

Міністерство освіти і науки України  
Національний університет «Острозька академія»  
Навчально-науковий інститут соціально-гуманітарного менеджменту  
Катедра української мови і літератури

Кваліфікаційна робота  
на здобуття освітнього ступеня магістра  
на тему: «Культурний код поезії Оксани Луцишиної»

Виконала студентка II курсу, групи МУФ-2  
спеціальності 035 «Філологія»  
освітньо-професійної програми  
«Українська мова та література»  
Гарніцька Анастасія Володимирівна

Наукова керівниця – докторка філологічних наук,  
професорка катедри української мови і літератури  
Національного університету «Острозька академія»  
Вісич Олександра Андріївна

Рецензентка – кандидатка філологічних наук,  
доцентка, завідувачка катедри української літератури  
Ужгородського національного університету  
Кузьма Оксана Юріївна

Острог, 2023

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b>	3
<b>РОЗДІЛ I. КОНЦЕПТ КУЛЬТУРНОГО КОДУ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ</b>	7
1.1. Суть і специфіка поняття «культурний код»	7
1.2. Проблема типології культурних кодів	13
1.3. Співвідношення понять «культурний код», «мотив» і «сюжет», «інтертекст», «літературний код»	17
1.4. Міт як основа культурного коду. Авторське мітологізування	20
Висновки до розділу I	26
<b>РОЗДІЛ II. БІБЛІЙНИЙ, МІТОЛОГІЙНИЙ І ЛІТЕРАТУРНИЙ КОДИ В ЗБІРЦІ «ВІРШІ ФЕЛЦИТИ»</b>	29
2.1. «Перехрестя культур» як особливість творчості Оксани Луцишиної	29
2.2. Інтерпретація біблійних сюжетів, героїв і героїнь, образів у збірці	33
2.3. Біблійні мотиви у «Віршах Феліцити»	41
2.4. Мітологічний код у ліриці: образно-сюжетний вимір	47
2.5. Авторські міти в поезії Оксани Луцишиної	52
2.6. Літературний код у збірці	58
Висновки до розділу II	65
<b>ВИСНОВКИ</b>	69
<b>ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА Й ЛІТЕРАТУРА</b>	74

## ВСТУП

Оксана Луцишина посідає значне місце в літературознавчому дискурсі. Авторка є лавреаткою Міжнародного літературного конкурсу «Гранослов» (1996), літературних премій «Благовіст» (1998), імені Богдана-Ігоря Антонича «Привітання життя» (2000), Фондації Ковалевих (2010), Премії міста літератури ЮНЕСКО (2020) і Національної премії України імені Тараса Шевченка (2021). Тексти письменниці виходили й виходять друком в українській періодиці, зокрема в журналах «Кур'єр Кривбасу», «Сучасність», «Дніпро», «ШО», «Дзвін», «Український журнал», «Київська Русь». Окрім того, твори авторки неодноразово були опубліковані в антологіях: «Незнайома. Антологія української “жіночої” прози та есеїстики другої половини ХХ – поч. ХХІ ст.» (2005), «Антологія української поезії ХХ століття. Від Тичини до Жадана» (2016), антологія авторського зарубіжжя «А3, два, три... двадцять. Лист у пляшці» (2010), поетична антологія «П'ять Америк» (2018), збірка короткої прози «Лялька. Оповідання про дитинство» (2018) тощо. Оксана Луцишина є авторкою збірок поезій «Усвідомлена ніч» (1997), «Орфей Великий» (2000), «Я слухаю пісню Америки» (2010), «Вірші Феліцити» (2018), збірки новел «Не червоніючи» (2007), романів «Сонце так рідко заходить» (2007), «Любовне життя» (2015) і «Іван і Феба» (2019).

Прозу письменниці досліджували *Віта Левицька* («Спроба не почервоніти...», 2007), *Олена Галета* («Незнайоме тіло сучасної української прози: жіноча література від Василя Габора», 2011; «Українська література inside/out: від вигнання до транскультурності», 2018), *Катерина Ісаєнко* («Зміни жанрових дефініцій і меж у сучасному літературному просторі (теоретичний аспект)», 2016), *Віктор Коврей* («“Любовне життя”: по той бік не зрозуміло чого», 2016), *Марта Божик* («“Іван і Феба”: історії про маленькі революції», 2019), *Галина Бокиань* («Архетип дикої жінки в романі Оксани Луцишиної “Любовне життя”», 2020), *Богдан Дячишин* («Мистецтво любити – рідкісний дар», 2020), *Ігор Котик* («Урок ресентименту від Оксани Луцишиної», 2020) та

інші. Поезія Оксани Луцишиної залишається на маргінесах у літературознавчому дискурсі. Рецензії на збірки віршів авторки писали *Оксана Фененко* («Усвідомлення ночі», 1999), *Жанна Капшук* («Склянка запашної поезії», 2010), *Василь Махно* («Кожен поет мусить мати свою Америку», 2010), *Олег Коцарев* («Американське “Зів’яле листя” Оксани Луцишиної», 2011), *Мар’яна Барабаш* («Поезія на межі мовчання і слухання», 2015).

У низці наявних наукових розвідок про творчість Оксани Луцишиної зосереджено увагу на феміноцентричності творів авторки. Натомість іншим потужним струменем у доробку письменниці є переплетення різних культурних кодів. Будь-який художній текст репрезентує оригінальну картину світу автора / авторки й особливості його / її світогляду. Об’єктом нашого зацікавлення є поетична збірка «Вірші Феліцити» (2018), яка досі не знайшла належної уваги серед науковців і науковиць. Відомо лише про один невеликий критичний огляд книги, що здійснила Владислава Дудник («Неповторна моя, калинова: сучасна українська поезія та проза, від якої перехоплює подих», 2022). Збірка Оксани Луцишиної містить низку культурних кодів, що створює ефект символічної, культурної реальності в поетичних картинах авторки. За допомогою знаків культури поетеса увиразнює образ ліричної героїні та спосіб її взаємодії зі світом. Саме тому вважаємо **актуальним** проаналізувати мовну особистість поетеси на основі культурних кодів в її художній творчості.

**Метою** нашого дослідження є систематизувати культурні коди в збірці «Вірші Феліцити», дослідити особливості їх переплетення в ліриці та простежити їхнє місце в поетичних сюжетах Оксани Луцишиної. Відповідно до зазначеної мети в роботі поставлено такі **завдання**:

- 1) дослідити генезу, суть і специфіку поняття «культурний код», а також визначити основні його типи;
- 2) охарактеризувати особливості авторського стилю Оксани Луцишиної;
- 3) означити ключові культурні коди в збірці «Вірші Феліцити»;
- 4) простежити особливості репрезентації образу ліричної за допомогою біблійного, мітологічного й літературного кодів;

5) проаналізувати специфіку творення авторських мітів у ліриці авторки.

**Об'єктом** нашого дослідження є різножанрова лірика збірки «Вірші Феліцити», **предметом** – біблійний, мітологічний і літературний коди в поезіях Оксани Луцишиної.

**Методологічну й теоретичну базу** магістерської роботи складають праці Ролана Барта, Мішеля Фуко, Умберто Еко, Юлії Кристевой, Зофії Мітосек; Анастасії Кліменкової, Світлани Кочерги, Любові Савченко та інших дослідників/-ць. Важливими для аналізу проблеми міту як основи культурного коду стали напрацювання Карла Юнга, Мітча Еліаде, Нортропа Фрая; Олександра Потєбні, Марії Моклиці. Основою для розуміння особливостей творчості Оксани Луцишиної стали наукові й науково-критичні роботи Василя Габора, Віктора Коврея, Марка-Роберта Стеха, Віталія Чернецького та інших.

У роботі використано такі **методи**:

- 1) елементи порівняльно-історичного – для опису генези й розвитку досліджень щодо питання культурних кодів;
- 2) елементи психологічного – для аналізу особливостей репрезентації авторського світогляду й мовної картини світу в художній творчості;
- 3) елементи структурного аналізу – для виокремлення основних культурних кодів у ліриці;
- 4) елементи текстуального аналізу – для глибинного прочитання поезій із метою аналізу специфіки відображення культурних кодів у збірці.

**Наукова новизна роботи** зумовлена тим, що вперше в літературознавчому дискурсі було досліджено питання синтезу культурних кодів у ліриці Оксани Луцишиної. Цей аспект значно поглиблює розуміння творчості авторки як представниці української емігрантської літератури.

**Практичне значення одержаних результатів** полягає в тому, що матеріали магістерської роботи розширюють спектр літературознавчих розвідок творчості Оксани Луцишиної, акцентуючи увагу на культурологічних кругозорах авторки. Окремі аспекти дослідження можуть бути використані під

час вивчення літературознавчих дисциплін, зокрема сучасної української літератури та літератури української діаспори.

**Результати дослідження були апробовані на:**

1) Всеукраїнській студентській науково-практичній інтернет-конференції «Пріоритети філологічної освіти», що відбулася 25 квітня 2023 року (тема доповіді: «Авторські міти в поезії Оксани Луцишиної»);

2) XXVIII науковій викладацько-студентській конференції, що відбувалася протягом 15–19 травня 2023 року (тема доповіді: «Літературний код у ліриці Оксани Луцишиної»).

За матеріалами дослідження є **публікації:**

1) Гарніцька А. Біблійні мотиви в ліриці Оксани Луцишиної. *Студентські наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Соціогуманітарні науки». Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2023. Випуск 2. С. 4–13;*

2) Гарніцька А. Образ саду в ліриці Оксани Луцишиної. *Глухівські читання – 2023. Актуальні питання суспільних та гуманітарних наук: Збірник матеріалів XIII міжнародної науково-практичної інтернет-конференції. Глухів, 2023. С. 157–159. Режим доступу: <http://surl.li/oblfe> (дата звернення: 08.12.2023).*

**Структура магістерського дослідження** зумовлена його метою й завданнями. Воно складається зі вступу, двох розділів, висновків і списку використаних джерел і літератури, що налічує 82 позиції. Загальний обсяг роботи – 82 с., із них 71 с. основного тексту.

## РОЗДІЛ І. КОНЦЕПТ КУЛЬТУРНОГО КОДУ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

### 1.1. Суть і специфіка поняття «культурний код»

Слова й речі, що вони означають, творять складну систему найменування, в основі якої – різні відношення. Мішель Фуко розглядав специфіку називання в контексті трьох часових зрізів. Ренесансна епісистема (XVI ст.) полягала, на думку науковця, в ідентичному означенні слова й предмета. За такої моделі значення формувалося на основі подібності світу мови й світу речей. Категорія схожості на цьому етапі відіграла визначальну роль. Таке відношення Мішель Фуко назвав словом-символом. Іншою епісистемою став класичний раціоналізм (XVII–XVIII ст.), де слова й речі співвідносилися опосередковано, завдяки мисленню й уяві (слово-образ). У процесі мислення людина ословлює інформацію, розчленовує її на словесні знаки, що спрощує усвідомлення. На думку дослідника, мета такої моделі – «творення загальної науки про порядок». Сучасна епісистема (кінець XVIII – початок XIX ст. і до сьогодні) розглядає слово як «знак у системі знаків». За переконаннями Мішеля Фуко, мова переходить із «теорії імен» у «теорію флексій», перетворюється з посередника мислення й номінанта в об'єкт пізнання. Вона стає самостійною системою зі своїми законами й можливістю творити нові форми найменувань [69, 12].

Майже одночасно спробу осмислити мову як знакову систему здійснили Фердинан де Сосюр і Чарльз Пірс. Останній виокремив три типи знаків, інтерпретація яких дещо суголосна думкам Мішеля Фуко про слова і їхнє позначення: *індекси* (показники) – такі, де зв'язок між предметом і знаком є фактичним; в *іконах* знак відтворює властивості предмета; *символ* же трактовано як «немотивований знак». Символ є репрезентацією об'єкта, їхній зв'язок регулює культура. Аналізуючи напрацювання Фердинана де Сосюра, Зофія Мітосек дійшла висновку, що в основі теорії лінгвіста лежить двочленне відношення елементів: «те, що позначається (поняття), не існує незалежно від

позначуваного елементу». Натомість Чарльз Пірс, говорив уже про «тріадність», тобто наявність знака (репрезентатума), предмета (основи знака / об'єкта) й інтерпретанта (значення / смисл). За теорією дослідника, завдяки процесу інтерпретації між знаком і предметом існують динамічні відношення, а «переклад знака на інші знаки є фактом історичним, значення знака змінюється разом із розвитком знань та збагаченням досвіду» [42, 248–250].

Слушною є думка Мішеля Фуко, що на сучасному етапі вкрай важливим елементом у контексті мови є інтерпретація. Визначальним фактором до розуміння того чи того твердження є людина, а саме – її можливість пізнати зміст. Пізнання – природна властивість, що пов'язує особистість із дійсністю й культурою, що ту оточують. За Мішелем Фуко, мовою, сприйманням, обміном і способами вираження інформації, а також ціннісними орієнтирами керують коди культури, що визначають для людини особливості порядку пізнання світу [69, 33]. Саме тому специфіка номінації тих чи тих речей і їх інтерпретація дають можливість сформулювати уявлення про загальні культурно-історичні особливості певної спільноти.

Опрацьовуючи художні тексти, Ролан Барт дійшов висновку, що сенс твору може містити безліч інтерпретацій. Під час «повільного прочитання» оповідання «Правда про те, що трапилося з містером Вальдемаром» Едгара Алана По дослідник членує текст на короткі сегменти – лексії – елементи, у яких схрещуються різні значення [3, 386]. Ці значення формують семантичні поля, що їх Ролан Барт називає кодами – «напрямами продукування сенсу» [54, 20]. На комунікативній основі коду акцентував увагу Умберто Еко, розуміючи під цим поняттям «структурні моделі всіх можливих комунікативних обмінів» [67, 466]. У сучасному літературознавстві побутує таке визначення коду: «система умовних знаків, правил передачі інформації каналами зв'язку (комунікації) відповідно до їхніх технічних, соціально-культурних особливостей і функцій» [4, 73]. Самі коди Ролан Барт поділяв на 5 основних типів:

- 1) емпірії (проайретизми);
- 2) особистості (семи / конотації);



- 3) знання (культурні коди / референційні);
- 4) істини (герменевтизми / загадки);
- 5) голос символу (підтекст) [54, 20].

Спробу класифікації кодів здійснив і Доуве Фоккема. Він розрізняв мовний, літературний, жанровий коди, коди історичного періоду / літературної групи й авторський ідіолект. За спостереженнями Ольги Боговін, дослідник формував свою класифікацію на основі двох парних парадигм: «мова – література, жанр – стиль» [7, 216].

Поняття «код», за переконаннями Ролана Барта, належить до сфери культури, адже будь-які знаки безпосередньо пов'язані з історією / досвідом людства. Як пише дослідник, «коди є певним типом уже баченого, уже прочитаного, уже зробленого» [3, 401]. Будь-який індивід виявляє свою залежність від знаків культури. Джон Фіске з цього приводу писав: «...реальність уже закодована, тобто єдиний спосіб сприйняття й осмислення реальності – це коди нашої культури... Те, що здається реальністю в межах будь-якої цивілізації, є продуктом кодів цієї культури, реальність завжди закодована» («...“reality” is already encoded, or rather the only way we can perceive and make sense of reality is by the codes of our culture... What passes for reality in any culture is the product of that culture’s codes, so “reality” is always already encoded...») [77, 4]. Наталя Сунько зазначає, що «однією з характерних ознак сучасного буття людини є прагнення інтегрувати набуті впродовж її еволюційного розвитку знання, різнорівневі парадигми інформаційного, культурного та наукового досвіду» [58, 150]. Фрагменти цих знань формують широкі семіотичні поля. Отже, культура – універсальна система знаків. Саме тому в науковому дискурсі існує поняття культурного коду – сукупності «знаків (символів), смислів і їхніх комбінацій, що наявні в будь-якому предметі культури певної національної лінгвокультурної спільноти» [4, 74].

До питання культурних кодів в українському науковому дискурсі свого часу зверталися *Олена Селіванова* («Нариси з української фразеології (психокогнітивний та етнокультурний аспекти), 2004»), *Людмила Павлюк*

(«Знак, символ, міф у масовій комунікації», 2006), *Надія Андрейчук* («Мовнокультурний код як категорія антропокультурної лінгвістики», 2009), *Флорій Бацевич* («Духовна синергетика рідної мови: лінгвофілософські нариси», 2009), *Світлана Кочерга* («Культурософія Лесі Українки: семіотичний аналіз текстів», 2010), *Олександра Пальчевська* («Конотації у семантичній структурі культурних кодів (на матеріалі лексики та фразеології Словника народної мови)», 2011), *Любов Савченко* («Феномен етнокодів духовної культури у фразеології української мови: етимологічний та етнолінгвістичний аспекти», 2013), *Наталя Шарманова* («Коди культури та їх репрезентація в усталених словесних комплексах», 2013), *Ольга Яловенко* («Культурний код як маркер ідентичності (на матеріалі художніх творів)», 2022) та інші. Беручись осмислювати теоретичні аспекти культурного коду або ж використовуючи його як інструмент для аналізу тексту, дослідники й дослідниці розглядають його здебільшого як знакову реалізацію архетипів людської свідомості.

Наталя Шарманова поділяє «традиційний» погляд на поняття культурного коду й визначає його як «систему знаків матеріального й духовного світу, що стали носіями культурних смислів» [63, 196]. На національному аспекті наголошує Любов Савченко. На позначення елементів культури дослідниця у своєму напрацюванні вживає поняття «етнокод». Любов Савченко говорить про етнокультурне кодування, що ідентифікує культуру за допомогою вторинних знаків і символів [41].

Ольга Яловенко розглядає культурний код як елемент простору культури, що є маркером ідентичності людини й суспільства загалом. На думку науковиці, це транслятори культурних, мовних, історичних, ментальних особливостей нації вербальними й невербальними засобами. Дослідниця зазначила, що в науках суть культурного коду дещо різниться. Семіотика, наприклад, тлумачить його як «знакову структуру й перелік правил упорядкування символів», культурологія – «закодовану інформацію, що дозволяє ідентифікувати культуру» тощо [66]. Аналізуючи кожне з наявних визначень, що подає Ольга Яловенко, можна дійти висновку, що всі вони не

суперечать одне одному, а лише доповнюють. Загалом культурний код формується на основі мови, символів, стійких асоціацій, стереотипів і норм поведінки.

Анастасія Кліменкова визначила поняття культурного коду як «теоретичний конструкт, що відображає конотативні значення, якими наділяються матеріальні та духовні об'єкти під впливом домінантної в суспільстві культури» [26, 45]. На думку дослідниці, надаючи знакові конотативних значень, культурний код перетворюється на символ. Це створює ефект символічної, культурної реальності. Окрім того, Анастасія Кліменкова наголошує, що культурний код не може бути породжений однією людиною, адже він пов'язаний із колективним досвідом окремої спільноти. Саме в кодах уміщені знання, переконання, вірування тієї чи тієї нації / народу / етносу. У процесі своєї життєдіяльності людина накопичує ці знаки культури, а також вивчає досвід цивілізацій.

Під час взаємодії з іншими індивідами відбувається обмін кодами. Цікаво, що процес інтерпретації одного й того ж коду є відмінним не лише з-поміж носіїв різних культур, але й приналежних до однієї й тієї ж. Як слушно зазначає Анастасія Кліменкова, «...жодна культура не є цілісною. У межах кожної культури існують субкультури, які часто приписують об'єктам і явищам смисли, “альтернативні” тим, що приписуються ним домінантною культурою, а отже, формують “альтернативні” культурні коди» [26, 47]. Отже, особливості осмислення й інтерпретації інформації, розуміння кодів у кожної людини різні, оскільки визначальну роль тут відіграє картина світу, сформована в процесі життєдіяльності індивіда. Сукупність усього пізнаного впливає на діяльність особистості; у випадку автора – знання формуються в культурні коди й відображаються в художньому тексті як образи-знаки, мотиви, алюзії тощо.

