

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ЗУЄНКО ЯРОСЛАВА МИРОСЛАВНА

УДК: 821.161.2-343.09:39(477)(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

МІФОЛОГІЗМ ІСТОРИЧНОЇ ПРОЗИ Л. КОНОНОВИЧА

В ЕТНОНАЦІОНАЛЬНОМУ ВИМІРІ

спеціальність 035 – філологія

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело
_____ Зуєнко Я. М.

Науковий керівник –
Ніколаєнко Валентина Миколаївна,
кандидат філологічних наук, доцент

Запоріжжя – 2021

АНОТАЦІЯ

Зуєнко Я. М. Міфологізм історичної прози Л. Кононовича в етнонаціональному вимірі. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 – Філологія (Галузь знань 03 – Гуманітарні науки). – Запорізький національний університет Міністерства освіти і науки України, Запоріжжя, 2021.

Дисертація є першим цілісним дослідженням історичної прози Л. Кононовича (повісті «Пекельний звідар» і романів «Тема для медитації» та «Чигиринський сотник») з позицій міфологічної критики крізь призму етнонаціонального сприйняття. З цією метою простежено особливості реалізації національної міфології в повісті та романах; удосконалено теоретико-методологічні засади інтерпретації міфу в художній літературі; проаналізовано вплив національної специфіки на процеси міфологізації (на матеріалі вищезгаданих творів).

У роботі розглянуто теоретичні засади дослідження міфу, відзначено складну багатовимірну природу цього явища, виокремлено основні підходи до вивчення міфу, а саме: евгемеричний, психоаналітичний, соціологічний, філософсько-етнологічний, ритуалістичний, ритуально-міфологічний, символічний. Акцентовано увагу на специфіці кожного зі згаданих підходів, їх подібностях і відмінностях, причинах зародження й занепаду, переосмисленні теоретичних положень протягом усього періоду розвитку того чи того напрямку. Визначено основні методи дослідження міфу у творах художньої літератури: семіотично-структурний, психоаналітичний, ритуалістичний, міфореставраційний. Відзначено тенденцію до синкретизму в міфокритичній методології, яка на сьогодні проявляється все яскравіше: межі міфокритичного дослідження розширюються, включаючи до сфери інтересу цього напрямку спосіб і тип міфологізації в тексті, міфопею та

авторський міф, особливості реалізації архетипів, ритуалом і міфологічних сценаріїв, специфіку вираження міфічного хронотопу, його взаємодію із сакральним-профаним та іншими можливими часопросторовими пластами, що надає дослідникові нові можливості у виборі об'єкта аналізу. Особливу увагу акцентовано на національній міфології, яка може свідомо або несвідомо активуватися автором за допомогою етнонаціональних варіантів архетипів (етнонаціональних міфологем), символічних локусів, міфологізованих образів, стимуляції політичних та культурних ідентитетів, імплементації архаїчного міфу, «чорного міфу» тощо.

Теоретичні положення роботи застосовано під час аналізу історичної прози Л. Кононовича. Зокрема, одним із об'єктів дослідження є роман «Тема для медитації», у котрому змальовуються травматичні для українців події ХХ ст., насамперед, Голодомор 1932–1933 рр., покарання організаторів якого та відновлення історичної справедливості є провідним мотивом твору.

У дослідженні визначено дуальну природу роману, де всі персонажі поділяються на Добро (свідомі українці) і Зло (комуністи та їхні поплічники). Належність до тих чи тих визначається наявністю відповідних ідентитетів: майновим та особистим індивідуалізмом, ідеалізмом, релігійністю, україномовністю, проукраїнськими й пронаціоналістичними поглядами на історію, що, разом із яскраво вираженим мотивом месіанства, дає змогу говорити про потужний міфічний складник роману й про реалізацію в його межах міфосценарію протистояння, характерного для колоніально-постколоніального кластеру.

Особливу увагу акцентовано на етнонаціональній специфіці вираження архетипних образів у романі, насамперед Героя, Тіні, Матері та Діви, що визначається вже згадуваними ідентифікаційними маркерами.

Міфічний складник «Теми для медитації» підкреслює специфіка хронотопу, який включає в себе кілька часопросторових пластів: профанно-сакральний, міфічний, умовно-реальний, суб'єктивний. Найяскравіше міфічний складник проявляється в населеному надприродними істотами

міфічному часопросторовому зрізі, однак ірреальне проникає також і в профанно-сакральний та оніричний шари, безпосередньо впливаючи на них, що дозволяє міфічному активно проявлятися в усіх хронотопних пластах.

Визначено, що національна міфологія в романі Л. Кононовича «Тема для медитації» ґрунтується на активації міфу про героїчну добу (часи Гайдамаччини) та міфу про занепад, тісно пов'язаного із Голодомором 1932–1933 рр., а також на відтворенні етнонаціональних міфологем, у основі котрих – «традиційні» українські цінності, зазначені вище.

Дуальна природа характерна не лише для роману «Тема для медитації», але й для творів про Троянів оберіг – повісті «Пекельний звіддар» та роману «Чигиринський сотник», де персонажі теж розділені на Добро та Зло за вже згадуваними межовими ідентифікаційними маркерами, хоча у творах про Оберіг йдеться про національну революцію 1648–1676 рр. Протистояння Світла й Темряви в повісті та романі має космогонічну природу, що найвиразніше проявляється в міфопеї художнього світу творів про Оберіг, де основний конфлікт розгортається між братами Дажбогом, і Чорнобогом.

У дисертації наголошено, що міфосвіт аналізованих творів прикметний багатим етносемантичним тлом, сформованим персонажами української міфології та демонології, повір'ями, замовляннями, обрядами. Сама ж міфопея характеризується синкретичною природою: у ній поєднуються слов'янське язичництво та народне християнство. Асимілюючи Бога-Отця з Дажбогом, а Діву Марію з Матінкою Ладою, автор створює унікальний етнокультурний простір, який вирізняє українців з-поміж інших народів, а неодноразово повторена в текстах теза про особливо прихильне ставлення Батька-Дажбога до козаків формує міф про богообраність. Відзначено, що національна міфологія у творах про Оберіг реалізується насамперед через імплементацію козацького міфу. Так, у образах запорожців у творах утілюються національні та індивідуальні екзистенціали, котрі допомагають сформувати привабливий для читача образ героя-захисника Вітчизни: відвага, вправність, сила, любов до батьківщини, індивідуалізм, набожність,

прагнення до свободи особистої й політичної. Значну роль відіграють також міфологізовані легендарні та історичні постаті, котрі позиціонуються взірцевими козаками, своєрідним ідеалом, на який слід орієнтуватися.

Ще одним інструментом, що дозволяє задіяти національні культурні коди, є символічні локуси, зосереджені довкола образу Запорозької Січі, котра існує у двох площинах: як історична Микитинська Січ і як міфологізований образ, «серце» України, і є відправною та кінцевою точкою подорожі протагоністів. Інші локації (Кам'яна могила, Київ, гора Заруба, місто Голунь) сконцентровані на цьому шляху й об'єднані образом Дніпра, вздовж якого вони й розташовані. Згадані символічні локуси є цінними ретроспективними засобами, які дозволяють простежити історію українського народу протягом століть і утвердити спадкове право українців на рідну землю, що є центральною ідеєю обох текстів.

У роботі з'ясовано, що міфопея творів про Троянів оберіг, імплементований в повість та роман козацький міф, наявність міфологізованих історичних і легендарних постатей слугують спільній меті: формуванню етнонаціонального художнього простору із активацією міфів про богообраність, «золоту добу», занепад та відродження.

Наголошено, що традиційні міфічні сюжети (насамперед міфосценарій протистояння та мономіф), наявні в історичній прозі Л. Кононовича, трансформуються в етнонаціональному вимірі, насичуючись культурними кодами, національними міфами та міфологемами, маркерами національної ідентичності, архаїчним міфом і релігійними символами тощо. Усе вищезазначене творить власне український міфокультурний простір повісті та романів, а також слугує межовими маркерами для розділення персонажів за категоріями Свій–Чужий.

Теоретичне значення дисертації визначається *пропозицією вдосконаленого* варіанту аналізу міфологізму художньої літератури, *поєднанні* міфокритичного й постколоніального напрямів літературознавчих досліджень, залучено поняття і терміни зі сфери соціології

та політології, які *розширюють і поглиблюють* можливості осмислення літературних творів.

Практичне значення полягає в *першому* системному міфокритичному аналізі історичної прози Л. Кононовича, *першому* цілісному дослідженні особливостей використання національної міфології в історичній прозі Л. Кононовича, *аналізі* впливу національної специфіки міфологізму на поетику повісті «Пекельний звіздар» і романів «Тема для медитації» та «Чигиринський сотник».

Матеріали дисертації «Міфологізм історичної прози Л. Кононовича в етнонаціональному вимірі» апробовано на конференціях: Міжнародній «Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht» (Мюнхен, 2019), Всеукраїнських «Література й історія» (Запоріжжя, 2016, 2018, 2020), «Неоміфологізм в українській і зарубіжній літературах» (Херсон, 2019), Всеукраїнських інтернет-конференціях «Українська література в просторі культури й цивілізації» (Запоріжжя, 2019, 2020, 2021), «Актуальні проблеми слов'янської філології» (Запоріжжя, 2017), регіональній «Українська література в просторі культури й цивілізації» (Запоріжжя, 2017), університетській «Молода наука» (Запоріжжя, 2017), а також на науковому семінарі Варшавського Університету в рамках участі в Східній Літній Школі Центру Східноєвропейських студій (Варшава, 2021).

Основний зміст дисертації викладений у сімнадцяти публікаціях, з яких одна – у науковому виданні держави-члену ЄС, одна – у зарубіжному періодичному науковому виданні, шість – у фахових виданнях України, дев'ять – у збірниках матеріалів конференцій.

Ключові слова: антиколоніалізм, ідентитети, козацький міф, міфокритика, міфологізація, міфологічний сценарій протистояння, міфопея, національна ідентичність, національний міф, національні міфологеми, хронотоп. **SUMMARY**

Zuienko Ya. M. Mythologism of L. Kononovych's Historical Prose in the Ethnonational Dimension. – Qualifying research work, manuscript copyright.

PhD thesis in the specialty 035 – Philology (field of knowledge 03 – Humanities). – Zaporizhzhia National University of the Ministry of Education and Science of Ukraine, Zaporizhzhia, 2021.

The thesis is the first comprehensive study of L. Kononovych's historical prose (novels «Пекельний звіддар» («Hellish Stargazer»), «Тема для медитації» («Theme for Meditation») and «Чигиринський сотник» («Chyhyryn Centurion»)) from the standpoint of mythological criticism through the prism of ethnonational perception. For this, features of realization of national mythology in novels are traced; theoretical and methodological principles of interpretation of myth in fiction are improved; the influence of national specificity on the processes of mythologizing (as exemplified in the above-mentioned literary works) is analyzed.

The thesis considers the theoretical foundations of the study of myth, notes the complex multidimensional nature of this phenomenon, highlights the main approaches to the study of myth, namely: eugemic, psychoanalytic, sociological, philosophical and ethnological, ritualistic, ritualistic and mythological, symbolic. Emphasis is placed on the specifics of each of these approaches, their similarities and differences, the causes of origin and decline, rethinking the theoretical provisions through the development of a particular area. The main methods of the study of myth in works of fiction are defined; they include semiotic-structural, psychoanalytic, ritualistic, and myth-restoration. The tendency to syncretism in mythological criticism methodology is marked. Nowadays, it is becoming more

pronounced: the boundaries of mythological criticism expand, including method and type of mythologizing in the text, mythopoeia and author's myth, features of realization of archetypes, rituals and mythological scenarios, specifics of expression of mythical chronotope; its interaction with sacred, profane and other possible space-time provides the researcher with new opportunities in choosing the object of analysis. Particular attention is paid to national mythology, elements of which can be consciously or unconsciously activated by the author through ethnonational variants of archetypes (ethnonational mythologemes), symbolic loci, mythologized images, stimulation of political and cultural identities, implementation of archaic myth, «dark myth», etc.

The theoretical provisions were applied during the analysis of L. Kononovych's historical prose. In particular, one of the objects of research is the novel «Theme for Meditation», which depicts the traumatic events of the twentieth century, especially the Holodomor of 1932-1933. The main motif of the novel is vengeance to its organizers and the restoration of historical justice.

The research identifies the dual nature of the novel, where all the characters are divided into the Good (conscious Ukrainians) and the Evil (Communists and their allies). Belonging to one of the groups is determined by the presence of appropriate identities: property and personal individualism, idealism, religiosity, pro-Ukrainian and pro-nationalist views of history, which, together with the pronounced motif of messianism, allows us to speak of a powerful mythical component of the novel. In its borders, a mythological scenario of confrontation is implemented, which is characteristic of the colonial-postcolonial cluster.

Particular attention is paid to the ethnonational specificity of the archetypal images in the novel, primarily the Hero, the Shadow, the Mother, and Kore, which is determined by the already mentioned identification markers.

The mythical component of «Themes for Meditation» emphasizes the specifics of the chronotope, which includes several time-space layers: sacred-profane, mythical, conditionally real, subjective. The brightest mythical component is manifested in the mythical space-time section inhabited by supernatural beings,

but the unreal also penetrates the sacred-profane and oneiric layers, directly influencing them, which allows the mythical to be actively manifested in all chronotopic layers.

It is determined that the national mythology in L. Kononovych's novel «Theme for Meditation» is based on the activation of the myth of the heroic age (Haidamachchyna) and the myth of decline, closely related to the Holodomor of 1932-1933, as well as the reproduction of ethnonational mythologemes, which are based on the «traditional» Ukrainian values mentioned above.

Dual nature is characteristic not only of «Theme for Meditation», but also of fiction about the Trojan amulet – novels «Hellish Stargazer» and «Chyhyryn Centurion», where characters are also divided into the Good and the Evil by the already mentioned boundary markers, though the novels about the Amulet are set in the other historical period – the national revolution of 1648-1676. The confrontation of the Light and Darkness in the novels has a cosmogonic nature, which is most evident in the mythopoeia of fiction about the Amulet, where the main conflict unfolds between the brothers Dazhbog and Chornobog.

The thesis emphasizes that the mythical world of analyzed fiction is characterized by a rich ethnosemantic background, formed by characters of Slavic mythology and demonology, beliefs, spells, and rituals. The mythopoeia itself is characterized by a syncretic nature: it combines elements of Slavic paganism and folk Christianity. Identifying God the Father with Dazhbog and Our Lady with Mother Lada, the author creates a unique ethnocultural space that distinguishes Ukrainians from other nations. Besides, the idea about Father Dazhbog's special attitude to the Cossacks, numerous repeated in the novels, forms the myth of divine election. It is noted that the national mythology in the novels about the Amulet is implemented primarily through the elements of the Cossack myth. The images of the Cossacks in the novels embody national and individual existentials that help to form an attractive image of the hero-defender of the Motherland: courage, skill, strength, love for the homeland, individualism, piety, the desire for personal and political freedom. A significant role is also played by mythologized

legendary and historical figures, who are positioned as exemplary Cossacks, a kind of ideal to be guided by.

Another tool that allows using national cultural codes are symbolic loci, centered around the image of the Zaporozhian Sich, which exists in two projections: as a historical Mykytynska Sich and as a mythologized image, the «heart» of Ukraine, and is the starting and ending point of the protagonists' journey. Other locations (Stone Tomb, Kyiv, Zaruba Mountain, Golun City) are concentrated on this road and are united by the image of the Dniro, along which they are located. These symbolic loci are valuable retrospective tools that allow us to trace the history of the Ukrainian people over the centuries and establish the hereditary right of Ukrainians to their homeland, which is the central idea of both texts.

It is found that the mythopoeia of fiction about the Trojan amulet, elements of the Cossack myth, presence of mythologized historical and legendary figures serve a common purpose – the formation of the ethnonational artistic world with activation of myths about God's election, «golden age» and decline.

It is emphasized that traditional mythical plots (first of all, mythological scenario of confrontation and monomyth), represented in L. Kononovych's historical prose, are transformed in ethnonational dimension, saturated with cultural codes, national myths and mythologemes, markers of national identity, elements of archaic myth and religious symbols. All of the above creates the actual Ukrainian mythocultural space of novels, as well as serves as boundary markers for the division of characters into categories Friend-or-Foe.

The theoretical significance of the thesis is determined by several factors. First, it substantiates an improved version of the analysis of mythologeme in fiction. Second, it for the first time combines mythological criticism and postcolonial studies in literary research. Third, it involves concepts and terms from the field of sociology and political science, which expands and deepens the literary analysis.

