змінила свій звичний простір й почала опанувати новий: біль втрати найріднішої людини, самотність (любов до чоловіка і любов до ді-

тей – різні, невзаємозамінні), відчуття зайвості, непотрібності дорослим дітям, кожен із яких уже не потребував щоденної материнської опіки, пригнічувало Анну, але й спонукало до переосмислення сьогодення. Тепер вона хотіла разом із власним переїздом перемістити й «святилище Роду» [6:159], бо «жоден зі світів не може зародитися з хаосу однорідності й відносності несвященного простору» [5:13]. Однак, механічний, цей процес не спричинить появу тотожності, світ залишений не буде абсолютно таким же в умовах існування інших просторів, оскільки хто з людей може поцінувати простір як священний чи як мирський? До розуміння цього й підводить свою героїню О. Кобилянська.

Початком шляху стало уявне перенесення матері в простір померлого старшого сина Івана. Вона пригадувала його простір – кімнату, ключовою деталлю якої був стіл, – і вороння, яке в її сні тісно розсілося на синовому столі. Символіка цього пригадування пов'язана з ідеєю «духовної спільності, об'єднання» [8:390], бо йдеться про зв'язок матері й дитини, минулого й майбутнього. Але у випадку Анни зв'язок зник зі смертю Івана: він, продовжувач роду, відійшов у небуття, порожнім залишився «стіл» – в одному зі своїх значень – трон, а в найвищому – престол [15:217] і не тільки конкретного дому, а в надсимволічному значенні – Землі. Вороння на престолі – це нівеляція, знищення ідеї об'єднання, скинення його (престолу) в «хаотичну темряву, яка передувала світлу творення» [15:116]. Ворон є амбівалентним символом: з одного боку, це «птаха великих просторів», а з іншого, його простір «проживання завжди є локальним» [6:101]. Так і людське життя: у Вічності воно обмежене фізичним простором за життя і стає безкінечним у просторах, непідвладних для досягнення й пояснення розумом, після смерті. Адже практично все в світі є, за певних умов, і життєдайним, і смертоносним. Йдеться про здатність, уміння людини орієнтуватися в життєвому просторі, зважаючи й на логіку, й на інтуїцію, свідоме й підсвідоме, щоб цей простір не став згубним ні для кого. Анна в своєму просторі не відчувала й не мислила: суб'єктивне й об'єктивне не існували, оскільки й свого простору в неї не було: вона займала простір того, хто перед нею відійшов у вічність, оскільки простір попередника нічим не відрізнявся від її власного, а він, у свою чергу, буде готовим для приходу в нього її наступника. Тепер, коли Анна волею обставин змушена була покинути те, що

вона вважала своїм простором, почалися зміни, кардинальні, незворотні. І сон – вісник смерті найстаршого сина – став еквівалентом її власних змін. А що ці зміни назавжди зруйнують її простір видно з реальної події, яка сталася напередодні смерті чоловіка і її переїзду до міста – прокляття молодшого сина Андруші.

Її простір вибухнув зсередини, коли син звинуватив батьків у власному безталанні (через нереалізоване почуття), почав пиячити, замкнувся в собі, звівши свій – перцептуальний [12:58] – простір до оксюмору: батьківський будинок набув ознак мирського простору – втратив святість, структуру, стійкість, натомість до місця, де можна знайти штучне забуття, неправдиве пояснення причин власних негараздів, «сакралізувався» шинок. Така зміна полюсів відкинула Андрушу у задзеркалля, у фальшивий простір, бо «непроникність дзеркала», його «безмовність», «двовимірність» (зорова, але не тактильна присутність) «роблять дзеркало моделлю брехні, чи, на філософському рівні, моделлю суперечності видимості й сутності» [10:9]. Шинок – це теж дім, але він є неправдивим, бо людина, яка заходить до нього, втрачає своє ество, набуває несправжності, ніби надіває маску (іноді маска приростає до обличчя так щільно, що стає з ним цілим, отже, позбавляє свого власника можливості скинути її. Подібна ситуація була описана О. Уайльдом у романі «Портрет Доріана Грея», М. Гоголем у повісті «Портрет», коли головні персонажі цих творів ставали рабами власних пристрастей, а вони, егоїстичні, гріховні, спотворювали їх ззовні і зсередини).