Із зарубіжних досліджень питання культурного коду важливими є напрацювання Умберто Еко. В одній зі своїх книг дослідник використав термін «культурний код» як методологічний інструмент. Науковець тлумачив це

поняття як «системи поведінки та цінностей». До таких систем Умберто Еко зараховував:

- 1) етикет (жести, конвенції, табу, ієрархії тощо);
- 2) системи моделювання світу (міти й легенди, теологічні системи, що відображають глобальне бачення світу з погляду конкретної спільноти);
- 3) типологію культур;
- 4) моделі соціальної організації [67, 516–518].

У напрацюванні Клотера Рапая акцентовано увагу на ролі несвідомости під час використання культурних кодів. На думку дослідника, код – це значення, що ми несвідомо накладаємо на конкретні речі [80, 5]. Окрім того, автор пропонує методологію пошуку культурних кодів, ґрунтовану на 5 принципах:

- 1) не вірте тому, що говорять;
- 2) емоції – рушій пізнання;
- 3) головне – структура, а не зміст («не існує дядька без племінника, не буває жінки без чоловіка чи матері без дитини. Рідня – це структура»);
- 4) імпринтинг (тип пам'яті для набуття досвіду) виникає в певні періоди життя, сенс образів у різних культурах не збігається;
- 5) щоб зрозуміти сенс зафіксованого образу в певній культурі, потрібно пізнати його код.

Пояснюючи суть кожного з цих принципів, Клотер Рапай зрештою доходить висновку, що поряд із теоріями індивідуального несвідомого Зигмунда Фрейда й колективного несвідомого Карла Густава Юнга існує третій вимір – культурне несвідоме.

Юлія Кристева розглядає будь-який художній текст як «екстенсивне використання системи кодів, якими оперує людина, як смислотворчу діяльність, що полягає в схрещенні, накладанні різних типів висловлювання та різних жанрів, як перманентний діалог» [42, 297].

Світлана Кочерга зазначала, що культурні тексти містять безліч культурних кодів. Їхня наявність завжди органічна, проте не завжди є свідомо

застосованою. Окрім того, дослідниця виокремила низку функцій культурних кодів, із-поміж основних такі:

- 1) дозволяють пізнати сенс тексту;
- 2) транслюють культурну інформацію минулого;
- 3) інтелектуалізують текст;
- 4) підтримують зв'язок із філософською проблематикою твору;
- 5) є одним із засобів самопрезентації автора/-ки перед читачем/-ою;
- 6) сприяють пробудженню історичної й національної свідомости [29, 13].

Мова чи не найкраще репрезентує культурні коди. Саме вона здатна інтерпретувати символи культури за допомогою звуків, букв і пунктуації. Окрім того, комунікативна функція мови передбачає обмін інформацією, разом із якою комуніканти передають культурний досвід, ціннісні переконання й духовну спадщину певної спільноти.

## **1.2. Проблема типології культурних кодів**

У літературознавстві наразі не існує єдиної чіткої диференціації культурних кодів. На різних етапах дослідження цього аспекту науковці й науковиці висували низку класифікацій, зважаючи на предмет їхніх досліджень. Одним із перших спробу типологізувати культурні коди здійснив Ролан Барт. У методологічних висновках до свого дослідження науковець зазначив про такі різновиди: 1) науковий код; 2) «реторичний»; 3) металінгвістичне висловлювання; 4) хронологічний; 5) соціоісторичний. Зокрема «реторичний» код, за переконаннями дослідника, містить закодовані соціальні правила мовлення, а соціоісторичний – пов'язує висловлювання зі знаннями про світ довкола. Окрему увагу Ролан Барт звернув на код комунікації (код призначення), код дій (акціональний код) і код загадки. Перший, як пояснює науковець, відіграє фатичну функцію, тобто підкреслює окремі зв'язки в тексті, що встановлюють контакт між оповідачем/-кою і читачем/-кою. Акціональний код слугує для побудови фабульного каркасу тексту. Код загадки ж утримує увагу

реципієнта/-ки, адже вмонтований майстерно на початку твору, він здатен створити «пікантність розповіді» [3, 401–403].

Як слушно зазначає Любов Савченко, код є вторинно використаним знаком, за яким уже раніше було закріплене первинне значення. Саме тому під час спроби класифікувати культурні коди, дослідниця взяла за основу природу первинних знаків: «дії (акціональний код), речі (предметний код), природні об'єкти (зооморфний, фітоморфний, природний коди) та інші прояви дійсності (колеративний, звуковий, одоративний тощо), а також слова, надслівні одиниці й тексти (вербальний код) тощо» [51, 16–17]. В іншому своєму дослідженні, говорячи вже про етнокоди та їхню реалізацію у фразеології, Любов Савченко пропонує таку диференціацію: 1) мітологічний; 2) етіологічний; 3) релігійний; 4) демонологічно-антропоморфний; 5) антропний; 6) фітоморфний коди культури [41]. Важливим також є висновок дослідниці про те, що чітких меж між різними культурними кодами не існує, вони всі взаємопроникні [51, 17].

На матеріалі текстів літератури Ольга Яловенко розглянула концепти їжі, кольору, одягу й коду минулого як маркерів ідентичності людини. У своєму напрацюванні дослідниця визначила гастрономічний, колоративний (кольору), речовий (одягу), темпоральний (часовий) культурні коди [66].

Уляна Билиця значно розширила типологізацію культурних кодів, виокремивши: 1) біоморфний (зооморфний / анімалістичний і флороморфний / філоморфний / фітонімний субкоди); 2) предметно-артефактний / об'єктний; 3) антропоморфний / соматичний / тілесний; 4) мітологічно-релігійний; 5) онімічний (антропонімічний і топонімічний субкоди); 6) агентивний / професійний; 7) ландшафтно-географічний / просторовий; 8) астрономічний; 9) анемічний / природоморфний; 10) гастрономічний; 11) квантитативний; 12) речовинно-мінералогічний; 13) темпоральний; 14) метричний; 15) діяльнісний [5].

Кількаступеневу класифікацію культурних кодів запропонувала Тетяна Вільчинська. Дослідниця виокремила: 1) антропоморфний, складниками якого є соматичний та антропний коди; 2) біоморфний, різновидами якого є

зооморфний і фітоморфний; 3) природний / стихійний / космогонічний / астральний; 4) предметний; 5) духовний, типами якого є власне духовний і мітологічно-релігійний [10, 100].

Наталя Шарманова узагальнила й виокремила основні культурні коди, що визначають більшість дослідників/-ць: 1) соматичний; 2) просторовий; 3) часовий; 4) предметний; 5) біоморфний; 6) духовний; 7) антропологічний (антропний / антропоморфний). На думку вченої, «вони розкривають еталонне й стереотипне в досвіді народу, пов'язаного з його культурними традиціями, і в такий спосіб роблять загальнозрозумілим для носіїв мови» [63, 197].

Як бачимо, науковці й науковиці намагаються, з одного боку, максимально точно окреслити типи культурних кодів, з іншого – подати свою класифікацію як єдиноможливу й закриту структуру. Однак варто погодитися з думкою Олени Галинської, яка вважає, що будь-який із кодів може мати безліч субкодів. Наприклад, окрім релігійного (або духовного), можна також виокремити «релігійно-артефактний і релігійно-антропоморфний коди». Досліджуючи українську й англійську фразеологію, науковиця послуговувалася такою класифікацією: 1) природний код; 2) антропний; 3) соматичний; 4) предметно-артефактний; 5) зооморфний; 6) рослинний; 7) харчовий; 8) релігійний. Проте загальний висновок дослідниці – типологія культурних кодів залишається відкритою й актуальною [12, 47].

Більшість науковців і науковиць у своїх класифікаціях відштовхуються від думки про те, що культурні коди відображають архетипні уявлення людини, її первісну життєдіяльність. Опираючись на цю думку, одним із найперших кодів можна вважати тілесний, оскільки первісна людина пізнавала світ насамперед крізь призму власного тіла. Також давнім кодом є біоморфний, адже «кожна культура оцінює все те живе, що її оточує» [44, 81]. Важливими в контексті типології культурних кодів є духовний. Він репрезентує моральні, релігійні, духовні уявлення й цінності людини. Також до списку найперших культурних кодів можна віднести часопросторовий і предметний. Зачасту саме на основі найдавніших знаків культури дослідники й дослідниці будують і

розширюють свої класифікації. Наприклад, тілесний код став вектором для виокремлення також сенсорного коду, духовний – мітологічного, релігійного, космологічного тощо. Окрім того, один код може мати кілька різновидів номінації, що подекуди ускладнює процес типологізації. Наприклад, часовий культурний код також іменують темпоральним, просторовий – географічним, предметний – об'єктним, а тілесний – антропоморфним чи соматичним.

На пізніших етапах розвитку людства, із розширенням його життєдіяльності пов'язана поява інших кодів. Одним із предметів цього дослідження є зокрема літературний. Його свого часу виокремила Юлія Кристева, зазначивши, що саме він «спроможний увиразнювати різні означувальні практики: релігійні, наукові, магичні...» [42, 266].

В українському літературознавстві типологія культурних кодів часто стає побіжним питанням під час аналізу конкретного його виду. Зокрема соматичний і сенсорний коди стали об'єктами дослідження *Олени Селіванової* («Нариси з української фразеології (психолінгвістичний та етнокультурний аспекти)», 2004; «Сенсорний культурний код в українських фраземах», 2010). До деяких аспектів коду національної літератури свого часу зверталася *Ніла Зборовська* («Код національної літератури як психоісторична проблема», 2007). *Микола Калько* здійснив аналіз поетичної творчості Михайла Драй-Хмари, акцентувавши увагу на хронологічному коді («“Сьогоднішнє, вчорашнє – незмінний круг...” (репрезентація культурного коду часу в поетичному дискурсі М. Драй-Хмари)», 2009). Природний код на матеріалі фразеології досліджувала *Олена Галинська* («Природний код культури в українських і англійських інтертекстуальних фразеологізмів», 2011). Предметом літературознавчого аналізу творчості Григорія Сковороди в Тетяни Шевчук став музичний код («Музичний код творчості Григорія Сковороди», 2011). А *Оксана Кравченко* працювала з міським кодом («Культурний код міста: проблема ідентифікації», 2019). Як бачимо, попри дискусійність питання типології культурних кодів, їхня інтерпретація й аналіз в літературознавчому дискурсі посідає одне зі значних місць.



### 1.3. Співвідношення понять «культурний код», «мотив» і «сюжет», «інтертекст», «літературний код»

Дискусійність щодо теоретичних аспектів культурного коду зумовлює проблемність розрізнення деяких понять. Зокрема в контексті цього дослідження варто чітко окреслити визначення таких термінів і їх співвідношення зі знаками культури: «мотив», «сюжет», «інтертекст».

**Культурний код, мотив і сюжет.** Попри активне використання поняття мотиву для аналізу літературних текстів, цей термін і досі залишається суперечливим щодо свого означення. Одним із найбільш поширених трактувань є таке: «повторюваний та варіативний компонент літературних творів, який є комплексом почуттів та ідей або концентрує уявлення про явище, дію» [60, 5]. Отже, мотив є мінімальною посторюваною значеннєвою одиницею тексту. Як пишуть Василь Будний і Микола Ільницький, поєднання мотивів формують сюжет [9]. Це перебіг подій, покладений в основу художнього тексту.

Розглядаючи трихотомічну модель мотиву, Антоніна Тимченко ставить у її центр «навантаження, що мотив мав і має у світовій культурі чи культурі певних народів до появи в цьому тексті, – сказати б, культурний код» [60, 5]. Варто відразу не погодитися з думкою дослідниці щодо того, що мотив завжди передбачає взаємодію з певною культурною площиною. У літературознавстві існують, наприклад, низка екзистенційних мотивів, що за своєю природою набагато складніше піддаються підпорядкуванню культурним кодам, оскільки є або універсальними, загальнолюдськими, або ж індивідуалізованими. Це зокрема мотив смерті, свободи, пошуку сенсу життя тощо. Однак справді, існує особливий пласт мотивів, що забезпечують діалог культур. Їх також називають «мандрівними», «вічними», «традиційними».

Особливого значення набуває сюжет у поетичному творі. Його прийнято ще називати ліричним. Зважаючи на те, що таким текстам характерна нелінійна семантика й динамічність оповіді, процес декодування сенсів у ліриці має біфуркаційний характер [33, 450–452]. Ліричний сюжет за своєю природою

хиткий, хаотичний та асингулярний. Звідси постає множинність інтерпретацій культурних кодів у поетичних текстах.

Як бачимо, основою мотивів можуть слугувати культурні коди, що автори/-ки подають у художньому творі, не трансформуючи їхньої суті. Саме тому під час аналізу тих чи тих мотивів / сюжетів у тексті варто віднайти спершу їхнє ядро. Потім же дослідники й дослідниці звертають увагу на смисленнєві нарощення, що їх набувають мотив / сюжет у конкретному творі.

**Культурний код та інтертекст.** В одній зі своїх розвідок Ролан Барт зазначав, що будь-який текст варто розглядати «не як закритий продукт, а як прогрес продукування» [3, 385]. На думку дослідника, твір існує навколо інших текстів, дискурсів, культур тощо: «прочитання всуціль зіткане з цитат, посилань, відгомону; то є засоби висловлення культури, ... застарілі й нові мови проходять крізь текст, створюючи могутню стереофонію» [2]. Автор/-ка твору, навмисно чи ні, переносить певні елементи ззовні у власне напрацювання, створює явище міжтекстовості. Соломія Онуфрив зазначала, що Ролан Барт «вводить для вільної гри гетерогенні культурні коди» із метою впорядкувати текстову багатоманітність [48, 102]. Дослідник зводив поняття інтертекстуальності до поняття коду. Проте в сучасному літературознавчому дискурсі суть цих термінів відмінна.

Поняття «інтертекстуальність» уперше вжила 1967 року Юлія Кристева. На сьогодні в літературознавстві існує чимало визначень цього терміна. Деякі з них: 1) текстова інтеракція в межах того самого тексту (Юлія Кристева) [13, 10]; 2) ознака способу, завдяки якому «текст читає історію» (Ніна Зражевська) [23]; 3) процес взаємодії текстів, властивість художніх творів (Людмила Скорина) [54, 94] тощо.

Засобом інтертекстуальності є інтертекст – «фрагмент чужого, попереднього тексту, уведений в новий, свіжо створений літературний твір» [42, 343]. Він є важливим способом накопичення та трансляції колективної пам'яті. Сучасний літературознавчий дискурс поділяє думки Ролана Барта про те, що жоден текст не може бути первинним. Оригінальність твору залежить від

варіацій компонування в ньому цитат, ремінісценцій, алюзій та інших засобів. Саме завдяки інтертексту відбувається переоцінка й переосмислення сучасниками й сучасницями подій минулого.

Олена Переломова вважає, що інтертекст є матеріальним вираженням культурних кодів, а також місцем, де вони себе оприявлюють [49, 12]. Подібною думки є Наталя Сунько, яка назвала інтертекст «маркером культурного коду». Окрім того, дослідниця наголосила, що за допомогою інтертексту не лише транслюється «контекст національної та світової літератури, історії, культури», а й твориться власний код, «віртуальний текстосвіт» [58, 154].

У гуманітаристиці множинність інтерпретацій усталеного культурного коду, «семіотичний процес інформаційного переформатування» називають «подвійним кодуванням». У художніх текстах цей феномен відображений у прийомах: цитатах, ремінісценціях, алюзіях, нових конотаціях старого змісту тощо [1; 5, 22, 170]. Усі вони є також інструментами інтертексту.

Аналізуючи дослідження Юрія Шатіна, Світлана Кочерга доходить висновку, що вчений розмежовував поняття «культурний код» і «інтертекст». Схожість термінів полягає, на думку науковця, у покликанні на певні тексти або ж на їхніх авторів. Однак Юрій Шатін зазначав, що ці поняття абсолютно протилежні: «Культурний код – це засвоєння чужої мови і зрощення з нею, в результаті чого образи чужої мови конструюються у власну модель світу, а інтертекст – це гра з чужим словом, повідомлення про конкретний факт, звертання до чужої моделі». Світлана Кочерга підсумовує, що культурний код – це «цілісне поняття, що жорстоко не прив'язане до окремих одиниць тексту, а завжди розчинене в письменницькому дискурсі» [29, 11].

**Інтертекст і літературний код.** У короткому термінологічному словнику Василя Будного й Миколи Ільницького зазначено, що літературний код – це «колективно творена, багаторівнева система традиційних мистецьких засобів, ...що протилежна мовленню – індивідуальному використанню мистецьких засобів у конкретному мовленнєвому акті (літературному тексті)». Згідно з посібником дослідників, літературний код може виявлятися в засобах

фоніки, ритмомелодики, лексики й синтаксису, образних формах, тематиці, жанрах тощо [9]. Як і власне культурний, так і літературний коди відображають дійсність. Однак якщо перший кодує інформацію про те, що насправді існує, то останній містить коди фікційного досвіду.

У випадку застосування літературного коду, автор/-ка працює в межах одного тексту. Він / вона вдається до переосмислення, декодування знаків літератури. У процесі прочитання такого твору не відбувається перехід на інші тексти. Згадка письменника / письменниці, героя / героїні, образу чи сюжету тощо є лише інструментом для побудови оригінального сюжету. Беручи ж за основу інтертекст, автор / авторка виходить за межі свого тексту. Це виявляється в різноманітних цитуваннях, стилізації, діалогічній взаємодії кількох творів тощо. Інтертекст є грою з чужим текстом, літературний код – його засвоєнням та інтерпретацією.

Як бачимо, культурний код може бути структурним елементом мотиву, сукупність яких у художньому тексті називають сюжетом. Сюжет водночас, залежно від видової й жанрової характеристики тексту, може значно впливати на декодування знаків культури. Культурний код є переосмисленням значеннєвої одиниці, натомість інтертекст – апеляція до чужого досвіду без особливих заглиблень в сенсотворчість. Насамкінець працюючи з літературним кодуванням, письменник/-ця не виходить за площину свого тексту, тоді як інтертекст створює багатотекстову структуру.

#### **1.4. Міт як основа культурного коду. Авторське мітологізування**

У другому розділі ми маємо на меті виокремити основні культурні коди в художньому тексті за допомогою поетичних образів і простежити особливості їх репрезентації в авторській інтерпретації. Як пише у своїй монографії Марія Моклиця, «при будь-якій, більш чи менш поглибленій розмові про мовний образ, виникнення якого губиться в глибині часу, не обійти увагою міф» [43, 33]. Міти надають сенсу культурному середовищу, саме вони є основою

культурних кодів. Анастасія Кліменкова слушно зазначає, що міти сьогодні не мають свого первісного значного впливу на формування світосприйняття певного суспільства, проте вони все ще кодують об'єкти зовнішнього світу [26, 67]. Жильбер Дюран тлумачив міт як «динамічну систему символів, архетипів та схем мислення, що від імпульсу однієї зі схем мислення перетворюється на наратив» [17, 243]. 1949 року дослідник увів у науковий обіг термін «мітокритика», що на сьогодні є одним із перспективних напрямів літературознавства. Як зазначено в навчальному посібнику «Порівняльне літературознавство», мітологічна критика «вивчає функціонування в літературі архетипних форм, міфологічних тем і мотивів» [9].

Карл Юнг тлумачив мітологію як проєкцію колективного несвідомого, психологічну пам'ять людського роду. Досліднику належить учення про архетипи як мітоутворювальні структурні елементи. Вони, на думку Карла Юнга, мають загальнолюдський характер. Це пояснює зокрема подібності в мітах цивілізацій, географічно віддалених одна від одної [9]. Спробу осмислити концепцію міту здійснив і Ролан Барт. У своєму дослідженні «Мітології» (1957) він розглядає міт як комунікативну систему, а також наголошує на втраті його великої форми. Олександр Потебня вважав міт протонародною релігійністю, що характерна для людей з архаїчною свідомістю. Дослідник говорив про мітичне мислення, що реалізується через мову та її символи. Саме Олександр Потебня відстоював думку, що міт не має «нальоту старовини», тому його можна розглядати навіть у сучасному контексті [11, 263]. Нортроп Фрай свого часу зауважив, що «людина живе всередині міфологічного універсуму, створеного з припущень і вірувань». Більшість знаків, на думку дослідника, людина розкодує несвідомо. Сам же міт науковець тлумачить так: «mythos (сюжет, оповідь), або ж – назагал – упорядковану послідовність слів» [46; 18, 65]. Оксана Забужко, пояснюючи методологію свого дослідження «Шевченків міф України», бере за основу тлумачення міту, запропоноване Дені де Ружмом. Згідно з бельгійським філософом, міт – це «символічна історія, що є знаменником нескінченної кількості більш або менш аналогічних ситуацій,

...міф виражає правила поведінки соціальної чи релігійної групи» [21, 22]. Особливо плідними є дослідження Мірча Еліаде. Як і більшість його попередників і попередниць, він уважав міт формою колективного мислення. Функцію ж міту науковець зводить до «фіксації взірцевих моделей усіх значущих видів діяльності людини» [20, 53]. Окрім того, цікавими є думки дослідника про те, що навіть читання книжок має мітологічну функцію, адже «проектуює людину за межі її особистого часу та інтегрує в інші звичаї, змушує її жити в іншій “історії”» [20, 109].