The practical significance is connected with several provisions. It is for the first time when a systematic analysis of L. Kononovych's historical prose through the positions of mythological criticism is carried out. It is also the first comprehensive study of the peculiarities of national mythology use in L. Kononovych's historical prose. It for the first time analyzes the influence of specific national mythologism on the poetics of novels «Hell's Stargazer», «Theme for Meditation», and «Chyhyryn Centurion».

The provisions of the thesis «Mythologism of L. Kononovych's historical prose in the ethnonational dimension» were approbated at the following academic conferences: International «Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht» (Munich, 2019), All-Ukrainian «Literature and History» (Zaporizhzhia, 2016, 2018, 2020), «Neomythologism in Ukrainian and Foreign Literatures» (Kherson, 2019), All-Ukrainian Internet Conferences «Ukrainian Literature in space of culture and civilization» (Zaporizhzhia, 2019, 2020, 2021), «Actual problems of Slavic philology» (Zaporizhzhia, 2017), regional «Ukrainian literature in the space of culture and civilization» (Zaporizhzhia, 2017), university «Young Science» (Zaporizhzhia, 2017), as well as at the scientific seminar of the University of Warsaw in the framework of participation in the Eastern Summer School of the Center for Eastern European Studies (Warsaw, 2021).

The main content of the thesis is presented in seventeen publications, one of which is in a scholarly journal of an EU member state, one – in a foreign scientific periodical, six – in Ukrainian scholarly journals, nine – in conference proceedings.

Keywords: anticolonialism, identities, Cossack myth, mythological criticism, mythologizing, mythological scenario of confrontation, mythopoeia, national identity, national myth, national mythologemes, chronotope.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧКИ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, у яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

Публікації в наукових фахових виданнях України:

1. Ніколаєнко В. М., Зуєнко Я. М. Жанрові особливості роману Л. Кононовича «Тема для медитації». *Вісник Запорізького національного університету: Збірник наукових праць. Філологічні науки.* Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2016. №2. С. 152-156.
2. Ніколаєнко В. М., Зуєнко Я. М. Маркери національної ідентичності у романі Л. Кононовича «Тема для медитації». *Вісник Запорізького національного університету: Збірник наукових праць. Філологічні науки.* Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2017. №2. С. 35-39.
3. Зуєнко Я. М. Інтерпретація протогенетичних міфологічних образів у романі М. та С. Дяченків «Відьомська доба». *Вісник Запорізького національного університету: Збірник наукових праць. Філологічні науки.* Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2019. №1. С.16-19.
4. Зуєнко Я. М. Сакральний простір роману Л. Кононовича «Чигиринський сотник». *Вісник Запорізького національного університету: Збірник наукових праць. Філологічні науки.* Запоріжжя : Видавничий дім «Гельветика», 2020. № 1. Ч. II. С. 106-113.
5. Зуєнко Я. М. Міфосценарій протистояння в романі Л. Кононовича «Тема для медитації»: етнонаціональний аспект. *Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського: Збірник наукових праць. Філологія. Журналістика.* Київ : Видавничий дім «Гельветика», 2021. Т. 32 (71), № 12021. Ч. 3. С. 35-42.

6. Зуєнко Я. М. Міфопоєа творів Л. Кононовича про Троянів оберіг. *Львівський філологічний часопис: Збірник наукових праць*. Львів : Видавничий дім «Гельветика», 2021. №9. С. 87-94.

Наукова праця в періодичному науковому виданні іншої держави, яка входить до Організації економічного співробітництва та розвитку й Європейського Союзу (Республіка Польща):

7. Зуєнко Я. М. Типологія жіночих образів у творах Л. Кононовича про Троянів оберіг. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management): Scientific and practical magazine*. Lodz : Fundacja «Oświata i Nauka Bez Granic PRO FUTURO», 2021. № 5(41). S. 85-90.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

8. Зуєнко Я. М. Елементи християнського світогляду в романі Л. Кононовича «Тема для медитації». *Збірник наукових праць студентів, аспірантів і молодих вчених «Молода наука-2017» : у 4 т.* Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2017. Т.2. С. 268-270.

9. Зуєнко Я. М. Специфіка оніричного простору в романі Л. Кононовича «Тема для медитації». *Збірник матеріалів III Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції «Актуальні проблеми слов'янської філології»*. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2017. С. 26-30.

10. Зуєнко Я. М. Хронотоп роману Л. Кононовича «Тема для медитації». *Українська література від давнини до сучасності: парадигми, напрямки, проблеми : матеріали міжвишівських наукових читань*. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2017. С. 80-83.

11. Зуєнко Я. М. Язичництво як складних світоглядної системи роману Л. Кононовича «Тема для медитації». *Українська література в просторі культури і цивілізації : збірник наукових праць студентів, аспірантів і молодих вчених*. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2017. С. 57-59.

12. Зуєнко Я. М. Фольклорно-міфологічні джерела роману М. та С. Дяченків «Відьомська доба». *Матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Література й історія»*. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2018. С. 68-70.

13. Зуєнко Я. М. Реалізація авторської розповіді другого рівня в просторі глосарію роману Л. Кононовича «Тема для медитації». *Українська література в просторі культури і цивілізації : збірник наукових праць студентів, аспірантів і молодих вчених*. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2019. С. 36-39.

14. Зуєнко Я. М. Міт, мітологізм, мітокритика, мітопоетика: диференціація понять. *Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції «Неоміфологізм в українській та зарубіжній літературах»*. Херсон : ХДУ, 2019. С. 68-74.

15. Зуєнко Я. М. Глосарій як наративна надкатегорія в романі Л. Кононовича «Тема для медитації». *X. Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht: Konferenzmaterialien*. München : Open Publishing LMU, 2020. S. 336-345.

16. Зуєнко Я. М. Джерела мітологізму в романі Л. Кононовича «Чигиринський сотник». *Українська література в просторі культури і цивілізації : збірник наукових праць студентів, аспірантів і молодих вчених*. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2020. С. 30-32.

17. Зуєнко Я. М. Художня рецепція історичних постатей доби Хмельниччини в романі Л. Кононовича «Чигиринський сотник». *Матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Література й історія»*. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2020. Ч. 1. С. 84-88.

18. Зуєнко Я. М. Національна міфологема героя-повстанця в романі Л. Кононовича «Тема для медитації». *Українська література в просторі культури і цивілізації : збірник наукових праць студентів, аспірантів і молодих вчених*. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2021. С. 54-57.

ЗМІСТ

ВСТУП	16
РОЗДІЛ 1. СПЕЦИФІКА МІФОКРИТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ	22
1.1. Підходи до вивчення міфу.....	24
1.2. Особливості міфокритичного аналізу.....	46
1.3. Поняття «національний міф» і особливості його художньої реалізації.....	64
РОЗДІЛ 2. МІФОЛОГІЗМ РОМАНУ Л. КОНОНОВИЧА «ТЕМА ДЛЯ МЕДИТАЦІЇ»: ЕТНОНАЦІОНАЛЬНИЙ АСПЕКТ	77
2.1. Ідентифікаційні маркери як елементи національної міфології в романі Л. Кононовича «Тема для медитації».....	77
2.2. Етнонаціональні міфологеми в романі.....	94
2.3. Особливості хронотопу роману Л. Кононовича «Тема для медитації».....	114
РОЗДІЛ 3. НАЦІОНАЛЬНА МІФОЛОГІЯ У ТВОРАХ Л. КОНОНОВИЧА ПРО ТРОЯНІВ ОБЕРІГ	135
3.1. Козацький міф у повісті «Пекельний звіздар» і романі «Чигиринський сотник» Л. Кононовича.....	135
3.2. Міфопея повісті «Пекельний звіздар» і роману «Чигиринський сотник».....	151
3.3. Часопростір творів Л. Кононовича про Троянів оберіг.....	172
ВИСНОВКИ	193
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	200

ВСТУП

Історія українського народу від зародження вітчизняної художньої літератури незмінно слугує джерелом письменницького натхнення. Часто художня інтерпретація минулого не лише сприяє зануренню в атмосферу доби, про яку йдеться, але й є інструментом реалізації культурних кодів, збереження зв'язку поколінь, становлення та розвитку нації. Такий підхід характеризується наявністю національних міфів (наприклад, міфу про «золоту добу», про богообраність, про спільне походження тощо), що уможливорює міфокритичний аналіз відповідного художнього твору.

У сучасних літературознавчих студіях розуміння меж міфокритичного дослідження значно розширилося. Незмінний інтерес викликають інтерпретація міфічних мотивів, образів, сюжетів у художньому тексті, а також авторський, політичний, національний міфи та їхні способи вираження. Зокрема, національна міфологія являє собою комплекс міфів, міфологем і концептів про походження, історичну місію, духовні цінності, ідентифікаційні маркери та орієнтири національної спільноти. Вона є вагомим об'єднавчим чинником, інструментом, що впливає на національну й індивідуальну самоідентифікацію, а в глобальному сенсі – на державну політику.

Дослідження національної міфології в художніх творах сьогодні – продуктивний напрямок міфокритичних досліджень. Особливо привертають увагу тексти, у яких спостерігаються оригінальні поєднання архаїчної й національної міфологій. Взаємопроникаючи та доповнюючи одна одну, вони наповнюють художній твір новими смислами.

До таких творів належить історична проза Л. Кононовича: повість «Пекельний звіддар» та романи «Чигиринський сотник» і «Тема для медитації». Грунтуючись на важливих історичних подіях із вітчизняного минулого (Голодоморі, національній революції 1648–1676 рр.), автор населяє художній світ творів персонажами слов'янської вищої і нижчої міфологій,

міфологізованими історичними та легендарними постатями, наповнює автентичними та авторськими зразками магічно-сакрального фольклору, політичними й культурними ідентитетами, сакральними локусами тощо, підносячи боротьбу українців за незалежність до космогонічного рівня протистояння Добра зі Злом.

Історична проза Л. Кононовича на сьогодні малодосліджена. Так, В. Ніколаєнко [див. 106; 137] й О. Смирнов [див. 137] аналізували систему художніх образів означених творів, Т. Мегеря – інтертекстуальність та наративну структуру [див. 91; 92], Н. Башук – релігійний дуалізм [див. 8], О. Веретільник [див. 16], О. Гірник [див. 25], В. Ніколаєнко – національний наратив [див. 107] й тему Голодомору в романі «Тема для медитації» [див. 105].

Окрім наукових студій, повість «Пекельний звіздар» та романи «Тема для медитації» і «Чигиринський сотник» Л. Кононовича розглядалася в низці рецензій. Так, І. Бондар-Терещенко [див. 12], Т. Головка [див. 29], В. Гранецька [див. 31] відзначали оригінальність авторського стилю Л. Кононовича, унікальне бачення української історії й міфології, а також художню вартість твору, хоча лунали й критичні відгуки. Зокрема, К. Родик зазначав, що в «Чигиринському сотникові» автор повністю відкидає всі заслуги української правобережної шляхти, симпатизує анархічній формі правління й зловживає сексистськими висловлюваннями [див. 128], а тема Голодомору потребує вдумливішого осмислення, ніж в «Темі для медитації» [див. 129]. Інший рецензент, Ю. Гнат, звернув увагу на те, що своєрідний стиль викладу, мовлення, насичене історизмами, архаїзмами, довгими синонімічними рядами, які автор використовує аби надати твору «барокового колориту» [див. 26], потребує від читача відповідної підготовки й може стати на заваді сприйняттю тексту реципієнтом непідготовленим.

Обґрунтування вибору теми дослідження. Актуальність роботи визначається малодослідженістю творчості Л. Кононовича, відсутністю ґрунтовного різностороннього міфокритичного аналізу історичної прози

автора крізь призму національної міфології. Вивчення задекларованої теми сприятиме розширенню не лише сфери міфокритичних досліджень, а й постколоніального дискурсу, який активно розвивається на вітчизняних теренах.

Зв'язок роботи з науковими планами, темами. Дисертація підготовлена в рамках наукових напрямів «Література й історія» (Державний реєстраційний номер 0116U004859) та «Поетика художнього твору» (Державний реєстраційний номер 0116U004861), які виконувалися в рамках комплексного плану науково-дослідницьких робіт 2015–2020 рр. Запорізького національного університету. Тема дисертації затверджена на НТР ЗНУ (протокол № 6 від 13.12.2018) й на засіданні Бюро наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 3 від 11.06.2019).

Об'єкт дослідження становить історична проза Л. Кононовича: повість «Пекельний звіздар» і романи «Тема для медитації» та «Чигиринський сотник».

Предметом дослідження є міфологізм історичної прози Л. Кононовича крізь призму національної міфології.

Мета дослідження – проаналізувати етнонаціональний аспект міфологізму історичної прози Л. Кононовича (романів «Тема для медитації» й «Чигиринський сотник», повісті «Пекельний звіздар»).

Досягнення цієї мети передбачає вирішення таких завдань:

- осмислити теоретичні засади вивчення міфу;
- розглянути особливості міфокритичного аналізу;
- дослідити явище «національного міфу»;
- простежити роль ідентифікаційних маркерів у моделюванні національного міфу в романі «Тема для медитації»;
- проаналізувати етнонаціональні міфологеми в романі «Тема для медитації»;

- з'ясувати роль хронотопу в міфологізації роману «Тема для медитації»;
- виявити особливості реалізації козацького міфу у творах про Троянів оберіг;
- визначити особливості міфопеї художнього світу повісті «Пекельний звіздар» та роману «Чигиринський сотник»;
- проаналізувати специфіку зображення ключових символічних локусів у творах про Троянів оберіг.

Теоретико-методологічну базу дисертації складають студії, присвячені теорії міфу Р. Барта [178], Ю. Вишницької [20], М. Еліаде [192; 193; 194; 195; 196], Дж. Кемпбелла [62], Л. Леві-Брюля [79], К. Леві-Строса [218], Б. Маліновського [219], Є. Мелетинського [94], Я. Поліщука [122; 123], О. Турган [153], Н. Фрая [201], І. Фрис [157], К. Г. Юнга [див. 170; 171; 172], дослідників німецької міфологічної школи та ін.; дослідження з питань теорії та особливостей функціонування національного міфу Б. Андерсона [2], І. Зварича [49], С. Плохія [119], Г. Пола [232], Дж. Ронслі [237], Г. Сіла [241], А. В. Сміта [243], В. Станіли [245], Д. Судина [142], Р. Шарми [242] та ін.; праці з міфології, етнології та фольклористики О. Воропая [22], В. Гнатюка [27], Я. Головацького [28], П. Іванова [50], І. Ігнатенко [54; 55], митрополита Іларіона [56], В. Жайворонка [43], І. Костомарова [42; 74], В. Милорадовича [95], М. Новикової [108], В. Скуратівського [139] та ін.

Методологічною базою дослідження слугує *комплексний міфокритичний підхід*, який включає елементи *психоаналітичного, ритуалістичного, соціологічного* методів, застосованого для аналізу особливостей міфологізації повісті та романів: специфіки зображення етнонаціональних міфологем, символічних локусів, ідентифікаційних маркерів, міфопеї.

Методологія дослідження охоплює комплекс дослідницьких методів, до яких належать *загальнонаукові методи* дедукції, індукції, опису, систематизації, спостереження, типології; *культурно-історичний* (для аналізу

особливостей інтерпретації історичних подій, зображених у творах); *герменевтичний* (для виявлення інтертекстуальних зв'язків й імовірних авторських інтенцій).

Наукова новизна одержаних результатів:

- у дисертації *запропоновано свій* варіант аналізу міфологізму художньої літератури;
- *уперше* застосований системний міфокритичний аналіз до історичної прози Л. Кононовича;
- *уперше* цілісно досліджені особливості використання національної міфології в історичній прозі Л. Кононовича;
- *проаналізовано* етнонаціональний вимір міфологізму та поетику повісті «Пекельний звіздар» і романів «Тема для медитації» та «Чигиринський сотник»;
- *поєднано* інструментарій міфокритичного і постколоніального методів літературознавчих досліджень, залучено поняття й терміни зі сфери соціології та політології, які розширюють і поглиблюють можливості осмислення літературних творів.

Практичне значення отриманих результатів полягає в можливості їхнього використання у викладанні курсів міфопоетики, історії української літератури поч. ХХІ ст., історії літературознавчих вчень, актуальних проблем сучасного українського літературознавства, української літератури для дітей, навчальних дисциплін професійного циклу за вибором студентів «Література й історія», а також у подальших наукових дослідженнях студентів і аспірантів із перерахованих дисциплін.

