

ОБРАЗ ДЗЕРКАЛА ТА ДЗЕРКАЛЬНА МЕТАФОРА У ТВОРАХ Е. Т. А. ГОФМАНА: СЕМАНТИЧНИЙ АСПЕКТ

У статті автор характеризує теорію дзеркальної метафори та семантику образу дзеркала, аналізує основні етапи його еволюції, наголошує на значимості феномену дзеркала у творчості романтиків. Підкреслюється важливість розуміння образу дзеркала у відображенні спотвореної містичної реальності та реалізації романтичної ідеї двосвіття та двійництва.

Ключові слова: семантика, дзеркало, метафора, відображення, двосвіття, двійник.

Універсальність образу дзеркала, його нерозривний зв'язок із процесами пізнання і самопізнання не підлягає сумніву. Образ дзеркала домінує у західноєвропейській культурі як відображення, самовідображення, саморефлексія, стверджує Барабанов Е. В. [1]. Але не забуваємо, що дзеркало є, так би мовити, парадоксальним предметом, адже воно одночасно і відображає, і спотворює реальність. Не можна відкидати і магічну сутність дзеркал та дзеркального відображення. Так, люди вірили, що “дзеркала набувають значення, котре виходить за межі їхніх безпосередніх функцій, від старого вірування про те, що відбиток та оригінал поєднуються магічним зв'язком [16, 290]”. Доволі поширеною є думка, що “дзеркало – символ зв'язку нашого світу із паралельним. Первісна магія застерігала людину вдивлятися у своє відображення. Вважалося, що примарний двійник може її вбити, затагнувши у задзеркалля [14, 184]”.

Семантика образу дзеркала варіюється між двома контрастними концептами “відображення як копія матеріального світу” і “відображення як образ ірреальної дійсності”, які виникли у зв'язку із переосмисленням уявлень про “духовне” і “тілесне”, “реальне” і “символічне”, “раціональне” та “ірраціональне”. Метафора дзеркала, як універсальна концептуальна модель, об'єднує ці уявлення та описує появу суб'єктивності.

Феномен дзеркала характеризується підвищеною семіотичністю і різноманітністю функціональних ролей. Завдяки цьому спостерігається стійкий інтерес до всебічного його вивчення. Так, гносеологічний аспект дзеркала і проблему сприйняття та трактування дзеркального відображення досліджували М. М. Бахтін, Ж. Лакан, М. Фуко, М. Мерло-Понті, Б.Л. Борухов, А.З. Вулліс, О. Ф. Лосев, Ю. М. Лотман, У. Еко, О. А. Чулков та ін. Семіотичні аспекти образу дзеркала розглянуті у працях Ю. М. Лотмана, У. Еко, Г. С. Кнабе, А. К. Байбурина, В. Н. Топорова, а також у відомому збірнику “Дзеркало. Семіотика дзеркальності” вчених тартусько-московської семіотичної школи. Варто відмітити монографію А. З. Вулліса “Літературні дзеркала”, де розглядається мотив двійництва і нарцисизму, та дисертацію М. В. Рон “Метаморфози образу дзеркала в історії культури”, де представлені основні етапи еволюції образу дзеркала у світовій культурі.

Дослідники творчості Е. Т. А. Гофмана також звертали увагу на проблему “дзеркальності” у творах німецьких романтиків. Ми можемо виокремити А. Б. Ботнікову, А. В. Злочевську, А. В. Карельського, Р. Гейнрица, Ю. Бальтрузайтиса, М. Г. Абрамса. На жаль, досліджень, присвячених дзеркальній метафорі у літературі романтизму, зокрема німецькому, небагато, і цей факт підштовхує нас до більш детального розгляду цього питання.