Мітокритика дає змогу віднаходити приховані сенси й деталі в художньому творі. Окрім того, мітологічне мислення кожного народу є потужним джерелом національної ідентичності. Як влучно зазначає Людмила Бондарук, у період перебування України під радянською ідеологією все мітологічне тлумачили як містичне, а тому й довгий час замовчували будь-які дослідження в цій галузі. Проте вже наприкінці ХХ – початку ХХІ століть спостерігаємо потужне відновлення мітокритичних розвідок із метою перепрочитання й реінтерпретації основоположних творів української класики [8, 20]. Важливі дослідження в цій галузі здійснили *Григорій Грабович* («The Poet as Mythmaker. A Study of Symbolic Meaning in Taras Shevchenko», 1982), *Леонід Плющ* («Екзод Тараса Шевченка. Навколо “Москалевої криниці”», 1986), *Тетяна Мейзерська* («Проблеми індивідуальної міфології: міфотворчість Шевченка», 1996), *Оксана Забужко* («Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період», 1992; «Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу», 1997; «Notre Dame d’Ukraine: Українка в конфлікті міфологій», 2007), *Наталія Слухай (Молотаєва)* («Архетипи в неосяжності Шевченкового космосу», 1999), *Марія Моклиця* («Покритка в творчості Шевченка (Психоаналітична інтерпретація)», 2000), *Лукаш Скупейко* («Міфопоетика “Лісової пісні” Лесі Українки», 2006) тощо.

Говорячи про тропіку художнього тексту, Марія Моклиця зауважує, що її різновиди є «універсальними кодами, досконалыми механізмами пізнання світу й самопізнання... Обернені до світу, вони стають міфами, усталеними місцями,

архетипами або мандрівними персонажами культури...» [43, 29–30]. На думку науковиці, перетворюючись зі слова, образ може набувати різних відтінків, проте він ніколи не втрачає свого глибинного, первинного сенсу. Міти дослідниця трактує як універсальні послання, сюжети чи мотиви яких передають алегорично, метафорично або ж символічно [43, 76]. Особливого значення Марія Моклиця надає алегоріям, адже саме вони, нагромаджуючи психічний досвід людства, стали основами мітів. Подібні думки висловлював раніше Нортроп Фрай, який наголошував на ритуально-мітологічній природі літературних жанрів, символів і метафор. Дослідник уважав, що «література є прямим нащадком міфології» [46, 69]. У своїй праці «Архетипний аналіз: теорія мітів» дослідник пише про міт як передумову художньої творчості. Згідно з поглядами науковця, кожен літературний твір має структурний каркас, в основі якого – один конкретний міт [8, 17]. Як зазначають Василь Будний і Микола Ільницький, Нортроп Фрай «ототожнював міф і літературу», адже «література виникає з міфу, міф – архетип літератури» [9].

За переконаннями Олега Томчука, сьогодні досі залишається актуальним апелювання до мітології в різних формах. Основна причина – стійка природна здатність людини до мітомислення [61, 161]. Одним із засадничих тверджень мітокритичної методології є те, що будь-який автор, свідомо чи ні, у своїй творчості удається до мітів і мітотворення. На думку Андрія Гурдуза й Аліни Дутчак, визначення мітотворчості й до сьогодні залишається «досить умовним і не висвітлює механізму внутрішніх процесів явища» [15, 50]. Попри складнощі термінології цього поняття, на різних часових зрізах спостерігаємо використання авторами й авторками цього інструменту. Жан-Ів Тадьє зазначав, що авторська розповідь може мати або повністю мітологічне тло, або містити «оповідь в оповіді», або ж наявність міту є імпліцитною й потребує тлумачення, а мітологічні вкраплення можуть бути прихованими навіть у найдрібніших деталях тексту [17, 247]. Сама ж мітопоетична система художнього твору може бути виражена у двох варіантах: 1) коли в тексті наявні мітологічні елементи,

що не впливають на структуру твору (алюзії, ремінісценції тощо); 2) коли мітопоетична складова структуротворча, є мотивом або ж сюжетом [15, 51].

Наталія Завадська тлумачить поняття авторського міту як «експліцитну та, особливо, імпліцитну присутність міфологічних елементів у тканині художнього твору» [22, 42]. На думку Оксани Забужко, до авторського міту «в чистому вигляді» уперше звернувся Данте, а сучасна література продовжує демонструвати мітотворення. Дослідниця виокремлює поняття «авторський міт» і «міти дрібніші, “внутрішньолітературні”»: «творець авторського міфа дослівно “платить” власним життям... за метафізичну істину свого квазілітературного універсалістського послання, ...підпорядковує його стихійну фактичність логіці буттєвого оприсутнення божистої істини, роблячи плоть (власного життя) – словом (універсального значення)» [21, 23]. Богдан Тихолоз назвав авторський міт («персональну міфологему») «таємничим, глибинним символічним кодом» [18, 23].

Як зазначає Наталія Завадська, поняття «авторський мітологізм» і досі залишається одним із найсуперечливіших у сучасній мітокритиці: «апріорі міфологія – творчість колективна, тоді як література – індивідуальна» [22, 37]. Подібні думки висловлюють Андрій Гурдуз й Аліна Дутчак, убачаючи основну проблему розбіжності поглядів науковців і науковиць у питанні «автономності функціонування твору, який претендує називатись авторським міфом». Покликаючись на працю Анатолія Нямцу, дослідник і дослідниця зазначають, що одні науковці/-иці вважають обов'язковим критерієм, що визначав би текст як авторський міт, подальшу реінтерпретацію іншими митцями / мисткинями. Натомість опозиція (Григорій Грабович, Оксана Забужко, Тетяна Мейзерська) переконана, що ця умова є необов'язковою, а кожен такий твір уже є повноцінним мітом [15, 50].

Одним із тих, хто заперечує існування навіть самого поняття авторського міту, є Лукаш Скупейко. Художні твори, що інші дослідники та дослідниці вважають яскравими прикладами авторського мітотворення (наприклад, «Безплідна земля» Томаса Еліота, «Мобі Дік» Германа Мелвіла; «Золотий



гомін» Павла Тичини, «Диво» Павла Загребельного тощо), науковець називає «не більше ніж “міфоцентричними” чи “міфопоетичними” творами» [55, 57]. Щодо точності термінології висловлювався й Богдан Тихолоз. Дослідник вважає, що поняття «мітологічний образ» є некоректним, оскільки вмонтований у текст мітологічний знак видозмінює або й зовсім повністю втрачає первісне архаїчне значення й набуває нових конотацій. Саме тому, на думку Богдана Тихолоза, найкраще говорити саме про *міфопоетичні* образи [18, 18].

Як бачимо, міт – це один із різновидів культурного коду. Він здатен мігрувати з культури в культуру, мутуючи та деформуючись. Мітокритика як напрям літературознавства значно розширює межі роботи з текстом. Адже завдяки дослідженню першооснови твору дослідник/-ця мають змогу віднаходити приховані сенси в художній оповіді. Починаючи з ХХ століття, специфіка використання міту в літературі значно видозмінилася. Зокрема спостерігаємо деформацію й дроблення архаїчних структур. Окрім того, міт стає жанротворчим елементом, адже з'являються такі поняття як «роман-міт», «поема-міт», «драма-міт» тощо. Міфогенічною за своєю природою жанру є також уся література фантастики.

## Висновки до розділу I

Поняття культурного коду бере свої початки з розвідок про значеннєвий і смисловий потенціали слова. До цього питання звертався Мішель Фуко, який висунув твердження про знакову систему слова та його пізнавальний аспект. У подібному контексті розвивали свої міркування Фердинан де Сосор і Чарльз Пірс. Перший висунув ідею про двочленне відношення елементів (поняття не існує без позначуваного елемента), другий же акцентував увагу також на важливості такого елемента як інтерпретація.

Сучасна гуманітаристика досить часто розглядає поняття коду в контексті семіотики. Однак на відміну від знака, суть терміна «код» полягає в тісній взаємодії мислення й мови. За визначенням Флорія Бацевича, код – це система умовних знаків, правил передачі інформації каналами зв'язку відповідно до їхніх технічних, соціально-культурних особливостей і функцій. Основну роль у понятті коду відіграє нагромадження архетипної інформації. Упродовж становлення людства, воно закодовувало всю отриману інформацію про світ у номінаціях, звичаях, обрядах, віруваннях тощо. Синтез цих знань сьогодні прийнято називати культурними кодами. Це сукупність знаків і їхніх поєднань, наявних у кожному предметі культури лінгвокультурних національних спільнот.

Культурний код має яскраво виражений зв'язок із конкретною етнічною групою. Однак навіть у межах однієї культури не існує людей з абсолютно ідентичним набором цінісних орієнтацій і з однаковим розумінням культурних кодів. Поряд із культурами варто розглядати й субкультури, традиційним трактуванням коду – усі альтернативні варіанти. У процесі декодування інформації основну роль відіграє життєвий досвід людини, її картина світу. У художньому тексті знаки культури створюють ефект інтелектуального нагромадження й діалогу культур. Вони передають архетипну культурну інформацію, завдяки чому сприяють розширенню кругозору й формуванню

національної приналежності до власного народу. Окрім того, культурні коди стають виразниками ідіостиллю автора/-ки.

Типологія культурних кодів наразі залишається дискусійною проблемою. Свого часу були висунуті твердження про важливість апелювання до природи знака під час побудови класифікацій і взаємопроникність кодів (Любов Савченко); спроби максимально розширити й подати багаторівневу типологію (Уляна Билиця, Тетяна Вільчинська); наголошування на відкритій структурі культурного коду й наявності субкодів (Олена Галинська). Найбільш поширеною на сьогодні є класифікація, запропонована Наталею Шармановою. Дослідниця виокремила соматичний, предметний, просторовий, часовий, біоморфний, антропологічний і духовний культурні коди. Однак проблемними залишаються питання вільної номінації знаків культури, а також дроблення культурних кодів і їх розгалуження на вужчі структури.

Співвідношення поняття «культурний код» з іншими термінами, зокрема «мотив», «сюжет», «інтертекст», є малодослідженим у літературознавчому дискурсі напрямом. У нашій роботі було здійснено спробу розмежувати вищезазначені поняття. Мотив у своїй основі може містити знаки культури, сукупність таких структурних елементів називають «мандрівними сюжетами». Специфіка ліричного жанру спричиняє множинність смислових інтерпретацій культурних знаків під час їхнього аналізу, кількість яких у прозовому тексті може бути значно меншою, однак не завжди.

Код – це ключ до процесу декодування, розшифрування інтертексту. Культурний код може містити різні елементи: мова, звичаї й традиції, релігійні символи, історія тощо. Інтертекст відображає взаємодію між різними текстами в літературі. У творі він репрезентований як цитата, ремінісценція, алюзія, мотив чи ідея тощо. В основі культурного коду – переосмислення інформації, узятє в основу власної ідеї, тоді як інтертекст – це гра з чужим текстом.

В основі культурного коду лежить міф. Його природу зокрема досліджував Жильбер Дюран, який запропонував перспективний на сьогодні напрям літературної критики – мітокритуку. Мітологічна основа в художньому

тексті може бути представлена як архетипні форми, мітологічні теми, мотиви тощо. Плідними виявилися дослідження міту Ролана Барта, який розглядав його як комунікативну систему, а також Олександра Потебні, який висунув твердження про мітичне мислення, реалізоване через мову та символи.

Використовуючи нагромадження архетипних знаків у своєму тексті, письменник/-ця часто вдаються до авторського мітологізування. Це обумовлено природною схильністю людини до мітомислення. Наявність міту в художньому тексті, як зазначив Жан-Ів Тадьє, може або повністю охоплювати площину твору, або бути «оповіддю в оповіді», або ж бути прихованою та потребувати розкодування. Науковий розгляд таких сюжетів дає змогу проаналізувати проблему національної ідентичності літератури, а також визначити особливості ідіостилю конкретних автора чи авторки.

У нашому дослідженні ми зосередимо увагу на концептах релігійного й літературного кодів у ліриці, а також простежимо, як за допомогою усталених образів-сюжетів мітології творять авторський художній світ дійсності.

## РОЗДІЛ II. БІБЛІЙНИЙ, МІТОЛОГІЙНИЙ І ЛІТЕРАТУРНИЙ КОДИ В ЗБІРЦІ «ВІРШІ ФЕЛІЦИТИ»

### 2.1. «Перехрестя культур» як особливість творчості Оксани Луцишиної

Оксана Луцишина вирізняється в літературному процесі насамперед своїми феміноцентричними акцентами. Цей аспект особливо можна простежити в прозі авторки. В антології «Незнайома» Василь Габор писав про письменницю так: «Вона надзвичайно загострено і вразливо сприймає навколишній світ і у своїх кращих новелах пише з такою напругою про жіночу душу і жіночі почуття, аж страшно стає за саму авторку» [45, 269]. Збірка новел «Не червоніючи» Оксани Луцишиної відверто оповідає про жіночність, материнство й батьківство, нещасливий шлюб, утечу із сім'ї тощо. У романі «Сонце так рідко заходить» зображено три долі дівчат, які так чи так стикаються з гендерними стереотипами й очікуваннями. У центрі роману «Любовне життя» – емігрантка, яка намагається пристосуватися до незвичного для неї життя. Віктор Коврей у своїй рецензії зазначив, що у творі наявні «...жіночий погляд на дружбу, позбавлену чоловічої стереотипності, ...феміністичні нотки та усвідомлення любові, й у цьому ключі різні моделі сприйняття себе та кохання персонажами роману» [27]. Героїня ж «Івана і Феби» Марійка потерпає від систематичного психологічного насилля з боку своїх батьків, чоловіка та свекрухи. Дівчина – приклад становлення особистості жінки в непридатних умовах. Віталій Чернецький зауважує, що для текстів письменниці характерне зображення жіночого досвіду «від періоду дитинства й стосунків із батьками до сексуальності, пологів і міжособистісних відносин у всьому їхньому розмаїтті» («from childhood and the relationship with parents to sexuality, childbirth, and interpersonal relations in all their diversity») [75, 115]. На думку науковця, Оксана Луцишина відображає сучасний світ за допомогою жіночої тілесності. Окрім цього, дослідник зазначає, що авторка деконструє стереотипи жіночності й материнства у власній творчості.

Іншим виразним струменем письменницької практики Оксани Луцишиної, на який мало хто з дослідників і дослідниць звернули увагу, є культурний дискурс. Як слушно зазначає у своїй монографії Світлана Кочерга, «...кожна людина перебуває на перехресті впливів різних культур» [29, 15]. Оксана Луцишина належить до когорти сучасних українських письменниць-емігранток. Різні культурні досвіди діаспоріан і діаспоріанок чи не найяскравіше репрезентують процес синтезу культурних кодів у їхній творчості. Інтерес до цієї групи митців і мисткинь на сьогодні в науковому дискурсі лише набуває популярності. Окрім цього, на думку самої Оксани Луцишиної, українське літературознавство має дещо упереджене ставлення до емігрантів й емігранток: «Взагалі, в Україні недооцінюють явище “діаспори”, бо вважають, що це слово позначає якусь дивну групу консервативних ура-патріотів старої гвардії, українство яких зводиться до колективного поїдання вареників» [34, 46]. Проте як зазначає Олена Кицан, тексти сучасних авторів й авторок в еміграції не вирізняються яскравими патріотичними мотивами. Натомість характерною особливістю творчості таких митців і мисткинь є насамперед переплетення різних культурологічних кругозорів [25, 141].

Досліджуючи прозу Оксани Луцишиної, Марко-Роберт Стех звернув увагу на обставинність написання художніх творів авторки. Науковець назвав цей аспект «роздвоєністю поміж двома світами», пояснюючи: «світом української мови, східноєвропейських мистецьких смаків, пострадянського світобачення та впорядкованою буденністю англомовного оточення американської Флориди» [57, 52]. У публічних висловлюваннях авторки також нерідко можна простежити цю «роздвоєність». Наприклад, у розмові з Оленою Гусейновою показовою є розповідь Оксани Луцишиної про зміну настроїв американців після падіння хмарочосів. Тоді, як зізнається авторка, «почали впроваджувати засоби безпеки в аеропортах, людей змушували знімати черевики й пояси. Це мені нагадувало Гулаг, це там розшнуровували черевики, знімали пасок і обмацували людину» [39].

Після свого поетичного дебюту Оксана Луцишина почала детально вивчати творчість зарубіжних авторів й авторок, а також мітологію, що справило на неї та її творчість неабиякий вплив у подальшому: «...починаю вчашати до бібліотеки й тягати звідти Кафку, Маркеса, Марселя Пруста, Артюра Рембо та інших. Особливо сильне враження на мене справляє Бодлер» [50, 664]. Після переїзду до США культурні впливи у творчості авторки значно посилюються. Уже друга збірка поетеси – «Орфей великий» – містить потужний струмінь синтезу культурних кодів. На сторінках натрапляємо на героїв і героїнь давньогрецьких мітів (Ахерона, Орфея, Арахну тощо), давньогрецького філософа Епікура, єврейського царя Соломона, художника Босха, а також персонажку однойменного роману Гюстава Флобера пані Боварі. Окрім цього, виразними стають біблійні сюжети в ліриці.

У своїй рецензії на збірку новел авторки «Не червоніючи» Віта Левицька зазначила, що в текстах наявні стильові й сюжетні аналогії, зокрема з Жаном-Полем Сартром, Альбером Камю, а також зі Сергієм Жаданом. Окрім того, рецензентка помітила, що Оксана Луцишина «проводить паралелі з іншими письменниками: як-от Пруст чи Горький» [30]. У романі авторки «Сонце так рідко заходить» одна з героїнь переносить нас у колоритну Флориду, а всі сюжетні лінії поєднані містикою єгипетської мітології.

Збірка поезій «Я слухаю пісню Америки», як зауважив Олег Коцарев, подібно до прозового дискурсу письменниці, містить «гендерні моменти» [28]. Однак поряд із цим виразно постає культурна площина, а саме – Америка. Враження від країни відображено в топонімічних згадках, метафорах й описах авторки. Окрім американських реалій, Олег Коцарев простежив у цій ліриці діалог із «Зів'ялим листям» Івана Франка. У своїй рецензії до збірки Василь Махно зауважив вплив американського поета Воленса Стівенса на поетичне мовлення Оксани Луцишиної. Окрім того, письменник зазначив, що американська дійсність у поезіях авторки – лише тло, що увиразнює любовну розповідь: «Незважаючи на згадки про Воленса Стівенса, Джулію Робертс, Майкла Джерсона, Новий Орлеан, Афіни зі штату Джорджія, тобто якісь

зовнішні прояви американізму чи американських реалій, усе-таки Америка в О. Луцишиної прихована, вона невловима, як джазова мелодійка в опівнічному провінційному південному містечку» [40].