Апробація матеріалів дисертації. Результати дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри української літератури й наукових семінарах кафедри та філологічного факультету, розширеному науковому семінарі філологічного факультету та факультету іноземної філології Запорізького національного університету (2018–2021 рр.).

Апробація відбулася на науковому семінарі Варшавського університету в рамках участі в Східній літній школі Центру Східноєвропейських досліджень (Варшава, 2021) та на конференціях: Міжнародній «Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht» (Мюнхен, 2019), Всеукраїнських «Література й історія» (Запоріжжя, 2016, 2018, 2020), «Неоміфологізм в українській і зарубіжній літературах» (Херсон, 2019), Всеукраїнських інтернет-конференціях «Українська література в просторі культури й цивілізації» (Запоріжжя, 2019, 2020, 2021), «Актуальні проблеми слов'янської філології» (Запоріжжя, 2017), регіональній «Українська література в просторі культури й цивілізації» (Запоріжжя, 2017), університетській «Молода наука» (Запоріжжя, 2017).

Публікації. Основні положення дисертації висвітлено у восьми статтях, із яких шість опубліковано у фахових наукових журналах України (чотири одноосібні й дві у співавторстві з науковим керівником), одна – у періодичному науковому виданні іншої держави, яка входить до Організації економічного співробітництва та розвитку й Європейського Союзу (Республіка Польща), одна – у збірнику матеріалів X Міжнародної конференції «Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht» Мюнхенського університету Людвіга-Максиміліана, і тезах доповідей 10-ти Всеукраїнських конференцій.

Обсяг і структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів (з висновками до кожного), висновків, списку використаних джерел (252 найменування). Обсяг дисертації становить 220 сторінок, основного тексту 172 сторінки. Загальний обсяг дисертації становить 10,4 авторських аркушів.

РОЗДІЛ 1

СПЕЦИФІКА МІФОКРИТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

1.1. Підходи до вивчення міфу

Міф від античних часів досліджували учені різних галузей: філософи, соціологи, релігієзнавці, психологи, політологи та ін., адже це явище, глибоко вкорінене в людську свідомість, виражене в культурі, наявне на всіх етапах розвитку цивілізації, можна розглядати лише комплексно, на перетині різних дисциплін.

Підходи до вивчення міфу послідовно змінювалися від концепцій античних філософів до міфокритики кін. ХХ – поч. ХХІ ст., саме тому автори численних праць, присвячених цьому питанню, переважно обирали хронологічний спосіб викладу матеріалу, аби проілюструвати тяглість міфокритичної традиції [див. 32; 37; 51; 66; 157].

Наведена нижче класифікація є спробою узагальнити й систематизувати міфокритичні школи й течії не стільки за способом аналізу, скільки за аспектом міфу, який досліджувався. На цій підставі виокремлюємо такі напрями: **евгемеричний, філософсько-етнологічний, символічний, соціологічний, ритуалістичний, психоаналітичний, ритуально-міфологічний.**

Евгемеричний підхід полягає в трактуванні міфів як життєписів видатних постатей минулого, чії справжні біографії з часом видозмінилися, походження забулося, а спогад про них трансформувалася.

Першим його застосував давньогрецький філософ Евгемер, який у праці «Святе писмо» обґрунтовував людське походження Зевса, Урана, Еола та інших персонажів давньогрецької міфології.

Поширений за античності, найбільшого розвитку цей підхід досяг за часів раннього християнства й Середньовіччя: отці церкви за його допомогою пояснювали походження язичницьких богів. Так, Святий Кипріан у творі

«Про суєту ідолів» писав: «Колись це були царі, яких близькі до них стали потім шанувати і після смерті: їм встановили храми і, щоб зберегти в пам'яті лики померлих, вирізьбили статуї, заклали жертви й святкували дні, їм призначені» [186]. Пізніше евгемеричний підхід застосовував ісландський скальд Сноррі Стурлусон, виводячи генеалогію скандинавських асів від троянських «конунгів», яких на шляху з Трої на північ місцеві жителі сприймали за богів, бо «Їх у дорозі супроводжувала удача, і в країнах, де вони зупинялися, наставали часи достатку і миру. І всі вірили, що це відбувалося з їхньої волі. Бо бачили можновладці, що ні красою, ні мудрістю вони (аси – Я. З.) не були схожі на людей, котрих вони бачили раніше» [140, с. 4].

Важливою роллю, яку відіграв цей підхід за часів Середньовіччя, є збереження культурного надбання людства. Так, М. Еліаде зазначав, що міфологічна спадщина Давньої Греції «могла сприйнятися й асимілюватися християнством лише тому, що не мала більше живого релігійного сенсу» [194, с. 155].

Уже за нової доби із евгемеричних позицій трактували й події та персонажів Старого й Нового Заповітів. Наприкінці XIX ст. Е. Ренан опублікував працю «Життя Ісуса», де, спираючись на текст Євангелій та історичні джерела, розглядав Ісуса Христа як історичну особистість. Останній, на думку Е. Ренана, народився в Назареті, планував іудейське повстання й захоплювався ідеями Іоана Хрестителя, котрий був послідовником буддійських монахів [див. 236].

На сьогодні евгемеричний підхід є складником неоміфічної творчості окремих релігійних культів, наприклад, представники течії російських неоязичників-інглінгів вважають, що скандинавський Астард є реальним місцем і знаходиться в Омську тощо. У наукових же колах він вважається застарілим та непродуктивним. Зокрема, Х. Курт зазначав, що «Та психологія, на якій він (евгемеричний підхід – Я. З.) ґрунтується, демонструє свою примітивність, а обмеження міфу природними явищами є історичною помилкою» [78, с. 22].

Головним же недоліком цього підходу вважаємо відсутність розуміння, що для сакралізації певної особи необхідно володіти міфічним мисленням, без якого міфопоетичний процес неможливий.

Врахувавши цей факт, зазначимо, що інколи евгемеричний підхід справді є виправданим: історії відомі випадки, коли люди сакралізували реальних осіб (як це сталося з Сіддгартхою Гаутамою, фракійським Залмоксісом, єгипетськими фараонами та далекосхідними імператорами), тим більше, що ідея про царя-бога, людину-бога є характерною для первісних пра-логічних суспільств, про що, серед інших, згадував і Дж. Фрейзер: «В багатьох випадках царів шанували не просто як священнослужителів чи посередників між богами й людьми, але й як самих богів, здатних наділити своїх підданих благами, яких ті не можуть здобути самотужки» [198, с. 15].

Отже, незважаючи на те, що на сьогодні евгемеричний підхід у первісному вигляді вже не використовується, а таке пояснення природи міфу визнано непродуктивним, його елементи надійно увійшли до інструментарію соціології, політології, а також соціологічного й ритуалістичного підходів до вивчення міфу.

Розуміння міфології як найвищого вияву народного духу характерне для **філософсько-етнологічного підходу**.

Першим таку ідею висловив італійський учений Дж. Віко, на жаль, належно не оцінений сучасниками. Свої основні тези дослідник виклав у праці «Основи нової науки про загальну природу націй» – творі, написаному в контексті «суперечки старих і нових» – полеміки кін. XVI ст., що полягала в дискусії про цінність античного мистецтва. «Старі» [див. 13] дотримувались думки щодо принципового наслідування класичних зразків, а «нові» [див. 155] наполягали на необхідності прогресу в мистецтві й науці та пошуку модерних підходів. Одним із найактивніших прибічників «нових» був Р. Декарт, який у своєму фундаментальному трактаті «Міркування про метод» висловлював думки щодо необхідності раціонального та неупередженого погляду на принципи світобудови, не затуманеного

авторитетом античних авторів. Твердо дотримуючись своєї точки зору, Р. Декарт заперечував цінність вимислу (давньої історії й поезії – Я. З.) як омани, котра затуманює розум [див. 188, с. 2–3]. Учення філософа набуло широкої популярності не лише на теренах Франції, але й за її межами, й зберігало свої тверді позиції вже після смерті вченого, настільки, що у «Автобіографії» Дж. Віко зазначав: «повернувшись в Неаполь [...] з'ясував, що філософію вивчають лише за “Роздумами про першу філософію” й “Міркуваннями про метод” Декарта» [104, с. 3].

Написаний незабаром після згаданих подій твір «Основи нової науки...» був спробою не заперечити ідеї Р. Декарта, а доповнити їх, поєднавши поетичне й раціональне: Дж. Віко наділяв міфи винятковою культурологічною цінністю, уважав їх джерелом народної мудрості, проявом народної душі, а тому вартими уваги й прискіпливого дослідження.

Прикметно, що сам твір залишився поза увагою тогочасних дослідників, але справив великий вплив на подальший розвиток міфокритичних теорій, адже саме від Дж. Віко беруть початок численні теорії новітнього часу, які розглядають міф як особливий спосіб сприйняття реальності.

Позиція Дж. Віко щодо взаємозв'язку міфу і народу, з якого він постав, знайшла подальше відображення в науковому спадку німецьких романтиків. Прихильники цього ідейного руху створили міфологічну школу (її засновниками вважають Ф. В. Шеллінга та А. і В. Шлегелів), яка вела ґрунтовні, комплексні й різноаспектні дослідження міфу.

Дослідники німецької міфологічної школи [див. 166; 204; 215; 238; 239; 240] вважали, що в міфі, фольклорі проявляється вища мудрість людства. В їхньому розумінні міф і народ, який його породив, тісно пов'язані: «Міфологія настільки тісно сплелась із життям народу, з самою його суттю, що могла постати лише з нього» [166, с. 209], кожному народу власна міфологія необхідна так само, як і мова [див. 204, с. 6], а отже, міф відповідає глибинній суті того народу, чиїх богів

він поєднує в статичну систему. Варто зазначити, що теза німецьких міфологів щодо існування певної загальнонаціональної «суті» перегукується з ідеями прихильників психоаналітичного підходу та їхнього розуміння «колективного несвідомого», що існує, однак, у межах лише одного народу, а отже, не має універсальної природи згаданого явища.

Серед інших ідей послідовників німецької міфологічної школи продуктивною також виявилася думка Ф. Шеллінга щодо існування теогонічної свідомості, котра дозволяє символічно сприймати світ і є не інструментом для міфотворчості, а самою людиною [див. 166, с. 184]. Хід творення міфу теогонічною свідомістю відбувається несвідомо й незалежно від носія цієї свідомості, тож процес виникнення міфу, описаний у працях Ф. Шеллінга, перегукується з відповідними роздумами прихильників психоаналітичного підходу щодо цього питання, зокрема, з думками О. Потебні про міфічну свідомість. Уже на початкових етапах становлення міфологічної школи учені почали схилитися до думки про особливе сприйняття людиною навколишнього світу, що й дозволяє творити міф.

Поява досліджень із міфології Ф. Шеллінга, братів Шлегелів, братів Грімм значно вплинули на вектори розвитку гуманітарних наук в Україні та інших європейських країнах. Учені [див. 34; 39; 88] з ентузіазмом відгукувалися про новий напрям у гуманітаристиці, адже він відповідав панівним настроям епохи романтизму, а для народів, що не мали своєї держави, як Україна на той час, це ще й була унікальна можливість заявити про свою самобутність. Недарма в передмові до «Малоросійських пісень» М. Максимович із ентузіазмом писав: «Здається, настав час, коли пізнають справжню ціну народності; починає збуватися бажане – хай постане поезія руська!» [88].

Практичним виявом тези щодо взаємозв'язку міфу, усної народної творчості й народного духу став інтерес тогочасних учених до вивчення фольклору. У цей період за аналогією до прамови виникають гіпотези щодо існування праміфу, який би був прабатьком міфологічних систем усіх

індоєвропейців. Ці теорії стали поштовхом до виникнення компаративного підходу в етнологічних та фольклористичних дослідженнях.

В Україні серед учених, що вели таку дослідницько-етнографічну діяльність треба виокремити членів літературного угруповання «Руська трійця». Гурток письменників, серед іншого, вів активну дослідницько-етнографічну діяльність, зібравши значний фонд фольклорного матеріалу. Прикметно, що Я. Головацький одним із перших серед українських авторів відзначив важливу роль компаративного методу дослідження у вивченні міфології. Зокрема, він вважав: «Порівнюючи різні свідчення і перекази про язичницькі богослужіння у стародавніх слов'ян, помічаємо, що [...] основи легенд були у всіх слов'ян однаковими. Через те легенди руських слов'ян повинні вивчатися не інакше, як у зв'язку з іншими слов'янськими племенами, подібно до того, як для пояснення стародавнього германського богослужіння міфологи беруть всі племена німецькі, не виключаючи і північних скандинавів та ісландців» [28, с. 112]. Такої ж точки зору дотримувався й І. Вагилевич, наполягаючи в листах до М. Погодіна на необхідності компаративного дослідження польської, української міфології та демонології в загальнослов'янському й ширше – загальноєвропейському контекстах: «Друге важне сочиненіє є демонологія слов'янська, і бог знає, як скінчу. Досі маю общії замітки, і много матеріалів із галицької Русі та й щось із Польщі і Корутані» [116, с. 172]. Праці І. Вагилевича, присвячені українській демонології («Слов'янська символіка й демонологія», «Упир і відьми», «Вовколаки») стали фактично першими спробами систематизації карпатського й галицького фольклорного матеріалу на теренах України.

Отже, філософсько-етнологічний напрям трактує міф як вияв народного «духу», котрий є джерелом мистецтва й найвищою цінністю людства. Інтерес до вивчення природи міфу поєднується з фольклористичними та етнологічними дослідженнями. Етнологічно-філософським підходом до вивчення міфу послуговувалися насамперед представники німецької міфологічної школи (XIX ст.) та їхні послідовники. Пізніше з нього

викристалізувалася низка інших методів: так, у працях «молодшого міфолога» А. Куна знаходимо ідеї, характерні для символічного аналізу, у трактатах В. Маннгардта – зародження ритуалістичної концепції тощо.

Активно велися міфокритичні дослідження й на теренах України. У працях дослідників простежувалися ідеї, характерні для ритуалістичного (М. Сумцов), символічного (М. Костомаров), психологічного (О. Потебня) підходів, і лише тривале затишшя за СРСР, коли можливості вчених були суттєво обмежені владною доктриною, генерування нових ідей у цьому напрямку призупинилося, тоді як у Західній Європі й Північній Америці продовжувало стрімко розвиватися й досягло свого розквіту в другій пол. ХХ ст. Перед дослідниками постала низка питань щодо природи міфу, його форми, застарілості чи актуальності, функціонування в суспільстві, способів реалізації в художніх творах тощо. У цей період виникає **символічний підхід**, який ґрунтується на розумінні міфу як своєїрідної символічної системи.

Зазначимо, що символічне трактування міфу сягає ще античних часів. Піфагор, стоїки та софісти вважали, що міфічні образи – це філософсько-алегоричні відображення природи, а образи богів та героїв – персоніфіковані природні явища, як-то грім, землетрус, зміна пір року тощо. Подібних думок вже у ХІХ ст. дотримувалися й «молодші міфологи» А. Кун і В. Шварц, будучи, однак, ще категоричнішими у своїх судженнях. Зокрема, за теорією В. Шварца, джерелом міфу могли бути виключно метеорологічні явища. Наприклад, хмари в його інтерпретації уособлювали й велетнів, і зграю лебедів, і навіть омелу, яка стала причиною загибелі Бальдра у відомому скандинавському міфі. За вченим, міф завжди був відповіддю на реальні події, природні явища, які вразили первісну людину й вигадливо трансформувалися в її уяві, набувши химерних форм [див. 240, с. 8].

Розробляючи ці теорії та пояснюючи за їх допомогою міфічні сюжети, дослідники, утім, не заглиблювалися в саму природу символу. Одні з перших спроб такого аналізу належать Г. Кройцеру та М. Костомарову. Дослідників

об'єднує значний вплив етнологічно-філософського підходу, до якого обидва належали. Зокрема, Г. Кройцер поділяв ідею інших німецьких міфологів щодо існування праміфу. Цю тезу він включив до своєї символічної концепції, за якою міфологія поставала сукупністю трансформованих символів, а різноманітність міфологій – варіаціями єдиного спільного міфу. В інтерпретації Г. Кройцера символ виникає шляхом надання нового змісту буденним речам. Саме різниця між формою та змістом у символі вирізняє його з буденності, спонукає до мислення й дії [див. 185, с. 68–69].