Апогеєм викривлення Андрушиного простору став епізод, коли він змушений був покинути простори, колишній і теперішній, обох будинків і вирушити до міста, щоб відвезти своїм близьким продукти. Дорога лежала через поле, яке Андруша не зміг подолати, бо, звівши свій простір до абсолютного мінімуму, дезорієнтувався у незмірно більшій величині, яка змусила персонажа вийти за уявний кордон «я – в собі». Поле асоціюється з «небезпечним, гибельним простором» [15:71], бо нагадує море з його безкрайністю, непевністю (пам'ятаємо, що «вода не держить сліду»), а в аналізованому епізоді так само можна сказати й про місцеперебування Андруші – з пейзажного опису зрозуміло, що дія відбувається восени, дощів давно не було, земля тверда, на ній залишилася тільки висохла стерня, отже, й на такій землі сліду не буде. Персонаж ніби опинився в без-

чассі, поза реальним простором, втратив усі орієнтири. О. Кобилянська акцентує увагу на просторових деталях: поле, над ним вечорове небо, під ним ніби розкриваються потаємні глибини, готові поглинути самотнього перехожого, який блукає без мети, чужий у природному середовищі, самоізолюваний у середовищі людей, вигнанець із власної волі. Аналогічний епізод відтворила О. Кобилянська в новелі «Під голим небом», описуючи заблукану в степу родину ідіотів, які, немічні, безпорадні, стали посеред неозорості й не знають, у який бік їм їхати. Обидва епізоди є символами самотності людини в світі людей, коли кожен живе тільки власними турботами, коли простори вже давно не перетинаються, а нагадують всесвіт, що розбігається, але в такому всесвіті й життя протікає між пальцями, бо, те, що людина вважає найбільшим досягненням, – власне благополуччя, обертається кінець кінцем проти неї самої відчуженістю, тому що тріумф досягнення вершини змінюється розчаруванням: на вершині нема місця ні для кого поруч, і вершина перестає бути бажаною, швидко перевертається вістрям униз, досягаючи пекла розчарування. (Про це О. Кобилянська писала в більшості романів: у «Землі» це трагедія Івоніки Федорчука, який, примножуючи землю, втратив синів – Михайла фізично, Саву духовно, онуків; це трагедія великої піаністки Аглаї-Феліцитас та її коханого професора Чорная, які втратили любов, проте зазнали слави, мистецької та наукової, – роман «За ситуаціями»).

Підсилювальною деталлю є простір ночі, в якому опинилася Анна після прокляття Андруші. Простір фантазмагорій сновидіння і цей реальний простір фатально об'єднав символ ворона, адже ніч і уявлялася таким птахом, який своїми крилами накривав землю [15:61]. Ніч настала для матері і в прямому, і в переносному значенні, оскільки синівське прокляття збіглося в часі зі смертю чоловіка, яку вона відчула на відстані: одна найдорожча людина назавжди пішла зі світу в ніч (теж цікава асоціація для живих: світом ми називаємо життя, світлом – надію на воскресіння, ніччю – смерть. Світло – життя, ніч – завмирання, вічна ніч – небуття), а друга провокувала відчуження на все життя, що залишилося. Анна ніби в одну мить, ще жива, опинилася в міжчассі, між життям і смертю, відчула на собі викид неконтрольованої ідеї хаосу. Це була найстрашніша ніч у її житті, коли перед нею постало питання про смисл власного існування: в найтяжчу годину вона, багатодітна мати, самотня, кинута на поталу

