
КОГНІТИВНА ЛІНГВІСТИКА ТА ПРАГМАТИКА

Отримано: 15 липня 2025 р.

Прорецензовано: 1 вересня 2025 р.

Прийнято до друку: 18 вересня 2025 р.

email: za_viktoria@ukr.net

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0005-8393-6393>

DOI: [http://doi.org/10.25264/2519-2558-2025-27\(95\)-12-17](http://doi.org/10.25264/2519-2558-2025-27(95)-12-17)

Грень В. С. Образ Саломеї в українській літературі: демонічний танець юнки і мотив декапітації. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»* : серія «Філологія» : науковий журнал. Острог : Вид-во НаУОА, 2025. Вип. 27(95). С. 12–17.

УДК: 821.161.2.09:793.3.046:398.41

Грень Вікторія Сергіївна,

кандидатка філологічних наук,

Наукова бібліотека Львівського національного університету імені Івана Франка

ОБРАЗ САЛОМЕЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ДЕМОНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ ЮНКИ І МОТИВ ДЕКАПІТАЦІЇ

У статті проаналізовано архетипний образ Саломеї та мотив декапітації, репрезентований у текстах художньої літератури та в образотворчому мистецтві. Візуальна та вербальна інтерпретація цього сюжету досить чисельна, вона трансформувалася від безіменної танцівниці, доньки Іродіади, до образу фатальної звабниці, а відтак сюжет замкнувся лише на постаті Саломеї. Міметичне насильство (за Р. Жираром) на ранніх етапах конструювання архетипного образу Саломеї витіснилося образом холоднокровної красуні доби *fin de siècle*, з елементами демонізації та еротизації образу. Найбільш яскраво ця теза відображена у візуальному відтворенні постаті Саломеї, яке рухалося від символічного зображення дівчини, яка танцює, до екстатичного образу жінки із девіантними маркерами. Українська література та мистецтво відгукнулися не чисельними інтерпретаціями образу Саломеї, проте досить цікавими реакціями на тексти інших культур. Найбільш знаковим авторським відтворенням архетипного образу Саломеї стала п'єса Оскара Вайльда, яка набула резонансу в українському культурному просторі. Театральна постановка «Саломеї» О. Вайльда у 1919 році у Києві спричинила низку поетичних реакцій, зокрема П. Филиповича, М. Зерова, а згодом на ці тексти своєю інтерпретацією Саломеї відгукнувся Є. Маланюк. Загалом в українській художній літературі архетипний образ Саломеї постає у негативній інтерпретації, де її трансцендентна й демонізована постать – уособлення концепту зла. Тож Саломея – це «солодке й необорне зло», як писав Є. Маланюк.

Ключові слова: Саломея, Іродіада, Іван Предтеча, декапітація, усікновення, пафосформель, «міметичне насильство», інтермедіальність.

Viktoriia Hren,

Candidate of Philological Sciences,

Scientific Library of Ivan Franko National University in Lviv

THE IMAGE OF SALOME IN UKRAINIAN LITERATURE: THE DEMON GIRL'S DANCE AND THE MOTIVE OF DECAPITATION

The article analyzes the archetypal image of Salome and the motif of decapitation what was represented in literary texts and in art. The visual and verbal interpretation of this plot is quite numerous, it transformed from a nameless dancer, who was a Herodias's daughter, to the image of a fatal seductress, and then the plot was limited to the figure of Salome. Mimetic violence (according to R. Girard) in the early stages of constructing of the archetypal image of Salome was replaced by the image of a cold-blooded beauty of the *fin de siècle* era, with elements of demonization and eroticization of the image. This thesis is most vividly reflected in the visual representation of the figure of Salome, that changes from a symbolic image of a dancing girl to an ecstatic image of a woman with deviant signs. In Ukrainian literature and art the image of Salome does't represented numerically, but rather in interesting reactions to other cultures texts. The most significant authorial interpretation of the archetypal image of Salome was Oscar Wilde's play, which gained resonance in the Ukrainian cultural space. The theatrical production of «Salome» by A. Wilde in 1919 in Kyiv caused a number of poetic reactions, in particular from P. Filipovych, M. Zerov, and later E. Malanyuk responded to these texts with his interpretation of Salome. In general, in Ukrainian fiction, the archetypal image of Salome appears in a negative interpretation, where her transcendent and demonized figure is the personification of the concept of evil. Therefore, Salome is «sweet and irresistible evil», according to J. Malanyuk.

Keywords: Salome, Herodias, John the Baptist, decapitation, mutilation, pathosformel, "mimetic violence", intermediality.

Актуальність теми. Неодноразово письменники у своїх літературних пошуках зверталися до сталих сюжетів і образів, що акумулювали в собі віковий досвід світовідчуття людства й резонанси культурно-історичних процесів. Одним із таких універсальних конструктів постав архетипний образ Саломеї, загадкової юнки, яка одним жестом вирішила долю Івана Предтечі. До сюжету про доленосний танець Саломеї у своїх дослідженнях звертались: Б. Берт, В. Джордан, С. Ліпперт, В. Рід та інші. Проте в українському літературознавчому дискурсі сюжетові про фатальну танцівницю було відведено надто мало уваги. Тож **мета** цієї статті – проаналізувати інтерпретацію та побутування архетипного образу Саломеї, а також