Подібні ідеї висловлював і вітчизняний дослідник М. Костомаров: поділяючи деякі тези символічної концепції, він вважав, що природа – єдине джерело символів, лише деякі походять безпосередньо з неї, а інші – за посередництвом людини: наприклад, через прадавні сказання, власне, міфи. Дослідник виокремлював такі групи природних символів: 1 (символи небесних світил і стихій), 2 (символи місцевості), 3 (символи рослинного царства), 4 (символи тваринного царства), 5 (символи «світу копалин») [див. 42, с. 16].

Класифікація, розроблена М. Костомаровим, була прогресивною на свій час і заслуговує на увагу, однак зазначимо, що в працях згаданих дослідників йшлося насамперед про міф первісний. Із цих позицій вірогідним видається, наприклад, виникнення постатей богів-громовержців (Перуна, Тора, Індри та ін.) у відповідь на природні явища грози, грому та блискавки. Однак сучасне трактування міфу, яке включає й політичні/національні, авторські міфи тощо потребувало розширення розуміння поняття «символізації». Окрім того, у працях античних авторів і «молодших міфологів» В. Шварца й А. Куна насамперед йшлося про факт символізації, а не про механізм людської свідомості, котрий дозволяє трансформувати наявність метеорологічного явища в символ. Ці питання були порушені пізніше представниками семіологічного та власне символічного підходів, насамперед, Р. Бартом і Е. Кассіером.

Проміжну ланку між натуралістичним і семіологічним підходами посідає солярна концепція М. Мюллера, згідно з якою більшість міфологічних образів на етапі виникнення символізували сонце та пов'язані з ним явища, адже саме сонце було центральним об'єктом уваги первісної людини. Цей феномен спричинений природою міфу, яку М. Мюллер пояснював із лінгвістичної точки зору. На його думку, поява в прамові великої кількості синонімів на позначення конкретного явища, бажання трактувати це явище метафорично (наприклад, схід і захід сонця, сезонні зростання чи пригасання яскравості небесних світил тощо) спричиняли втрату первісного семантичного значення слова і створювали ґрунт для подальшої міфотворчості. Релігії формувалися за тим принципом, за яким людина, часом не усвідомлюючи того, антропоморфізує небесні світила, вживаючи конструкції на зразок «сонце сходить»: метафоричні вирази почали сприйматися буквально. Подібний перехід від метафори до буквального трактування М. Мюллер називав «хворобою мови».

Сьогодні ставлення до наукового набутку дослідника є неоднозначним. Зокрема, побутує думка, що створена М. Мюллером солярна теорія на тривалий час призупинила пошук нових ідей у царині міфокритичної методології [див. 217].

Оскільки її поширення припало на розповсюдження атеїстичних настроїв у Європі, озброївшись цією теорією, А. Древіс, Ш. Дюпюї, Н. Морозов, А. Немоевський та ін. заперечували історичність постаті Христа, вважаючи його лише одним із солярних богів давнини. З'явилися й критики такої точки зору [див. 190; 225], а також оригінальні пародії на праці згаданих дослідників. Так, Ж.-Б. Перес за допомогою згаданої концепції обґрунтував, що насправді Наполеона не існувало, а його образ – це інтерпретація сонячного божества [див. 244].

Водночас потрібно звернути увагу на те, що історичних осіб слід відрізняти від їхнього міфологізованого образу. На сьогодні, коли дослідники аналізують образи Христа, Будди чи Залмоксіса, йдеться насамперед про

міфологізований (евгемеризований, сакралізований) образ, і в цьому контексті використання окремих положень солярної теорії є виправданим, зокрема, теза про циклічність життєвого шляху згаданих постатей: народження, розквіт, умирання й відродження, подібно до зростання й зменшення яскравості сонця протягом року. Отже, елементи теорії М. Мюллера все ще залишаються актуальними, як і його заслуги дослідника індійської міфології й культури, що відзначають і самі індійці [див. 249]. Саме М. Мюллер одним із перших звернув увагу на подібність структури мови й символічної структури міфу, що згодом розвинули й вдосконалили Р. Барт, Е. Кассіерер, К. Леві-Строс, Ю. Лотман та ін.

Наразі в наукових колах традиційно розділяють символічний підхід (Е. Кассіерер) і семіотичний (Р. Барт, К. Леві-Строс, Ю. Лотман). Ми ж об'єднали їх із огляду на те, що обидва висвітлюють різні аспекти питання символізації, символізму, символу й міфу: Е. Кассіерер акцентує увагу на реалізації елементів символічної системи (міфу) в культурі, а Р. Барт, К. Леві-Строс, Ю. Лотман – на безпосередньому процесі виникнення символу та формуванні вторинної семіотичної системи, якою і є міф. Оскільки взаємовплив дійсного соціального міфу й динамічного культурного поля є незаперечним, представники семіотичного підходу у своїх дослідженнях неминуче порушують питання взаємозв'язку міфу та культурного середовища, а прихильники символічного – заглиблюються в дослідження форми міфу як елемента символічної системи, аби краще розуміти механізми його інтеграції.

Так, основні положення семіотичного підходу можна сформулювати двома тезами: міф – це форма; міф – це комунікативна система [178, с. 107]. У цих тезах вбачаємо прояви структуралістської концепції превалювання форми над змістом, зокрема, продовжуючи цю думку, К. Леві-Строс зазначав, що значення міфу визначається не складниками, що входять до його складу, а способом, яким вони комбінуються [218, с. 210].

Аналізуючи явище міфу, прихильники семіотичної школи зверталися до набутку структураліста Ф. де Соссюра й виокремлювали трирівневу структуру: позначуване – те, що позначає – знак. Таку ж структуру має й первинна семіотична система. Однак на відміну від неї, у міфі знак (результат позначуваного й того, що позначає) первинної системи сам стає позначуваним, оскільки, на думку вченого: «Матеріальні носії міфічного повідомлення (мова, фотографія, живопис, ритуали, реклама, предмети), які б різні вони не були, ставши складовою частиною міфу, зводяться до функції позначуваного [...] Відбувається зсув системи первісних значень на одну позначку шкали» [178, с. 113]. Для полегшення розуміння трирівневої структури міфу й уникнення плутанини між нею і структурою знаку, три складники будови міфу Р. Барт називає знаком, концептом і значенням. Отже, міф є вторинною семіологічною системою і утворюється шляхом деформації зв'язку між знаком і концептом [див. 178, с. 117–118]. Е. Кассіерер навіть уважав, що між рецепторами (анатомічними структурами, що сприймають подразники) й ефекторами (органами, що забезпечують реакції організму на зовнішні та внутрішні подразнення), які є спільними для всього класу ссавців, у людини є ще й третя ланка – символічна система. Саме наявність цієї ланки відрізняє її від тварини й підносить на вищий рівень. Складниками символічної системи є мова, міф, мистецтво, релігія [див. 59, с. 471].

Оскільки саме людське буття сконструйоване символічними практиками, основною характеристикою людини Е. Кассіерер вважав символічність, вживаючи щодо *homo sapiens* термін *animal symbolicum*. Основними ж символічними системами дослідник вважав міф, релігію, науку, історію й мистецтво. Поява кожної нової символічної системи віддаляє людину від стану природності, адже саме наявність таких систем, на його думку, відрізняє людину від тварини, але водночас, здатність символічно сприймати світ закладена природою. Теорії Е. Кассієра справили значний вплив на розвиток філософії ХХ ст., зокрема, як вважає А. Орешкін, на

теорію симулякрів [див. 111, с. 182], а також на становлення й розвиток сучасної культурології.

Як бачимо, поділ на символічний і семіотичний підходи є досить умовним. Безперечно, Е. Кассіерер переважно розглядав символ у культурологічному аспекті, тоді як Р. Барт і його послідовники – в лінгвістичному. Різняться й підходи до розуміння відношення між міфом і мовою: прихильники семіотичного напрямку розглядають міф як вторинну знакову систему, а Е. Кассіерер вважає, що міф і мова розвивалися паралельно й постали з «метафоричного мислення», однак обидва підходи об'єднують розуміння форми міфу як комунікативної системи, здатної існувати лише в межах символічного простору (семіосфери), сформованої всередині соціуму. Здатність створювати міф, символ закладена природою й розвинена протягом усієї еволюції людини як соціальної істоти.

Водночас треба звернути увагу на відмінності в розумінні природи й структури міфу прихильників символічного й психоаналітичного підходів. Перші не поділяють думки прибічників психоаналітичного напрямку щодо існування архетипів чи «колективного несвідомого», але не відкидають наявності певного метафоричного мислення, розуміння якого перетинається з поняттям «міфічного мислення». Однак у психоаналітичній міфокритиці джерелом міфу є архетип – універсальний першообраз, код, вираження колективного несвідомого, що є незмінним і завжди викликає ту ж реакцію в абсолютної більшості людей незалежно від віку, статі, національності тощо, тоді як символ є складником комунікативної системи. Відповідно, він може формуватися усвідомлено, є динамічним, на відміну від архетипу, і його форма залежить від соціуму, де він сформувався. За Е. Кассіерером, символ – проміжна ланка між рецепторами та ефекторами людини, іншими словами – імпульс, який може викликати ту чи ту реакцію залежно від кількості культурних символів, що її готова сприйняти кожна окрема людина. У зв'язку із цим значна кількість учених, що заявляли про знакову форму міфу, згодом вивчали й особливості його функціонування в контексті **соціологічного**

підходу (Р. Барт, Е. Кассіерер, Л. Леві-Брюль та ін.), який розглядає міф як такий, що продукується в умовах соціуму і є інструментом політичного впливу й ґрунтується насамперед на понятті про колективні уявлення, які людина отримує не зі свого індивідуального життєвого досвіду, а завдяки усталеним звичаям, суспільній думці тощо [див. 40].

Від психоаналітичного підходу соціологічний відрізняє уявлення про джерела міфології, яке представники соціологічного напрямку вбачали в релігії, котра є «колективною системою вірувань та дійств щодо святих речей, цебто відокремлених, заборонених вірувань та діянь, які об'єднують в одну й ту ж моральну спільноту, названу церквою, всіх, хто до неї вступає» [40, с. 46]. Релігія має підтримувати сталі соціальні стосунки і єдність суспільства, що перегукується з тезами ритуалістичного підходу щодо першості ритуалу над міфом.

Соціологічний підхід до дослідження міфу перегукується з озвученим вище символічним підходом. Однак якщо символічний напрям описує структуру міфу, то соціологічний – механізм його реалізації та необхідні умови. Так само, як і всі інші підходи, за винятком евгемеричного та філософсько-етнологічного, соціологічний визнає існування певного пра-логічного (міфічного) мислення, яке зумовлює виникнення нових міфів. Принциповою передумовою цього процесу є наявність певної соціальної групи, котра володіє спільною історичною пам'яттю, аби запрограмовані символи однаково впливали на кожного її члена. Спільний міф формує колективну Самість такої групи, що є важливим для вироблення індивідуальної Самості окремого індивіда.

Близьким до соціального є **ритуалістичний підхід**, адже його представники також відзначають принципову роль соціуму в становленні міфу, але сам міф вважають своєрідним рудиментом, який вже не має на сьогодні первісної актуальності. Ця позиція особливо яскраво проявлялася в працях Е. Тайлора, котрий, із одного боку, визнавав вагому роль обрядів, звичаїв, традицій як цінного ілюстративного матеріалу тієї чи тієї історичної

епохи, а з іншого, – вважав їх такими, що стають на заваді вивченню етапів розвитку цивілізації: «між свідченнями, що допомагають простежити нам дійсний хід цивілізації, існує чималий клас фактів, для означення котрих я вважаю доречним увести термін “пережиток”. Це ті обряди, звичаї, уявлення тощо, які, в силу звички перенесені з однієї стадії культури, для котрої вони були властиві, в іншу, більш пізню, залишаються живим свідченням чи пам’ятником культури» [246, с. 34].

Одним із перших взаємозв’язок ритуалу та міфу почав вивчати В. Маннгардт. У дослідженнях він спирався на зібраний самотужки фольклорний матеріал, зокрема, особливий інтерес для науковця становила група обрядів землеробського циклу. Результати студій вчений виклав у одній зі своїх фундаментальних праць «Культури лісів і полів», де дійшов висновку, що більшість індоєвропейських міфів походять від первісних культів родючості [див. 221]. Факти, викладені у творі, ілюстрували й існування нелінійного (циклічного) часу, пов’язаного з повтореннями землеробського циклу, на що згодом звернув увагу й Дж. Фрейзер, який, працюючи над працею «Золота галузка», активно використовував накопичений В. Маннгардтом матеріал, і саме ідеї німецького вченого значною мірою сформували основні принципи ритуалістичного підходу. Зокрема, Дж. Фрейзер вважав, що міфологія будь-якого народу має набагато глибше коріння, ніж вважалось раніше, і є наслідком несвідомих проєкцій стану людини та її бачення зовнішньої реальності світу [див. 198, с. 13–34], а усвідомити природу міфу може допомогти ритуал, адже саме він зберігся майже незмінно від прадавніх часів. Із цієї ж причини В. Маннгардт надавав перевагу демонології перед міфологією, вважаючи, що демонологія має більше шансів зберегтися в первісному вигляді, ніж міфологія, яка могла умисне видозмінюватися жерцями чи правителями для власної вигоди. При цьому відчувається значний вплив на зазначену теорію еволюційного підходу, у зв’язку із чим вважається, що основні ритуали й пов’язані з ними міфи виникли спонтанно, еволюційним шляхом; тому багато обрядів є

універсальними для всього людства (ініціаційні, сезонні тощо). Уся література від давнини до сучасності є «зміщеною міфологією», яка відтворює ті ж первісні ритуали.

Один із засновників ритуалістського напрямку Е. Тайлор сформулював два принципи, на які має звертати увагу дослідник міфу: 1) міф – це «органічний продукт людства взагалі, в якому індивідуальні, національні і навіть расові розрізнення підпорядковані спільним для всього суспільства властивостям людського розуму», 2) міф і народ, де «міф є історія його авторів, а не діючих у ньому осіб. Він є спогадом про життя не надприродних героїв, а народів, які створили його своєю поетичною уявою» [246, с. 415–416]. Варто зазначити, що суворий еволюціоністський підхід, який дослідник перейняв у Ч. Дарвіна й Ч. Лайєля, не залишав можливості для втілення ідеї про явище, яке залишалося би незмінним протягом століть (чим, власне, і є міфічне мислення в сьогоденному розумінні), хоча дослідник і відзначає наявність певних спільних для всього людства властивостей розуму.

Водночас трактування міфу як історії народу, з котрого він постав, перегукується з уявленнями представників філософсько-етнологічного підходу, про котрих йшлося вище. Спільною є й думка науковця про домінантне творче начало, властиве первісній (природній) людині, яку теорія Е. Тайлора підносила на найвищий рівень творчих можливостей. Лише така людина могла створити настільки розмаїті та довершені міфології.

Деякі ідеї Е. Тайлора поділяв М. Сумцов, застосовуючи, зокрема, вже згадану теорію «пережитків» у своїх дослідженнях [див. 39, с. 3–15]. У такому контексті, зокрема, учений розглядав весільний обряд. Він вважав, що шлюбний ритуал за прадавніх часів сакралізувався шляхом проєкції ритуалу на божественне, опісля чого відбувся зворотній процес, який сакралізував уже земний шлюб. Унаслідок цього існують обряди, за котрими богів запрошують узяти участь у весіллі, або ж самі молодята ототожнюються з богами.

Надалі ідеї В. Маннгардта та Е. Тайлора особливо активно розвивали Дж. Фрейзер та його послідовники – члени кембриджської міфокритичної школи [183; 203; 217; 228; 234]. Якщо Е. Тайлор був прихильником анімістичної теорії походження міфу і від анімізму виводив всі міфології та релігії, то в концепції Дж.Фрейзера центральне місце посідали ритуал, магія і міф, котрі учений трактував як єдину форму світосприймання в давнину, примітивну науку, форму буття, що містить цілісну практичну реальність, визначає основи людських спільнот [див. 198, с. 36]. На його думку, основою світогляду первісної людини є магія, яка являє собою регулярно повторювану дію, ритуал. Саме з цього ритуалу постав міф: «Можна навести безліч прикладів, де міф пояснював би обряд, і важко назвати хоч один, де б міф породжував обряд» [199, с. 223], а тому можна стверджувати, що в більшості випадків міф постав із ритуалу, а не навпаки.