Дзеркало вважається полівалентним символом, так як одночасно фіксує образи світу і є відображенням самої людини, її іншого “Я”. Але, як відомо, дзеркало не може адекватно відображати реальність. Залежно від того як розміщене дзеркало, яка його форма, увігнута чи плоска, тьмяна його поверхня чи блискуча, як падає світло і т.п., ми по-різному бачимо образи предметів, предмети можуть бути віддалені і приближені, контури їх можуть бути чіткі або розмиті. Пригадаймо всім відомий ефект кривого дзеркала, де образ часто спотворюється до невпізнанності. А винахід окулярів (Італія, XIII ст.), пізніше зорових труб, бінокля та мікроскопу? Із врахуванням усіх цих чинників поступово відбувалася трансформація поняття дзеркала у мистецтві: від символу правдивого відображення дійсності [3], або синоніму точності відтворення, як наголошував Джон Локк [9], до поняття магічного, чарівного дзеркала, яке розкриває рамки фізичного простору, відкриває таємничий світ задзеркалля, та до появи теми двосвіття та двійництва¹; а з появою нових цифрових технологій – до віртуальної гіперреальності, у якій дзеркало створює певну оптичну ілюзію, де можна маніпулювати часом та простором, часто відображаючи деформованість та трансформацію реальності.

Сучасна українська дослідниця О. О. Колотова, досліджуючи основні аспекти метаморфози феномену “дзеркальності” у постмодерні, акцентує увагу на тому факті, що “якщо для митців

попередніх історичних епох дзеркало виступало, швидше, символом, метафорою, принципом творчості, то епоха постмодерну зробила реальне дзеркало частиною арт-об'єкта. Сьогодні надзвичайно популярно вносити цей предмет, наділений безліччю смисло- і формоутворюючих властивостей, у простір художнього твору. У такий спосіб реалізується ідея інтерактивності... [8, 36]". Вона ж підкреслює, що "постмодернове суспільство часто звертається до образу розбитого дзеркала, з яким пов'язується низка конотацій: втрата "коренів"; еквілібристична хиткість схожості і тотожності; ненадійність особистої ідентичності; фантазми занурення і поглинання; лабіринтоподібний простір; страх безсилля і розпаду на частини [8, 37]".

Рон М. В. у науковій роботі "Метаморфози образу дзеркала в історії культури" подає класифікацію 4-х основних етапів зміни парадигми образу дзеркала у просторі матеріальної, духовної та художньої культури, яка, на нашу думку, досить вдало характеризує постійний процес еволюції образу дзеркала:

1) епоха Західноєвропейського Відродження, де відбувається десакралізація дзеркала-предмета, формується образ дзеркала, що відображає матеріальну реальність і є інструментом самопізнання та пізнання світу;

2) період XVII – XVIII століття – зміна декоративної цінності та функції дзеркала, перетворення предмету у художній матеріал декорування інтер'єру; формування метафоричного образу дзеркала;

3) XIX століття – існування трьох типів образів дзеркала: романтичного образу дзеркала, здатного відображати трансцендентне, відкривати шлях в ірреальний простір; реалістичного образу дзеркала, що відображає реальну дійсність та образ матеріального світу; раціоналістичного образу дзеркала, яке є інструментом раціонального та логічного пізнання світу;

4) XX століття – нівелювання семантичного навантаження дзеркала-предмета у просторі повсякденності і одночасно максимальне розширення семіотичних потенцій художнього образу дзеркала; раціонально-логічне осмислення феномену відображення і сприйняття образу задзеркалля як семіотичної моделі віртуального простору [13, 18-19].

Що ж, еволюція образу дзеркала безсумнівна. Як і той факт, що метаморфози образу дзеркала в історії культури відображають не лише зміну картини світу в цілому, але й переосмислюють статус і роль речі в культурному просторі. Але, взявши до уваги вище зазначене, ми б запропонували розглянути особливості дзеркала і в епоху античної цивілізації. Адже, ще у часи античності феномен дзеркала був предметом зацікавленості вчених мужів у їхньому прагненні пізнати та осмислити явища психіки та свідомості. Так, Сократ, учитель Платона, пояснюючи суть принципу "пізнай себе", радив своїм учням частіше дивитися у дзеркало [11, 343]. Платон через метафору дзеркал описував процес пізнання [2], а Плотин, засновник неоплатонізму, інтерпретуючи принцип мімезису – наслідування мистецтвом форм видимого світу, яке було висунуте Платоном та Арістотелем (перший зневажав мистецтво за таке наслідування, другий підносив – як один із шляхів пізнання світу) пояснював, що кожна нижча ступінь є наслідуванням вищої, так як предмет співвідноситься із своїм відображенням у воді чи дзеркалі, або ж із своєю тінню. У певній мірі ідеї неоплатонізму були сприйняті культурою Середньовіччя і Відродження. Візьмемо для прикладу Данте і його "Божественну комедію", де дзеркало частково відображає і частково пропускає через свою поверхню божественне світло та виступає посередником у зв'язку Бога та людини:

"У тій горі стоїть старик великий,
Що від Дам'яти спину відверта,
Як в дзеркалі, у Римі бачить лики...
Згори, з дзеркал, що звуть у вас Престоли,
Яскраво сяє вишній Судія,
Що не марнує слів своїх ніколи [5]".