мотиву про усікновення голови Івана Предтечі в українській літературі. **Предмет** дослідження – особливості функціонування і творчої ретрансляції архетипного образу Саломеї та мотиву декапітації в українській літературі. Для кращого розуміння контексту й особливостей репрезентації сюжету про фатальну танцівницю **об'єкт** дослідження охоплює не тільки тексти художньої літератури, але й образотворчі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Ім'я дівчини, яка нібито танцювала на Іродовому бенкеті, знаємо завдяки юдейському історичному Йосипу Флавію. У «Юдейських старожитностях» він згадує про Іродіаду, яка всупереч законам виїшла заміж за зведеного брата свого чоловіка, маючи від першого свого шлюбу доньку Саломею. Однак у євангельських текстах імені танцівниці не зазначено. «Танцювала посеред гостей дочка Іродіадина», – йдеться у Євангелії від Матвія (Мт. 14:6). Євангельські тексти оминають ім'я молодої дівчини, яка зажадала отримати на тарелі голову Івана Предтечі, так, ніби воно не важливе. В «Апокаліпсисі Богородиці», одному з найдавніших грецьких списків, що датується XI ст., сказано: «І побачила Всесвята жінку, підвішену за язик, і на шиї у неї був змій, що подирав рота їй. І спитала Всесвята архангела: «Хто це така, і в чому гріх її?» І сказав архистратиг: «Це Іродіада, через яку було стято голову Іоанові Предтечі» (Сирцова 2000: 249). Цікаво, що це єдиний випадок історично персоніфікованої грішниці в «Апокаліпсисі», зауважує О. Сирцова. В оригінальному грецькому тексті Святого Письма чітко вказано на статус фатальної танцівниці, адже вжито слово, яке позначає дівчину, але не жінку – «kōrasion», латинський текст теж означає її як «puella» (Baert 2019: 170). Отже Саломея – юна дівчина, і це нібито знімає з неї відповідальність за фатальне бажання. Таку її інфантильну дію можна окреслити тим, що французький критик Р. Жирар назвав «міметичним бажанням» та «міметичним насильством», адже дівчина (дитина!) чинить зло за намовою матері, оскільки Саломея спочатку «чистий аркуш бажання, але за мить вона стає на вершину міметичного насильства» (Baert 2019: 171). «Вона ж виїшла, і спиталася матері своєї: Чого маю просити? А та відказала: Голови Івана Хрестителя...» (Мк. 6: 24–25). У тексті Євангелія Саломеї не залишено часу на роздуми чи сумніви: між запитанням до Іродіади та вимогою страти Івана Предтечі – імпульс, мить, інтенція. Дівчина не знає, чого вимагати за свій танок в Ірода, тому бажання висловлює її матір, а відтак Саломея «квапливо» повертається у бенкетний зал і просить «негайно» подати їй на таці голову Предтечі. Це пришвидшення руху/дії – ніби продовження дійства танцю, крещендо, яке завершилось апогеєм мовчання і застиглого жаху від усвідомлення трагізму загибелі Івана Хрестителя. Ремінісценція Агнця Божого на дискосі, принесеного в жертву жіночим примхам, – кульмінація демонічного танцю.

Сюжет усікновення голови Івана Предтечі становить певну передумову офіри, яку Бог покладе на вівтар світу за відкуплення гріхів людства – Свого Сина. Це тоpos невинної жертви, який повторюється упродовж біблійної історії: жертвоне вбивство Авеля, Авраамова жертва, декапітація Івана Предтечі – жертва Христа як кульмінація. Перемогу ангелів над воїнством диявола в «Апокаліпсисі» віщує те, що повернення сил зла сталося завдяки крові агнця, якого покладено на офіру від заснування космосу – це як символічне попередження про майбутню жертву Сина Божого за спасіння світу (Сирцова 2000: 93). До Христової офіри такою префігурацією слугує саме жертва Івана Предтечі. Це досить чітко простежується в іконографічній традиції зображення стятої голови пророка: Саломея отримує голову на тарелі (дискосі) – алюзія Євхаристії. Візуальна культура відгукнулася на мотив декапітації низкою творів, що символізують жертву святого Агнця. Так, наприклад, дискос із зображенням стятої голови пророка, оздоблений агатом, що зберігається у соборі Генуї, символізує жертву Христа-Агнця Божого – дискос як символ звершення Євхаристії (пізніше, на початку 14 ст., до оздобі було додано орнамент виноградної лози) (Baert 2019: 173). Отже можна припустити, що на ньому тіло Агнця Божого (голова Івана Предтечі) та його кров (оздоба таці рубінами ніби вказує, що голова пророка досі кровоточить).