Другорядність міфу підкреслює і його «захисна функція», адже він повинен «пояснювати» і «зберігати» ритуал, слугувати своєрідним лібрето для вистави, яку розігрують учасники священного обряду, а також стійкість ритуалу порівняно з міфом – так збереглися язичницькі звичаї, які опісля прийняття християнства змінили своє значення: українці на Великдень святять паски, ірландці на День Святої Брігітти ллють молоко до водойм, а серби на Різдво урочисто спалюють дубову колоду – «бадняк».

Ритуалістичний підхід активно застосовували для літературознавчого аналізу. Зокрема, Е. Чемберс за допомогою сезонних ритуалів намагався визначити деякі особливості генези середньовічної драми [див. 182], Ф. Корнфорд аналізував коріння античної комедії [див. 184], а Дж. Вестон шукала джерела легенди про святий Грааль у ритуалі обрядового вбивства правителя [див. 251] – ще один поширений сюжет, викладений Дж. Фрейзером у «Золотій галузці».

Зазначимо, що хоча опісля тривалого протистояння з прихильниками психоаналітичного підходу кембриджська школа і втратила свої початкові позиції, але деякі її тези, зокрема, щодо сезонних ритуалів і пов'язаного з

ними нелінійного часу активно застосовуються й у сучасній міфологічній літературній критиці, яку ми умовно називаємо гібридною, насамперед у цьому контексті потрібно згадати Н. Фрая, чия «Анатомія критики» ґрунтується на інтерпретації цієї концепції.

Згодом основні тези ритуалістичної школи доповнив і трансформував Б. Маліновський, котрий, як і представники соціологічного підходу, наголошував на винятковій ролі середовища в дослідженні міфу: сакральний текст без можливостей отримання коментарів від вірян, розуміння їхньої соціальної організації, народних звичаїв у контексті дослідження міфу є лише дрібним фрагментом цілісної картини.

Окрім того, дослідник поставив під сумнів одну з основоположних тез ритуалістів про першість ритуалу перед міфом: «Існує інтимний зв'язок між словом, міфом, священними сказаннями племені і ритуальними діями, моральними установками, що виражаються у вчинках, соціальній організації і практичних діях» [197, с. 74]. На відміну від попередників, Б. Маліновський ставив знак рівності між міфом і ритуалом, обидва ці поняття відносячи до пласту «сакрального».

Основну функцію міфу Б. Маліновський вбачав у посиленні віри й увічненні діянь предків. У його трактуванні, міф надає магічним діям сенс, зміцнюючи віру в дієвість магії: «У примітивній культурі міф виконує незамінну функцію: виражає, укріплює, кодифікує віру; він виправдовує і втілює в життя моральні принципи; підтверджує ефективність обряду й містить практичні правила, які спрямовують людину» [219, с. 79].

Треба зазначити, що деякі думки ритуалістів перегукуються з тезами прихильників соціологічного підходу. Зокрема, і ті, й ті вважають, що міф не можна розглядати поза суспільством, де він зародився, хоча об'єктом дослідження соціологічного підходу є насамперед нові міфи (політичні, національні), а ритуалісти досліджували міф первісний. Особливо останніх цікавив взаємозв'язок міфу й ритуалу, міфу й магії. Розуміння глибокого взаємозв'язку міфу і народу, з якого він постав, зближує ритуалістичний та

філософсько-етнологічний підходи. Проте варто зауважити, що послідовники першого позбавлені ідеалістично-романтичного погляду щодо цього взаємозв'язку.

Від інших напрямів ритуалістичний відрізняє еволюціоністська теорія, на котрій він базується. Первісні ритуали та міфи, покликані їх оберігати, трактують як рудименти минулого, що з тривалістю еволюційних процесів мають втратити своє значення. Саме цій тезі насамперед опонували представники **психоаналітичного (психологічного) підходу**, які вважали міф явищем позачасовим, актуальним на всіх етапах розвитку цивілізації, притаманним кожній людині незалежно від статі, раси, національності тощо. Здатність створювати міф зумовлена особливим міфічним мисленням, притаманним людині: «міфічне мислення на певній стадії розвитку єдино можливе, необхідне, розумне; воно властиве не одному часу, а людям всіх часів [...] не виключає ніякого змісту: ні релігійного, ні філософського, ні наукового [...] створення міфу не є належністю одного часу» [125]. Міфічне мислення має соціальну природу, адже можливе лише під час здійснення комунікативного акту.

В основі міфічного мислення лежить несвідоме – поняття, вперше вжите З. Фройдом, зміст якого полягає в існуванні певних інстинктивних бажань, потягів, інстинктів (переважно сексуального характеру), витіснених унаслідок дійсних соціальних норм. Людина може не усвідомлювати їхньої наявності, але перебуватиме під їхнім впливом. Саме вони лежать в основі творчості, і далі – міфотворчості: «Міфотворча діяльність спрямована лише на те, аби замаскувати загальновідомі, але досить глибокі психічні процеси зображеннями їхніх тілесних проявів, не маючи при тому жодного іншого мотиву, крім чистої зображуваності» [156, с. 61]. Ця заява поставила теорію З. Фрейда в опозицію як до ритуалістів, які вважали саме форму (ритуал) визначальною й принципово важливою, так і до представників символічного підходу, які розглядали міф у контексті структуралістської концепції, і для котрих форма превалювала над змістом. Варто зазначити, що й на сьогодні

концепція засновника психоаналізу назагал не втратила своєї популярності, хоча неодноразово критикувалася психологами [250] й психотерапевтами [212; 216].

Згодом трактування несвідомого значно розширилося, насамперед завдяки студіям послідовника З. Фрейда К. Г. Юнга, який вважав, що окрім індивідуального несвідомого може існувати ще колективне несвідоме родини, нації, людства. На відміну від теорії інстинктів свого попередника, К. Г. Юнг трактував несвідоме як набір патернів, що сформувалися протягом всього періоду існування людства й несвідомо відтворюються в кожній окремій особі. Він називає їх архетипами – універсальними першообразами людської підсвідомості, котрі знаходять вираження в снах, міфах, художніх творах тощо і які постали з колективного несвідомого – «владарюючий над усім осад досвіду предків, що склався за незчисленні мільйони років, луна доісторичних явищ світу, якій століття додали непорівняно малу суму варіацій і диференціацій» [172, с. 240], і хоча визначення цієї дефініції змінювалося від праці до праці, а системі архетипів дослідника бракувало чіткої класифікації, теорії К. Г. Юнга здобули широкий резонанс у тогочасній науковій спільноті. Їх підтримали М. Бодкін [див. 180], Дж. Меррей [див. 228] та ін., і спочатку ідеї архетипної школи майже повністю витіснили дослідження послідовників Дж. Фрейзера, однак згодом стало очевидно, що таке рішуче заперечення ритуалістського підходу було передчасним. Зокрема, на етапі створення своєї концепції К. Г. Юнг повністю відкидав можливість існування міфологічних сюжетів. Ця прогалина, як і низка інших, згодом була компенсована працями М. Еліаде [див. 192, 193, 194, 195, 196], Дж. Кемпбелла [див. 62], Є. Мелетинського [див. 94], котрі не лише не заперечували ритуалістичну теорію, а намагалися створити синтезований підхід до дослідження міфу, що дозволив би всесторонньо осмислити, проаналізувати, систематизувати всі його грані.

Розуміння Е. Фроммом згаданих підсвідомих патернів (які вчений називав символами) відрізнялося від трактування Е. Кассіра чи

Г. Кройцера. Дослідник висловлював думку, що мова насамперед є символічною. У ній особисті почуття й думки передаються так, ніби є подіями зовнішнього світу, де панують не категорії часу й простору, а переживання й асоціації; однакові для всіх культур протягом усієї історії, яку необхідно знати, якщо хочеш зрозуміти сенс міфів, чарівних казок і снів [див. 200, с. 11].

Отже, Е. Фромм, на відміну від Е. Кассіра і Р. Барта, не поділяє думки щодо можливості виникнення нових символів, поява яких була б зумовлена змінами в сучасному культурному просторі.

Проблемним питанням у контексті психоаналітичного підходу є свідомо або несвідомо реалізація підсвідомих патернів. Так, З. Фройд і К. Г. Юнг наполягали на несвідомому, а Е. Фромм допускав можливість і свідомого втілення згаданих моделей.

Психоаналітичний напрям опонував ритуалістичному за кількома основними тезами: насамперед, психоаналітики вважали, що ритуал походить від міфу, а не навпаки, а також що міфічна свідомість – це не рудимент минулого, а незмінна універсальна ознака людського виду.

Від інших напрямів психоаналітичний відрізняє й розуміння ролі нації в становленні міфу. Якщо представники ритуалістичного, соціологічного, філософсько-етнологічного підходів відзначають виняткову вагу в становленні міфу народу як спільноти, об'єднаної багатовіковим колективним досвідом, то психоаналітики наполягають на універсальності міфічного мислення – якості, притаманної всьому людству, тож власне національні відмінності, за їхньою концепцією, не мають суттєвої ваги.

У кін. ХХ – поч. ХХІ ст. на Заході міфокритика сягнула свого найбільшого розквіту. Міф досліджували в контексті соціології, літературознавства, психоаналізу, філософії, політології тощо, а міфокритична термінологія значно розширила своє семантичне поле у зв'язку з появою великої кількості праць дослідників із новим баченням.

У літературознавстві, де досі для аналізу міфу в художньому творі використовували або ритуалістичний підхід [228; 251], або архетипний [180; 234], з'явилася тенденція до об'єднання цих двох напрямів та розширення їхніх семантичних меж. Так, Р. Генон стверджував, що ритуал і міф «поєднують [...] екзистенції» [206, с. 32], а К. Клакхон уважав, що факти не дозволяють зробити жодних висновків щодо того, є ритуал «причиною» міфу чи навпаки. Швидше, між ними існує складний взаємозв'язок, по-різному структурований у різних культурах і на різних етапах розвитку однієї культури [див. 213, с. 56].

Іншими словами, первісність міфу чи ритуалу, серед іншого, залежить і від цивілізаційного стану культури на певному етапі. Так, на етапі трансформації чи виникнення нового міфу, старі ритуали можуть спричинити появу нових міфологічних сюжетів, тоді як на піку розвитку міфологічної системи міф може стати основою для виникнення нового ритуалу.

Наукові пошуки втілилися у виникненні ритуально-міфологічної школи, очолюваної Н. Фраєм. Одним із перших його досягнень було визнання позачасової природи міфу. Так, аналізуючи його науковий доробок, Є. Мелетинський зазначав: «Весь комплекс тимчасової смерті і оновлення тепер за допомогою юнгівських архетипів, і, зокрема, архетипу відродження, набув загальнолюдського, позаісторичного психологічного сенсу і тим самим остаточно перестав бути “пережитком”» [94].

Намагаючись поєднати ритуалістичний і психоаналітичний підходи, дослідник не надавав переваги жодному з них. Зокрема, він розвивав тезу Дж. Фрейзера щодо провідної ролі сезонних ритуалів у становленні міфів, а також жанрів давньої та сучасної літератури. Наприклад, весняні обряди, що інсценують пробудження природи, Н. Фрай пов'язує з жанром пригодницького роману; літні ритуали, присвячені родючості й квітінню, – з жанрами комедії; осінні – з елегією та трагедією; зимові – із сатирою та іронією.

Розробляючи цю класифікацію, Н. Фрай помітив, що всі сезонні міфи, послідовно розташовані, утворюють єдиний міф про від'їзд героя на пошуки пригод, де весняний міф розповідає про народження, літній – про пригоди на шляху до мети, осінній – про непоборні перепони, і зимовий – про загибель. Цей міф про мандри героя вчений називає міфічним квестом.

У подальшому концепція вічного повернення лягла в основу теорії літературних модусів Н. Фрая, який вважав, що вся література від давнини до сучасності є «зміщеною міфологією». Дослідник виокремив п'ять модусів такого «зрушення» (міфічний, казковий, високоімітетичний, низкоімітетичний, іронічний), однак продуктивними вважав три з них. Так, за високоімітетичним модусом герой (вождь, персонаж трагедії або епосу) перевершує звичайних людей у силі та розумі, але водночас підпорядковується законам природи, за низкоімітетичним – герой (персонаж комедій та реалістичних творів) є середньостатистичною людиною, а іронічним – середньостатистичний читач перевершує героя в усьому [див. 201, с. 33–34]. В історичному контексті високоімітетичному модусу відповідають трагедія та епос Ренесансу, низкоімітетичному – комедія й реалізм XVIII–XIX ст., а іронічному – література XX ст. У цій теорії також відображена теорія вічного повернення, про яку йшлося вище: опісля іронічного, людство знову має повернутися до міфічного модусу, із якого почався цикл.

Ідеї Н. Фрая викликали неабияке зацікавлення в літературознавчих колах. Його вплив Н. Фрая на західне літературознавство можна порівняти хіба з З. Фройдом. На основі концепції дослідника низка вчених розробили свої класифікації [див. 148]. Прихильниками теорій канадського вченого були Дж. Вестон [див. 251], Ф. Корнфорд [див. 184], Р. Меррей [див. 224]; деякі з них (Дж. Вестон, Р. Меррей) стояли ще біля витоків ритуалістичного підходу, що ілюструє тяглість міфокритичної традиції від В. Маннгардта до Дж. Фрейзера і далі до Н. Фрая. Утім були і критики згаданої концепції. Так, У. Вімсат [див. 252] вважав її надто примітивною, а П. де Ман закидав

досліднику, що той замість намагатися досягнути природу літератури, перетворив її в «гігантський труп для анатомування» [див. 220, с. 26].

На сьогодні продовжуються пошуки нових векторів та методів досліджень у царині міфологічної критики, що розширили б можливості подальших студій.

Отже, міфологічна критика як напрям літературознавчих досліджень має давню культурну традицію, котра сягає корінням ще в часи античності. Протягом XIX–XX ст. вона пережила період стрімкого розвитку, починаючи з фольклористичних досліджень і перших міфологічних теорій Ф. Шеллінга й братів Я. та В. Грімм і закінчуючи розмаїттям міфокритичних шкіл др. пол. XX ст.

Спираючись на опрацьований теоретичний матеріал, можемо виокремити кілька підходів вивчення міфу: евгемеричний (міф – це видозмінені та спотворені реальні історичні події), психоаналітичний (міф – результат психічної активності людини); соціологічний (міф – явище, що формується в суспільстві); філософсько-етнологічний (міф – найвищий вияв творчої енергії народу), ритуалістичний (ритуал – джерело міфу), ритуально-міфологічний (поєднує риси ритуалістичного та психоаналітичного підходу), символічний (міф – своєрідна знакова система).

Більшість із них походять із етнологічно-філософського напрямку, який виник у XIX ст.: так, у працях «молодшого міфолога» А. Куна знаходимо ідеї, характерні для символічного методу, у трактатах В. Маннгардта, М. Сумцова – зародження ритуалістичної концепції тощо. Зазначимо, що деякі доктрини цього напрямку свого часу піддавалися критиці, зокрема, розуміння міфу як «прояву національної душі». Так, прихильники психоаналітичного підходу вважали, що міф – це вияв архетипів, які є спільними для абсолютної більшості людей не залежно від нації, віку, статі тощо, хоча сьогодні вчені вважають роль національного фактору досить ваговою (В. Іванов, Ю. Іванова, Я. Поліщук, В. Топоров), та заявляють про існування етноспецифічних міфологем. Ця теза відрізняє психоаналітичний

підхід від низки інших: соціологічного, символічного; однак найбільше психоаналітичному за низкою ознак опонує ритуалістичний підхід. Зокрема, прибічники останнього вважають, що міф походить від сезонних ритуалів, пов'язаних з аграрним циклом, тоді як психоаналітики переконані, що архетип є джерелом міфу, а вже від нього походить ритуал. Від інших напрямів ритуалістичний відрізняє також еволюціоністська теорія, на якій він базується. Первісні ритуали та міфи, покликані їх оберігати, трактують як рудименти минулого, котрі з тривалістю еволюційних процесів мають втратити своє значення, тоді як прихильники інших підходів вважають, що існує певне міфічне мислення, яке зберігається протягом усіх історичних епох до сьогодення. Ці два підходи свого часу демонстрували два способи міфокритичного літературознавчого аналізу: прихильники ритуалістичного підходу шукали вияв прадавнього ритуалу в художньому творі, а психоаналітичного – архетип. Сьогоднішня міфокритична методологія дослідження художнього твору ґрунтується на доробку Н. Фрая, який об'єднав ці методи, та, поруч із архетипними образами, розробив архетипний сюжет – героїчний квест, котрий базувався на сезонних ритуалах.