сумнівам, душевним мукам, в ім'я чого вона тоді заклала добро в дітей, учила не грішити, любити ближніх. Простір ночі опанував Анною, однак вона молилася, обертала очі, руки до неба, просила просвітлення. І потроху, дуже повільно піднімалася з глибин незнання до світла розуміння. Антиномія «темрява – світло» – засіб відтворення процесу осягнення істини, що це не Господня кара за гріхи, а випробування, бо тільки «Господній світич – дух людини... вивідує всі глибини серця» [Прип., 20:27]. Просвітленням її ночі стало інтуїтивне усвідомлення, що світ тримається різноманітністю, уніфікація губить його, подібність розкладає, тому її простір не може бути абсолютним для її дітей і так безкінечно: накопичення змін – основа нової якості, що тільки й уможливлене сталість, хай яким парадоксальним це не видається.

Дзеркальним повторенням внутрішнього конфлікту Андруші став внутрішній конфлікт іншого сина Анни – Василька, який мріяв про морський простір, бо бачив себе моряком, підкорювачем безміру, а опинився у віддаленому глухому селі безженним священиком, бо колись не зважився на переступ батьківської волі, а тепер лицемірить перед паствою, виконуючи свої обов'язки: застерігає від гріха, а сам живе поза законом із жінкою. Чого може навчити пастир, який навчає, виконує треби не за покликком серця, не з внутрішнього переконання? Він, як кимвал, що бряжчить, але його звуки ніяк не нагадують гармонійний лад, бо йдуть не від душі (згадаємо подібну ситуацію, описану І. Франком у романі «Основи суспільності», в якій опинився о. Нестор Деревацький). Мрія Василька про море – це мрія про світовий простір, може, на рівні генетичного знання, мрія знайти посеред нього Дерево життя [2:321] – пізнати істину через усвідомлення власної незайвості, потрібності, запитаності, недарма море є також «знаком безкінечності пізнання» [14:228]. Натомість його море обернулося пересихаючим болотом, із якого незабаром відійде життя й замість нього покажеться розтріскана земля, яка, як і у випадку з Андрушею, «не держить сліду».

Простори Андруші й Василька мертві, бо безперспективні через відсутність мрій, надій, сподівань їх господарів. Тому «страшною є та вічна ніч, та вічна темрява, після якої не настає день, щезає час і людина не бачить світла земного» [6:348]. Простір ночі, реально-символічний для Андруші й для Василька – це простір умирання, бо їхні будинки (насамперед духовні) – в безоднях Тарта-

ра – просторі, що знаходиться нижче Аїда. Саме занурившись у ці простори, ніби відкривши їх, Анна й почала своє сходження до світла. Це як дно для потопаючого: його обов'язково потрібно досягти, щоб, відштовхнувшись, піднятися на поверхню.