Візуальна інтерпретація сюжету усікновення досить чисельна. Так, наприклад, Мікеланджело да Караваджо на полотнах «Саломея з головою Іоанна Хрестителя» (відомо дві роботи художника за цим сюжетом) акцентує на контрасті постатей: вродлива жінка, Саломея, тримає у руках тацю з відсіченою головою пророка, а позаду неї – стара, вся у зморшках жінка. Митець підкреслює контраст чистоти, юности й ніжності із жахливим вчинком. Привертає увагу постать вартового, який подає дівчині голову Івана Предтечі. Караваджо зображує його у двох варіантах: перший – вартовий із докором протягає Саломеї відсічену голову, у погляді чоловіка зневага, його корпус розвернений так, ніби він готовий одразу ж піти, і це мить, коли його рука застигає над тацею, – ось-ось голова Предтечі торкнеться дискоса, проте жертвна кров уже пролилася; у другому варіанті – вартовий відвертається від дівчини, яка вже тримає голову пророка на таці, і така позиція вартового ніби демонструє його прагнення відмежуватися від Саломеї, усім еством він демонструє бажання відкинути свою причетність до страти. Підсилює сюжетну лінію постать старої жінки на задньому плані, стара і потворна вона ніби уособлює смерть, яка огортає всю сцену – смерть, до якої щойно торкнулася зовсім юна Саломея. До сюжету усікновення голови Івана Хрестителя зверталися також Андреа Соларіо, Бернардо Луїні, Артемізія Джентілескі та інші. Цих художників об'єднує одна манера зображення – виразний докір у погляді вартового, який кладе щойно стяту голову на тарель перед Саломеєю. Андреа Соларіо на картині «Саломея з головою Івана Хрестителя» (перша половина 16 ст.) зображує вартового, який намагається зазірнути в очі дівчині, у його погляді – осуд, він з докором протягує голову пророка перед очі юнці, однак Саломея, опустивши голову, ховає свій погляд. Загострено саме цей момент докору й жаху на картині Джентілескі «Саломея з головою святого Івана Хрестителя» (1610–1615 pp.): Саломея не витримує натиску й докору вартового, він дивиться в очі дівчині, але вона ховає погляд, а її корпус відхилений від чоловіка. Ця унікаюча манера юнки підкреслює її провину в тому, що сталося, – ніби на якусь мить вона засоромлена за свій вчинок, її постать на картині пасивна супроти напруги й осуду з боку вартового, який ніби прагне, щоб Саломея подивилась у вічі своїй жертві.

У сюжеті про Саломею деякі дослідники вбачали і певну містифікацію цього образу. Поведінка юдейської жінки була чітко регламентована. Релігійна і соціальна незначущість жінок зумовлювала замовчування участі жінки та нівеляцію її суб'єктності, винятком могли бути тільки статусні особи. У часи Ісуса Христа жінка в юдейському суспільстві хоч і була насаперед матір'ю, сповненою милосердям та любов'ю в контексті служіння сім'ї, проте завжди підпорядкована владі чоловіка (Б'янкі 2020: 18). Тож малоймовірно, що Саломея із матір'ю брали участь у бенкеті, як виняток – тільки під час урочистої частини. «Вона ж виїшла, і спиталася матері своєї» (Мк. 6:24) – може свідчити, що Іродіада перебувала за межами зали, де відбувався бенкет. Отже обидві жінки за такою логікою не могли бути присутніми на бенкеті. Проте Ірод Антипа був тим, хто зневажив звичаєві приписи, наголошує В. Джордан (Jordan 2012: 7). Взявши собі за жінку дружину свого брата,

Ірод порушив закон: «Бо до нього Іван говорив: Не годиться тобі її мати!» (Мт. 14:4). Заохочений танцем Саломеї (натяк на інцест), тетрарх легковажно пообіцяв їй будь-яку винагороду, а відтак поплатився за свою хтивість.

Учинок тетрарха варто інтерпретувати у контексті екзистенційного вибору, який відчитуємо у тексті Г. Флобера «Іродіада». Апогеем дилеми для Ірода стала страта пророка: «По тому Маннеї дав голову Антіпі. По щоках тетрарха покопилися сльози. Світільники гасли. Гості розійшлися, і в залі лишилося тільки Антіпа; стиснувши руками скроні, він усе ще дивився на стяту голову. А Фануїл стояв посеред великого нефа, простерши руки, і шепотів молитви» (Флобер 1987: 589). Смерть пророка виправдана її призначенням – сповістити про пришестя Христа. Мотив усікновення – передвісник спасіння, проте наказ тетрарха стратити Йоканаана детермінує його людський вибір, іспит совісті та особистісну відповідальність.

Іродіаду Г. Флобер зображує підступною і холоднокрівною жінкою, яка сплітає тенета інтриг так майстерно, що не цурається використати власну доньку як знаряддя для досягнення своєї мети. Марнославна і владолюбна Іродіада заради влади нівелює традиції та залишає свого першого чоловіка, щоб поєднатися з Антипою, відтак тетрарх стає в її руках маріонеткою. Іродіада готувалася до свого підступу заздалегідь, сподіваючись, що молода й зваблива Саломея сподобається Антіпі: «Зійшовши на поміст, вона відкинула серпанок. Це була колишня Іродіада, така, як замолоду. Потім вона пустилася в танок (...) Руки дівчини виражали ніби зітхання, а все її єство – таке томління, що не можна було сказати, чи вона оплакує бога, чи завмирає від його пестоців» (Флобер 1987: 586). Флобер описує танок царівни під час бенкету, що, звісно, порушувало традиційні устрої, підсилюючи нищії ситуації негідною поведінкою публіки: Ветілій порівнював молоду красуню з мімом, Авл блював, а тетрарх поринув у свої марення. Автор влучно конструює мить тиші, що передєє міметичному насиллю й фатальному вирокові: «Я хочу, щоб ти дав мені на тарелі голову...» (Флобер 1987: 587). Шалений танок завмирає і серед бенкету настає така тиша, що чути клацання пальців на галереї, а далі прозвучить – «голову Йоканаана!» Її деструктивна сила скерована на жертву, навіть їм'я якої юна танцівниця забула. Адже Саломея – лише знаряддя помсти. Письменник майстерно використовує мотив тиші, щоб зацентувати напругу і трагізм сцени – клацанням пальців тишу перервала Іродіада, нагадуючи доньці про її справжнє призначення.