Деякі думки ритуалістів перегукуються з тезами прихильників соціологічного підходу. Зокрема, і ті, й ті вважають, що міф не можна розглядати поза суспільством, у якому він зародився, хоча об'єктом дослідження соціологічного підходу є насамперед нові міфи (політичні, національні), а ритуалісти досліджували міф первісний. Прихильників соціологічного підходу цікавлять механізми функціонування міфу в соціумі та об'єднавча роль міфу. Такі дослідження часто поєднували з символічним підходом і з вивченнями механізмів виникнення символу. Тож фактично всі підходи не опонують один одному (за винятком психоаналітичного й ритуалістичного на ранніх етапах), а описують різні аспекти багатогранного явища міфу: психоаналітичний і ритуалістичний – походження міфу, символічний – форму, соціологічний – механізм функціонування. Так, можемо підсумувати, що архетип є кодом, символ – імпульсом для активізації коду, а

соціум – середовищем, в якому він активується. Усі ці підходи можуть бути продуктивними й у межах літературознавчого аналізу, який має передбачати й виявлення прихованих архетипів, символів, крізь які ці архетипи транслюються, і з'ясувати роль соціуму у формуванні етноспецифічних міфологем.

Із огляду на вищесказане можна сформулювати визначення міфу так: міф – це глибоко вкорінена в підсвідомість людини універсальна символічна система світосприйняття, яка відображає суб'єктивну реальність особи чи групи осіб (релігійної, національної тощо) й, безпосередньо впливаючи на вчинки в об'єктивній дійсності, відображається в їхній/їхньому мисленні та поведінці.

1.2. Особливості міфокритичного аналізу

Дослідження міфу через оптику культурології, соціології, політології, літературознавства, філософії, наявність значної кількості підходів, зокрема й у літературознавчих міфокритичних студіях, зумовила виникнення на кін. ХХ ст. – поч. ХХІ ст. низки проблем методологічного характеру. Відсутність єдиної системи змушує учених звертатися до різних методів, часто не узгоджених між собою, і довільно їх трактувати задля досягнення поставлених цілей. Частково, цим пояснюється термінологічна полісемія, яка полягає у виникненні великої кількості різномірних термінів на позначення одного й того ж поняття, що ускладнює аналітичну роботу аналітика.

Деякі з методів ми згадували, аналізуючи підходи до вивчення міфу, зокрема, ритуалістичний, який полягає в пошуку елементів ритуалу в художньому творі [див. 182; 184; 251]. На сьогодні в сучасній міфологічній критиці цей метод уживається рідко, але його застосовують у межах комплексного аналізу [див. 117; 141], який ґрунтується на ритуалістично-міфологічному підході Н. Фрая. Упроваджуючи ідею міфічного квесту – життєвого шляху міфічного героя, фази якого перетинаються із сезонними міфами (народження, розквіт, зустріч із непереборними труднощами й

згасання) – дослідник звертався до ритуалістичних теорій, надаючи статус архетипу не лише образу, але й дії. І хоча взаємозв'язок шляху героя й власне сезонних міфів згодом був переосмислений, ці тези, а також гіпотези З. Фройда [див. 156], К. Г. Юнга [див. 172], Дж. Фрейзера [див. 198], ідеї М. Еліаде про вічне повернення [див. 195; 196], ініціаційні теорії Ф. Боаса [див. 179], А. ван Геннепа [див. 202] й О. Ранка [див. 235] лягли в основу концепції мономіфу (мономіф – поняття, сформульоване Дж. Кемпбеллом, набуло широкого вжитку в міфологічній критиці [див. 62]).

Мономіф Дж. Кемпбелла також описує життєвий шлях героя, але пов'язує його не з сезонними міфами, а з ініціаційними ритуалами, сенс яких полягає в зміні статусу індивіда в межах первісної соціальної групи.

У мономіфі дослідник виокремлював три стадії: вихід, ініціацію, повернення (як і А. ван Геннеп), але кожен із цих етапів він поділяв ще на п'ять-шість позицій, уточнюючи межі інтерпретації. Шлях героя описує ситуацію, за якої персонаж, що живе буденним життям, раптово стикається з незвичайною проблемою, вирішення якої докорінно його змінює, він переживає своєрідне переродження. Свою теорію учений розробляв, керуючись життєписом відомих міфологізованих осіб (Будди, Ісуса, Мухаммеда) і міфічних персонажів (Енея, Прометея, Озиріса, Ясона), доводячи подібність їхніх життєвих шляхів, що свідчить про універсальність розробленої теорії.

На теренах СРСР подібні ідеї в контексті дослідження чарівної казки висловлював В. Пропп. Наведена ним послідовність функцій казки перегукується з тезами західноєвропейських та американських дослідників, включаючи вихід, випробування, нагороду тощо. Спільними є й наявність архетипних персонажів – Героя, Тіні (псевдогероя у В. Проппа), а також призначення описуваного шляху – трансформація, набуття нових знань, досвіду, суспільного стану тощо. Фактично, в основі обох концепцій лежить ініціаційний ритуал, етапи якого були описані ще А. ван Геннепом і розвинені Дж. Фрейзером, Ф. Боасом, О. Ранком та ін.

Пізніше в схожому напрямі працював британський дослідник К. Букер, який виділив сім мандрівних сюжетів, які є універсальними для світової літератури: перемогу над чудовиськом (класичні героїчні міфи), неждане щастя (казка «Попелюшка», п'єса Б. Шоу «Пігмаліон» тощо), квест (Л. Керрол «Аліса в Дивокраї», Дж. Р. Р. Толкін «Гобіт» тощо), комедію (В. Шекспір «Сон в літню ніч», П. Бомарше «Весілля Фігаро» тощо), трагедію (Софокл «Цар Едіп»), відродження (Ч. Діккенс «Різдвяна пісня в прозі», казка «Красуня та чудовисько») [див. 181].

Треба зазначити, що в класифікації К. Букера відчутна вторинність щодо концепції мономіфу Дж. Кемпбелла. Так, опис квесту майже повністю відповідає класичному шляху героя, та й перший із сюжетів – боротьба із чудовиськом – укладається в розуміння мономіфу, тим більше, що К. Букер зараховує до нього трилогію «Зоряні війни», яка була створена Дж. Лукасом безпосередньо під впливом теорій Дж. Кемпбелла.

Ще одним суттєвим мінусом класифікації К. Букера є її закостенілість: концепція літературного твору принципово має вкладатися в один із семи мандрівних сюжетів, які мають архетипну природу, тим часом як низка художніх творів за деякими ознаками може бути зарахованою до кількох типів одночасно. Так, сюжет циклу «Гаррі Поттер» Дж. К. Роллінг автор зачисляв до «перемоги над чудовиськом» (в кінці головний антагоніст переможений), до «нежданого щастя» (хлопчик-сирота дізнається, що володіє надзвичайними силами), до «квесту» (пошуки горокраксів).

Мономіф є одним із ритуалів, яким надають універсального значення архетипу. Поза ним, предмет ритуалістичного міфокритичного аналізу можуть становити елементи поховальних чи весільних обрядів, жертвопринесення, магічних дійств різного призначення тощо. Ритуал може бути представлений повністю або фрагментарно, бути елементом художнього твору або виконувати структуротвірну функцію, коли весь сюжет твору ґрунтується на обряді, що на прикладі творчості М. Коцюбинського вдало проаналізувала Т. Саяпіна [див. 132].

У ритуалістичному аналізі досить часто вживають термін «ритуалема» – найменша структурна одиниця обряду (наприклад, у класичному мономіфі ритуалемою буде «вихід» героя або зустріч із Тінню).

Дискутивним є питання походження ритуалеми та її взаємозв'язків з міфологемою (найменшою структурною одиницею міфу). Зокрема, у сучасній міфологічній критиці, яка ґрунтується насамперед на міфологічно-ритуалістичному підході Н. Фрая, переважно розглядають міф і ритуал як взаємопов'язаний комплекс, елементи якого виникли й сформувалися майже одночасно. У цьому контексті два терміни (ритуалема й міфологема) зазвичай не розмежовуються, адже розуміння поняття «міфологема» включає не лише інваріант архетипного образу (як у концепціях прихильників психоаналітичного підходу), але й інваріант архетипної дії (ритуалу). Цю точку зору підтримуємо й ми.

Водночас, прихильники ритуалістичного підходу, які, слідом за Дж. Фрейзером, дотримуються думки щодо вторинності міфу перед ритуалом, підтримують і тезу про генетичне походження міфологем від ритуалем [див. 141].

Отже, практично ритуалістичний метод полягає у виокремленні ритуалеми й відтворенні ритуалу, до якого вона апелює. Так, Л. Статкевич, аналізуючи поезії Т. С. Еліота, пов'язує ритуалему втоплення в морі з ритуалом принесення жертви заради родючості, описаним у «Золотій галузці» [див. 141].

Цей метод має право на існування, однак як самостійний є непродуктивним, адже не може повністю відобразити весь міфічний спектр літературного твору. У зв'язку із цим його зазвичай використовують у комплексі із психоаналітичним (архетипним) аналізом.

Варто зазначити, що наприкінці ХХ ст. в Америці існувало кілька психоаналітичних шкіл (APsA, IPA, WAP, лаканський психоаналіз), але ми виокремимо три: ті, які цікавилися питаннями інтерпретації міфу у творах художньої літератури, і результати досліджень котрих використовуються на

сьогодні в літературознавчому аналізі: фрейдистський, юнгівський і метод послідовників М. Бодкін.

Сенс першого, фрейдистського, методу полягає в пошуку проявівпологових й генетичних травм, і наразі в міфологічній критиці переважно застосовується в комплексі з юнгівським (про що йшлося вище). Його можуть застосовувати або до персонажа твору, абстрагуючись від письменника [див. 97], або безпосередньо до автора [див. 150].

Суттєвим недоліком фрейдистського аналізу в міфокритиці є його фіксація на внутрішньому світі автора, його комплексах і деформаціях, тоді як міф – це явище колективне, його міфологеми мають інтертекстуальний характер, і в такому руслі, на нашу думку, його треба досліджувати.

Юнгівський метод ставить собі за мету віднайти й проаналізувати наявні в тексті міфологеми та архетипи. Аби усвідомити, про що йдеться, насамперед потрібно визначитися з трактуваннями цих понять.

Термін «архетип» виник за часів пізньої античності: у філософії Платона він вживається у значенні первісної ідеї, початкового образу. Однак нової семантики це поняття набуло завдяки працям К. Г. Юнга, у роботах якого воно вперше з'явилося в 1916 р. у статті «Структура несвідомого». Пізніше автор неодноразово повертався до цього терміна, переосмислюючи його трактування: у лекціях 1935 р. він визначав архетип як певне утворення архаїчного характеру, яке включає за формою й змістом міфологічні мотиви [див. 172, с. 31], а в праці «Підхід до несвідомого» (1961 р.) суперечив попереднім висновкам, називаючи архетип не структурою, а тенденцією до виникнення мотивів, які б могли успадковуватися [див. 170, с. 91]. Існування явища, дефініцію якого було важко сформулювати самому першовідкривачеві, призвело до виникнення дискусії щодо природи першообразів, яка триває ще й донині [див. 171; 223].

Зазначимо, що, досліджуючи архетипи, К. Г. Юнг не намагався вибудувати єдину систему чи обмежити їхню кількість. У різних працях протягом свого життя він розглядав й описував окремі першообрази, часто

утворюючи дуальні пари, найвідомішими з яких є Тінь/Персона, Аніма/Анімус, Мудрий Старець/Мудра Стара, кожен із яких символізував етапи психологічного дорослішання людини: Аніма й Анімус – частина протилежної статі в чоловікові й жінці відповідно, Стара й Старець – втілення зрілої особистості, яка нарешті «звільнилася вдруге й остаточно від впливу батька/матері» [див. 210, с. 116], Персона – маска, яку людина демонструє соціуму, Тінь – несвідоме, що витіснилося в процесі становлення й часто проявляє себе як демонічний злий близнюк. На основі теорії архетипів К. Г. Юнга низка учених виробила власні класифікації архетипів. Зокрема, К. Пірсон і М. Марк розробили систему, яка складається з дванадцяти архетипів, об'єднаних у три групи (Душа, Его й Персона) [див. 223], а класифікація М. Гартвелл і Дж. Чена включає дванадцять архетипних сімей, кожна з яких містить по п'ять першообразів [див. 208]. Цінним є дослідження К. Керенї, який, провівши порівняльний аналіз міфології корінних американців, європейців й арабів виокремив шість першообразів: Духа, Діви, Матері, Дитяти, Трікстера й Відродження [див. 171]. Дослідження прикметне ще й однією з перших спроб включення до переліку архетипної дії (Відродження), адже раніше архетипом міг вважатися лише образ, а не дія, що також може мати універсальну природу, як, наприклад, одруження із перевертнями (казки «Царівна-змія», «Царівна-жаба», фарерська легенда «Копаконан» тощо), порушення договору (скандинавська балада «Агнета й Морський Чоловік», лібрето до опери Р. Вагнера «Лоенгрін» тощо). Є. Мелетинський аналізує низку таких сюжетів і обґрунтовує їхнє виникнення соціальними чи антропологічними факторами: так, мотив укладання шлюбу зі звіром можна пояснити пережитками тотемізму, а порушення договору – обґрунтувати порушенням магічної дії та пов'язаними із цим наслідками (за Б. Маліновським, у магії послідовність виконання дій є принципово важливою, і їхнє порушення руйнує структуру магічного обряду й призводить до неминучих і вкрай негативних наслідків).

Таких мотивів Є. Мелетинський виокремлює кілька і називає їх літературними архетипами.

Цей підхід здається нам частково виправданим, адже існування певних протосюжетів є очевидним, утім дискусивним залишається питання, чи доцільно називати їх власне архетипами, адже Є. Мелетинський зараховує до них, наприклад, традиційний сюжет про бідняка/сироту, який згодом одружується з принцесою, стає багатієм тощо. Сам автор теорії походження цього сюжету трактує як спробу своєрідної компенсації втраченого спадку опісля введення майоратного права, але в цьому випадку сюжет не може бути архетипним, адже згадане явище не є універсальним. Хоча його цілком можна розглядати як складову ініціаційного міфу, де в кінці випробування герой перероджується в новому стані.

У сучасному літературознавстві близьким до архетипної дії К. Керенї та літературних архетипів Є. Мелетинського є поняття «міфологічного сценарію» – сюжету, що включає в себе усталену послідовність подій, і має властивість послідовно відтворюватися. Цей термін, на нашу думку, більше відповідає суті явища, а останні студії [див. 20], присвячені питанню міфосценаріїв, свідчать про його дослідницький потенціал.

«Визначаючи» архетип слід пам'ятати, що основні його ознаки – універсальність, здатність стимулювати виникнення міфу й реакція – звернення до архетипу активізує пласт підсвідомого. Так, наприклад, аналізуючи цикл В. Рутківського «Джури козака Швайки», можна виокремити кілька основних архетипів: Героя (проявляється в образі протагоністів Грицика й Санька); Мудрого Старця (характерник Швайка); мономіфу (здолавши численні труднощі, головні герої долають шлях від сиріт-безхатченків зі зруйнованого татарями села до справжніх козаків).

Найяскравіше архетипна природа образів і дій проявляється в міфопеї – розповідному жанрі, що характеризується наявністю вигаданої автором міфології, структурно й композиційно близької до протоміфу або неоміфу, однак першообрази здатні виявляти себе в літературних творах усіх жанрів.

Варто також зауважити, що архетип – це ідеальне поняття, а отже, не може безпосередньо існувати в художньому творі, але здатне втілюватися через міфологеми.

Надмірне «захоплення» архетипами може знівелювати їхнє розуміння як універсальної категорії. Таким шляхом, зокрема, пішла М. Бодкін: розширюючи семантику цього поняття, вона намагається знайти «архетипну душу» конкретного слова. Наприклад, архетипом дослідниця вважала значення слова «червоний», яке за час існування набуло значення чогось жахливого [див. 163]. На сьогодні чимало науковців продовжують дотримуватися цього підходу, виокремлюючи архетипи міста, села, богині-розпорядниці підземного царства, корони, перстня тощо.