Роман письменниці «Любовне життя» набув неоднозначної слави. Попри те, що книгу відразу проанонсувала Оксана Забужко, деякі рецензенти й рецензентки вщент розкритикували твір письменниці. Зокрема Микола Петрашук у своїй рецензії «“Любовне життя” Оксани Луцишиної: гагай, бідна Йора» пише, що авторка «іронічно відсилає читачів то до бідного Йоріка із Шекспірового “Гамлета”, то до “Бідної Лізи” М. Карамзіна разом із “Сердешною Оксаною” Г. Квітки-Основ’яненка, то нагадує про біблійного Йова» [47, 8]. Схвальний відгук залишив Віктор Коврей, який визначив жанр твору як роман-притча. Рецензент зауважив, що у творі наявні «біблійні лейтмотивні образи втраченого едему (сон про Індонезію, символ янгола-Гавриїла), “Вавилону”... і прагнення повернення до себе гармонійного блудного сина (доньки)...». Також Віктор Коврей говорить про переосмислення образів Ісуса Христа та Йова Багатостраждального в тексті [27]. Як бачимо, у цьому романі, попри основну любовну лінію, наявні низка біблійних образів і сюжетів.

За наступну прозову книгу – «Іван і Феба» – Оксана Луцишина здобула низку нагород, одна з них – Національна премія України імені Тараса Шевченка. У цьому романі також наявний культурний дискурс, хоч він і не є домінантним. Зокрема Марійка, дружина головного героя, просить називати себе Фебою – ім’ям грецького бога поезії.

Поетична книга Оксани Луцишиної «Вірші Феліцити» вийшла друком за вісім років після попередньої збірки. На відміну від «Я слухаю пісні Америки», що вирізнялася переважним верлібром і наскрізною інтертекстуальністю на американських поетів, збірка 2018 року більше тяжіє до «української поетичної традиції» [36]. Назва книги виникла від назви кав’ярні в місті Тампа (США), «Felicitous», у перекладі – «щаслива». Саме там Оксана Луцишина написала більшість своїх художніх творів. Поняття щастя у «Віршах Феліцити» в



осмисленні авторки «майже чернече»: «Я говорю не про почуття спокою чи вдоволення, а радше радості з того, що ти проживаєш життя без завдання болю іншим» [36]. «Вірші Феліцити» Оксани Луцишиної вирізняються відвертістю. «Поезія має багато спільного з молитвою», – зазначає в одному з інтерв'ю авторка. Письменниця почала писати поетичні тексти зі збірки паралельно викладаючи україністику в американському університеті. Саме тоді, як пригадує авторка, вона побачила українську літературу «біблійною» і «релігійною за своєю суттю»: «“Вірші Феліцити” стали таким собі “поверненням додому”» [38]. Владислава Дудник назвала поезії в збірці «літературною грою». Усе завдяки образам-символам, що ними «майстерно жонглює» Оксана Луцишина [19]. В анотації до поетичної книги зазначено, що вірші містять низку мітів й архетипів, із-поміж яких Море, Сад, птахи, кораблі, сузір'я, вогонь, глина тощо. Виразними є також біблійні сюжети в ліриці.

Як бачимо, у творчості Оксани Луцишиної, окрім потужного феміністичного струменя, наявний культурологічний дискурс. Низку культурних кодів можна простежити вже з перших художніх текстів авторки. Проте однією з найбільш виразних книг із «культурними» вкрапленнями є остання наявна збірка поезій Оксани Луцишиної – «Вірші Феліцити». Мітологічна й біблійна основи, а також літературні вкраплення поетичної книги увиразнюють внутрішні пошуки ліричної героїні та є засобом творення авторських поетичних картин.

## **2.2. Інтерпретація біблійних сюжетів, героїв і героїнь, образів у збірці**

Маркери зі Святого Письма в художніх творах нерідко допомагають вибудувати характер головних героїв / героїнь, а також відтворити їхню специфіку взаємодії зі світом. Часто такі тексти вирізняються оригінальністю форми чи сюжетної побудови. Окрім того, звернення до Біблії допомагає простежити особливості духовного світомислення самих письменника чи письменниці.

Збірку Оксани Луцишиної «Вірші Феліцити» можна розглядати як кластер віршів, у яких лірична героїня проживає та зрештою переживає травматичний досвід – розставання з чоловіком. У своїй поетичній книзі авторка переносить елементи із сакральних текстів на суб'єктивний рівень. Завдяки цьому поетеса вибудовує тло для розгортання внутрішніх конфліктів ліричної героїні.

У першій же поезії збірки («я – одержима – і зілля моє гірке...») перед нами – одержима коханим чоловіком жінка. Вона бачить «царство докруз чуже», а становище, у якому опинилася після розриву стосунків, – як апокаліптичну дійсність, подібну до біблійного сюжету про Об'явлення святого Іоана Богослова. Лірична героїня Оксани Луцишиної почувається спустошеною й покинутою у зв'язку з любовним розставанням. Це підкріплюють образи «вистудженого гінекею» і темної келії, у якій поховано жінку. Апокаліптична картина, що її зображує письменниця, увиразнює неспокій ліричної героїні, переживання щодо любовного розриву й відчуття несприятливого для неї фатуму:

*я – одержима – і царство докруз чуже –  
ми – це сузір'я чорні над нами – вже  
сурми сурмлять і мерці повстають – таке  
зілля моє гірке і навік гірке [35, 4].*

Біблійна історія про Апокаліпсис завершується «відродженням чи поверненням назад, щоб дати новий початок тому, що існує тепер» [46, 207]. Згадана поезія – вступна до збірки. І хоч у вірші зображено неясну картину, сповнену внутрішнього болю ліричної героїні, однак подальші тексти засвідчують шлях боротьби жінки з власними почуттями та спогадами. Вона прагне отримати друге життя.

У текстах поетеси лірична героїня часто апелює до Бога. Вона звертається до нього, говорить із ним, просить його про послугу. Однак така номінація не свідчить про релігійне заглиблення віршів. В одному з інтерв'ю Оксана Луцишина поділилася, що в її збірці не йдеться про Бога якоїсь

конкретної релігії: «Я дотримуюся тієї думки, що ти і сам собі можеш бути релігією і храмом, якщо це щиро» [36]. Лірична героїня «Віршів Феліцити» називає Богом свого коханого чоловіка, стосунки з яким для неї були на рівні сакральності. Проте розставання й бажання порятувати якщо й не минулий любовний зв'язок, то хоча би себе, змушують жінку дистанціюватися від спільного минулого. Із цією метою вона намагається зробити свого колишнього коханого чужим: «я – одержима – от тільки спитайте ким – / сином чужинським...» [35, 4], «о, повернись, вернись, сину чужих історій...» [35, 6], «він зрозумів (як? звідки? зовсім чужий)...» [35, 90]. Та й сама жінка прагне стати чужою для нього й розпочати нове життя:

*ти ще встигнеш багато – тому що багато слів  
поміщається в цій  
уже зчужілій імлі  
де рідний голос не знає тебе [35, 86].*

У поезії «Боже – о Боже – Боже – а інші слова такі...» болісне переживання розриву змушує ліричну героїню назвати коханого чоловіка Мучителем [35, 5].

Нортроп Фрай, автор ґрунтовного дослідження «Великий код: Біблія і література», пов'язує образ каменю / скелі у Святому письмі з образом самого Месії. На думку дослідника, у такому вигляді Ісус був присутній зокрема у старозавітній історії [46, 255]. В інтерпретації Оксани Луцишиної образ каменю суголосний втомі й тягареві, що його несе лірична героїня: «каміння ляже на очі...» [35, 7], «вийми з душі цей камінь...» [35, 66], «роззирнешся – ні дому ні тіла / тільки камінь на груді...» [35, 72]. Однак це також символ перешкод на шляху до переродження ліричної героїні:

*... мов із мене росте  
крізь каміння небачена квітка одна  
і стебло її дике міцніше за те  
що іще не вміщає у себе вона [35, 40].*

Окрім того, авторка в деяких віршах апелює до біблійного сюжету про гріб Господній, що був прикритий іззовні каменем:

*несповідимі шляхи у надрах гори  
тихі печери, чорні ланки розламів  
замість погаслої свічки гори, гори  
поки Месія кличе тебе крізь камінь [35, 25].*

Образи тихих печер і погаслої свічки символізують внутрішній застій ліричної героїні. А пустий гріб у низці поезій («розкажи їм – пустує гріб. на горі ні душі нема...» [35, 48], «...а із тіла мовчання тонко цідився час...» [35, 60]) свідчить про затишшя перед початком нового етапу в житті жінки – її відродження, воскресіння.

У пізніших легендах Ісус часто асоціювався з рибою чи дельфіном [46, 276]. Ці образи також зрідка з'являються в ліриці Оксани Луцишиної. Нічні дельфіни в авторки летять за зіркою [35, 11], в іншій поезії дельфін намагається спокусити морську богиню покинути земний світ і відправитися в море [35, 13]. Морські створіння у «Віршах Феліцити» зображені здебільшого в негативній конотації. Зокрема річку Коцит лірична героїня просить пробити «усіх лускатих» [35, 12], а вже вбиті рибини своїм неприємним запахом наштовхують давньогрецьку богиню Амфітриту на думку стати царицею морських глибин. У цьому ж вірші натрапляємо на образи хижої риби баракуди, а також зимніх медуз [35, 13].

Яскравим є образ Левіафана у вірші «річко плачу, річко вогню і льоду...» – біблійного морського чудовиська, якого у Старому Завіті ототожнювали із сатаною. Лірична героїня Оксани Луцишиної бачить світ, що «не знає заходу ані сходу», він дає себе проковтнути злему створінню. Тварина уособлює особливу жорстокість, із якою жінка зіштовхнулася унаслідок розставання [35, 12]. У новому світі немає місця минулому ліричної героїні, що вона ототожнювала зі святим. Жінка почувається всіма забутою й нікому не потрібною, своє становище описує як тривале мойсеєве блукання Єгиптом на шляху до Нової землі:

*плачеш так, ніби прокладаєш кудись тунель  
ніби світ про тебе забув, ніби ти в Єгипті  
іспит проходиш... [35, 58].*

Водночас образ землі, що обов'язково мусить зміліти, «*тільки аби ти мала де танцювати*» [35, 12], нашттовхує на думку, що цей період є лише перехідним для ліричної героїні. Жінка ще відчуває в собі сили, щоб розпочати нове життя:

*...і правда б'ється в мені  
наче риба,  
спіймана  
і жива ще [35, 91].*

Герої, яких згадує Оксана Луцишина у своїй ліриці, увиразнюють характер самої ліричної героїні письменниці. Із-поміж них – старозавітний праведник Йова, який у Святому письмі мовчазно долає численні страждання, послані Богом. Лірична героїня авторки потерпає від болю, переживань і спогадів через розставання з коханим чоловіком. Проте на відміну від Йови, страждання їй послав її ж чоловік, якому вона достоту віддана [35, 18].

У поезії «жити звикаєш невтїшено неопалимо...» перед нами – образ Симона Киринейського:

*десь Киринейчик гуляє по Єрусалиму  
досі із гамірних місць не дійшовши сюди [35, 54].*

У Новому Завіті згадано, що саме цьому чоловіку було доручено нести хрест Ісуса Христа під час Хресної Дороги. Лірична героїня вірша ототожнює свої страждання з тягарем, із яким Симон Киринейський покликаний вічно блукати святими місцями й не знаходити спокою.

Окрім того, у низці поезій жінка порівнює себе з біблійною Саломеєю. У Святому письмі дівчина відома своїм наказом відсікти голову Іоану Хрестителю. За однією з легенд Саломея померла, провалившись під лід. На цей образ неодноразово натрапляємо в поезіях «Віршів Феліцити». Теперішнє становище ліричної героїні, сповнене страждань і спогадів, прирівняно в ліриці

до «скляного гробу» [35, 30] і «скляної тюрми» [35, 33]. В інтерпретації Оксани Луцишиної жінка вдається до самопожертви, адже тільки так, на її думку, їй удасться забути минулі стосунки:

*я піду в обхід, я вмерзну у лід  
я залишуся в ньому надовго – чи  
назавжди – у льодах зникають сліди* [35, 33].

У поезії «так відпадає від дерева гілка суха...» лірична героїня авторки бере за руку Лазаря – чоловіка, якого Ісус Христос воскресив на четвертий день після смерти [35, 26]. Цей сюжет засвідчує бажання жінки повернути собі втрачені сили й почати нове життя. Свої ж страждання вона вважає виявом аскетизму.

Зрештою, лірична героїня Оксани Луцишиної переконана, що нова дійсність – без коханого чоловіка – єдиноможлива для неї:

*що дасться за час без тебе, про тебе?  
напевно, місце в раю* [35, 50].

Жінка прагне знайти свій новий дім, у якому почуватиметься по-справжньому щасливою. Вона знає, що на цьому шляху буде застережена від можливих помилок:

*Господи, я мушу знати – на кожному з чотирьох кінців  
світу – стоїть на сторожі архангел у золотому  
щоб захистити від злого від ночі від часу від манівців  
у пошуках дому* [35, 80].

Виразно у «Віршах Феліцити» звучить образ саду, що уособлює любовні стосунки ліричної героїні. Ідилічної характеристики він набуває в поезіях, де жінка пригадує своє минуле поряд із коханим чоловіком. На думку Нортропа Фрая, Едем став тим місцем, де вибудувався «вищий рівень взаємин людини» [46, 123], себто де всі були рівні й не посягали одне на одного. Там панувала ідилія. Пророк Ісаї пише, що зрештою ще «...замешкає вовк із вівцею, і буде лежати пантера з козлям...» [6, 692], проте наразі внаслідок «гріхопадіння» дорога до Саду людині недоступна. Такими ж недоступними, віддаленими в

часі поступово стають стосунки ліричної героїні з чоловіком у «Віршах Феліцити». У деяких поезіях жінка відчуває тугу за минулим, що асоціюється з приємними моментами. Зокрема у вірші «вона тебе омине, тільки скажи уголос...» лірична героїня відчуває «*буйноцвітний голод*» [35, 38], прагнучи повернутися в ті часи. Сам же сад у ліриці авторки плодоноситься («*так плодоносить сад...*» [35, 22]) і сповнений теплом («*...в теплих садах, між котрими – едем і дім*» [35, 38]).

Кінець стосунків із коханим чоловіком репрезентує вечірній сад, у якому «*важко в'янутиме камелія*» [35, 46]. В одному з віршів авторки лірична героїня зображена над прірвою, а її існування прирівняно до «*вогких і хитливих стін*», що не здатний утримати плющ. Натомість саме в цьому місці та стані жінка не відчуває болю, спричиненого розставанням: «*тут, на краю землі, не горять сади*» [35, 17]. Водночас про колишні стосунки їй усе ж нагадують чорні яблука, що котяться з-під воріт. Вони репрезентують оприявлення негативних епізодів у спогадах героїні, пов'язаних із чоловіком. Сад, що тепер бачить вона, зображений зів'ялим і позбавленим пахощів. Яскравим стає образ голограм зір, повз які пропливає човен у вірші. Вони уособлюють ілюзію, у якій жила лірична героїня в минулих стосунках.

Нортроп Фрай зазначав про два елементи первісної світобудови – воду та дерева [46, 207]. Вони є частиною первісної оази, Саду, а їхні образи в ліриці Оксани Луцишиної репрезентують ідилічне кохання, що вже в минулому. У вірші «аніма – крізь шари неземні й земні...» лірична героїня авторки порівнює себе з деревом без кори [35, 23], а в поезії «це обличчя у русі (трава поріділа у русі)...» воно хоч і вкрите цвітом, проте «*від соку живкого слабке*» [35, 42]. Отже, після розриву стосунків жінка почувається беззахисною, позбавленою життєвих сил. Окрім того, вона називає себе «*навік тремкою*» [35, 42], що відносить до переказів про вічно тремку осіку. За біблійною легендою, дерево має таку особливість, оскільки колись на ньому повісився Іуда. Саме тому осіку вважають нечистою та проклятою, символом суму й туги [24, 422–423]. Однак показовим у ліриці «Віршів Феліцити» є образ «*вцілілих дерев*», на яких «*тепліє*

*жива кора*» [35, 47], – символ відновлення ліричної героїні після тривалих душевних потрясінь.

Образ живої води, що б'ється із джерела [35, 22], жили якої тягнуть за собою місяць [35, 26], уособлюють очищення та новий початок. А в поезії «Господи Ти що чуєш мене завжди...» лірична героїня рве грудьми живу воду, що символізує боротьбу жінки з власним минулим, долання перешкод [35, 39].

Біблійний сюжет про вигнання людини з раю Еріх Фромм тлумачив як опис «природи стосунків між людиною і свободою». Психолог зазначав, що порушення заборони стало «першим актом свободи» і «першим людським учинком» [62, 44]. У вірші «My Lover Told Me I Am a Barbarian» Оксана Луцишина підкріплює думку про обмеженість людської діяльності в межах Саду:

*коли господь – е е каммінгз тут ні до чого –  
казав – і покора ваш дім і сад  
де я була і чому я не вмію цього  
вилуцтити із порад [35, 7]].*

Лірична героїня поезії усвідомлює, що колишні стосунки обмежували її та примушували до покори певною мірою. У вірші «і прийде такий день – ні після ні до ні над...» жінка бачить своє минуле поряд із чоловіком отруйним: «бо немає куди назад – там отруйний сад» [35, 47]. Саме тому вона шукає шлях позбутися цих установ і прагне вчинити свій «акт свободи» на користь нового життя.

Остання поезія «Віршів Феліцити» зображує атмосферу нового саду, у якому зрештою опинилася лірична героїня: «кажуть тут гарно – гори бузкові сади зелені» [35, 92]. У вірші проведено паралель між жінкою та пташкою, яка міцно тримається за гілку, перебуваючи на острові. У новому саду, у нових стосунках героїня дещо обережно поводить себе зі своїм обранцем (як і він із нею). Адже обоє зважають на свій попередній досвід:

*але ці двоє ще нічого не знають торкаються обережно  
рук облич тканин під якими серце у клітці.*



Важливим стає усвідомлення жінки, що в реальності не існує вічного щасливого життя. Лірична героїня зазначає, що *«закоханим спершу радісно а потім зненацька сумно»*. Постійність же, як бачимо з поезії, можлива лише в непорушних зображеннях на гобелені. Ця нова істина стає висновком, до якого поступово йшла крізь усю збірку жінка.

Як бачимо, біблійні сюжети, герої, поняття й образи в поезіях Оксани Луцишиної стають інструментом для прописування досвіду розставання з чоловіком ліричної героїні. Біблійний код у збірці авторки увиразнює внутрішній конфлікт жінки, за допомогою нього продемонстровано змінність її ставлення до минулих стосунків. Виокремивши основні компоненти із сакральних текстів у ліриці, у наступному підрозділі маємо можливість простежити їхню частотність, а на основі цього – проаналізувати специфіку відображення біблійних мотивів у ліриці письменниці.

### 2.3. Біблійні мотиви у «Віршах Феліцити»

Оксана Луцишина демонструє характер взаємодії ліричної героїні зі світом за допомогою низки біблійних мотивів. Зокрема в збірці натрапляємо на такі провідні: німоти й мовчання, страждань, мольби, жертвоприношення.

**Мотив мовчання й німоти.** Згідно з Біблією, світ було створено за Божим словом. У низці поезій Оксани Луцишиної вербалізація – це ознака життя. У вірші *«сонце на сході встане, потоне в морі...»* поетеса проголошує, що лише ті, хто говорять, – живі: *«безсловесним нема проходу»* [35, 8]. Подібного звучання набувають інші рядки, у яких прочитуємо, що людина жива, допоки пам'ятає або ж говорить: *«...живуть підсвічені голоси / у піднебессі – або у піднебінні»* [35, 19]. Апостол Яков у Новому Завіті наголошував, що той, хто не грішив словом, – досконалий. У соціумі, під час спілкування з іншими, украй важко не згрішити в такий спосіб. Отже, словом потрібно орудувати вкрай обережно. У поезіях Оксани Луцишиної лірична героїня подекуди свідомо мовчить або ж позбавлена голосу. У вірші *«Боже – о Боже – Боже – а*

інші слова такі...» [35, 5] вона порівнює слово з оковами, у поезії «напише грудень мене текел фарес...» [35, 83] слова передвіщають неминуче розставання з чоловіком, а інші рядки свідчать, що мовчання ліричної героїні пов'язане зі складністю пізнати істинність своїх почуттів:

*якщо знаєш – кажи, а не знаєш – мовчи  
як мовчала колись як не знала тоді  
це, скажімо, любов, а чи жалість... [35, 41].*

Мотив німоти й мовчання увиразнює концепт нещасливого кохання ліричної героїні. У поезії «я – одержима – і зілля моє гірке...» вона іменує себе одержимою, «...наче келія темна в пільмі земній / у якій я похована в повний мій зріст німий...» [35, 4]. Крізь призму мови (точніше – її відсутності) лірична героїня осмислює себе як мертву, нежиттєздатну. Відчуття німоти / мовчання як тілесного простежуємо й в іншій поезії: «...а із тілом мовчання прощатися краще тут...» [35, 60]. Образ «пустої печери» у вірші переносить нас до біблійної історії про Марію Магдалину. Проте в інтерпретації авторки її лірична героїня прощається з коханим чоловіком, який байдужий, німий до неї.