Романтики одні із перших звернули увагу на "іманентність речі", вони намагалися подолати межі реальності, піднятися над нею та наблизити її до ідеалу за допомогою фантазії, синтезу світу реального та світу вигаданого.

Тому не дивно, що із посиленням уваги романтиків до світу предметного та світу фантазій, образ дзеркала, як сполучної ланки між цими двома світами використовується усе частіше. Крім того, саме в той час відбувається "перехід авторів і критиків періоду романтизму від метафори дзеркала (міметична теорія) до метафори світильника (експресивна теорія)" [17]. Певні ознаки цього переходу ми можемо спостерігати у Гофмана: "... металеве обличчя засвітилось *гидким синім світлом* і розтяглося в мерзенну посмішку [4, 30]"; "... чабан вибовкав, ніби опівночі, поїнятий жахом, бачив, як вона [панна Рожа-Гожа – І. С.] мчала на мітлі, аж свистіло, а перед нею летів величезний розсохач, між рогами в якого палахкотіло *блакитне світло*! [4, 152]"; "... архіваріус швидко зняв рукавичку з лівої руки і, піднісши до очей студентові перстень з каменем, що дивно яскрів і мінився... з коштовного каменя, наче з вогненного фокуса, приснуло на всі боки проміння,

що з'єдналось у *ясне, блискуче* кришталеве люстерко... [4, 39]"; "Він [Ансельм – І. С.] сидить у якійсь високій кімнаті і старанно пише... Його ніби оточує *світлий вогненний* потік, і коли Вероніка добре придивилася, то побачила, що то тільки великі книги з золотими берегами [4, 60]"; "Зашурхотіли, засичали ракети, здіймаючись угору, запалахкотіли в повітрі *світляними зорями*, розприскуючись тисячами тріскотливих променів та іскор [4, 26]". Як бачимо, у Гофмана прикметники, які позначають синій колір та його варіації (*himmelblau* – блакитний, *blau* – синій, *dunkelblau* – темно-синій) часто використовуються для метафоричного зображення злих сил та чарів, а прикметники *hell* – світлий, *glänzend* – блискучий, *feurig* – вогненний, навпаки, для зображення добра.

Розглянемо більш детально дзеркальну метафору. Як відомо, "метафора виникає у результаті порушення міфічної єдності речі та її смислу, знаку та імені, суб'єкту та об'єкту, просторово-часових відносин суміжності та причино-наслідкового зв'язку [7]". Тому метафора дзеркала може створювати іншу реальність, здолати оптичну обмеженість людини та показати невидиме.

Метафора дзеркала стала фундаментальною у теорії відображення реальності у мистецтві. Її часто уособлюють із теорію відображення, хоча вона не є прямим віддзеркаленням, букввальним трактуванням дійсності. Мартін Хайдегер вважав, що "земля і небо, божества і смертні... по-своєму дзеркально відображають сутність одне одного. Дзеркальність, освітлюючи кожного із четвірки, дає їх особистісній суті здійснитися у простому врученні себе один одному <...> у їх взаємоприналежності [15, 278–279]".