Простором у просторі став щоденник наймолодшої Анниної дочки Зоні. Саме через нього вимальовується життя дівчини, яка, народившись в одному просторі, адже Анна її мати, живе в іншому – в бездітній сім'ї родичів. Її світ – вуйкова хата, в якій вона вивчилася читати, любити мистецтво, – і мрії про гармонію, якої вона не знала, бо вважала всі свої вміння тільки своєрідною перепусткою в інший світ, але бажала відчувати, стати повноправним мешканцем світу краси, досконалості. Її не приваблювала перспектива бути тільки дружиною священика, вести хатне господарство, рости дітей, вона хотіла більшого, тому відмовила «першій партії» – молодому панотцеві Олексі, який не раз говорив Зоні, що найбільше боїться застати свою майбутню дружину за мольбертом або за фортепіано. Такий простір асоціювався у дівчини з «кінським копитом прози», яке чавить усе тендітне. Вона відчуває внутрішню потребу стати інакшою, хай навіть за інакшість доведеться сплатити високу ціну – нерозуміння найближчого оточення, неприйняття знайомих, осуд загалу. Зоня могла собі дозволити мрії про цей світ, бо знала, що в неї була сестра, яка померла зовсім маленькою, і що вона схожа саме на неї бажанням стати дорослою духовно, не мавпувати стереотипи, а руйнувати те, що заважає розкритися індивідуальності, нищити світ прагматизму, раціоналізму, цинізму, в якому нема місця для щирості, альтруїзму, любові. Зоня зустріла людину, яка могла познайомити її з цим світом – художника з Німеччини, «чужинця» – для всіх, крім неї. Відбулася не просто зустріч, відбулося входження одне в одного їх просторів, які злилися в один і центром якого стала церква «чужинця», в якій Зоня відчула себе віднайденою, названою на ім'я у безіменній, безликій, сірій масі. Церква – осередя духовності, вона – святість, її простір сакральний. Це символ «Дому Господа на землі, космічного центру, який з'єднує пекло, небо, землю, шлях сходження до духовного просвітлення» [14:398]. Небо тут – піднесене, а нице – зяяння, тобто безпросторове, дорога в нікуди, бо духовне падіння уподібнюється відмові від Творця, гріх – диявольському безуму, за яким вічне ніщо. Людина, яка заходить до храму, покидає світ невігластва. Той,

хто «з чистою совістю виконує обряд магичного пересування храмом і обходить його, згідно з правилами, повністю, нічого не пропускаючи, оглядає механіку руху світу. Досягнувши святая святих, вона перевтілюється, оскільки, опиняючись у містичному центрі священної будівлі, людина ототожнює себе з первозданною єдністю» [8:445]. У храмі «чужинця» Зоня просвітлилася, і це просвітлення відбулося завдяки тому, що вона пізнала любов – найкоротший (але далеко не найлегший) шлях до спасіння душі.

Її простір незвичайний: матеріальний і нематеріальний водночас. Вона живе, відчуває, мріє у тому ж просторі, що й інші, але її спосіб життя – це прагнення буття, а не опускання до існування. Вона не хоче перетворити свій простір на одну із безкінечних подібностей, не хоче розчинитися в безликість, натомість рветься до інших сфер – буттєвих, де панують дух, гармонія, любов. О. Кобилянська постійно підкреслює Зонині захоплення квітами, які й стали центром її простору, бо квіти – це «краса, духовна досконалість, природна невинність, божественне благословення, весна, молодість, доброта» [14:402]. Але не менше важливо вберегти їх від нищення морозом прагматизму, консервативності, цинізму. Зоня захищає квіти душі від «копита прози», боїться, щоб воно не понівечило, не розтоптало плекану нею мрію, бо так легко знищити перші паростки інакшості, переконати, що одна людина не може бути права, коли загал думає по-іншому. Тому й квітка – амбівалентний символ, бо асоціюється не тільки з «райським станом життя», але й із «дочасністю й крихкістю» [6:515]. Про це О. Кобилянська писала в акварелі «Рожі», в якій на прикладах темно-червоної, блідо-рожевої, білої троянд і жовтого пуп'янка розкрила етапи жіночої долі аж до фатального: «Майже чутно впали листки темно-червоної рожі на білу плиту мармурову... З їх упадку тиша, що... все у себе приймала, зложила казку про долю рож...» [9:490]. Можливо, й Зонин світ зруйнувався, якби вона не зустріла «чужинця» – людину творчу, яка посередництвом мистецтва піднялася над буденщиною і самим фактом свого існування утвердила Зоню в правильності власних сумнівів щодо своєї адекватності.