Мовчання в ліриці Оксани Луцишиної часто пов'язане з її спустошеністю, що залишає по собі чоловік. У вірші «коханці своїй – мов букет...» авторка застосовує метафору Маріни Цвєтаєвої «кривава честь розриву» із віршованої поеми «Поєма кінця». На відміну від російської письменниці, у ліричної героїні відсутні слова, що їх можна було би сказати чоловікові, який її покидає:

*...а я що маю сказати? а в мене і слів нема,  
тільки мовчання – тільки струни Баала  
і острівна зима [35, 6].*

Виразно в поезії звучить образ Баала, який у низці мітологій є богом бурі й грози [71]. Пізніше він трансформувався в диявола-сатану Вельзевула. За переказами, ця істота сидить під Деревом Смерти та дзвонить у Дзвони семи смертних гріхів. Усе, що залишилося в ліричної героїні, – це мовчання й струни демона. Існує легенда, що колись прабатько Баала зачепив одну зі струн, і

відтоді з'явилася тріщина в стіні між світами. Отже, мотив мовчання в поезії увиразнює характер розриву між жінкою й чоловіком. Закінчення стосунків є болісним для ліричної героїні. Про це свідчить образ ран, що їх здатен «ігнорувати» і «омивати» лише Бог. У поезії його йменовано «*поетом – жорстоким і золотим*» [35, 6]. Тобто для ліричної героїні вірша найбажанішим є набути здатності ословити свій біль та інші почуття, що виникли на фоні розриву. Так, як це зробила лірична героїня Маріни Цвєтаєвої.

У «Віршах Феліцити» безголосими є не лише люди, а й інколи те, що їх оточує. У поезії «...і раптом вечір настав...» перед нами – «*німі кути*» [35, 65]], в іншій – «*німа відраза*» [35, 68]. Описуючи воду, «*світлу як пекло або сліпу як рай*», Оксана Луцишина також наділяє її мовчанням: «*хвилею б'ється – розкішною і німою*» [35, 19]. У навколишньому середовищі, що його змальовує авторка, усе, що мовчить, позбавлене життя:

*хтось потиху звістує у хащах німих  
і гаряча азалія також німа  
перекреслює лінії стебел живих* [35, 40].

**Мотив страждань.** Як бачимо, в інтерпретації Оксани Луцишиної слово часто набуває негативної конотації, воно тісно пов'язане з мотивами болю та страждань. У поезії «садить спокусник дерево – а виростає птах...» перед нами – образ птаха. Його увиразнює концепт спокуси, адже той постав із «дерева пізнання добра й зла». Авторка зображує птаха позбавленим будь-яких емоцій:

*птах не плаче не піє не підійма очей  
наче йому кольчуга груди тремкі пече* [35, 24].

У своїй поезії Оксана Луцишина відтворює художню картину умовностей, де ймовірною причиною нежиттєдіяльності птаха є знання, про яке той змовчав. За це він міг би бути позбавленим голосу взагалі, про що свідчить образ «*звільненої німоти*». Німота в поезії є умовною нагородою, що здатна позбавити істоту страждань і печалі.

Винагорода за терпеливість до страждань очікує Йова з поезії «більше немає ні скарг ані слів у Йова...». Оксана Луцишина змальовує образ

старозавітного праведника, який у Біблії відомий своєю покорою й терпеливістю до численних нещасть, що їх посилав йому Бог. В інтерпретації авторки Йов перетворюється на птаха:

*тільки шкіра собі горить шолудива  
в небо проситься відстає від м'ясива*

*щоб злетіти як дикий птах попід хмари [35, 18].*

Образ пташиного крику в поезії увиразнює концепт свободи. За власне мовчання до посланих страждань і мук чоловік був винагороджений вільним летом.

Якщо інші біблійні образи-герої здані мовчки терпіти власні випробування, то для самої ліричної героїні збірки Оксани Луцишиної страждання, що їх посилає Бог, часто є нестерпними. Саме тому в низці поезій у збірці – монологи, звернені до нього. У вірші «...що, Господи, ми вже приїхали – чи ще ні?» лірична героїня прирівнює свої страждання до концентраційного табору:

*...що, Господи, ми вже приїхали – чи ще ні?  
а якщо ні то куди вже далі – хіба в гулаг  
ні сонця ні зір ні місяця у вікні  
тільки чужі вікна і серце затиснуте у кулак [35, 69].*

**Мотив мольби.** Низка образів у поезії (чужих вікон, вітру, темноти, булави) увиразнюють внутрішній неспокій і відчуття важкості на душі ліричної героїні. Описуючи її страждання («...сочиться кров повільна неначе мряка / плутаються сні» [35, 34]), авторка наділяє жінку здатністю просити. Звідси й ще один наскрізний мотив у ліриці – мольби.

«Господи, Ти мене чуєш?», – запитує лірична героїня поезії «ну, припустимо, гасиш світло, молишся в темноті...», яка «ще й не на хресті / а таке ніби мене вже зняли з того хреста». Вона демонструє свою спустошеність і невідчуття життя: «тіло лежить / вже йому не до сліз тепер...». Причиною тому є час, що «і далі живе, ятрить... / і пульсує,

*ввігнаний глибоко під ребро»* [35, 49]. Він не здатний загоїти душевні рани втрати коханого чоловіка.

Нестерпність тривання життя віднаходимо й у вірші «Боже – о Боже – Боже – а інші слова такі...». Перед нами постає картина жалю й відчаю, що поглинають. Час для ліричної героїні ненависний, адже він тягне за собою «*спогади доторки»*. У зв'язку з цим жінка звертається до Бога з проханням порятунку:

*Боже мій Боже мій – де твої вої де  
хто з них – на волю ослаблю мою – гряде  
хто з них мені розкаже – чому не так... [35, 5].*

У вірші «все, Господи, все – з цього одного гака...» Бог і його послані випробування є для ліричної героїні повчальними: «*все, Господи, все – я дякую за науку...»*. Проте таке навчання вона не здатна більше терпіти, тому просить: «*...тіло моє зніми горло моє звільни...»*, «*зріж мотузки благаю благаю зріж»* [35, 34]. Мотузки в інтерпретації авторки – це пам'ять, спогади, що поєднують ліричну героїню з колишніми стосунками. Для неї спільне минуле набуває негативної конотації, а подекуди навіть суголосне страхові: «*страшно лежати – але страшніше йти – / по острову гострому, по часовій прямій / пам'яті, у якій – ти»* [35, 33]. Тому жінка благає позбавити її здатності пам'ятати та згадувати про своє нещасливе кохання, якщо його неможливо повернути.

Монологи й благання ліричної героїні в поезіях Оксани Луцишиної подекуди адресовані образу коханого чоловіка. Рефреном в одному з віршів звучить прохання змилюватися над жінкою:

*змилуйся, змилуйся! – я ж бо крихка, крихка  
із повітря імлистого, з молока...» [35, 14].*

Лірична героїня щоразу проговорює свій досвід невдалих стосунків, що зрештою залишили по собі лише відчуття власної нестійкості, як моральної, так і тілесної: «*все що я маю – це людське тіло / сипке мов мак...»* [35, 88].

**Мотив жертвоприношення.** У вірші «я саломея, в миру – анна – здається чіллаг...» [35, 30] Оксана Луцишина застосовує образ офіри для

демонстрації особливостей характеру своєї ліричної героїні. На відміну від загальновідомої біблійної легенди про Саломею, за проханням якої відтяли голову Іоану Хрестителю, героїня авторки приносить *себе* в жертву. Мотив жертвоприношення увиразнює наскрізний у збірці концепт нещасливого, нищівного кохання. Утрата коханої людини є болісною для ліричної героїні, вона не може уявити свого подальшого життя. Про це зокрема йдеться в іншій поезії, де жінку «чорна безодня їсть», а сама героїня прагне покінчити зі спогадами:

*я піду в обхід, я вмерзну у лід  
я залишуся в ньому надовго – чи  
назавжди – у льодах зникають сліди*

*– не кажи нічого, мовчи [35, 33].*

Отже, офіра, на думку ліричної героїні Оксани Луцишиної, здатна якщо й не повернути жінці колишні стосунки, то хоча би позбавити страждань постійно згадувати про них.

Звертаючись до чоловіка, героїня авторки готова віддати в жертву «*все – лише за доторк – один тільки доторк...*». Вона прагне відновити колишнє кохання, що жевріє в її грудях: «*о, повернись, вернись, сину чужих історій*». І ладна піти на будь-що: «*я тобі все віддам*» [35, 6]. У поезії «*аніма – крізь шари неземні й земні...*» лірична героїня навіть просить чоловіка стерти її власне «Я». Окрім того, вона зауважує, що не кожна жінка піде на таку пожертву заради кохання:

*вирви коріння з мене мапу мою зітри –  
цю сліпоту стооку прийме не кожна [35, 23].*

Проте жертвність не завжди є бажаною й виправданою. У поезії «страх як плід не дозріває – на те він страх...» лірична героїня, навпаки, шукає будь-якого способу, аби втекти від жертвоприношення:

*...як тебе оминутти? як тобі допомогти?  
як утекти від прийнятої офіри?» [35, 21].*

У вірші «жити звикаєш невтїшено неопалимо...» жінка сприймає жертвність собою як звичайну фізичну смерть [35, 54]. Офіра для ліричної героїні Оксани Луцишиної є фатумом, від якого та прагне себе позбавити, зокрема рішуче відмовляючись від ролі жертви:

*...я лежу на землі, відмовляюся від цикути –  
щоб цикута, своєю чергою, відмовилася від мене» [35, 68].*

Героїня «Віршів Феліцити» звикла жити так, «ніби я ще вцілю уникну офіри» [35, 54]. В одній із поезій жінка себе заспокоює: «вона тебе омине, тільки скажи уголос: / хай омине» [35, 38]. Ілюзія вічного існування стає для ліричної героїні авторки порятунком.

Як бачимо, біблійні мотиви у збірці Оксани Луцишиної репрезентують характер взаємодії ліричної героїні з чоловіком, навколишньою дійсністю й самою собою.

#### **2.4. Мітологічний код у ліриці: образно-сюжетний вимір**

Оксана Луцишина активно інтерпретує не лише біблійні сюжети, але й бере за основу деяких своїх поезій міт. У ліриці «Віршів Феліцити» натрапляємо на значну кількість образів і героїв / героїнь давньогрецької, давньоєгипетської й латиноамериканської мітології. Особливо активно авторка застосовує надбання давніх греків.

Образ підземного царства з давньогрецької мітології – один із найбільш поширених у збірці «Віршів Феліцити». Він утілює важкий період у житті ліричної героїні – її духовну смерть. Перевізником у царстві Аїда давні греки вважали Харона. На його образ натрапляємо зокрема в поезії «я програла – програла (завжди програвайте!) – зими...»:

*я зацвітаю знову і знову (цвітить натхненно!)  
будь-яким номіналом на честь харона [35, 15].*

Платою Харону за перевіз річками Стікс та Ахеронт була монета, що її клали небіжчикам у рот [56, 209]. У вірші Оксани Луцишиної лірична героїня

готова пожертвувати будь-чим заради того, аби потрапити до царства Аїда. Так вона прагне позбутися страждань і поринути в забуття.

У вірші «над півостровом день над півостровом ніч і вже...» Оксана Луцишина застосовує образи водойм із давньогрецької мітології – Коціту й Лети. Кокіт (Коціт) – це річковий бог, за ім'ям якого було названо підземну річку, відому як річка плачу. Лета – водойма в підземному царстві Аїда. За давньогрецькими переказами, якщо напиться з цієї річки, душа забуває все, чим жила на землі [56; 126, 132]. У поезії авторки ці образи увиразнюють внутрішні прагнення ліричної героїні:

*і ріка не знаходить моря – навіщо ти  
підказав коціту імення леткої лети?* [35, 11].

Образи річок підкреслюють страждання жінки. Коціт і Лета стають місцем забуття, де вона прагне знайти для себе прихисток від спогадів про колишні стосунки. Однак ліричній героїні вдається забути лише ненадовго. Вона відчуває леткість, нетривкість її спроб позбутися пам'яті про колишнє.

В іншій поезії річка Коціт зображена як чи не єдиний порятунк для жінки: *«річко плачу, на тебе уся надія»*. З іншого боку, водойма є жорстокою й приносить біль ліричній героїні:

*річко плачу, річко вогню і льоду  
ти оперізуєш моря вологу рану* [35, 12].

У поезії «напише грудень мене текел фарес...» натрапляємо на образ іншої річки – Флегетон (Піріфлегетон):

*і корабель на хвилях флегетону  
застиг на мить – і душі поплили  
самі без нього...* [35, 83].

За давньогрецькою мітологією, річка Флегетон протікала в підземному царстві Аїда та вливалася в Ахеронт [56, 169]. Завдяки цьому образу в поезії авторці вдалося вкотре підкреслити внутрішній стан ліричної героїні та вибудувати містичну сюжетну картину.



Оксана Луцишина зображує свою героїню роздвоєною. З одного боку, вона щораз потерпає у спогадах про коханого чоловіка та їхнє спільне життя. З іншого – стикається із жорстокою реальністю, у якій усвідомлює, що пам'ять про колишні стосунки віддаляє її від реального життя. Це яскраво продемонстровано в поезії «по нічному шосе нитка жива повзе...». У вірші авторка зобразила дві часопросторові площини: мітологізований сюжет про Аріадну, Тезея (Тесея) і Діоніса, обрамлений нічною автострадою, якою їде лірична героїня. Давньогрецький міт стає засобом для демонстрації жінці того, як думки про колишнє її отруюють, умертвляють. Для цього поетеса зображує свою героїню такою, яка щойно повернулася з підземного царства:

*ти очі розплющивши вхопишся за кермо  
і з лобового скла відчистиш підземний мох  
ще не сира земля ще не нічна зоря... [35, 36]*

Цікавими є образи самих давньогрецьких героїв і героїні, що з'являються в поезії. Зокрема коханого чоловіка, із яким розійшлася жінка, прирівняно до Тезея. Це один із найвизначніших героїв грецької мітології, який відомий своїми доблестю, силою й численними перемогами [56, 193–195]. Таким же він і представлений у вірші Оксани Луцишиної: здобувши любовну перемогу над ліричною героїнею, він покинув її.

Іншим популярним божеством у давніх греків був Діоніс (Вакх). У вірші він номінований «*богом вина*», який допоміг ліричній героїні вийти із забуття, поваливши за допомогою виноградної лози метафоричну стіну:

*наче лоза проросте і камінь цей обів'є  
і упаде суддям до ніг стіна [35, 36].*

Сама ж лірична героїня порівнює себе з Аріадною. За переказами, Діоніс зустрів її на острові Наксос, де дівчину раніше покинув коханий Тезей [56, 87–89]. Отже, давньогрецький міт, з одного боку, стає інструментом для відображення душевного неспокою ліричної героїні. З іншого – уселяє в ній надію на те, що після розставання жінка все ж зустріне чоловіка, який її покохає. Ця думка перегукується з віршем «*ти все ще ти...*»:

*ти все ще ти до виходу до входу  
у світ любовей – у котрі ти ще  
не віриш – як вогонь не вірить в воду  
яка його собою пропече [35, 82].*

За віруваннями давніх греків, у Беотії розташована печера Трофонія, біля якої протікає два струмки. Один із них – струмок Мнемозіни – богині пам'яті, ім'я якої також пов'язане з підземним простором [56, 144]. Оксана Луцишина згадує її в поезії «...вона закінчує збирати маслини чи масло у бутлі лити...»:

*хто із богів – чоловік мнемозіни? кого з них просити  
аби затулив своїй жінці рота бодай цілунком? [35, 37]*

Пам'ять у ліриці авторки відіграє засадничу роль, оскільки саме завдяки їй лірична героїня щораз поринає у спогади про колишні стосунки. Себе жінка йменує «чорною у білім» і просить: «хай її пам'ять зайде як сонце...» [35, 37]. У низці віршів вона прагне позбавитися можливості згадувати про минуле, адже воно є травматичним для неї: «...як тобі – без часу / без пам'яті, в якій цей біль загруз» [35, 55].

У вірші «Амфітріті сказав дельфін, пірнай у море, невісто...» Оксана Луцишина інтерпретує сюжет із давньогрецького міфу про те, як Амфітріта стала дружиною Посейдона. Перед нами – дельфін, який стає своєрідним змієм-спокусником та намовляє дівчину покинути земний світ:

*Ну ж, Амфітріто, подумай, ну – що на землі втрачати?  
Ймення того, хто згинув, луну? Дах бідняцької хати? [35, 13]*

За переказами, Посейдон – бог-володар світових вод – послав дельфіна, щоб той відшукав і привіз на спині Амфітріту [56, 32]. У поезії авторки дівчина зрештою погоджується на переконання тварини, однак з однією умовою:

*Тільки хай пам'ять мою зітруть, хай поконають пам'ять,  
Хай розіб'ють уже й часоплин – інше-бо все розбито!.. [35, 13]*

Амфітріта уособлює ліричну героїню збірки. З одного боку, згадка цієї давньогрецької богині увиразнює концепт страху, що супроводжує жінку впродовж усієї поетичної книги. Адже Амфітріта спершу злякалася залицьня

Посейдона, тому й утекла до Атланта [56, 32]. Жінка у збірці боїться невідомости, у якій опинилася, вона сповнена непевности щодо свого майбутнього. Окрім того, вона боїться спогадів про колишній любовний зв'язок, що часто зринають у її пам'яті. І саме тому Оксана Луцишина робить акцент на цьому мотиві у вірші: в інтерпретації поетеси Амфітріта погоджується стати дружиною морського царя лише якщо позбавиться будь-яких спогадів про колишнє життя.

У мітах давніх єгиптян підземним світом був Дуат, володарем якого вважали Озіріса. Це божество відоме своєю стійкістю до смерти («Здається, бог протистоїть стану смерти, дотримуючись епітета “той, хто перебуває в Недьєті”, – це фраза, що підтверджує його ненависть до сну... й інертності» («The god seems to be resisting the state of death for following an epithet, ‘he who is in Nedyet’, are phrases asserting his detestation of sleep... and his hatred of inertness...»)). Попри це, за єгипетськими мітами, Озіріс усе ж топиться в річці, а його сестра Ізіда й боги Тот і Гор пізніше оживлюють його [78, 117]. На образ Озіріса натрапляємо в поезії Оксани Луцишиної «страх як плід не дозріє – на те він страх...»:

*озірісе – кажуть – тіло твоє – в очеретах*

*поки – кажуть – ширяє дух над очеретами [35, 21].*

В інтерпретації авторки це божество прирівняно до страху, що його відчуває лірична героїня. Вона звертається до нього:

*як тебе оминутти? як тобі допомогти?*

*як утекти від прийнятої офіри? [35, 21]*

З Озірісом пов'язана низка дискусійних теорій щодо його походження. Учені намагалися виявити етимологію цього імені й висунули кілька теорій. Одна з них свідчить про те, що Озіріс походить від лівійського бога зерна, інша – від первісної богині-матері, чиє ім'я витлумачують як «та, яка належить до лона» («she who belongs to the womb»). Та все ж, найбільш розповсюдженою є думка про те, що ім'я Озіріса походить від слова «woser», що в перекладі – «могутній» [78, 114–115]. Зокрема цю думку підтверджують також

давньоєгипетські міти про смертостійкість божества. Оксана Луцишина застосовує образи плоду й «неповноти вагітної», щоб продемонструвати потужність страху й водночас – його постійне наростання в житті ліричної героїні. Він настільки могутній і сильний, що жінка прагне будь-що позбутися його.