Відомий французький філософ та психолог Жак Лакан назвав Уявне (*Imaginaire*) – сферою відносин, яка утворюється навколо центральної метафори дзеркала. Він виділив стадію дзеркала як процес утворення власного Я за допомогою ідентифікації із власним відображенням, але сприйняття образу у дзеркалі часто призводить до роздвоєння особистості, так як "цей образ стає водночас і ідеалом, до якого ми хочемо допасувати відчуття себе "зсередини", і панциром, який блокує вільну експресію потягів – відтак він будить характерну для уявності амбівалентність відчуттів [12, 307]". Це, певним чином, пояснює таку популярність тем нарцисизму і двійництва та широке їх використання у літературі. І це не дивно, враховуючи основні семантичні можливості дзеркала – відображення та подвоєння. Дзеркало завжди сприймалось як щось граничне між реальністю земною та потойбічною. Ці дві реальності ототожнювалися із символістським розумінням співвідношення ідеального і реального; їх взаємозв'язок і одночасно обманливість зовнішньої схожості знайшли відображення у літературі у темах дзеркальних двійників та двосвіття. Таке розуміння дзеркала ми можемо простежити в літературі епохи німецького романтизму (казкові повісті Е. Т. А. Гофмана, концепція "дзеркальної людини" Г. фон Клейста та ін.), де дзеркальна поверхня не стільки відображала реальність світу фізичного, скільки створювала його містичний підтекст. "Дзеркальна метафора стала важливою структурною складовою для романтичного "художнього двосвіття", а пізніше для містичного реалізму ХХ століття [6, 202]", стверджує А. В. Злочевська.

Р. Гейнриц та Ю. Бальтрузайтис зосередилися на проблемі "дзеркальності" в художньому світі Гофмана, зокрема саме на образах-речах, а конкретніше – на функціонуванні оптичних приладів, які "спотворюють" реальність (біноклів, очних кришталіків та ін.). Як зазначає Ю. Бальтрузайтис, інколи такі образи виступають центром і джерелом сюжетного руху: "У безкрайності катоптричних дзеркальних кабінетів, там де відбуваються фантастичні перетворення і ілюзійністські переміщення... сходяться нитки оповіді і утворюють замкнутий сам у собі мікрокосмос...[18, 24]".

Символіка двосвіття загалом часто реалізується у Гофмана в образах дзеркала. При цьому Гофман оперує не лише старовинним архетипом, а й робить натяк на обрії сучасної йому науки: адже "... дзеркало є комунікативним засобом і ефекти відображення не чужі науковому магнетизму та досвіду [20, 238-239]".

Семантика зв'язку дзеркального відображення із чарівництвом та магією виражається у способі впливу на героя, використовуючи різного типу дзеркала та предмети із гладкою, блискучою поверхнею, які здатні відображати або поглинати світло.

Образи дзеркала в "Золотому горнці" зустрічаються постійно: гладке металеве люстро старої-чаклунки (*hellpolierten Metallspiegel*) [19, 45], кришталеве дзеркало з промінів світла від персня на руці архіваріуса Ліндгорста (*die Strahlen verspannen sich zum hellen leuchtenden Kristallspiegel*) [19, 40], дзеркало Вероніки, яке зачарувало Ансельма (*ein kleiner runder Metallspiegel*) [19, 69-70]. Однак варто звернути увагу на різницю між цими атрибутами чарівництва. Скажімо, метал та кришталю за природою своєю – різні матеріали: перший тільки відбиває світло, другий – конденсує його в собі. Й чарівниця у своєму людському вчинні використовує дзеркало металічне (*Metallspiegel*), "штучне", тоді як кришталеве дзеркало (*Kristallspiegel*) – символічний атрибут не навченого, а "природного" чародія, істоти з іншого, космічного світу.

Потрібно звернути увагу і на образ скляної колби (*die gläserne Flasche*), у яку був поміщений головний герой повісті. Скло – також чудова метафора. Гофман натякає, що під склом живе

переважна більшість людей. Вони не можуть сприймати чудесне та неймовірне, оскільки укріті скляним панциром. І тільки той, хто зміг здобути свободу і вирватися із ув'язнення, може відчутти весь тягар нереалізованості та обмеженості. Ув'язнення в скляній колбі є насправді символічним узагальненням підвладності людини діям темних сил, які він може спостерегти, але не може їм самостійно опиратися, але під владу цих сил людина підпадає лише тоді, коли їм піддається. Тут ми можемо стверджувати, що як предмет рефлексії світ продовжує сприйматися як “предметний” (realis), але перестає бути об’єктивним.