У тексті Флобер протиставляє дух тілесному, де плоть безсила й нетривка, позбавлена сенсів без духу як божественної присутності у творінні, плоть тлінна й незграбна, це тільки плоть: «Гостре лезо меча, ковзнувши зверху донизу, зачепило щелепу. Судома стягнула куточки рота. Вже скипіла кров заплямувала бороду. Стулені повіки були бліді, наче мушлі...» (Флобер 1987: 589). Привабливе й молоде чи мертве й спотворене – це лише тлінне тіло, що не має цінності без присутності в ньому божественного. Флобер протиставляє демонічне та божественне. Проте після перемоги смерті звершиться Воскресіння як найвищий прояв тріумфу агапе.

Потужний сплеск інтерпретацій образу Саломеї спричинила п'єса Оскара Вайлда. Ще у студентські роки він захопився сюжетом про доньку Іродіади із повісті Г. Флобера. Це був час, коли художня візуалізація Саломеї в інтерпретації Г. Моро викликала неабиякий резонанс під час експонування у 1876 році у межах Паризького весняного салону, який відвідав тоді і сам Г. Флобер. А згодом О. Вайлд мав нагоду відкрити для себе незавершену поему французького поета-символіста С. Малларме «Іродіада», що його остаточно полонила. Джерелом натхнення також послужив текст Г. Гайне «Атта Тріль» (1843 р.) (Fitzsimons 2017: 66–77). Оскар Вайлд прагнув зробити свою Саломею найбільш промовистою, проте не тільки вербально. Він був прихильником «тотального театру», тож п'єса повинна б промовляти до глядача всіма можливими ефектами, автор навіть хотів створити атмосферу запахів, але художник Грем Робертсон все ж відмовив його від такого експерименту (Fitzsimons 2017: 71). На роль Саломеї Оскар Вайлд запросив Сару Бернар, постать якої та сценічні інтерпретації органічно відгукувались як на роботи Г. Моро, так і О. Вайлда, адже, на його думку, ця жінка мала вдачу «орієнтальну, котячу, ласкаву, нервову... витончено диявольську, яку б тільки можна було сподіватись побачити» (Fitzsimons 2017: 72). Одержимість танцівниці смертю та сексуальністю перегукувалась із образом Саломеї, її спокусою та осудом Йоканаана, мистецтво Бернар викликало у публіки захват і застереження водночас (Fitzsimons 2017: 76). Проте через цензуру та ув'язнення Вайлда танцівниця так і не втілила його мистецький задум.

В авторській інтерпретації Саломея постає підступною спокусницею, відкинута пристрасть якої спонукає її вимагати стяту голову пророка. До того ж вчинок царівни маркований інцестом, адже Ірод обіцяє дівчині місце її матері: «Саломее, ходи сюди, сядь біля мене. Я дам тобі трон матері» (Вайлд 2018: 40). Винуватицею смерті пророка О. Вайлд зображує саме пасербицю Ірода, адже Іродіада забороняє донці танцювати і звинувачує тетрарха у хтивості: «Тобі не слід дивитися на неї! Вічно ти на неї витріщаєшся!» (Вайлд 2018: 36). Все ж Саломея погоджується станцювати для вітчим в обмін на голову Йоканаана, але не за намовою матері: «Я й не зважаю на неї. Я прошу голову Йоканаана на срібній тарелі задля власної втіхи» (Вайлд 2018: 66). О. Вайлд уводить еротичний мотив у прагненні Саломеї отримати голову Івана Предтечі, і вона вже не знаряддя у руках підступної матері, а сама, керуючись власною хтивістю, призводить до загибелі пророка. До слова, мотив еротизації Саломеї у літературі з'явився не одразу. У тексті О. Вайлда він звучить достатньо впевнено, хоча корені його криються значно раніше. Цікаво, що навіть на початку XIV ст. ні у малярстві, ні в літературі сюжет декапітації не передбачав стійких асоціацій із романтикою, тож біблійна історія ще не набула еротичного контексту, але пізньосередньовічна та ренесансна література були сповнені історіями про кохання й розсічення тіла, і до 1500 року в образотворчому мистецтві побутувала велика кількість зображень, на яких жінки отримували у чаші рештки (переважно серце) своїх коханців, наприклад, новела з «Декамерона» Дж. Бокаччо, сюжет якої розгортається навколо двох закоханих – Гізмонди та Гвіскардо (Reed 2019: 102). У 1492 році ілюстрований «Декамерон» було видано у Венеції, оригінальні гравюри з якого було використано й у подальших виданнях (Reed 2019: 103). Дереворит складається з двох сцен: на першій постає Танкред зі слугою Гвіскардо, друга – відтворює момент, коли паж приніс у чаші Гізмонді серце її коханого (Reed 2019: 104). Історія набула неабиякої популярності, а її переклади та адаптації були проілюстровані численними зображеннями. Відтак сюжет про розсічення тіла почав асоціюватись із темою трагічного кохання як у літературі, так і малярстві (Reed 2019: 103). Будучи сучасником трансформації й поширення вищезгаданого сюжету, відгукнувся на цей сюжет Вечелліо Тіціан. Тож у цьому контексті варто загадати його полотно «Саломея» (1515–1516 pp.), яке привертає увагу своєю чуттєвістю і натяком на еротизм. На передньому плані картини зображено молоду дівчину, яка тримає відсічену голову Івана Предтечі. Її м'яка й ніжна постать ніби загорнута в одяг, що ось-ось спаде з її плечей й оголить дівочі перса. Позаду Саломеї зображено молоду служницю, яка

дивиться на свою пані ніби з очікуванням, її голова дещо нахилена, а уста привідкриті, теж вказуючи на певну чуттєвість образу, адже зазвичай служницю Саломеї художники зображали старою й потворною, обігруючи художній прийом пафос-формель. Проте Тіціан обрисом молоді служниці підкреслює загальний настрій картини – чуттєвість. Не менш важливим у сцені видається задній план картини, де над аркою вікна художник зобразив маленького пупто, що теж цілком можна інтерпретувати як натяк на еротичний контекст (Reed 2019: 89–115). Відтак еротизація образу Саломеї у тексті О. Вайлда наслідує традицію, що зародилася значно раніше.