На синтез богинь із різних мітологій натрапляємо в поезії «де ви – всі мої матері – і та що народила Христа...» [35, 76]. Із давньогрецької це Деметра, її донька Кора (Персефона) і Геката, із давньоєгипетської – Ізіда, із мексиканської – Йорона. За допомогою всіх цих образів поетеса створює власну мітологічну сюжетну картину.

Як бачимо, мітологічні сюжети в деяких поезіях Оксани Луцишиної стають основою для розгортання особистісних конфліктів ліричної героїні. Авторка здебільшого застосовує образи підземного світу з різних мітологій, що увиразнюють душевний стан жінки. Водночас у низці поезій мітологічний код, як і біблійний, стає інструментом авторського мітологізування, про що йтиметься в наступному розділі.

## 2.5. Авторські міти в поезії Оксани Луцишиної

Біблійна й мітологічна основи «Віршів Феліцити» увиразнюють внутрішні пошуки ліричної героїні, а також є засобом творення авторської поетичної картини. «Код, оперуючи вже відомими елементами культури, дозволяє прикріплювати до них нове семіотичне маркування, що є реакцією на новий досвід» [29, 12], – пише у своїй монографії Світлана Кочерга. Оксана Луцишина, беручи за основу загальновідомі образи й сюжети, у своїй ліриці часто витворює авторські міти.

Значна кількість образів у збірці поетеси походить із мітології, а саме – давньогрецької. Одна з них – оповідь про Аріадну. У поезії «по нічному шосе нитка жива повзе...» Оксана Луцишина порівнює магістраль із клубком Аріадни, за допомогою якого, за легендою, вдалося вибратися з лабіринту

коханому дівчини Тезею. За уявленнями давніх греків, Мінос, батько Аріадни, був мудрим і справедливим правителем. Після смерти він став суддею над душами померлих [56, 141–142]. В інтерпретації Оксани Луцишиної Міносу доводиться судити власну дочку. Лірична героїня поезії промовляє до Аріадни:

*Мінос уже у пеклі – і суд встає  
на невинне і винне слово твоє... [35, 36]*

Причиною постання перед судом став любовний зв'язок Аріадни з богом рослинності й виноробства. За переказами, після нетривалих любовних стосунків із Тезеєм, той покинув дівчину. Пізніше вона вийшла заміж за Діоніса.

Рефлексії ліричної героїні щодо мітологічного сюжету репрезентують власні самопошуки жінки. Вона намагається розплутати свій клубок, пов'язаний із любовними почуттями. Як і Аріадна, лірична героїня залишилася покинутою своїм Тезеєм. Жінка постає «зрізаним гроном» у печері. Образ печери в деяких інтерпретаціях символізує материну утробу. Це твердження підкріплює образ зерен, як символ зародження нового життя. Пеон згадував, що коли Тезей покинув Аріадну, дівчина була вже вагітною, а під час пологів померла [68]. Окрім того, образ зерен передвіщає нове кохання ліричної героїні, появу свого Діоніса в її житті. Отже, відгомін давньогрецького сюжету – імовірний розвиток подій у житті ліричної героїні.

Поезія «я саломея, в миру – анна...» [35, 30] поєднує біблійну історію про юдейську царівну Саломею й загадкову героїню європейських газет ХХ століття Анну Чиллаг. За основу вірша взято сюжет про усікновення голови Іоана Хрестителя. Біблійна історія оповідає, що під час святкування дня народження Ірода той настільки захопився танцем дочки своєї дружини Іродіади, що пообіцяв здійснити будь-яке бажання дівчини. «Вона ж вийшла, і спиталася матері своєї: “Чого маю просити?” А та відказала: “Голови Івана Хрестителя”...» – оповідає Євангеліє від Марка [6, 974]. За намовинами матері дівчина попросила принести їй на тарелі голову Іоана Хрестителя.

*«Я, Ання Чиллог, уроджена в Карловицях, що в Моравії, страждала від слабого поросту волосся...»* – так розпочиналася чи не кожна газетна реклама засобів для догляду за волоссям у Європі на зламі ХІХ–ХХ ст. Загадкова особа на сторінках розповідала, що отримала знак із небес, як готувати чудодійні ліки для повернення густоти волосся. Із її допомогою все містечко, у якому мешкала дівчина, було обдароване розкішними чупринами, а сама Анна Чиллаг стала *«апостолом волохатости»*. *«Ущаслививши рідне місто, вона запрагнула і світ весь ущасливити і просила, заохочувала, благала прийняти для свого спасіння той божий дар, той чудодійний лік, таємницю якого тільки вона одна і знала»*, – пише Бруно Шульц у своїй збірці оповідань *«Динамонові крамниці»* (1933) [65]. Газетні оголошення Відня, Кракова, Берліна, Києва й інших міст закликали купувати засіб Анни Чиллаг. Сьогодні цей сюжет, що пропагували протягом кількох десятиріч, розглядають як маркетинговий феномен. *«Зважаючи на кількість публікацій та на якість оголошень, – пише Світлана Тараторіна, – можна уявити, що справи “Анни Чиллог” завжди були на висоті»* [59].

В інтерпретації Оксани Луцишиної лірична героїня жертвує власним життям, аби врятувати Івана Предтечу: *«голову віддаю на усічення – аби вберегти хрестителя»* [35, 30]. У біблійній історії після обезголовлювання від чоловіка залишилося тіло, яке *«коли його учні зачули, то прийшли, і взяли, ...і до гробу поклали його»* [6, 974]. Лірична героїня поетеси оповідає, що після смерті від неї зостанеться не лише тіло, але й волосся, що повертає нас до образу Анни Чиллаг. За переказами, життя біблійної героїні Саломеї закінчилося, коли та переходила взимку річку Сикоріс. Дівчина провалилася під лід, а її голова тривалий час залишилася назовні, допоки шию не перерізала крига.

Оксана Луцишина у своїй поезії застосовує мотив офіри для увиразнення концепту нищівного кохання. Образ скляного гробу дещо перегукується із тим, як померла біблійна Саломея. Для ліричної героїні вірша розставання з коханим чоловіком суголосне смерті. Натомість наче чудодійний засіб Анни Чиллаг, що надає волоссю життя, у поезії *«земля напуває»* ліричну героїню *«собою ніби гаряче дерево»* [35, 30]:

*сти каже засни у скляному гробі офірою  
тільки нічого не бійся – ти переростеш його  
віттям листям поглядом жестом шкірою.*

Земля обіцяє жінці лазарівське воскресіння:

*тільки нічого не бійся – воскреслим пам'ять вертається  
тихо і неunikно як кровообіг лазарю.*

Вона запевняє ліричну героїню, що жінці вдасться перерости, пережити розрив стосунків із чоловіком. Натомість образ-фікція Анни Чиллаг сповнює ліричну героїню невпевненістю про можливість пережити втрату.

Оксана Луцишина часто поєднує у власних текстах різні мітологічні основи. Це яскраво засвідчує поезія «де ви – всі мої матері – і та що народила Христа...». У ній лірична героїня звертається до низки жіночих образів-матерів. Діву Марію зокрема вона називає «*тією що народила Христа*» [35, 76]. Прообразом християнської богородиці в єгипетській мітології є богиня родючости й материнства Ізіда. Її часто зображували у вигляді жінки з рогами й сином Гором на руках, якого греки зробили богом мовчання, адже дитина постійно тримала палець у роті [56, 58]. Ізиду лірична героїня Оксани Луцишиної просить стати поруч «*в radoщах і борні*» [35, 76].

Деметра, богиня родючости з грецької мітології, у вірші представлена як «*та що втратила Кору*». Кора, вона ж Персефона, – це дочка Деметри й Зевса. Міт оповідає, як дівчину викрав Аїд, а її матір наслала за це на землю неврожай. «...Зевс, щоб урятувати життя на землі, наказав Аїдові відпустити П. до матері на три чверті року» [56, 167], тобто відтоді Кора 9 місяців була поруч із Деметрою, а 3 – у підземному царстві. Як і Персефону, богинею підземного царства давні греки вважали Гекату. Окрім того, це володарка всіх страховищ і примар. У вірші лірична героїня шукає міфічну істоту: «*відізвися – Гекато – хіба я тобі не дочка...*».

Ще одна матір, яку згадує у своїй поезії Оксана Луцишина, – «*...та що плаче – Йорона*» [35, 76] (ісп. La Llorona) – одна з найвідоміших постатей мексиканської мітології. За найпершими зафіксованими свідченнями корінних

народів Мексики, спочатку це була богиня Сіуакоатль, яка перетворилася на жінку, одягнену в біле, і щонаочі ходила вулицями, плакала й гукала своїх дітей [81]. Згідно з традиційною версією легенди, Йорона – це жінка, яку покинув чоловік. «Горе або ж бажання помсти змушують Йорону вбити своїх дітей і кинути їхні тіла в річку. Розпач жінки призвів до її смерті, а в загробному житті вона була приречена вічність блукати, допоки не знайде тіла своїх дітей» («Grief or desire for revenge compels La Llorona to murder her children and throw their bodies into a river. Despair ultimately contributes to La Llorona's death, and in the afterlife, she is condemned to wander for all eternity until the bodies of her children are recovered»), – пише у своєму напрацюванні директорка Центру мексико-американських досліджень Техаського університету Доміно Рене Перез [72, 2].

У поезії лірична героїня шукає жінок, чия доля пов'язана з нещасливим материнством. Звертаючись до Деметри, вона промовляє: *«вийди до мене – Деметро – бо ноша моя тяжка»*. Зважаючи на контекст, можна припустити, що ноша, про яку йдеться, – це дитина. Лірична героїня почуває кровний зв'язок із богинями материнства, оскільки сама є матір'ю: *«хіба я вам всім не рідна – і ваша кров не в мені»* [35, 76]. Усіх їх вона називає своїми матерями, проте ніяк не може віднайти, аби розділити з ними свої біль і переживання.

*«Аж ось тієї хвилини вийшли пальці людської руки, і писали навпроти свічника на ванні стіни царського палацу, і цар бачив зарис руки, що писала»* [6, 866], – так оповідає Книга пророка Даниїла про таємничі слова, накреслені невидимою рукою на стіні палацу вавилонського царя Балтазара. Ці рядки з'являються й у поезії Оксани Луцишиної: *«напише грудень мене текел фарес»* [35, 83]. Пророк Даниїл тлумачив загадкове писання так: *«“Мене” – порахував Бог царство твоє, і покінчив його. “Текел” – ти зважений на вазі, і знайдений легеньким. “Перес” – поділене царство твоє, і віддане мідянам та персам»* [6, 868]. Ці слова пророкували кінець Вавилонського царства. Фраза «Мене текел фарес» набула популярності в культурному дискурсі й увійшла до крилатих висловів деяких європейських країн. Зокрема в німецькій лексиці існує



спеціальний іменник – *Menetekel* – «знак застереження» [76, 242], а в англійській мові ідіома «writing on the wall» означає наближення катастрофи [82, 58].

В інтерпретації поетеси ця фраза також набуває негативної конотації, ніби передвіщаючи щось неминучо жахливе для ліричної героїні. Жінка сповнена страху перед своїм майбутнім. У поезії Оксана Луцишина порівнює її внутрішній стан із потойбічним світом. Про це свідчать образи «*чорного світла неначе кров*», «*імли червоної*» [35, 83], згадка про річку в підземному світі Флегетон і давньогрецького перевізника померлих Харона. Останній у поезії заходить за горизонт, а на нічному небі з'являється зірка Антарес. Це зоря в сузір'ї Скорпіона. Згідно з Великою українською енциклопедією, вона проходить повз Сонце якраз у грудні [64]. У грецькій мітології Антарес – це бог війни (також Арес, Арей, Еніалій), якого давні римляни ототожнювали з Марсом [56, 37–38]. Саме його поява в поетичній картині призводить до руйнування внутрішнього світу ліричної героїні: «*зайшов харон – возсіяв антарес / і тріснув світ і тріснуло ребро*». Розставання з коханим чоловіком жінка прирівнює до духовної смерті. Про це свідчать образи душ у підземному царстві, які плывуть у червону імлу.

Подібного звучання набуває поезія «я програла – програла...» [35, 15]. За давньогрецькими переказами, у царство Аїда мерців відправляли з монетами на тілі (або ж у роті), аби так заплатити Харону за перевезення небіжчиків. У поезії Оксани Луцишиної море «*монетами лягає на очі*» ліричній героїні. Так вона потрапляє в підземний світ. Харона поетеса знову іменує богом сонця, його присутність пов'язана з холодом і темрявою:

*на човні бог сонця впливає в підземне царство  
щоби там переждати ніч і зимовий вітер.*

Натомість лірична героїня уособлює весняний період: «*я зацвітаю знову і знову (цвітить натхненно!)*» [35, 15]. Вона дисонує з образом перевізника померлих, проте разом вони символізують ідею безперервності природних процесів: за зимою настає весна, за днем – ніч, а за духовною смертю – життя.

У поезії «зійшлися Бог Слова і Бог Німоти» авторка вдається до осмислення поняття мови й мовчання. Поетеса вводить у свій текст вигаданих богів, сутність яких дисонує одна з одною. Лірична героїня опиняється між ними (*«і поміж ними загублена ти»* [35, 67]). Оксана Луцишина по-своєму зображує вибір, подібно до загальновідомої картини з ангелом і демоном на людських плечах. Ліричній героїні поезії треба обрати один зі шляхів, що й так уже відомий: *«куди тобі далі – всі знають»*. Натомість жінка впевнена, що може балансувати поміж двох богів:

*на світі бува і сповільнений лет  
і він називається віра.*

*«Могутня зірда»*, що її зображує авторка, – це небесне світило, Сонце, за допомогою якого Оксана Луцишина втілює ідею невтручання у власну долю: *«гори не втручайся у Божі діла»*. Жінка переконує себе, що будь-які складні випробування – це її шлях до *«себе у новій іпостасі»*. Саме тому варто просто довіритися долі, а душевний біль сприймати як ознаку життя: *«а болю нема у безчассі»*.

Як бачимо, біблійний і мітологічний коди в ліриці Оксани Луцишиної стають основою для авторського мітологізування. Архаїчні сюжети, образи й мотиви в поезіях письменниці не зазнають змін у своїй структурі. Водночас вони є інструментами для прописування ліричних сюжетів, увиразнення особливостей характеру та особистісних переживань ліричної героїні.

## 2.6. Літературний код у збірці

У «Віршах Феліцити» віднаходимо вкраплення літературного коду, репрезентованого завдяки згадці низки літературних образів, героїв/-нь і письменників/-ць. Збірка насамперед тісно пов'язана з романом авторки «Іван і Феба». «Феліцита – це персонаж одного ще незакінченого прозового твору, відповідно і вірші “персонажні”» [16], – розповідала Оксана Луцишина, коли її поетична книга саме виходила друком, а згаданий роман був іще в процесі

написання. Марійка, героїня «Івана і Феби», – поетеса. Саме вона і є тією Феліцитою, про яку говорить авторка. Кілька монологів і віршових рядків героїні з'являються на сторінках роману («Світить сонце мережива, / Але вже не мені», «Я, мов підземне дерево, / У глибину росту» [37, 70]). Та все ж таки постать дівчини залишилася замовчуваною й не до кінця розкритою. Оксана Луцишина в одному з інтерв'ю зізналася, що в цьому й полягав її задум: «Феба – це свого роду заперечення чи проблематизація “насолоди від тексту”. Вона болить, вона нервує, вона викликає запитання. Тому, я думаю, мій прийом спрацював. “Віршів Феби” як таких немає, але є “вірші Феліцити” – і в цьому сенсі, через поетичний пласт, мої романи можна розглядати як певний кластер» [14]. Поетичне мовчання Феби в романі зумовлене зміною її сімейного статусу, оскільки в тексті вона – дружина й мати. Складна ситуація дівчини, що розгортається на сторінках прозового тексту, психологічне насилля, висміювання поетичного захоплення Марійки й обмеження її творчих поривань («...ця жінка, це голе тіло, це тіло, призначене для його втіхи і для виношування та вигодовування дітей, це тіло не має писати ніяких віршів» [37, 81]) призвели до творчого мовчання Феби. Збірку поезій «Вірші Феліцити» можна розглядати як «до-іван-і-фєбине» життя дівчини. Можливо, саме цю лірику Марійка прийшла переписувати на дискету в день знайомства з Іваном.

У поетичній збірці Оксани Луцишиної наявна низка образів, що засвідчують перегук образу ліричної героїні Оксани Луцишиної з образом Міріам із драматичної поеми «Одержима». Це зокрема образи одержимої («я – одержима – і царство докруз чуже» [35, 4]), ями («Господи Ти що почув мене із / ями...» [35, 39]) і галасливої юрби, протиставленої героїні («...ніяк, ніяк / ти не здолаєш цих голосів і криків» [35, 19]). Образ пустого гробу з поезії «розкажи їм – пустує гріб. на горі ні душі нема...» [35, 48] відносить нас до прототипу літературної Міріам – Марії Магдалини. У більшості поезій «Віршів Феліцити» лірична героїня, як і Міріам Лесі Українки, сповнена внутрішнього неспокою. Оксана Луцишина зображує свою героїню такою, яка лише прагне стати Феліцитою, тобто щасливою.

У деяких віршах збірки лірична героїня зображена в тісному взаємозв'язку з Богом, що також відсилає нас до літературного образу Міріам:

*цей камінь з одного боку буравши ти  
а з іншого – сам Месія» [35, 25]).*

Низка віршів Оксани Луцишиної набуває форми монологу, зверненого до Бога: «о я знаю Господи вік конечний стебло надламане...» [35, 46], «а тепер, мій Господи, вже нема і Петра...» [35, 53], «я, Господи, знову падаю – але Ти...» [35, 79] тощо. У ліриці наскрізним є мотив нещасливого кохання, який в інтерпретації Оксани Луцишиної репрезентований за допомогою порівняння коханого чоловіка ліричної героїні з Богом: «а тому приходь чи не приходь – / я чекаю – немов на Месію – на день / коли згасне біль...» [35, 88]. Тобто Оксана Луцишина витворює власний образ Марії Магдалини. У «Віршах Феліцити» перед нами – одержима коханим чоловіком, байдужість якого робить ліричну героїню нещасливою.

У вірші «той не знає нічого, хто так не жив...» перед нами – звертання до героїні «Камінного господаря» Лесі Українки – Долорес:

*розкажи, Долорес, нам, розкажи  
як любили тебе чужинці [35, 56].*

У драматичній поемі дівчина перебрала на себе роль жертви. Зрештою, про це писала в одному з листів до Ольги Кобилянської Леся Українка: «Се тип мучениці прирощеної, що все мусить гинути розп'ята на хресті, хоч би мала сама себе на той хрест прибити, коли бракує для того катівських рук» [31]. У драмі Долорес «...за декрет сей тілом заплатила» [32] – віддалася задля порятунку соціального статусу коханого Дон Жуана. Саме цей сюжетний фрагмент і висвітлила Оксана Луцишина у своїй поезії. Її лірична героїня – уособлення Долорес. У перекладі з іспанської це ім'я означає «журлива», «сумна», що різко дисонує з назвою збірки авторки. А втім, феліцита – це омріяний статус, до якого лише прагне лірична героїня. У низці ж віршів перед нами – закохана нещасна жінка, яка побивається за коханим чоловіком, а той байдужий до неї. Вона живе спогадами про минуле щасливе життя. Окрім того,

виразно постає в ліриці Оксани Луцишиної мотив самопожертви, суголосний образу героїні драми Лесі Українки. Насамкінець – коли Долорес із «Камінного господаря» іде в монастир, вона обіцяє зректися будь-яких спогадів про коханого. Поезія ж із «Віршів Феліцити» завершується наміром жінки забути героїню: *«бо якщо я тебе назову не так / як я потім тебе забуду?»* [35, 56].