Отже, у русі художнього часу оповіді у Гофмана відбувається непомітне, та проте наполегливе “перевтілення” предмета. Він зазвичай не переміщується в просторі, залишається на своєму визначеному місці, але при цьому усе більше насичується магічним сенсом, імпліцитно електризується енергією загадковості й фантастичності. Не останню роль у цьому процесі відіграє образ дзеркала, яке виступає як провідник у два світи, реальний та ірреальний, відіграє важливу роль у створенні символіки двосвіття та двійництва.

Метафора дзеркала, яка допомагає створювати іншу реальність, здолати оптичну обмеженість людини та показати невидиме, виступає як символічне узагальнення іншого, містичного світу, у якому, на відміну від нудного та передбачуваного світу бідермайера, розгортаються незвичні події та явища, зникає межа між живим і неживим, речі починають жити своїм життям та підкоряти людину. Ефект дзеркальності сприяє не пасивному сприйняттю реальності, а навпаки, активному, постійному та пильному її аналізу.

Примітки

- ¹ У цьому контексті потрібно згадати висловлювання Ю. М. Лотмана: “Знакова природа художнього тексту двоїста за своєю суттю: з одного боку, текст прикидається самою реальністю, прикидається таким, що має самостійне буття, незалежне від автора, річчю серед речей реального світу. З іншого – він постійно нагадує, що він чиясь творіння і щось означає. В цьому подвійному освітленні виникає гра в семантичному полі “реальність – фікція [10, 69]”.

Список використаних джерел

1. Барабанов Е. В. Зеркало и окно. Художественные авангарды Запада и России: различия оптиковизуальных кодов / Е. Барабанов. – Режим доступа: <http://azbuka.gif.ru/critics/zerkalo-okno/>
2. Васильева Т. В. Символы человека у Платона и платоническая любовь / Т. В. Васильева // Античная культура и современная наука. – Москва: Наука, 1985. – С.27–31.
3. Горфункель А. Х. Философия эпохи Возрождения / Горфункель А. Х. – М.: Высшая школа, 1980. – 190 с.
4. Гофман Е. Т. А. Золотий горнець: вибрані твори / Е. Т. А. Гофман; пер. з нім. С. Сакидон та Є. Попович. – Київ: Дніпро, 1976. – 364с.
5. Данте А. Божественна комедія / А. Данте. – Х.: Фоліо, 2001. – 608 с. – Режим доступу: http://ae-lib.org.ua/texts/dante_divina_comedia_ua.htm
6. Злочевская А. В. Парадоксы зазеркалья в романах Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова [Текст] / А. В. Злочевская // Вопросы литературы. – 2008. – № 2. – С.201–221.
7. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – С. 49–51.
8. Колотова О. О. Сучасне мистецтво : між “дзеркалом” і “задзеркаллям” / Колотова О. О. // Вісник Черкаського університету Серія філософія. Випуск 170. – Черкаси : ЧНУ, 2009. – С. 34–42.
9. Локк Дж. Избранные философские произведения: В. 2 т. / Локк Дж. – М.: Мысль, 1960. – Т.2. – 270 с.
10. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – С.-Петербург: Искусство-СПБ, 2000. – 704 с
11. Платон. Сочинения : В 3-х томах / Платон. – Москва: Наука 1968 – Т.1. – 623 с.
12. Потканський Ян. Психоаналіз у літературознавчих дослідженнях // Література. Теорія. Методологія: Пер. з польськ. С. Яковенка. / Упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – С. 292–311.
13. Рон М. В. Метаморфозы образа зеркала в истории культуры : автореферат дис. ... кандидата культурологии : 24.00.01 / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена / М. В. Рон. – Санкт-Петербург, 2004. – 22 с.
14. Символы, знаки, эмблемы : энциклопедия / под общ. ред. В. Л. Телицына. – 2-е изд. – М. : Локид-Пресс, 2003. – 494 с.
15. Хайдеггер М. Вещь / М. Хайдеггер // Историко-философский ежегодник’89. – М: Наука, 1989. – С. 269 – 284.