Термін «архетип» у сучасних міфокритичних дослідженнях зазвичай вживається в парі з «міфологемою». Дефініція була уведена в науковий обіг послідовником К. Г. Юнга К. Керенї, який пропонував уживати його замість терміна «міф», значення якого, на думку вченого, притупилося і стало двозначним [див. 171, с. 13]. Згодом трактування цього поняття неодноразово переосмислювалося дослідниками. Наразі існує понад десяток визначень [див. 72; 146]: алюзія на міф, міфема, що втратила автохтонні характеристики, уламок структури міфу, який чітко простежується в тексті, трактує її літературознавча енциклопедія [див. 82, с. 54]; такої ж думки дотримуються й С. Коршунова та І. Костюк, вважаючи її фрагментом міфу, котрий виражає більш загальний зміст архетипу [див. 72, с. 407]. Прихильником іншої позиції є С. Телегін: він вважає, що міфологема ширша за архетип (у його юнгівському трактуванні), адже включає аспекти, котрі перебувають поза етапами становлення окремої особистості [див. 143, с. 15].

Наразі термін «архетип» значно розширив своє семантичне поле, що можна побачити з контексту, у котрому його застосовують Є. Мелетинський і М. Бодкін. Ми розуміємо архетип як певну універсалію, вираження людської підсвідомості, що проявляється в міфі, тому вважаємо більш

прийнятною дефініцію цього терміна, сформульовану С. Коршуновою та І. Костюк.

Вагомим є зауваження К. Керенї щодо варіативності міфологем, які дослідник вважав загальним явищем, подібно до фонем, і котре в реальності виражається варіантами, що «належать певній локальній і темпоральній культурі» [168, с. 37]. Тож доречним є виокремлення ще однієї категорії міфологем – авторські, адже реалізація міфологеми «Воскресіння» у двох авторів, сформованих в ідентичних культурних умовах, буде різною й залежатиме від індивідуальних особливостей.

Деякі авторські міфологеми здатні набувати достатнього значення й ваги, аби безпосередньо впливати на культурний простір (Катерина Т. Г. Шевченка – прояв Матері, Тартюф Ж.-Б. Мольєра – прояв Трікстера, Каменяр І. Франка – прояв колективної Самості тощо), містити набір кодів та символів, достатніх, щоб стати матеріалом для подальшої міфотворчості. Цю думку поділяють науковці [див. 35; 46; 122], так розмежовуючи твори, що містять «гени» міфу й повноцінні авторські міфи.

Авторський міф може будуватися як за структурними принципами первісного класичного міфу, фактично наслідуючи його, так і міфологізуватися на нижчих рівнях, але в обох випадках залишає по собі значну кількість авторських знаків, що стають матеріалом для подальшої міфотворчості, і, «обростаючи» смислами, поступово втрачають власне авторські конотації, стають надбанням нації чи загальнокультурним надбанням, і цим наближаються до класичного міфу, важлива ознака якого – відсутність автора. Пошук і аналіз прихованих кодів авторського міфу у творчості інших митців є одним із продуктивних напрямків міфокритичного аналізу.

Авторський міф треба відрізнити від міфу, який був утворений засобами міфоімітації, наслідуючи первісний міф і функціуючи за його правилами. До такого типу належать насамперед міфології творів жанру фентезі, створені авторами для свого уявного світу, які, втім, не мають

реальної сили в дійсності, не є міфом, у котрий вірять, в якому живуть [див. 94].

Шукаючи визначення для цього явища, зупинимося на терміні «міфопея». Міфопея – «вигадана міфологія, яка [...] написана протягом короткого періоду часу одним автором або невеликою групою співавторів», а також розповідний жанр, що характеризується наявністю штучної міфологічної системи [див. 214, 233]. Термін був уведений в обіг у 1930 р. Дж. Р. Р. Толкіном і набув поширення в закордонній практиці літературознавчого аналізу [див. 211; 233]. Йдеться про міф, який не претендує на реальність, а існує лише в символічному просторі. Його міфологеми не втілюються поза означеними текстами й існують виключно в межах авторської квазіреальності.

Зазначимо, що деякі міфопеї можуть ставати повноцінними авторськими міфами, коли їхні символи й коди набувають самостійності й стають загальнонаціональним (загальнокультурним) надбанням. Так, наприклад, в Україні назву вигаданої країни Мордор із циклу романів британського письменника Дж. Р. Р. Толкіна у контексті війни з Російською Федерацією використовують чиновники найвищого рівня на міжнародних зустрічах, що свідчить про впізнаваність цього символу і його провідної конотації «держава зла».

У межах питання міфопеї порівняно нещодавно перед дослідниками постала проблема так званих «фандомів» – субкультурних співтовариств, учасники яких об'єднані пристрастю до твору мистецтва (книги, фільму тощо). Фанати активно розширюють межі авторського міфу, створюють оповідання, повісті, поеми, романи за мотивами книг улюбленого митця. Більше того – дуже часто герої цих творів діють безпосередньо у всесвіті протоавтора. Тому постає питання: трансформований квазіміф потрібно вважати відображенням індивідуального бачення автора всесвіту прототвору, результатом творчості автора твору-фанфікшину, чи колективної творчості, й

яке відсоткове відношення цих компонентів. Така постановка питання відкриває перспективи для подальшого дослідження порушеної теми.

Отже, у нашому розумінні трактування міфологеми та її співвідношення із архетипом звучить так: міфологема – це фрагмент міфу (образ, мотив), який відображає загальне значення архетипу і свідомо чи несвідомо реалізується у фольклорних творах чи художній літературі з метою вираження первісного архетипного змісту; є частковим щодо міфу, оскільки він є частковим щодо архетипу; має трансформативну природу: набуває етноспецифічних значень під впливом етнокультурних модифікацій (національна міфологема), і загальнокультурних впливів (загальнокультурна міфологема), видозмінюється в міфопоетичному просторі художнього тексту (авторські варіанти міфологеми).

Віднайдення прихованих у творі архетипів, виражених через міфологеми, є основним завданням юнгівського методу в міфокритиці.

У сер. ХХ ст. широкого поширення набув структурно-семіотичний підхід К. Леві-Строса. Свою концепцію структурної антропології, яку створив, аналізуючи різноманітні явища культури за допомогою виявлення прихованих структур, дослідник застосовував і щодо міфу. Саме він уперше вжив термін «міфема», проте не в контексті «використання в літературі імен, реалій та фактів міфологічної генези» [80, с. 335], а як функцію, причому кожна міфема могла існувати лише в бінарній опозиції з іншою, де одна нівелює другу. Міфема є найменшою структурною одиницею міфу, яка співвідноситься з семантемами (найменшими смисловими одиницями мовної системи, що реалізуються на комунікативному рівні) так, як семантеми співвідносяться з морфемами, а отже, є найскладнішими мовними й мовленнєвими конструктами. Для виділення міфема весь міф слід розділити на функції й об'єднати їх не в хронологічному порядку, а за подібністю. Так у структурному аналізі міфу про Едіпа К. Леві-Строс виокремлює дві опозиції: гіпертрофія/знецінення родинних зв'язків й автохтонне/неавтохтонне походження людини (була людина створена із землі чи породжена чоловіком

і жінкою?). Отже, за К. Леві-Стросом ідея міфу про Едіпа – це заперечення породження людини землею.

Якщо застосувати цей метод до роману Я. Мельника «Далекий простір», можна виокремити центральну опозицію: спроба вирішення екзистенційної кризи, наслідуючи шлях інших/невдача такої спроби. Опозиція вирішується усвідомленням протагоністом Габром необхідності пошуку власного шляху. Отже, ідею твору можна сформулювати так: рішення треба приймати самостійно, а не шукати його в чужих порадах чи настановах; природу речей можна досягнути лише самостійно; не всі зрячі насправді «прозріли» (усвідомлюють значення цього дару, досягли просвітлення).

На сьогодні структуралістський метод уживається лише в комплексі з іншими методами, переважно на рівні ідей, композиції, і в цих випадках його використання виправдане. Використанню ж чистого структуралістського підходу стають на заваді його недоліки: ігноруючи зміст, він тлумачить лише форму; сама бінарна структура, за К. Леві-Стросом, передбачає існування опозицій, хоча швидше ідеться про різні полюси одного поняття, символу (наприклад, юнгівська Тінь є відображенням Персона так, як Барабаш – відображенням Михася в романі Л. Кононовича «Чигиринський сотник» тощо); бінарні опозиції не здатні пояснити всі культурні явища, на що вказував Ж. Дерріда [див. 187, с. 4–5], вважаючи, що спроби інтерпретації міфу (чи літературного твору) насправді демонструють лише сприйняття реципієнта, зумовлене його культурною підготовкою, кількістю загальнокультурних смислів, котрі він готовий сприйняти. Іншими словами, розуміння людини-носія первісного міфу й людини сьогодення буде кардинально відрізнятись за відсутності ідентичної культурної бази, а тому новий реципієнт в процесі інтерпретації неусвідомлено вкладатиме в міф інші смисли, властиві своїй добі.

Серед сучасних методів міфокритичного аналізу на увагу заслуговує метод, розроблений російським дослідником С. Телегіним. Сам учений

називав його таким, що «ґрунтується на кращих традиціях і досягненнях міфологічної школи в аналізі художнього твору, акумулюючи ідеї релігійно-філософського, етнокультурологічного, еволюціоністського, порівняльно-лінгвістичного підходів» [145, с. 92]. Об'єктом дослідження вчений уважав виявлення прихованого міфу в підтексті твору, у чому проявляється, зокрема, його своєрідне опонування Р. Барту, у концепції якого поняття «текст» є абсолютною величиною, що включає всю можливу множину смислів. Водночас С. Телегін поділяє думку постструктуралістських філософів щодо співавторства автора й реципієнта (інтерпретатора), зокрема, у процесі «міфореставрації» (термін С. Телегіна – Я. З.). Особливу цінність для вченого становили твори, які на перший погляд не мають міфічної природи (зокрема, він застосовував свій метод, аналізуючи романи письменників російської класичної літератури: І. Гончарова «Обломов», Ф. Достоєвського «Брати Карамазови», «Біси» та ін.).

Метод міфореставрації пропонує чітку послідовність дій для аналізу художнього твору: виявлення ключових образів; встановлення ієрархії; реставрація міфу шляхом розкриття супровідних значень: у релігії, у національній самосвідомості, у культурі, в етимології слова тощо [див. 144].

Водночас у концепції С. Телегіна є деякі суперечності. Так, одним із способів міфопоетики автор називає наділення всесвіту літературного твору «міфологічною свідомістю», і водночас стверджує, що всі без винятку люди наділені нею. Тому логічним є припущення, що міфічна свідомість людини, яка впливає на її соціальне, культурне життя, має виражатися й у художній літературі, не потребуючи додаткової міфологізації автором. Позиція ж ученого передбачає наявність низки текстів, позбавлених цієї якості.

Також варто зауважити, що сумнівним видається твердження про трансцендентну природу міфу, оскільки розуміння трансцендентності передбачає інакшість, нереальність того, що протистоїть внутрішній природі предмета чи явища. Однак, міфічна свідомість не передбачає опозиції персона, що вірить/предмет, у який вірять, адже міф не є чимось зовнішнім,

відмежованим від іманентного. Міфічна свідомість є засобом сприйняття людиною світу; за посередництва міфічної свідомості формується релігія, але ці два поняття не потрібно ототожнювати, на що звертав увагу О. Лосєв [див. 85, с. 98].

Ще одним аспектом у методі С. Телегіна, запозиченим із теорії Н. Фрая, є розуміння літератури як «стихії, замкненої в міфі», що живе, «користуючись матеріалом міфу – його образами, мотивами, сюжетами» [див. 144]. Поза тим, усвідомлюючи роль міфу як носія несвідомих кодів, припустимо, що література й міф можуть співвідноситися як свідоме й несвідоме: несвідоме відіграє непомітну, але дуже суттєву роль у всіх сферах активності кожної людини, однак не є єдиним визначальним фактором усіх дій і рішень.

Така позиція й була однією з причин занепаду фреєвської моделі аналізу на Заході – повністю виключивши факт авторської інтенції й звівши аналіз літературного твору до структуризації за архетипними моделями, оскільки Н. Фрай зводить роль автора до ролі ретранслятора значення архетипу, як середньовічний автор був ретранслятором Божої волі. Ми ж вважаємо, що не можна відкидати роль авторської інтенції як «інтенційного обману» [цит. за 220, с. 25], адже авторський міф може становити окремий інтерес для дослідника.

Сьогоднішня міфокритика тяжіє до синкретизму в методології і пошуків нових предметів аналізу. Одним з таких предметів стали тип і спосіб міфологізації.

Один із найвідоміших міфокритиків Н. Фрай виокремлював три способи реалізації міфу в художній літературі: невитіснений міф, який зазвичай стосується богів або демонів і має форму двох контрастних світів повної метафоричної ідентифікації, один із яких є бажаним, а інший – небажаним; «романтична» тенденція, яка «підказує не висловлені прямо міфічні моделі у світі, тісніше пов'язані з людським досвідом»; тенденція до

«реалізму [...] щоб зосередити увагу на змісті та способі представлення, а не на формі фабули» [201, с. 139–140].

Низка учених, досліджуючи порушене питання, будують свої класифікації на основі ступеню реалізації протосюжетів. Так, А. Баканов виокремлює чотири рівні інтерпретації: від адаптацій, що зберігають без змін традиційний сюжет, до таких, що запозичують лише окремі мотиви [див. 5, с. 77–78], а Д. Наливайко – два типи «міфологічних п'єс»: п'єси, котрі становлять перетлумачення відомих міфологічних сюжетів для вираження сучасної дійсності, і п'єси, в яких під сучасний сюжет «підводяться» відомі міфологічні мотиви та колізії, що надає сучасному змісту нових глибини й перспективи [див. 101, с. 170]. Такий підхід актуальний для аналізу інтерпретації традиційних сюжетів, але недостатній для розбору всього процесу міфологізації художнього тексту й пов'язаної з ним міфологізації, адже не враховує національний фактор, який, на нашу думку, є принципово важливим.

О. Турган натомість виокремлювала два способи міфологізації: інтерпретацію міфологічних сюжетів та їхню трансформацію [див. 153, с. 130]. Цей підхід дозволяє вирізнити твори, де міф не лише відтворюється, але й видозмінюється: втрачає сакральність або ж взагалі діаметрально змінює полюс міфологеми.

Проаналізувавши згадані дослідження, можемо виділити три типи міфологізації: реміфологізацію, антиміф і міфоімітацію. Реміфологізацію розуміємо як насичення художнього твору міфологемами, елементами хронотопу, міфологізованих образів тощо з тим, аби наповнити його додатковими смислами. При цьому сенс самих елементів міфу залишається незмінним. Такий тип міфологізації простежується у Б.-І. Антонича, Ш. Бодлера, М. Коцюбинського, Лесі Українки, Вал. Шевчука та ін.

Антиміф, услід за О. Турган, визначаємо як «використання традиційних міфологем із “зворотним ефектом”» [153, с. 131], коли зміст міфологем змінює полюс на протилежний. Так, наприклад, у романі Гаськи

Шиян «За спиною» шляхом десакралізації та частково дегуманізації образів волонтерів чи службовців Збройних Сил (яких порівнюють з юнаками, що женуться за наркотиком героїзму, чи маргіналами: антисемітами, гомофобами, ксенофобами, котрі не можуть знайти іншого місця в житті) трансформується концепт «патріотизм». Цей тип міфологізації властивий творчості К. Абе, Ю. Андруховича, П. Вольвача, О. Ірванця, К. Ісігуро, Ф. Кафки та ін.

Міфоімітація ж полягає у створенні власного міфу, міфопеї, яка б наслідувала міф первісний і функціювала за його правилами. До цього типу можемо зарахувати реалізацію міфу у творах фантастів та авторів жанру фентезі: В. Арєнєва, П. Дерев'янка, Дари Корній, С. Оксеника, В. Рутківського та ін.

Тип міфологізації визначає її спосіб. Д. Годрова виокремлює два такі способи: переймання й оскарження. За першого способу автор запозичує саму структуру міфу, за другого – поділяє його на фрагменти: образи, мотиви тощо, і фрагментарно впроваджує в текст [див. 209, с. 395].

Не менш цікавий предмет дослідження може становити хронотоп міфологізованого твору, адже саме міфічний час є однією з визначальних ознак міфу й принциповою умовою для існування мономіфу.