Варто також зацентрувати на особливому значенні символу місяця в тексті О. Вайлда. Незворушний і холодний місяць уповні стає передвісником драми, яку буде розіграно на бенкеті тетрарха: «Поглянь на повню! Яка вона нині дивна! Ніби жінка, що постає з могили. Ніби мертва жінка. Так і уявляю, як вона шукає мертвеччини» (Вайлд 2018: 7). Тож місяць перетворився на прогностичний символ – зміна на багрянний колір маркує майбутнє вбивство. Символ місяця використовували й до О. Вайлда, зокрема й С. Малларме у своїй незавершеній поемі «Іродіада»: «Молодик на циферблаті зблис, / Люцифер-ворог там, немов тягар, завис, / Що ранить без кінця...» (Малларме 2002: 57). Місяць в інтерпретації Малларме теж віщує лихо, маркуючи триумф інфернального зла. Цей символ означає перемогу Люцифера, який, мов тягар, створює загальне тло трагізму вбивства невинної жертви.

У поемі Г. Гайне «Атта Троль» дивне видіння теж відбувається у час повні в ніч на Йвана. Сакральний час та місце (долина «дороги духів», житло відьми Ураки) відкриває завісу інfernи – і в темряві зринають три вершніці-чортиці, серед яких згадано Іродіаду: «Тож вона за гріх кривавий / Проклята; нічним привидям / До страшного суду мусить / Їздити в охоті дикий. / На руках вона тримає / В мисі голову Івана» (Гайне 2021: 242). За версією Г. Гайне саме Іродіада, а не Саломея, («Ірода прекрасна жінка, що Хрестителя згубила») скарала пророка, а відтак понесла покуту за його смерть. Голова її жертви завжди з нею як нагадування про її злочин – алюзія блукань Агасфера: «І тепер у зграї дикий, / Завжди возить за собою / Тую голову криваву» (Гайне 2021: 243).

У контексті прочитання образу Саломеї О. Вайлда не можна оминати ілюстрації Обрі Бердслі, які він створив до першого видання тексту англійською мовою. Це ще один рівень інтерпретації образу. Так, у малюнках до тексту бачимо численних монстрів, химер, демонізованих образи Саломеї та Іродіади, гермафродитів тощо. Бердслі як ілюстратор і письменник водночас досить несподівано стилістично переосмислив вайлдівську версію цієї біблійної історії, проте відкрив нові смисли й інтерпретаційні можливості для твору. Його символи корелюються з вербальною текстурою біблійної історії і ці, здавалася б, химерні дрібниці беруть на себе певне семантичне навантаження. Відверті й подекуди зухвалі, але досить промовисті, ілюстрації потребують детального огляду, приглядаючись до найменших дрібниць. Так, образ Іродіади атрибутований павичевим пір'ям у композиції «Павичева спідниця», тож автор відверто натякає на поєднання краси й гордині. Голову Іродіади увінчує прикраса з павичевого пір'я, а шлейф її сукні нагадує павичевий хвіст. Бердслі сміливо поєднує еротичне з потворним, демонічне з гармонійним, підсилюючи звучання кожного символу. Згаданий вище місяць бачимо у волоссі Саломеї, який ніби промовляє – ось вона, винуватиця загибелі пророка. Химерне сплетіння кіс дівчини схоже на кубло змій як алюзія смертоносного образу медузи Горгони (композиція «Іоанн і Саломея»). Ілюстрація «Туалет Саломеї» зображує пасербицю Ірода в оточенні музикантів, слуг та арлекіна, який допомагає їй причепуритися до танцю. Присутність на зображенні цього гріховодника у масці вказує на певну фальшивість, гру. Фінальна ілюстрація також зображує арлекіна та сатира, які кладуть мертве тіло Саломеї у пудреницю («Cul de Lampe») – обидва персонажі демонічні і вказують на гротескність зображення Саломеїної смерті. Графічне втілення триумфу демонічної буфоніади марковане поєднанням потворного й еротичного. Бердслі натякає, що Саломея – маріонетка інтриг Іродіади, але це суперечить сюжетній версії О. Вайлда. Пудрениця як погребальна чаша нагадує музичну скриньку, у якій заховано крихітну балерину – інфантильну жертву тілесної пристрасті.