Потяг Зоні до квітів не випадковий, адже квітка – «архетипний образ душі» [6:515], а її єство зазнавало докорінних метаморфоз, подібних до тих, через які проходить гусинь у коконі, перетворюючись зрештою на яскравого метелика. Це нагадує й розкриття буття

квітки, яке «асоціюється з творенням, з проявом енергії, яка йде з центру назовні» [6:515]. Простір Зоні поступово дематеріалізується, набуваючи ознак особливої субстанції – священного Всесвіту, який «не народжується з хаосу однорідності й відносності несвященного простору», а «вибухає» внаслідок накопичення якісних змін у процесі духовного руху. «Вибух священного не тільки позначає сталу точку в аморфній масі мирського простору, центр серед хаосу, він... відкриває сполучення між космічними площинами (Земля і Небо) й уможливорює онтологічний перехід від одного способу буття до іншого» [5:35].

Такий рух, небезпечний для загалу, сприймається одиницями. Цим сприйняттям О. Кобилянська наділяє сліпого племінника Зоні, мудрого внутрішнім зором, бо видною є його душа. Недарма сліпота вважалася «внутрішнім зором пророків і поетів» [14:340]. Цей підліток і Зоня схожі в тому, що живуть одночасно в реальному та ірреальному просторах. Для сліпого реальний простір невидимий, тому приблизний, розмитий, не відіграє такої суттєвої ролі, як для зрячих, він навчився обходитися без нього, бо його переміщення здійснюються в іншій сфері, недоступній для тих, хто звик жити за інерцією, дотримуватися усталених правил поведінки. Це сфера чуття, думки, не обтяжена дисгармонією реальності. Тому саме йому відкрився такий же простір Зоні, яка увиходила в нього, бо була внутрішньо готова його сприйняти.

Через сліпого Зонин простір відкрився й матері, бо саме їй дано вічно бути найтісніше пов'язаною з дитиною – її плоттю й кров'ю. Тут з'являється ще один нематеріальний простір – материнського серця – «символу джерела переживань, але й джерела душевного просвітлення, істини» [14:330]. Мати завжди хоче бути поряд, розуміти, підтримувати свою дитину, тому шукає шлях до її серця. Для Анни цей шлях був непростим, оскільки, щоб здолати його, їй необхідно було витримати важке внутрішнє змагання: спочатку перемогти власний спротив бажанню дітей жити самостійно, не так, як жили предки, робити власні помилки й потім нікого не карати, не звинувачувати за них, пізніше прийняти інакшість дітей, зрозуміти її й благословити на самостійну путь. Це був шлях «зіставлення різних «правд»... – внутрішня робота душі й думки, часто суперечка з самим собою – внутрішній діалог». Результатом же є «живе, емоційно насичене, особи-

стісне розуміння світу» [7:51], позбавлене стереотипів, усталеності. Сила материнської любові відкрила її душу, благословила Зоню на пошук щастя.

Очевидно, що в фіналі символіка будинку й оточуючих його просторів, у яких починалися спогади Анни, набуває іншого значення. Будинок перестає бути фортецею, оточеною ворожими просторами, він повертає свій істинний смисл – «зменшена модель Всесвіту» [6:159], – відроджений любов'ю, бо вона – те єдине, що знищить профанний простір як одиницю виміру, в якому присутні прихильні й неприхильні елементи, натомість простір набуде іншого значення, відмінного від загальноприйнятого уявлення, що світ знаходиться в просторі, навпаки, «простір знаходиться в світі», оскільки людина надає своїм проявам цей атрибут. «Сказати, що світ знаходиться в просторі так само неправильно, як стверджувати, що світ знаходиться в болю, тому що в ньому зустрічаються переживання болю» [11:218]. Йдеться про переосмислення суто людських уявлень про світ як чотиривимірний простір, оскільки людина дочасна, а в позачасовому просторі ці уявлення, очевидно, будуть хибними, бо дух розлитий скрізь, одночасно існує в будь-якій точці, тому що його домом стане Небесний Іерусалим (символ дому подібний до символу міста), який уособлює «небеса у всій їх повноті» [8:81]. Тому особливого значення набуває епіграф до роману, взятий із Першого послання апостола Павла до коринтян: «Любов ніколи не переминає. Пророцтва зникнуть, мови замовкнуть, знання зникне. Бо знаємо частинно й частинно пророкуємо. Коли настане досконале, недосконале зникне» [1 Кр., 13:8–10].