Чоловік у віршах авторки зображений дистанційованим від жінки. Мотив нещасливого кохання у збірці набуває характеристик нищівного, що руйнує внутрішній світ ліричної героїні. Сама ж вона намагається пережити розставання. У поезії *«коханці своїй – мов букет...»* Оксана Луцишина проводить паралель своєї героїні з ліричною героїнею Маріни Цвєтаєвої з віршованої поеми «Поєма кінця». Зокрема в російській письменниці сльози, спричинені розставанням, залишають по собі на колишніх закоханих численні рубці (*«(Дружочек, не жалуясь: / Рубец на рубце!)»*), *«Души неприбранные — / В рубцах!...»*, *«Слезам твоим, видным / Сквозь дождь — в два рубца!»*). Закінчення стосунків у поезії Оксани Луцишиної також є болісним для ліричної героїні. Про це свідчить образ ран, що їх здатен *«ігнорувати»* і *«омивати»* лише Бог. У вірші його йменовано *«поетом – жорстоким і золотим»* [35, 6]. Лірична героїня Маріни Цвєтаєвої порівнює своє й чоловікове становище з єврейським кварталом, у якому немає місця життю. Поетів російська письменниця називає *«жидами»*, тими, хто вічно страждають і перебувають на межі життя та смерті. Образ Бога-поета у вірші Оксани Луцишиної свідчить про те, що для ліричної героїні авторки найбажанішим є набути здатності ословити свій біль й інші почуття, що виникли на фоні розриву. Так, як це зробила лірична героїня Маріни Цвєтаєвої.

Дещо по-іншому відображений літературний код у поезії *«каже Бріссенден...»*. У вірші натрапляємо на авторський міт, в основі якого – суїцидальна смерть героя автобіографічного роману Джека Лондона «Мартин Іден» – Реса Брісендена. Поетеса вдається до осмислення його життєвої філософії, надаючи можливість чоловікові поділитися всім тим, що не встиг сказати за життя талановитий митець. Тому перед нами – монолог, звернений до

товариша Реса Брисендена – Мартина Ідена. Оксана Луцишина створює картину подорожі річкою (імовірно – у підземному царстві Аїда): *«нам ще пливти і пливти...»* [35, 85]. Брисенден виявляє незадоволеність тим, що його друг живе постійними думками про нього (*«ти нащо мене збудив?»*). За життя Рес був письменником, який творив мистецтво задля мистецтва. І саме його прогресивний світогляд не знайшов схвалення в буржуазному суспільстві. У поезії Оксани Луцишиної Брисенден розповідає про свої останні дні перед смертю:

*ти думаєш, я над книжками сидів ці останні дні  
чи місяці? – думаєш, відчай страх  
гризли мене?*

Вічна подорож митця (*«ще ж не видно землі – і не буде видно землі»*) є для героя порятунком. В інтерпретації поетеси Брисенден нарешті віднайшов спокій для своєї душі: *«нітьма – непоганий наркотик, смерті не обійти»*. Залишається невизначеним ставлення митця до свого призначення – літературної творчості, адже Оксана Луцишина обриває роздуми героя:

*а слово... –  
ну досить вже бавитися у слова.*

Образ Брисендена в інтерпретації поетеси ніби не бажає розвивати свої міркування. Можливо, замовчуваною залишилася думка про те, що слово все ж таки і є тим інструментом, завдяки якому можна втамувати біль. Рефлексуючи над смертю Реса Брисендена, лірична героїня намагається знайти для себе порятунок від численних страждань. Образ митця в поезії ніби натякає їй, що смерть – це не вихід, дівіше – ословити внутрішній неспокій.

У поезії *«My Lover Told Me I Am a Barbican»* Оксана Луцишина згадує одного з найбільш популярних поетів ХХ століття – е. е. камінгса (Едварда Естліна Камінгса):

*коли господь (як казав е е каммінгс) захоче  
тіло моє відпустити – у плавання (цього він не казав)  
каміння ляже на очі запах ляже на очі*

*той що твій і могильний і запах трав [35, 7].*

Творчість американського письменника насичена екзистенційними мотивами, із-поміж яких вирізняються мортальні. Тема смерти зокрема наявна в таких поезіях автора: «anyone lived in a pretty how town...», «Buffalo Bill's...», «but if a living dance upon dead minds...», «(dying is fine)but Death...», «from tulips and chimneys» тощо. У всіх цих віршах мотив нетривкості людського життя дисонує з ідеєю природної циклічності: «*Women and men (both dong and ding) / summer autumn winter spring / reaped their sowing and went their came / sun moon stars rain*» [72]. Людське ж існування поет порівнював із природним ростом і зазначав: «...*only dying makes us grow*» [73]. Оксана Луцишина у своїй поезії застосовує особливості ідіостилю е. е. камінгса. Звідси в ліриці – образи могильного запаху, каміння, трави й саду.

Іншою виразною ознакою впливу творчості е. е. камінгса на лірику поетеси є звернення до Бога. Уже було зазначено, що в низці поезій Оксани Луцишиної наявні номінації «Бог», «Господь», «Месія» тощо. Американський письменник у багатьох своїх віршах також використовував образ Бога («*i thank You God for most this amazing...*», «*when god lets my body be...*» тощо). Посприяв такому напрямку поетики батько е. е. камінгса, який був священником [70]. У вірші «*My Lover Told Me I Am a Barbican*» Оксана Луцишина застосовує анафору: «*коли господь (як казав е е каммінгс) захоче...*», «*коли господь – е е каммінгс тут ні до чого – / казав...*», «*коли господь говорив...*» [35, 7]. Ці рядки перегукуються з однією з поезій американського автора:

*when god decided to invent  
everything he took one  
breath bigger than a circustent  
and everything began [74].*

Щоправда, якщо лірика е. е. камінгса – теософська, то Оксана Луцишина застосовує образ Бога з іншою метою: щоб увиразнити мотив нещасливого кохання.

Як бачимо, у своїй ліриці авторка апелює до героїв і героїнь українських і зарубіжних письменників/-ць. Окрім того, у збірці віднаходимо перегуки із власною творчістю Оксани Луцишиної. Літературний код у віршах авторки розкриває особливості характеру ліричної героїні, дозволяє вийти за межі збірки та пізнати її ймовірне минуле й майбутнє. Окрім того, він акцентує на особливостях поетики поезій.



## Висновки до розділу II

Особливість творчості Оксани Луцишиної – феміноцентрична проблематика художніх творів. Цей аспект яскраво представлений не лише в прозі авторки, а й у її ліриці. Зокрема в основі збірки поезій «Вірші Феліцити» – внутрішній конфлікт закоханої жінки. Його увиразнює інший пласт – культурологічний, умонтований у поетичні тексти завдяки біблійному, мітологічному й літературному культурним кодам. Архетипні образи, сюжети, згадки героїв і героїнь увиразнюють особистісні пошуки ліричної героїні й дають змогу якісніше простежити особливості її взаємодії зі світом, власним минулим і самою собою.

Біблійний код у збірці авторки увиразнює концепт нещасливого кохання. Поетичну книгу можна розглядати як своєрідний кластер, у якому лірична героїня проходить шлях осмислення факту розставання з коханим чоловіком. Зокрема завдяки біблійному образу Саду авторка зображує жінку, яка поступово звільняється від власного минулого, пов'язаного з колишніми стосунками. Естетика ідилічного Едему в низці поезій увиразнює мотив туги й водночас ностальгії за часом, проведеним поряд із чоловіком. Саморефлексії жінки над минулим в ліриці супроводжуються образами зів'ялого саду, слабких і позбавлених кори дерев. Зрештою, лірична героїня доходить висновку про власну обмеженість і покірність у колишніх стосунках. Новий же любовний досвід жінки авторка передає через образ розквітлого саду та висуває ідею про природну змінність будь-яких людських взаємодій.

Апеляція до Бога в низці поезій – це здебільшого монологи ліричної героїні, адресовані коханому чоловіку. Він у ліриці авторки постає дистанційованим, що відображено у відповідних номінаціях, зокрема «чужий». В інших поезіях образи Бога, Ісуса передані крізь призму світу морських створінь: риби, дельфіна чи морського чудовиська. Усі вони зображені в негативній конотації, що репрезентує ставлення коханого чоловіка до жінки в минулих стосунках і її до нього після розставання. Своєю ліричною героїню

Оксана Луцишина прирівнює до біблійних героїв: багатостраждального Йова, Симона Киринейського, Саломеї й Лазаря. Вони увиразнюють страждання жінки, спричинені любовним розривом.

Біблійний образ слова в інтерпретації авторки набуває зачасти негативної конотації. Він пов'язаний з обмеженнями й болем. Тому лірична героїня поезій часто обирає мовчання або ж наділена німотою. Байдужість коханого чоловіка до неї репрезентована за допомогою його німоти. Сама ж жінка шукає слів, що могли би втримати їхнє крихке кохання. Мотив страждань у ліриці, що його застосовує поетеса до інших образів, утілює ідею мовчазної стерпності мук, що будуть обов'язково нагороджені свободою. Проте лірична героїня в збірці не здатна до мовчазних страждань, тому в низці монологів звертається до Бога, оповідаючи про свої почуття. Її болісні муки пов'язані з пам'яттю, що повсякчас нагадує жінці про коханого чоловіка. Звідси виразним у низці віршів є мотив мольби як бажання звільнитися від спогадів. У своїй ліриці Оксана Луцишина застосовує образ офіри, що демонструє готовність ліричної героїні до жертвності задля самопорятунку. Проте в деяких віршах мотив жертвоприношення постає як небажаний, суголосою фатальній смерті крок, тому жінка воліє будь-що уникнути офіри.

Мітологічний код у ліриці Оксани Луцишиної представлений завдяки згадкам образів і героїв / героїнь мітології різних країн. Найбільшу кількість інтеракцій виявлено з давньогрецькими мітами, де фігурує образ підземного царства. Він репрезентує складний період у житті ліричної героїні збірки, суголосою духовній смерті. Такі сюжетні картини побудовані з використанням образів водойм (Лета, Стікс, Ахеронт, Коцит і Флегетон). Апеляція до світу мертвих увиразнює внутрішню роздвоєність жінки, яка намагається віднайти своє місце то в підземному царстві, то в реальності. Завдяки прирівнянню ліричної героїні до давньогрецької богині Аріадни авторка вибудовує любовний трикутник і пророкує щасливе життя поряд із новим чоловіком для жінки. З іншого боку, у збірці натрапляємо на мотив страху перед майбутнім, що

увиразнюють образи давньогрецької богині Амфітріти та єгипетського бога Озіріса.

У збірці поезій «Вірші Феліцити» наявна низка культурних кодів, на основі яких Оксана Луцишина витворює авторські міти. Поетеса проводить паралелі з традиційними образами, аби увиразнити характер взаємодії своєї ліричної героїні зі світом. За допомогою грецької мітології про потойбічний світ і біблійних сюжетів авторка зображує мотив нещасливого, нищівного кохання. Втрата коханого чоловіка та внутрішнє спустошення ліричної героїні провокують її жертвність собою задля самопорятунку. Жінка переконує себе у здатності пережити розставання й жити далі. Звернення до мітологічних жіночих образів у низці поезій репрезентує мотив нещасливого материнства. Окрім того, рефлексії ліричної героїні щодо мітологічних сюжетів інколи передвіщають імовірне майбутнє самої жінки. Мітотворення Оксани Луцишиної дає розуміння особливостей ідіостилю письменниці. Зокрема завдяки порівнянню оригінальних мітів з авторськими версіями можна вкотре виокремити феміноцентричність як наскрізну ознаку всієї творчості авторки.

Літературний код у поетичній книзі відображений за допомогою апеляції до низки літературних образів, героїв і героїнь художніх творів, а також наслідування ідіостилю авторів й авторок. Останній аспект зокрема представлений завдяки згадці американського письменника е. е. камінгса, для лірики якого характерні онтологічні мотиви та звернення до Бога. Ці риси віднаходимо й у поетиці письменниці «Віршів Феліцити». Помітне звернення Оксани Луцишиної й до власних текстів. Оскільки збірка – кластерного типу, то її ліричний сюжет можна розглядати і як продовження роману «Іван і Феба». Самі ж монологи з поетичної книги – як внутрішні переживання головної героїні Марійки з прозового твору.

Лірична героїня авторки також суголосна жіночим образам із творчості Лесі Українки – Міріам і Долорес. Вони яскраво передають особистісну трагедію жінки з поетичної збірки Оксани Луцишиної – одержимість минулим і коханим чоловіком, а також готовність до сліпої жертвності власним життям

заради них. Завдяки осмисленню художнього образу Реса Брисендена й ліричної героїні Маріни Цветаєвої жінка «Віршів Феліцити» намагається віднайти для себе спосіб побороти страждання й біль. Зрештою, вона доходить висновку про важливість ословлення власних переживань.

## ВИСНОВКИ

Упродовж дослідження було опрацьовано низку наукових праць, пов'язаних із питаннями культурного коду. Окрему увагу ми приділили вивченню студій, присвячених особливостям поетичної творчості Оксани Луцишиної. На основі проаналізованого матеріалу було досліджено генезу, суть і специфіку поняття «культурний код», а також зроблено огляд класифікацій культурних кодів. Завдяки опрацьованим науковим розвідкам нам вдалося схарактеризувати особливості авторського стилю Оксани Луцишиної, виокремити основні культурні коди в збірці авторки «Вірші Феліцити», простежити, як за допомогою них репрезентовано образ ліричної героїні, а також дослідити специфіку творення авторських мітів у поетичній книзі письменниці.

Праці Чарльза Пірса, Фердинана де Сосюра, Ролана Барта, Мішеля Фуко, Доуве Фоккеми, Умберто Еко, Джона Фіске, Юлії Кристевой, Клотера Рапая, Зофії Мітосек дали нам змогу простежити історію досліджень культурного коду, а також проаналізувати еволюцію поглядів науковців/-иць щодо цих понять. Продуктивними вважаємо думки щодо знакової природи культурного коду, а також важливості ролі інтерпретацій під час декодування знаків культури. Для оцінки сучасного стану розвитку наукових поглядів на специфіку культурного коду ми послуговувалися таким визначенням цього поняття: сукупність знаків, смислів і їхніх поєднань, наявних у будь-якому предметі культури конкретної мовнокультурної групи. Завдяки науковим розвідкам українських дослідників/-ць Надії Андрейчук, Флорія Бацевича, Анастасії Кліменкової, Світлани Кочерги, Людмили Павлюк, Олександри Пальчевської, Любові Савченко, Олени Селіванової, Наталі Сунько, Наталі Шарманової, Ольги Яловенко було проаналізовано вітчизняний науковий погляд на питання культурного коду. Ми дійшли висновку, що здебільшого це поняття розглядають у контексті знакової реалізації архетипів свідомості національної спільноти. Більшість українських дослідників/-ць наголошують саме на

національному аспекті культурного коду, а деякі навіть уживають відповідні найменування, щоб означити це питання (наприклад, терміни «етнокод» і «етнокультурне кодування» у статті Любові Савченко). Продуктивними також вважаємо думки про культурний код як маркер ідентичності індивіда й суспільства загалом, транслятор культурних, лінгвістичних, історичних і ментальних особливостей нації. Окрім того, у процесі декодування знаків культури можлива множинність інтерпретацій, що зумовлено сформованою картиною світу кожного окремого індивіда.

У результаті опрацювання наукових розвідок вищезазначених українських дослідниць, а також робіт Уляни Билиці, Тетяни Вільчинської, Олени Галинської ми дійшли висновку, що питання типології культурного коду в науковому дискурсі й досі залишається дискусійним. Основні розбіжності науковиць стосуються закритості / відкритості структури класифікації. Ми схильні вважати, що кожен культурний код може поділятися на більш дрібні знаки культури, мати так звані «субкоди». Звідси випливає думка про неможливість існування єдиної й чітко окресленої типології. Інший проблемний аспект класифікації полягає в широті й довільності найменувань видів. У дослідженні також акцентовано на природі походження культурних кодів, згідно з якою можна виокремити найдавніші (тілесний, біоморфний, духовний, часопросторовий, предметний) і більш пізні коди, що зумовлено розвитком рівня життєдіяльності людини (наприклад, літературний).

У роботі було здійснено спробу співвіднести поняття «культурний код», «мотив», «сюжет» і «інтертекст». На сьогодні ми не натрапили на ґрунтовні дослідження з цього питання, побіжний огляд окремих аспектів був представлений лише в незначній кількості розвідок науковців/-иць (Світлани Кочерги, Олени Переломової, Наталі Сунько). Ми з'ясували, що культурний код може бути ядром мотиву. Сукупність же мотивів у художньому творі, що в основі містить знаки культури, прийнято називати мандрівними / вічними / традиційними сюжетами. Також було зроблено висновок, що інтертекст є маркером культурного коду й, на відміну від останнього, є грою з чужим

словом. Натомість знаки культури в тексті – це засвоєння й переосмислення чужої мови.

Окрему увагу ми приділили дослідженню специфіки міту. На основі наукових здобутків Олександра Потебні, Карла Юнга, Мірча Еліаде, Нортропа Фрая, Жильбера Дюрана, Марії Моклиці, Олега Томчука було зроблено висновок, що міти надають сенсу культурному середовищу та є проєкцією психологічної пам'яті національної спільноти. У художньому тексті автор/-ка повсякчас звертаються до мітологічної основи, оскільки людина схильна до мітомислення. Звідси постає поняття авторського міту як наявності мітологічних елементів в основі твору. Цей термін є одним із найбільш дискусійних у науковому дискурсі, зокрема тому, що міт – це колективно створений продукт культури, натомість література – результат індивідуального творення тексту. Попри це, на сьогодні існує значна кількість художніх творів, що експліцитно чи імпліцитно містять у своїй основі авторський міт. Їх побіжний огляд дав змогу зробити висновок про видозмінення архаїчних мітів, а також їх деформацію на сучасному етапі.

Дослідивши наукову й науково-критичну рецепцію творчості Оксани Луцишиної завдяки напрацюванням Василя Габора, Владислави Дудник, Віктора Коврея, Олега Коцарева, Віти Левицької, Василя Махна, Марка-Роберта Стеха, Віталія Чернецького було схарактеризовано особливості авторського стилю письменниці: 1) феміністичний дискурс – питання жіночності, материнства, нещасливого шлюбу, акцентуалізація на проблемі гендерних стереотипів тощо; 2) культурологічний дискурс – синтез культурних кодів. Найяскравіше проблема переплетення культурологічних кругозорів у творчості Оксани Луцишиної представлена в поетичній збірці «Вірші Феліцити» (2018). Проаналізувавши книгу, було зроблено висновок, що ключовими культурними кодами в ліриці письменниці є біблійний, мітологічний і літературний. Окрім цього, ми простежити й феміністичний струмінь у поетичній збірці, репрезентований наскрізним мотивом нещасливого кохання й материнства, а

також акцентуалізацією на внутрішніх переживаннях жінки, спричинених любовним розставанням.

**Біблійний код** у ліриці Оксани Луцишиної представлений завдяки інтерпретації біблійних сюжетів, героїв і героїнь, а також образів. Застосовуючи номінації «Бог» і «Месія», лірична героїня збірки адресує свої поетичні монологи чоловікові, стосунки з яким для неї були на рівні сакральності. Однак поряд із таким найменуванням, натрапляємо також на назву «чужий», що свідчить про прагнення жінки дистанціюватися від спільного минулого з чоловіком. Біблійний образ Едему в ліриці дає змогу простежити трансформацію думок ліричної героїні щодо колишніх стосунків: від бажання повернутися до ідилічного Саду до усвідомлення власної обмеженості поряд із чоловіком і прагнення позбутися спогадів про минуле. Образ жінки суголосний образам біблійних героїв і героїнь, згаданих у збірці. Усі їхні біографії пов'язані з внутрішньою боротьбою, стражданнями або трагічною смертю. Також у дослідженні було виокремлено такі біблійні мотиви: 1) німоти й мовчання; 2) страждань; 3) мольби; 4) жертвоприношення. Усі вони відображають особливості взаємодії ліричної героїні зі світом, чоловіком і самою собою.

**Мітологічний код** у збірці представлений в образно-сюжетному вимірі. Оксана Луцишина у своїй поетичній книзі застосувала маркери з давньогрецької, давньоєгипетської, латиноамериканської мітологій. Одним із найбільш розповсюджених образів у ліриці стає підземне царство. Він яскраво репрезентує внутрішній стан ліричної героїні, суголосний духовній смерті та сповнений страху перед майбутнім.