Сюжет про Саломею у світовому малярстві став символом превалювання візуального мистецтва над вербальним, що зробило її історію ідеальною для конкуренції інтерпретацій серед письменників та художників (Lippert 2014: 234). І тут далеко не остання роль належить Гюставу Моро. До мотиву декапітації Г. Моро звертався досить багато, а його інтерпретації образу Саломеї відкривають реципієнту численні художні пошуки митця. Цікаво, що переважна більшість його робіт зображує Саломею із напівзаплющеними повіками, натякаючи ніби на певну екстатичність його персонажа. І це не особливість мистецького пошуку, а радше данина моді. У добу fin de siècle в літературі та мистецтві образ жінки набуває певної демонізації. Цю тенденцію бачимо вже в роботі Г. Моро «Химера», де оголена рудоволоса жінка охоплює руками крилатого коня – ось-ось він злетить над прірвою – у неї заплющені очі, уся постать жінки ніби у солодковому сні. Динамічність композиції натякає на порив, загрозу розбитись у прірві, але водночас художник акцентує на розніженій фігурі жінки, її манірності. Цей мотив побачимо також у пізнішій роботі В. Подковінського «Екстаз» («Шал піднесень») та Я. Мальчевського «Христос і самаритянка». Цей екстатичний мотив простежується і в погляді Саломеї Г. Моро. На очі Саломеї, та й загалом на значення погляду в роботах Моро, звернула увагу Сара Ліпперт – це деталь, якій дослідники не завжди надавали належної уваги, зазначила вона. Картина «Саломея, яка танцює перед Іродом» (Саломея у сукні зі зображенням лотоса й очей) демонструє складну іконографію погляду. Повіки у Саломеї, на думку С. Ліпперт, вказують на сомнамбулізм і зміну ієрархії поглядів, які розкриває ця сцена (Lippert 2014: 238). Дослідниця зауважує, що очі Саломеї заплющені, оскільки вона демонструє момент естетичної краси сцени, замирання, – і тільки поява голови Івана Предтечі спонукає Саломею підняти повіки, щоб зустрітись поглядом із пророком (у всіх сценах, де немає Івана Предтечі, очі танцівниці закриті). Можливо, припускає С. Ліпперт, художник прагне продемонструвати водночас свою вербальну і малярську майстерності (Lippert 2014: 239).

Рецепції Вайлдівського тексту не минули й українського мистецького дискурсу. У Києві влітку 1919 року в театрі М. Соловцова була поставлена «Саломея» Оскара Вайлда, писав Юрій Клен: «Всі ми ходили на цю виставу, щоб упиватися чарівними вайлдівськими метафорами та подивитися на пристрасний танець Саломеї, що його артистка мистецьки виконувала. П. Филипович реагував на цю виставу сонетом: «Хай проклинав пророк Йоканаан...» (Клен 1947: 25). П. Филипович детально змальовує граційний танець звабниці, що, мов змія гнуча («зміївся стан»), заворожувала й гіпнотизувала своїми рухами (алюзія біблійного мотиву про першожінку та змія-спокусника): «Сліпили плечі і зміївся стан. / І пристрась, мов

незримий ураган, / Неслась в партер, до лож, до галереї, / І захисту вже не було від неї, / Коли танок схопив серця у бран» (Филипович 1957: 66). Проте танець Саломеї захвату не викликав у М. Зерова, який висловився критично: «Це тільки семітська розпуста» (Клен 1947: 25). А відтак з'явилася авторська інтерпретація цього образу – сонет «Саломея» у збірці «Камена», що був реакцією на однойменний текст П. Филиповича. У своєму ж сонеті М. Зеров протиставляє Саломею Навскаї, і за допомогою контрасту увиразнює ще з більшою силою міметичне насилля, адже фатальна танцівниця постає у тексті зовсім юною – дитям, однак отруєним розпостою і кров'ю: «І Саломея!.. Ще дитя (дитя!), / А п'є страшне, отруєне пиття / І тільки меч та помсту накликає» (Зеров 1943: 17).

Згодом цей мотив інфантильного вчинку відгукнеться у вірші Л. Костенко «Був Ірод, і була Іродіада», яка теж апелюватиме до контрастності образу Саломеї і міметичного насилля – дитина як символ чистоти і злочин розпусти й убивства. Міметичне насилля юнки зумовлене бездумною покорою бажанням матері й Ірода – «так цар звелів, і так сказала ненька» – волі дівчини у розгортанні сюжету ніби й немає, вона позбавлена усвідомлення й відповідальності за вчинок: «Вона й пішла, раденька, що дурненька, \ у той страшний розгнуданий танець» (Костенко 1989: 363). Авторка іронічно вживає пестливо-зменшувальні слова, щоб підкреслити інфантилізм, ницість і безликість дівчини: «дочечка», «царівночко», «створіннячко». Саломея постає як знаряддя убивства, як нікчемна істота без волі й моральності: «... І голову, в тих кучерях по плечі, \ їм подала, від крові аж хмільна. / А що була то голова Предтечі, – / то що у цьому тямилі вона?» (Костенко 1989: 363). У вірші Л. Костенко створює контраст прекрасної юної дівчини – «як ставиш ти грайливо й граціозно на білий мармур ніжки золоті!» – та кровожерної звабниці, яка «від крові аж хмільна» подає голову Івана Предтечі на полумиску. Письменниця вдало застосовує пафосформель у конструюванні вербального образу Саломеї та увиразненні зла, що часто використовували художники у зображенні цієї фатальної танцівниці.

У контексті проявлення зла М. Зеров конструє особливу атмосферу, що передуює усікновенню голови Івана Предтечі і вищує кровопролиття. Сакральний час – «місяць діє чари» – пробуджує, збудує кров і спонукає до злочину під покровом ночі. Алюзія інцесту («диким цвітом процвіла любов») підсилюється акцентом на слові кров – «усе в крові»: «Там Левантійський місяць діє чари / І колихає в серці теплу кров, / Там диким цвітом процвіла любов, / І все в крові – шоломи і тіяри» (Зеров 1943: 17).