16. Энциклопедический словарь символов / Ав.-сост. Н. А. Истомина. – М.: ООО “Издательство АСТ”: ООО “Издательство Астрель”, 2003. – 1056 с.
17. Abrams, M. H. The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition / Meyer Howard Abrams. – New York: Oxford University Press, 1953. – 406 p.
18. Baltrušaitis J. Der Spiegel: Entdeckungen, Täuschungen, Phantasien / Jurgis Baltrušaitis [Aus d. Franz. von Gabriele Ricke u. Ronald Voullié]. – Giessen : Anabas-Verlag, 1986. – 363 s.
19. Hoffmann E. T. A. Der goldene Topf: ein Märchen aus der neuen Zeit / E. T. A. Hoffmann // Poetische Werke in sechs Bänden. – Berlin: Aufbau-Verlag, 1963. – Bd. 1. – S. 277–374.
20. Lindner H. «Schnöde Kunststücke gefallener Geister»: E. T. A. Hoffmanns Werk im Kontext der zeitgenössischen Seelenkunde / Henriett Lindner. – Königshausen & Neumann, 2001. – 352 s.

Summary. In this article the author characterizes the theory of reflection metaphor and the semantics of mirror image, analyses the main stages of its evolution, accentuates the importance of mirror phenomenon in the creative works of romanticists. The importance of mirror image in reflecting distorted mystical reality and the realization of the idea of romantic two literary worlds and alter-idem in the works of E. T. A Hoffmann is underlined.

Key words: semantics, mirror, metaphor, reflectivity, two literary worlds, alter-idem.

УДК [821.161.1.+821.111].091

Р.М. Семелюк

СИМВОЛ І ЕПІФАНІЯ В ТВОРЧОСТІ А.П. ЧЕХОВА І ДЖ. ДЖОЙСА: ТИПОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

У статті аналізуються символ і епіфанія як домінуючі форми образності в малій прозі А. Чехова і Дж. Джойса. Вказується на подібності і відмінності у використанні символу й епіфанії.

Ключові слова: мала проза, типологія, символ, епіфанія, предметна деталь, нарація.

Типологічне зіставлення специфіки образності у Чехова і Джойса, зокрема співвідношення символу і епіфанії, намічено в дослідженнях К. Генієвої [2], І. Кисельової [7], однак здійснювалося таке зіставлення, як зауважує І. Кисельова, “без конкретного аналізу”, із вказівкою лише на точки зближення [7, 176].

“Епіфанія” – грецьке слово, яке можна перекласти як “видіння”, “освячення”, “відкриття”, “прозоріння”, тобто виявлення суті речей, раніше прихованої; в християнській термінології воно означає “маніфестація Бога”. Ідею епіфанії Джойс запозичив із книги Волтера Пейтера “Нариси з історії Ренесансу”: реальність постає як сума миттєво зникаючих і виникаючих предметів, явищ, сил. Саме в ці миттєвості, подібні до спалахів, світ набуває реальності і сенсу. Для Джойса це певний момент істини, явлення вічності в повсякденному, маніфестація духу. Суттєво, що в період з 1900 по 1903 роки Джойс написав серію моментальних замальовок, жанр яких він сам визначив як “епіфанії”. Пізніше деякі з них були використані в романах “Стівен-герой” і “Портрет митця замолоду”. В них автор виступає, згідно з характеристикою Р. Еллмана “скоріше як поет, ніж як психолог” [10, 5], епіфанії схожі на вірші в прозі. Але вже в епіфаніях видно автора майбутніх “Дублінців”: він не веде за собою читача, не проповідує і не наставляє; описи настільки точні і проймаючі, що авторський коментар просто був би надлишковим. Пізніше, в “Дублінцях” епіфанія змінить свій художньо-естетичний статус: з жанрової категорії вона перетвориться на поетикальний елемент, стане специфічним видом образу і художнім прийомом.

У Джойса епіфанія є образно-сюжетним компонентом твору: в сюжетному плані вона готується поступово, через систему деталей-символів, деталей-летмотивів. Художня суть епіфанії полягає в тому, щоб охопити певне явище, подію чи предмет миттєво й загалом; натомість основна художня функція – донести до читача певну авторську думку й оцінку, не втручаючись безпосередньо в хід оповіді, нібито залишаючись за межами розказаної історії.

На відміну від поняття епіфанії поняття символу є більш поширеним і розробленим у літературознавстві. Зокрема, класичне його розуміння представлене С. Аверинцевим, який при визначенні символу акцентує його подвійну природу: “можна сказати, що символ є образ, взятий в аспекті своєї знаковості, але він є знак, наділений усією органічністю міфу й невичерпною