Біблійний і мітологічний коди у віршах письменниці стають основою для **авторської мітологізації**. За допомогою мітів давніх цивілізацій авторка вдається до трансформації деяких сюжетних ліній із метою увиразнення образу своєї ліричної героїні. Вона зображена готовою до жертвоприношення, духовної смерті, щоб позбутися внутрішніх страждань, спричинених спогадами про колишній любовний зв'язок. Згадка низки мітологічних богинь увиразнює мотив нещасливого материнства. Завдяки цьому лірична героїня постає також в



іншій іпостасі – матері, яка прагне відшукати поради в таких же знедолених жінок. Трансформація та синтез біблійної й мітологічної основ уможливають побудову містичного ліричного сюжету, суголосного душевному стану жінки.

**Літературний код** у збірці авторки представлений на кількох рівнях: 1) експліцитна згадка героїв / героїнь із художніх творів; 2) імпліцитні перегуки з текстами українських і зарубіжних письменників/-иць; 3) використання чужого авторського стилю у власних поезіях. Завдяки образам літературних героїв / героїнь Оксани Луцишиній удалося розкрити особливості характеру ліричної героїні, увиразнити її внутрішні переживання, сконструювати ймовірне минуле жінки та спрогнозувати її майбутнє. Було зроблено висновок, що її прототипами в збірці є жіночі образи Лесі Українки – Міріам і Долорес. За допомогою них у ліриці репрезентовано мотиви одержимості минулим і чоловіком, а також жертвності власним добробутом заради них. Інші проаналізовані літературні коди в збірці увиразнюють мотив пошуку шляху до позбавлення себе страждань. Одним зі способів стає ословлення власних душевних переживань.

Здобуті результати магістерської роботи можуть бути використані під час подальших досліджень творчості Оксани Луцишиної, а також під час аналізу культурних кодів, зокрема біблійного, мітологічного й літературного, у художніх текстах інших авторів/-ок. Наявні теоретичні й теоретико-практичні напрацювання українських і зарубіжних науковців/-иць у цій сфері засвідчують, що дослідження культурних кодів у творчості письменників/-ць є продуктивними й перспективними. Уважаємо важливим спрямувати подальші наукові розвідки в галузі на аналіз знаків культури, що увиразнюють національне спрямування художнього твору. У творчості Оксани Луцишиної вважаємо перспективним аналіз культурних кодів у прозовому дискурсі.

## ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА Й ЛІТЕРАТУРА

1. Афоніна О. Культурний код і «подвійне кодування» в мистецтві. Київ, 2018. 445 с. Режим доступу: <http://surl.li/nwjfw> (дата звернення: 04.12.2023).
2. Барт Р. Від твору до тексту. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 1990. № 4. Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n4texts/n4.htm> (дата звернення: 16.02.2023).
3. Барт Р. Текстуальний аналіз «Вальдемара» Е. По. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів: Літопис, 1996. С. 385–405. Режим доступу: <https://cutt.ly/RwIUbKBn> (дата звернення: 09.02.2023).
4. Бацевич Ф. Словник термінів міжкультурної комунікації. Київ: Довіра, 2007. 205 с. Режим доступу: <https://cutt.ly/FwIUngE9> (дата звернення: 09.02.2023).
5. Билиця У. Коди культури в образі людини в англomовній картині світу (на матеріалі компаративної фразеології). *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2016. Випуск 62. С. 41–44. Режим доступу: <https://eprints.oa.edu.ua/4928/> (дата звернення: 18.02.2023).
6. Біблія: Святе письмо. Київ: Асоціація «Духовне відродження» / Mission Eurasia: Дорога правди, 2015. 1226 с.
7. Боговін О. Куртуазний код в аспекті теорії інтертексту як засіб інтерпретації художнього твору. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2017. Випуск 76. С. 214–217. Режим доступу: <https://cutt.ly/CwIUnOWV> (дата звернення: 21.02.2023).
8. Бондарук Л. Міфокритика та міфокритична методологія дослідження художнього твору: перекладознавчий аспект (на матеріалі роману Marcel Proust «Noms de pays: le nom»). *Філологічні трактати*. 2012. Том 4, № 1. С. 17–22. Режим доступу: <https://cutt.ly/CwIUn2kd> (дата звернення: 06.07.2023).

9. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с. Режим доступу: <https://cutt.ly/ZwIUmgng0> (дата звернення: 06.07.2023).
10. Вільчинська Т. Коди культури в процесах мовної об'єктивації дійсності в поемі В. Стуса «Потоки». Лінгвістичні студії. Міжнародний збірник наукових праць. Вінниця: ДонНУ ім. Василя Стуса, 2018. Вип. 35. С. 99–104. Режим доступу: <http://surl.li/nwiju> (дата звернення: 03.12.2023).
11. Власенко Ф., Костюк О. Концепція міфотворчості О. О. Потебні. *Гуманітарний вісник ЗДІА. Серія «Філософія»*. 2013. № 52. С. 260–267. Режим доступу: [https://old-zdia.znu.edu.ua/gazeta/visnyk\\_52\\_260.pdf](https://old-zdia.znu.edu.ua/gazeta/visnyk_52_260.pdf) (дата звернення: 06.07.2023).
12. Галинська О. Природний код культури в українських і англійських інтертекстуальних фразеологізмах. *Філологічні трактати*. 2011. Том 3, № 2. С. 45–51. Режим доступу: <https://cutt.ly/wwIUmbAe> (дата звернення: 18.02.2023).
13. Галич В. Семіотика інтертекстуальності публіцистичного твору: соціально-комунікативна рецепція: монографія. Рівне: ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», 2015. 120 с. Режим доступу: <http://dspace.luguniv.edu.ua/xmlui/handle/123456789/436> (дата звернення: 20.02.2023).
14. Грувер А. «Своя кімната» Оксани Луцишиної. *Шоиздат*. 2021. Режим доступу: <https://shoizdat.com/svoya-kimnata-oksani-lutsishinoi/> (дата звернення: 04.04.2023).
15. Гурдуз А., Дутчак А. Авторська міфотворчість як об'єкт вивчення в українському й західноєвропейському літературознавстві. *Філологічна освіта: компетентнісна парадигма: матеріали Міжнародної науково-практичної заочної інтернет-конференції (15 листопада 2019 р.)*. Миколаїв: МНУ імені Василя Сухомлинського, 2019. С. 49–51. Режим доступу: <https://cutt.ly/zwIUQHQ7> (дата звернення: 27.08.2023).

16. День письменника: закарпатські майстри слова – про знакові події і творчі досягнення за рік. *Закарпатський Кореспондент*. 2018. Режим доступу: <https://cutt.ly/3wIUQ7Q4> (дата звернення: 04.04.2023).
17. Драненко Г. Міфокритика та рецептивна теорія: продуктивний діалог. *Питання літературознавства*. 2009. Вип. 78. С. 243–251. Режим доступу: <https://cutt.ly/fwIUWhLn> (дата звернення: 20.06.2023).
18. Дронь К., Тихолоз Б., Тихолоз Н., Швець А. Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка: (Ейдологічні нариси). Львів, 2007. 336 с.
19. Дудник В. Неповторна моя, калинова: сучасна українська поезія та проза, від якої перехоплює подих. *Видавництво Старого Лева*. 2022. Режим доступу: <https://cutt.ly/gwIUWFeE> (дата звернення: 04.04.2023).
20. Еліаде М. Священне і мирське. *Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання*. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 592 с. Режим доступу: <https://cutt.ly/8wIUWNmJ> (дата звернення: 29.06.2023).
21. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. Київ: Факт, 2009. 146 с. Режим доступу: <https://cutt.ly/0wIUEfkP> (дата звернення: 29.06.2023).
22. Завадська Н. Міфопоетика простору у прозі Марії Матіос. 2018. 216 с. Режим доступу: <https://cutt.ly/swIURS9o> (дата звернення: 20.06.2023).
23. Зражевська Н. Інтертекстуальна парадигма журналістського тексту. *Стиль і текст*. 2007. Випуск 8. С. 89–99. Режим доступу: <https://cutt.ly/awIUTiug> (дата звернення: 20.02.1013).
24. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. Київ: Довіра, 2006. 703 с. Режим доступу: <https://cutt.ly/1wIUTKnM> (дата звернення: 09.09.2023).
25. Кицан О. Опозиція «своє» / «чуже» в сучасній українській літературі зарубіжжя. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2014. Випуск 60. Частина 1. С. 139–146. Режим доступу: <https://cutt.ly/IwIUY4eC> (дата звернення: 10.02.2023).

26. Кліменкова А. Культурні коди як чинники формування ціннісних орієнтацій у сфері споживання. *Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки*. 2013. Випуск 18. С. 42–49. Режим доступу: <https://cutt.ly/awIUUhWM> (дата звернення: 17.02.2023).
27. Коврей В. «Любовне життя»: по той бік не зрозуміло чого. Читомо. 2016. Режим доступу: <https://cutt.ly/wwIUUVFK> (дата звернення: 04.04.2023).
28. Коцарев О. Американське «Зів'яле листя» Оксани Луцишиної. Буквоїд. 2011. Режим доступу: <https://cutt.ly/HwIUlcC4> (дата звернення: 22.02.2023).
29. Кочерга С. Культурософія Лесі Українки: семіотичний аналіз текстів: монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2010. 656 с. Режим доступу: <https://litpro2.oa.edu.ua/books/preview/7145> (дата звернення: 09.02.2023).
30. Левицька В. Спроба не почервоніти... *Друг читача*. 2008. Режим доступу: [https://vsiknygy.net.ua/shcho\\_pochytaty/review/149/](https://vsiknygy.net.ua/shcho_pochytaty/review/149/) (дата звернення: 04.04.2023).
31. Леся Українка до О. Ю. Кобилянської [лист]. 03.05.1913. *Леся Українка. Енциклопедія життя і творчості*. Режим доступу: <http://surl.li/numwg> (дата звернення: 01.02.2023).
32. Леся Українка. Камінний господар. *Леся Українка. Енциклопедія життя і творчості*. Режим доступу: <http://surl.li/nunfx> (дата звернення: 01.12.2023).
33. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2. Авт.-уклад. Ю. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 624 с. Режим доступу: <http://surl.li/nxkfv> (дата звернення: 04.12.2023).
34. Луцишина О. «Головне – не табувати для себе ніяких тем і говорити правду». *Український журнал*. 2008. № 10. 62 с. Режим доступу: <http://ukrzurnal.eu/ukr.archive.html/529/> (дата звернення: 10.02.2023).
35. Луцишина О. Вірші Феліцити. Львів: Видавництво Старого Лева, 2018. 96 с.

36. Луцишина О. Дихати в унісон із диханням вірша. *День*. 2018. Режим доступу: <https://cutt.ly/KwIUO9gv> (дата звернення: 22.02.2023).
37. Луцишина О. Іван і Феба. Львів: Видавництво Старого Лева, 2019. 392 с.
38. Луцишина О. «Писати про себе без любові до себе – неможливо». *Р.І.Д.* 2018. Режим доступу: <http://rid.ck.ua/posts/17> (дата звернення: 21.02.2023).
39. Луцишина О. «Письменники повинні жити довго». *ЛВ.иа.* 2020. Режим доступу: <https://cutt.ly/6wIUPj9h> (дата звернення: 10.02.2023).
40. Махно В. Кожен поет мусить мати свою Америку. *Закарпаття онлайн*. 2011. Режим доступу: <https://cutt.ly/4wIUPP7r> (дата звернення: 04.04.2023).
41. Мізін К., Савченко Л. Феномен етнокодів духовної культури у фразеології української мови: етимологічний та етнолінгвістичний аспекти. *Мовознавство*. 2013. № 6. С. 85–88. Режим доступу: <https://cutt.ly/XwIUАу4А> (дата звернення: 18.02.2023).
42. Мітосек З. Теорії літературних досліджень. Сімферополь: Таврія, 2003. 408 с. Режим доступу: <https://cutt.ly/3wIUAO18> (дата звернення: 17.02.2023).
43. Моклиця М. Алгоритмичний код літератури, або Реабілітація алегорії триває. Київ: Кондор-Видавництво, 2017. 292 с. Режим доступу: <https://cutt.ly/qwIUSqOV> (дата звернення: 20.06.2023).
44. Нагірна О. Культурний код як результат історичних, етнічних, культурних надбань. *Розвиток філології й лінгводидактики в умовах реформування освітньої системи: матеріали науково-практичної конференції (м. Київ, 23–24 вересня 2022 р.)*. Одеса: Видавництво «Молодий вчений», 2022. 84 с. Режим доступу: <http://surl.li/nwiab> (дата звернення: 03.12.2023).
45. Незнайома. Антологія української «жіночої» прози та есеїстики другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст.: авторський проєкт В. Габора. Львів: Піраміда, 2005. 600 с.

46. Нортроп Фрай. Великий код: Біблія і література. Львів: Літопис, 2010. 362 с. URL: <https://cutt.ly/jwIUSbqv> (08.08.2023).

47. Оксана Луцишина – лауреат Шевченківської премії-2021: бібліографічний список. Запоріжжя, 2021. 28 с. Режим доступу: <https://cutt.ly/nwIUSKPj> (дата звернення: 04.04.2023).

48. Онуфрив С. «Текст у тексті»: інтертекст, код, денотація / конотація. Культура народів Причорномор'я. 2007. № 101. С. 101–103. Режим доступу: <https://cutt.ly/5wIUS5aU> (дата звернення: 21.02.2023).

49. Переломова О. Лінгвокультурні коди інтертекстуальності українського художнього дискурсу: діахронічний аспект: монографія. Суми, Видавництво СумДУ, 2008. 208 с. Режим доступу: <https://cutt.ly/dwIUDs3e> (дата звернення: 20.02.2023).

50. Письменники Срібної Землі: до 60-річчя Закарпатської організації Національної спілки письменників України. Ужгород: Ужгородська міська друкарня, 2006. 672 с.

51. Савченко Л. Коди культури в науковому осмисленні онтології мови. *Український світ у наукових парадигмах. Збірник наукових праць*. Харків: ХІФТ, 2014. Вип. 1. С. 13–21. Режим доступу: <http://surl.li/nwfxg> (дата звернення: 03.12.2023).

52. Селіванова О. Нариси з української фразеології (психокогнітивний та етнокультурний аспекти): монографія. Черкаси: Брама, 2004. 276 с.

53. Селіванова О. Сенсорний культурний код в українських фраземах. *Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія: Філологія*. 2010. Том 13, № 2. С. 110–117.

54. Скорина Л. «Гомін і відгомін»: дискурс інтертекстуальності в українській літературі 1920-х років: Монографія. Черкаси: Брама-Україна, 2019. 704 с. Режим доступу: <https://cutt.ly/9wIUF8b0> (дата звернення: 02.04.2023).

55. Скупейко Л. Казка і міф у драмі Лесі Українки «Лісова пісня». *Слово і час*. 2000. № 8. С. 55–65.

56. Словник античної міфології. Київ: Наукова думка, 1989. Режим доступу: <http://surl.li/nnjek> (дата звернення: 02.04.2023).
57. Стех М.-Р. Оксана Луцишина поміж двома світами. *Український журнал*. 2010. № 1. 63 с. Режим доступу: <http://surl.li/nnjfz> (дата звернення: 10.02.2023).
58. Сунько Н. Інтертекст як маркер культурного коду в англomовному газетному заголовку. *Наукові записки. Серія «Філологічна»*. Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія». Випуск 19. 2011. С. 149–155. Режим доступу: <http://surl.li/nnjfg> (дата звернення: 16.02.2023).
59. Тараторіна С. О, Анно Чиллаг, тебе не забуде Європа! Про зірку реклами ХХ сторіччя. *Історична правда*. 2013. Режим доступу: <http://surl.li/nnjgh> (дата звернення: 01.04.2023).
60. Тимченко А. Структура мотиву: до питання теоретичного осмислення. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*. 2010. Вип. 17. С. 5–8. Режим доступу: <http://dspace.nbu.gov.ua/handle/123456789/38344> (дата звернення: 04.12.2023).
61. Томчук О. Міт у літературознавчому вимірі. *Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету*. 2008. Випуск 25. С. 160–164. Режим доступу: <http://surl.li/nnjgq> (дата звернення: 27.08.2023).
62. Фромм Е. Втеча від свободи. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2019. 288 с.
63. Шарманова Н. Коди культури та їх репрезентація в усталених словесних комплексах. *Філологічні студії: Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету*. 2013. Том 9, № 2. С. 194–204. Режим доступу: <http://surl.li/nnjhd> (дата звернення: 18.02.2023).
64. Шевчук О. Антарес. *Велика українська енциклопедія*. Режим доступу: <http://surl.li/nnjhm> (дата звернення: 02.04.2023).
65. Шульц Б. Цинамонові крамниці. Санаторій під Клепсидрою. Режим доступу: <http://surl.li/nnjhs> (дата звернення: 01.04.2023).



66. Яловенко О. Культурний код як маркер ідентичності (на матеріалі художніх творів). *Moderní aspekty vědy: XV. Díl mezinárodní kolektivní monografie (Modern Aspects of Science. 15-th volume of the international collective monograph)*. Česká republika: Mezinárodní Ekonomický Institut s.r.o., 2022. Str. 354–370.

67. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Санкт-Петербург: symposium, 2006. 544 с. Режим доступа: <http://surl.li/nvhxw> (дата звернення: 02.12.2023).

68. Плутарх. Сравнительные жизнеописания: Тесей и Ромул. *Вікітека*. Режим доступа: <http://surl.li/obalw> (дата звернення: 03.04.2023).

69. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Санкт-Петербург: А-сad, 1994. 407 с. Режим доступа: <http://surl.li/obanc> (дата звернення: 16.02.2023).

70. «i thank You God for most this amazing» by E. E. Cummings. *Art & Theology*. 2016. Режим доступа: <http://surl.li/nufld> (дата звернення: 01.12.2023).

71. Baal Worship. *Jewish Virtual Library*. Режим доступа: <https://cutt.ly/U7LxpHN> (дата звернення: 14.04.2023).

72. e. e. cummings. Anyone lived in a pretty how town... *All Poetry*. Режим доступа: <https://allpoetry.com/anyone-lived-in-a-pretty-how-town> (дата звернення: 01.12.2023).

73. e. e. cummings. am was... *All Poetry*. Режим доступа: <https://allpoetry.com/am-was> (дата звернення: 01.12.2023).

74. e. e. cummings. when god decided to invent... *Salt*. Режим доступа: <http://surl.li/nufry> (дата звернення: 01.02.2023).

75. Chernetsky V. From Anarchy to Connectivity to Cognitive Mapping: Contemporary Ukrainian Writers of the Younger Generation Engage with Globalization. *Canadian–American Slavic Studies*, 2010. № 44. Pp. 102–117. Режим доступа: <http://surl.li/nnjit> (дата звернення: 10.02.2023).

76. Fiedler S. Phraseological Units of Biblical Origin in English and German. *Research on Phraseology Across Continents*. University of Bialystok

Publishing House, 2013. Pp. 228–247. Режим доступа: <http://surl.li/nnjiz> (дата звернення: 02.04.2023).

77. Fiske J. *Television Culture: Second Edition*. Abingdon: Routledge, 2011. 424 pp. Режим доступа: <http://surl.li/nnjld> (дата звернення: 17.02. 2023).

78. Hart G. *The Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*. Second edition. London and New York: Routledge, 2005. 192 pp. Режим доступа: <http://surl.li/nqvmtq> (дата звернення: 28.11.2023).

79. Perez Domino Renee. *There Was a Woman: La Llorona from Folklore to Popular Culture*. University of Texas Press, 2008. 302 pp. Режим доступа: <http://surl.li/nnjjg> (дата звернення: 02.04.2023).

80. Rapaille C. *The Culture Code: An Ingenious Way to Understand Why People Around the World Live and Buy as They Do*. New York: Broadway Books, 2007. 224 pp.

81. Sastevan B. *La Llorona: The Legend*. Режим доступа: <http://surl.li/nnjll> (дата звернення: 02.04.2023).

82. Zhou Y. *An Analysis of Influence of Bible on English Idioms With Some Cases Study*. *3rd International Conference on Social Science and Management*. 2017. P. 58.