Тему фатальної танцівниці продовжив Євген Маланюк. У «Віснику» за 1935 рік побачили світ два вірші, які у мотто апелювали до тексту П. Филиповича. Перший, «Ноктюрн», торкається мотиву сакрального часу, який часто маркує сюжет про Саломею. Ніч дає прихисток інферні, де має розгорнутися драматична подія, автор готує реципієнта до фатального тріумфу зла: «Де ніч запанувала. Це вона. / Ворожкою зачарувала суще, / Закляла день і міру, і число, \ І от кризь дійсність вдерлось невисипуще / Солодке й необорне зло» (Маланюк 1935: 778). Другий текст Є. Маланюка – «Сонет» – тематично продовжує тему зла, проте воно вже уособлене та локалізоване, адже поет переносить дію на рідні терени: «Не в жовтій Іудеї – в Україні / Лунав пророка грозивий проклін...» (Маланюк 1935: 778). Саломея постає в інтерпретації автора підступною та вправною у злі, «темною згубою», із якої «блудний син» не може відвести погляд – «невтомна і досвідчена у злі, / гадюка, у мереживі завоїв...» (Маланюк 1935: 778). Автор естетизує зло, його Саломея прекрасна аж до млости і підступна, як гадюка, водночас, навіть демонічна «темна згуба». Мотив танцю Саломеї перегукується з триптихом Є. Маланюка «Смертний танець». Танець як демонічний ритуал затягує у свій смертельний вир, де пантрує жінка-вампір: «І хоч знаєш – це смерть, це – вампір, – / Заворожено робиш кроки. / Всі гріхи, всі спокуси й пороки / Закрутились в смертельний вир» (Маланюк 1934: 324). Багаторівневість поетичних образів Є. Маланюка створює можливість для відкритих інтерпретацій образу Саломеї. Поет схильний пов'язувати жіночі постаті з демонізмом, імморалізмом, екстатичністю і водночас із патріотичним пафосом та національними ідеологемами (Омельчук 2005: 31). Образ жінки у нього часто корелюється з негативною материнською владою, ірраціональністю образу України, любові й ненависти, абстракції та реальності (Омельчук 2005: 35). Тож Є. Маланюк із докором кидає виклик, у якому і біль, і відчуження: «Не Суламита, що – як легіт піль, / Не Рут, що в колосках зібрала біль, / Лиш Сальомея – темна згуба гоїв!» (Маланюк 1935: 778).

Висновки. Тож підсумовуючи, можна зазначити, що візуальна та вербальна інтерпретація сюжету про Саломею трансформувалася від безіменної танцівниці, доньки Іродіади, до образу фатальної звабниці та вбивці. Міметичне насильство на ранніх етапах конструювання архетипного образу Саломеї витіснилося образом холоднокрової красуні доби fin de siècle, з елементами демонізації та еротизації образу. Найбільш знаковим авторським відтворенням архетипного образу Саломеї стала п'єса Оскара Вайльда, яка набула резонансу в українському культурному просторі і спричинила низку поетичних реакцій, зокрема П. Филиповича, М. Зерова, Є. Маланюка. Загалом в українській художній літературі архетипний образ Саломеї постає у негативній інтерпретації, де її трансцендентна й демонізована постать – уособлення концепту зла.

Література:

1. Б'янкі Е. Ісус і жінки / Енцо Б'янкі. – К. : Дух і Літера, 2020. – 144 с.
2. Вайльд О. Саломея. П'єса / Оскар Вайльд. – Пер. з англ. К. Міхаліціної. – Львів : Вид-во Анетти Антоненко, 2018. – 80 с.
3. Гейне Г. Атта Троль. Сон літньої ночі / Генріх Гейне // Леся Українка. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. – Т. 8. : Переклади: поезія, проза, драма, публіцистика та інше. – Луцьк : Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2021. – С. 186–281.
4. Зеров М. Камена. Поезії / Микола Зеров. – Львів : Українське видавництво, 1943. – 120 с.
5. Клен Ю. Спогади про неокласиків / Юрій Клен. – Мюнхен : Накладом Української видавничої спілки в Мюнхені, 1947. – 48 с.
6. Костенко Л. Вибране / Ліна Костенко. – К. : Вид-во художньої літ-ри «Дніпро», 1989. – 559 с.
7. Маланюк Є. Ноктюрн / Євген Маланюк // Вістник. – 1935. – Кн.11. – С. 778.
8. Маланюк Є. Смертний танець / Євген Маланюк // Вістник. – 1934. – Кн.5. – С.324–325.
9. Маланюк Є. Сонет / Євген Маланюк // Вістник. – 1935. – Кн.11. – С. 778.
10. Малларме С. Іродіада // Стефан Малларме. Вірші та проза / упоряд. та перекл. з фр. М. Москаленка. 2001. С.53–73.
11. Омельчук О. Поетичні діалоги з Євгеном Маланюком. Фантазії про Україну / Олеся Омельчук // Слово і час. – 2005. – № 1. – С. 29–35.
12. Сирцова О. Апокрифічна апокаліптика: Філософська екзегеза і текстологія з виданням грецького тексту Апокаліпсиса Богородиці за рукописом XI ст., Ottobonianus, gr. 1. – Київ : Вид.дім «КМ Academia», Унів.вид. «Пульсари». – 2000. – 326 с. : іл. – (Серія: Текстологія давніх і середніх віків).