Отже, просторова модель роману О. Кобилянської «Нюба» є складним утворенням,

за допомогою якого письменниця прагнула показати найсуттєвіші складові світу, в якому людина проживає одне реальне й практично незчисленну кількість уявних життів (останні реалізуються в сновидіннях, хворобливих станах, фантазіях), щоб підвести персонажів до висновку про самоцінність кожного із цих вимірів людського життя, адже тільки від людини залежить, чи буде вона в своєму просторі існувати, чи буде жити, сполучаючи окремі, ізольовані гріховними пристрастями простори, в єдиний гармонійний простір буття. З цією метою, вважаємо, вона й зобразила вихідний простір – дім, навколо якого вбудовувалися інші простори: мати – діти. Поряд із матеріальними просторами (Андруші, Василька, символами яких (просторів) є, відповідно, поле, стерня, ніч та суша, море) у романі представлений і нематеріальний простір, символічними утіленнями якого є квіти, серце, душа і до якого відкрили шлях померлі Іван та неназвана сестра – відкрили переходом у небуття, бо в матеріальному просторі почувалися зайвими, незапитаними, тому здолали кордон, воліючи оминати існування. Простором у просторі вважаємо Зонин щоденник, який з'єднав фізичне й духовне в любові, допоміг матері прийняти якісні зміни дітей. Фактично роман – це мозаїка долань просторових кордонів, які (простори) поступово втрачали ознаки профанних. «Яка користь людині, як світ цілий здобуде, а запасти в власну душу? Що може людина дати взамін за свою душу?» [Мт., 16:26].

Такий напрям дослідження вважаємо перспективним, оскільки він уможливить осягнення глибинного смислу тих романних структур, які оприявнюють художній світ, моделюючи його посередництвом перспективи перетворення реального світу.

Література

1. Агеева В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму. – К., 2003.
2. Войтович В. Українська міфологія. – К., 2002.
3. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Л., 1997.
4. Гундорова Т. *Femina melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. – К., 2002.
5. Еліаде М. Мефистофель і андрогін / Пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно. – К., 2001.
6. Енциклопедія символів, знаків, емблем / Авт.-сост. В. Андреева и др. – М., 2001.
7. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учебное пособие. – М., 1998.
8. Жюльен Н. Словарь символов. – 2-е изд. / Пер. с фр. С. Каюмова, И. Устьянцевой. – Б.м., 1999.
9. Кобилянська О.Ю. Повісті. Оповідання. Новели / Вст. ст., упоряд. і приміт.

Ф.П. Погребенника; Ред. тому І.О. Дзевєрін. – К., 1988.
10. Левин Ю.И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Учен. зап. Тартус. гос. ун-та. – 1988. – Вып. 831. Т. 22: Зеркало. Семиотика зеркальности. Тр. по знак. системам. – С. 6–25.
11. Лосский Н.О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция / Сост. А. Поляков. – М., 1999.
12. Потемкин В.К., Симанов А.Л. Пространство в структуре мира / Отв. ред. докт. фил. наук А.Т. Москаленко. – Новосибирск, 1990.
13. Святе Письмо Старого та Нового Завіту: Повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, арамейськими та грецькими текстами [о. Іваном Хоменком]. – Рим, 1991.
14. Тресиддер Дж. Словарь символов / Пер. с англ. С. Палько. – М., 2001.
15. Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов. – М.; Х., 2002.

АННОТАЦИЯ

В статье предпринята попытка исследовать модель художественного пространства романа О. Кобылянской «Ниоба».

SUMMARY

The article is an attempt to investigate the art space model of the novel «Nioba» by O. Kobylanska.