13. Филипович П. Поезії / П. Филипович. – Мюнхен : Ін-т Літературознавства при УВУ, 1957. – 152 с.
14. Флобер Г. Іродіада / Гюстав Флобер // Флобер Г. Твори : в 2 т. Київ : Вид-во художньої літератури «Дніпро». – 1987. – Т. 2. – С. 561–589.
15. Baert B. «When the Daughter Came in and Danced» Revisiting Salome's Dance in Medieval and Early Modern Iconology / Baert, Barbara // *Interruptions and Transitions: Essays on the Senses in Medieval and Early Modern Visual Culture*. 2019., p. 169–220. – (Art and Material Culture in Medieval and Renaissance Europe. Vol. 14).
16. Fitzsimons E. Divine Salome // *History today*. – Jul., 2017. – Vol. 67, Issue 7. – P. 66–77.
17. Jordan W. Salome in the Middle Ages / Jordan, William Chester // *Jewish history*. – 2012. – Vol. 26. – № 1–2 (May). – P. 5–15.
18. Lippert Sarah. Salomé to Medusa by Way of Narcissus: Moreau and Typological Conflation // *Artibus et Historiae*. – 2014. – Vol. 35, No. 69 (2014), pp. 233–266.
19. Price S. A short history of Salome / Price Steven // *Oscar Wilde in Context*, edited by Kerry Powell, and Peter Raby, Cambridge University Press, 2013. – P. 329.
20. Reed V. Decapitation, Devotion, and Desire in Titian's «Salome» / Victoria S. Reed // *Artibus et Historiae*, Vol. 40, No. 79 (2019), pp. 89–115. – Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/45200607> (Accessed: 27-09-2023 20:39).

References:

1. B'yanki E. Isus i zinky / Entso B'yanki. – K. : Dukh i Litera, 2020. – 144 s.
2. Vayld O. Salomeya. P'yesa / Oskar Vayld. – Per. z anhl. K. Mikhalitysynoyi. – L'viv : Vyd-vo Anetty Antonenko, 2018. – 80 s.
3. Heyne H. Atta Troll'. Son litn'oyi nochi / Henrikh Heyne // *Lesya Ukrainka. Povne akademichne zibrannya tvoriv: u 14 t. – T. 8. : Pereklady: poeziya, proza, drama, publitsystyka ta inshe. – Luts'k : Volyns'kyi natsional'nyi universytet im. Lesi Ukrainky, 2021. – S. 186–281.*
4. Zerov M. Kamena. Poeziyi / Mykola Zerov. – L'viv : Ukrainys'ke vydavnytstvo, 1943. – 120 s.
5. Klen Yu. Spohady pro neoklyasykiv / Yuriy Klen. – Myunkhen : Nakladom Ukrainys'koyi vydavnychoyi spilky v Myunkheni, 1947. – 48 s.
6. Kostenko L. Vybrane / Lina Kostenko. – K. : Vyd-vo khudozhn'oyi lit-ry «Dnipro», 1989. – 559 s.
7. Malanyuk Ye. Noktyurn / Yevhen Malanyuk // *Vistnyk*. – 1935. – Kn.11. – S. 778.
8. Malanyuk Ye. Smertnyy tanets' / Yevhen Malanyuk // *Vistnyk*. – 1934. – Kn.5. – S. 324–325.
9. Malanyuk Ye. Sonet / Yevhen Malanyuk // *Vistnyk*. – 1935. – Kn.11. – S. 778.
10. Mallarme S. Irodiada // Stefan Mallarme. Virshi ta proza / uporyad. ta perekl. z.fr. M. Moskalenka. – 2001. – S.53–73.
11. Omel'chuk O. Poetychni dialohy z Yevhenom Malanyukom. Fantazyi pro Ukrainu / Olesya Omel'chuk // *Slovo i chas*. – 2005. – № 1. – S. 29–35.
12. Syrtsova O. Apokryfichna apokaliptyka: Filosofs'ka ekzeheza i tekstolohiya z vydannyam hrets'koho tekstu Apokalipsysa Bohorodytsi za rukopysom KhI st., Ottobonianus, gr. 1. – Kyiv : Vyd.dim «KM Academia», Univ.vyd. «Pul'sary». – 2000. – 326 s. : il. – (Seriya: Tekstolohiya davnikh i serebnikh vikiv).
13. Fylypovych P. Poeziyi / P.Fylypovych. – Myunkhen : In-t Literaturyoznavstva pry UVU, 1957. – 152 s.
14. Flober H. Irodiada / Hyustav Flober // Flober H. Tvory : v 2 t. Kyiv : Vyd-vo khudozhn'oyi literatury «Dnipro». – 1987. – Т. 2. – С. 561–589.
15. Baert B. «When the Daughter Came in and Danced» Revisiting Salome's Dance in Medieval and Early Modern Iconology / Baert, Barbara // *Interruptions and Transitions: Essays on the Senses in Medieval and Early Modern Visual Culture*. 2019., p. 169–220. – (Art and Material Culture in Medieval and Renaissance Europe. Vol. 14).
16. Fitzsimons E. Divine Salome // *History today*. – Jul., 2017. – Vol. 67. – Issue 7. – P. 66–77.
17. Jordan W. Salome in the Middle Ages / Jordan, William Chester // *Jewish history*. – 2012. – Vol. 26. – № 1–2 (May). – P. 5–15.
18. Lippert Sarah. Salomé to Medusa by Way of Narcissus: Moreau and Typological Conflation // *Artibus et Historiae*. – 2014. – Vol. 35, No. 69 (2014). – P. 233–266.
19. Price S. A short history of Salome / Price Steven // *Oscar Wilde in Context*, edited by Kerry Powell, and Peter Raby, Cambridge University Press, 2013. – P. 329.
20. Reed V. Decapitation, Devotion, and Desire in Titian's «Salome» / Victoria S. Reed // *Artibus et Historiae*. – Vol. 40, No. 79 (2019). – P. 89–115. – Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/45200607> (Accessed: 27-09-2023 20:39).