Традиційно міфічний час розглядають як циклічний конструкт. Його ідея розроблялася в кількох площинах. Перша спроба аналізу міфічного хронотопу належить Ф. Ніцше. Звернення до ідеї вічного повернення для філософа означає зміну ставлення індивіда до життя, своєрідне повернення до розуміння часу як циклічної конструкції, притаманне язичникам; випробування волі, що полягає в готовності кілька разів проживати своє життя, і в кожному з цих життів жити повною мірою, зберігаючи волю до влади [див. 231, с. 273]. Зазначимо, що хоч концепція, розроблена філософом, і мала дещо узагальнений характер, подальші роздуми вже були цілком прикладними: так, В. Маннгардта концепція циклічного часу цікавила в контексті дослідження сезонних ритуалів, пов'язаних з аграрним циклом; у

такому ж руслі її аналізували ритуалісти, зокрема, сам Дж. Фрейзер; розуміння циклічності як універсального часу міфу відображено в низці наукових праць [див. 62; 127; 172], однак найбільш повно ідею циклічного часу розкрив М. Еліаде. Аналізуючи специфіку часу релігійної людини, дослідник виокремлював час профанний (буденний) і сакральний. Сакральний час – це буквально перенесення в дійсність часу первісного міфу шляхом відтворення послідовності архетипів та імітації міфічних процесів (йдеться насамперед про ритуальні дієства) [див. 195, с. 71–72]. Сам час міфу залишається сталим, нерухожим, а його події та образи – незмінними, такими, якими були за «золотої доби». Цей ідеальний конструкт раз-по-раз відтворюється в реальності, однак це відтворення не є ідентичним (можуть змінюватися учасники дієства, додаватися чи випадати його етапи). Так можна провести паралель між ідеальним міфічним та сакральним часом й архетипом та міфологемою. Сакральний час є проявом міфічного. Ще однією відмінністю міфічного й сакрального часу є їхня форма: міфічний час циклічний. Замкнений сам у собі, він здатний відтворювати лише одну модель. Сакральний час спіралеподібний – кожне нове повторення відрізняється від попереднього.

Якщо міфологізація літературного твору відбувається на рівні хронотопу, переважно йдеться саме про сакральний час, що зберігає ідею вічного повторення, але за якого кожен новий цикл не є ідентичним попередньому. Наприклад, кожна дівчина з роману Вал. Шевчука «Дім на горі» хоч і відтворює патерни, закладені попередницями, але це відтворення не є ідентичним.

Використання власне міфічного часу можливе, якщо у творі наявні елементи міфопеї, що описувала б події умовної «золотої доби». Наприклад, у романі П. Дерев'янка «Аркан вовків» вираженням міфічного часу буде ретроспективна оповідь про набуття козаком Мамаєм здібностей характерника й утворення Сірого Ордену. Подальші ініціації молодих

характерників дублюють дії козака Мамає, на різний лад відтворюючи один патерн.

При цьому варто пам'ятати, що так само, як і міфічний, сакральний час не є діахронічним. Досить часто він являє собою темпоральні фрагменти різних часів, імплементовані в полотно профанного часу, який зберігає свою лінійну форму.

Вічне повернення міфічного й сакрального часу не означає відсутність реперної точки – нею є умовний «центр», довкола якого обертається світобудова [див. 195, с. 91], який залишається непорушним у навколишньому хаосі. У первісному міфі чи в неоміфі центр, або ще пуп землі, може бути цілком реальним місцем (гора Табор у Палестині, гора Меру в Індії, гора Зіннало в Лаосі) або вигаданим (дерево Ігдрасіль, дуб на острові Буяні із українського фольклору [див. 17, с. 13]). Може бути містом (Єрусалим для християн, Мекка для мусульман) чи храмом (зіккурат в Урі, храм Боробудур на острові Ява). Важливим є не розташування символічного локусу, а функція, яку він виконує, – упорядковувати всесвіт. У міфологізованому творі центр об'єднує темпоральні й просторові пласти, яких може налічуватися кілька. Поки існує центр, час і простір розташовані навколо нього, а отже, хронотоп становить неподільне ціле. Наприклад, у романі Дж. Джойса «Улісс» таким центром є місто Дублін, а в романі Г. Г. Маркеса «Сто років самотності» – містечко Макондо.

Отже, на сьогодні міфокритична методологія пропонує великий вибір методів аналізу: семіотично-структуралістський, ритуалістичний, психоаналітичний (фрейдистський та юнгівський), міфореставраційний (за російським дослідником С. Телегіним). Поєднання цих методів розширює інтерпретаційні можливості міфокритики та дозволяє включити до предметів дослідження особливості хронотопу, способи вираження авторських, національних міфологем, типи та шляхи міфологізації, міфологічні сценарії, міфопеї тощо, що відкриває широкі перспективи для подальшого розвитку цього напрямку літературознавчих студій.

1.3. **Поняття «національний міф» і особливості його художньої реалізації**

Як вже зазначалося вище, більшість сучасних міфокритичних досліджень ґрунтуються переважно на двох підходах: ритуалістичному та архетипному, в основі котрих лежить інтерпретація загальнокультурного міфу в художньому творі. Останнім часом також активно ведуться дослідження авторського міфу, що дозволяють аналізувати систему міфологем, сформовану митцем на основі загальнокультурного чи національного міфів, про що свідчать дослідження Г. Грабовича, О. Забужко, Т. Мейзерської [див. 30; 46; 93]. Такі праці розширюють можливості міфокритики, дозволяють проводити аналіз не лише в контексті архетипного розбору, але й акцентувати увагу на етноспецифічному аспекті.

Однак порівняно небагато досліджень присвячено власне національному міфу та способам його реалізації в художньому творі, хоча активні національний і політичний міфи неминуче впливають на художній твір, проявляючись у концептах, ідентитетах, образах. Цей зв'язок відзначають І. Зварич, Н. Лопатіна, Дж. Ронслі, Е. Томпсон [див. 49; 84; 149; 237] та ін.

Знаковою в українському міфокритичному дискурсі й близькою до наших уявлень є концепція Я. Поліщука, котрий виділяє три рівні міфологізації: архетипно-ініціаційний, анагогічний (вироблення символічного культурного коду, що проявляється в загальній пов'язаності окремих символів у цілісний, нерозщеплюваний феномен) та дискретний (останній охоплює і тематично-ініціаційний, і символічний, і ритуальний вплив міфу, причому не в їх механічній сумі, але у вигляді трансформованої структури, що переходить в авторське міфотворення) [див. 122]. Розуміння міфологізації Я. Поліщука дозволяє включати й загальнокультурний/національний фактори в процес аналізу, що розширює можливості інтерпретації.

Перші спроби інтерпретації міфу як соціально-культурного конструкту, припадають ще на античні часи. Треба зазначити, що інтерес давньогрецьких філософів до дослідження власної міфології свідчить про трансформацію суспільної свідомості: міфологічні сюжети перестали бути об'єктами безумовної віри, однак і повністю відкинути їх давні греки ще не наважувалися, що, зрештою, спричинило до виникнення двох точок зору: одна група вчених ставила за мету викриття неправдивості міфу (Арнобій, Геракліт, Климент Александрійський, Тертуліан та ін.), а друга тяжіла до його реміфологізації (Анаксимен, Анаксимандр, Гесіод, Геракліт Ефеський, Фалес та ін.).

До другої категорії вчених належав і Платон, який вважав, що міф – це особлива художня форма вираження явищ, котрі не можуть бути передані мовою абстрактного мислення [див. 118, с. 26]. Він першим відзначив державотворчу роль міфу й акцентував увагу на його унікальності як інструментів впливу на суспільну думку та пов'язану із ним роль у вихованні дітей: «Хіба можемо ми так легко дозволити, щоб діти слухали і сприймали душею які завгодно і ким завгодно вигадані міфи, які здебільшого суперечать тим думкам, що, як ми вважаємо, мають бути у них, коли вони стануть дорослими» [див. 118, с. 54]. Ті ж оповіді, які, на його думку, не підходили для виховання гідного громадянина, потрібно було відкинути. Платон наводить найвідоміші випадки: викрадення (сюжет, який неодноразово повторюється в міфі про Тесея й Піріфоя: герої брали участь у викраденні Єлени Троянської, а пізніше намагалися викрасти Персефону), надмірної жорстокості (помста Ахілла Гектору), публічної розпусти (Зевс і Гера).

Консолідує функцію міфу відзначали й дослідники кін. XVIII – поч. XIX ст., коли це соціокультурне явище знов стало об'єктом гуманітарних студій. Так, Дж. Віко відзначав його виняткову цінність, зокрема, у контексті розуміння людської природи й історії націй [див. 248].

Оскільки міф – явище комунікативного характеру, учені визначали його як частину структури мови, хоч і складнішу, аніж мовні висловлювання будь-якого іншого типу [див. 218, с. 210–211]. А тому, з огляду на те, що комунікативний акт не може відбуватися поза соціумом, міф варто розглядати через призму виявлення загальних систем елементів, які лежать у їх основі, наприклад: традицій, ритуалів, звичаїв.

Увесь насичений знаками (символами) простір, контекст, в якому від початку перебувають усі учасники взаємодії й котрий є незмінною умовою для здійснення комунікативного акту, Ю. Лотман називає семіосферою [див. 41, с. 229; 5; 9] і трактує її як безперервний процес створення нових знаків і руйнування старих [див. 86, с. 101]. Інший термін – «семіотика» – позначає метод, науку, що досліджує знаковий простір, і своєрідний спосіб людського світосприйняття. У його межах людина сприймає світ як комплекс складних систем, між якими й всередині котрих відбувається безперервний обмін повідомленнями, що мають знакову форму.

Так, М. Костомаров, розглядаючи міф як сукупність символів, пов'язував його з характером народу, котрий його створив, вважаючи роль національного фактору визначальною, адже сформований протягом століть національний менталітет передбачає набуття рис характеру, властивих усім представникам народу, де «ціла маса може розглядатися як одна людина» [цит. за 34, с. 382]; «Народні символи, розташовані в системі, складають символіку народу, яка служить нам важливим джерелом для пізнання його духовного життя» [42, с. 15–16].

Отже, міфологія, котра продукувалася в межах певної національної спільноти, дозволяє краще зрозуміти ментальність цієї соціальної групи, і може становити інтерес для дослідника.

В основі сьогоднішніх уявлень про національну міфологію і її консолідуючу роль лежить соціологічний підхід, що розглядає міф як сукупність знань, здобутих не емпіричним шляхом, а завдяки усталеній

суспільній думці, традиціям, ритуалам і звичаям. Такі уявлення зазвичай міцніші, адже ґрунтуються на позиції групи і нею підтримуються.

Актуалізацію й відтворення таких уявлень Л. Леві-Брюль називав «первісним» або ж «пралогічним» мисленням. Пралогічне мислення є універсальним для людини будь-якої епохи: «Не існує двох форм мислення у людства, однієї – пралогічної, а іншої – логічної, відокремлених одна від одної стіною, а є різноманітні мисленнєві структури, які існують в одному і тому ж суспільстві і часто в одній і тій же свідомості» [79, с. 8], тож усі процеси, які відбувалися в межах первісної соціальної групи, є властивими і для сучасних спільнот.

Характерним проявом паралогічного мислення є партиципація – явище, за яким висновок, що ґрунтується на нелогічних тезах, може сприйматися соціальною групою як істина, за умови, що у нього в нього вірить більшість її членів. Для людини, котра послуговується цим законом, норми світосприйняття, встановлені суспільством, в якому вона перебуває, важливіші за закони логіки: «там, де ми шукаємо вторинні причини, намагаємось знайти стійкі попередні моменти (антеценденти), первісне мислення звертає увагу виключно на містичні причини, дію яких відчуває всюди» [79, с. 8].

У ширшому трактуванні партиципацією можна пояснювати наявність символів, ритуалів тощо, знання яких очевидне для членів групи й котрі репрезентують ціле (соціальну групу з її переконаннями), а також слугують своєрідним об'єднавчим фактором і варіативною ознакою для розмежування за категоріями Свій–Чужий.

Наявність партиципації та гострої потреби людини бути частиною групи дослідники пояснювали тим, що характерною ознакою міфологічної свідомості є потреба співвідноситися зі сторонньою свідомістю: наявність як мінімум ще одного індивіда необхідна для самовизначення персони. За концепцією Е. Кассіра, індивідуальне почуття Самості є не первинною, а заключною ланкою, тоді як в його основі лежить відчуття групової

індивідуальності, своєрідної міфологічно-релігійної спільності. «Я» не сприймає себе поза межами роду/племені, іншої значимої спільноти. Лише володіючи цією базовою Ми-Самістю, «Я» може розвивати Самість індивідуальну. Однак і за таких обставин міф не стає на заваді цьому процесу, а є своєрідним провідником від Самості колективної до індивідуальної, насамперед, через концепт душі, котрий активізується щоразу, як індивід виявляє думку, що не збігається з точкою зору спільноти [див. 60]. Отже, поняття Ми-Самості дає підстави вводити в дискурс міфокритичних досліджень поняття національної, політичної, інших типів ідентичностей, що розкриває більше перспектив для дослідження феномену міфу, ніж, наприклад, психоаналітичний підхід.

Також характерним проявом пралогічного мислення, за Е. Дюркгаймом, є здатність членів спільноти об'єднуватися довкола релігійних об'єктів – матеріальних виразників віри. В австралійських аборигенів таким об'єктом був тотем, у синтоїстів – синтай, у християн – хрест. Це ж правило можна застосувати й щодо державних символів, котрі самі собою, як предмети чи набір звуків, не мають тієї цінності, символічності, що в них вкладають. Це ж стосується і політичних символів. Тут можна провести паралель між тезами Е. Дюркгайма про релігійні об'єкти й ідеєю М. Еліаде щодо природи сакрального. Так, румунський учений зазначав, що саме існування предметів чи навіть людей не є значущим, доки вони не стають причетними до сфери трансцендентного й не здобувають статус священного: «Серед безлічі каменів один стає сакральним – і миттєво починає володіти буттям повною мірою – тому що перетворюється в частку священного світоустрою, або форма його наділяється певним символічним значенням. Предмет містить у собі зовнішню силу, яка надає йому зміст і значення» [196, с. 4]. Символ не може існувати поза людською спільнотою. Саме людина надає звичайним предметам значення, задля якого може йти на героїчні вчинки.

Сьогодні представники вітчизняної та світової наукових спільнот (О. Забужко, І. Зварич, Л. Маршал, Г. Пол, Дж. Ронслі, А. Сошніков,

Е. Томпсон та ін. [див. 46; 49; 140; 150; 224; 232; 237]) виявляють підвищений інтерес до проблем становлення національного міфу, особливостей його реалізації в художніх творах, взаємозв'язку із політичним міфом тощо. Зокрема, його вивчають як один із об'єктів постколоніальних досліджень [див. 150; 224], чинник самоідентифікації [див. 49; 140], формування національного дискурсу [див. 232; 237] тощо. Усі ці дослідження об'єднує глобальне питання ідентифікації історичних соціальних груп і пов'язане із ним питання самоідентифікації особи (у попередньому розділі йшлося про низку досліджень, присвячених цьому питанню, де акцентувалась увага на першорядності соціальної ідентифікації).

Національна міфологія являє собою комплекс міфів, міфологем та концептів про походження, історичну місію, духовні цінності, ідентифікаційні маркери та орієнтири національної спільноти. Відтак, вона є вагомим об'єднувачим чинником, що впливає на національну та індивідуальну самоідентифікацію, а в глобальному сенсі – на державну політику.

Дослідження порушеного питання за кордоном спричинило до появи низки спроб систематизувати види національних міфів (зокрема, Дж. Шопфліна, В. Шнірельмана), однак однією із найпродуктивніших є класифікація Е. Сміта, котрий виокремлює міф про виникнення нації; міф про місцезнаходження і міграції; міф про спільне походження; міф про героїчну добу; міф про занепад; міф про відродження [див. 243, с. 63–68]. Особливе місце в системі Е. Сміта посідають міфи про «золоту добу» – час, коли нація досягла найбільшої величі, міфи про обітовану землю й про обраність. Ці міфи виконують об'єднувачу функцію, культивують гордість і повагу до своєї держави, а тому є принципово важливими чинниками у формуванні здорової нації.

Із національною міфологією тісно пов'язана міфологія політична. Вітчизняний політолог Ю. Шайгородський пропонує таке визначення політичної міфології: «це цілісне, спрощене, переважно ірраціональне відображення в індивідуальній і масовій свідомості політичної реальності та

основних суспільних цінностей, своєрідний символічний засіб їх інтерпретації, моделювання світу і соціального життя; інструмент реалізації конкретних політичних завдань – боротьби за владу, її легітимації, утвердження нової політичної ідеології тощо» [164, с. 33].

Питання політичного міфу першим постало в дослідженнях французького філософа-постструктураліста Р. Барта. На сьогодні вважається, що саме його ідеї лягли в основу створення теорії політичних міфів. Зокрема, Х. Курт зазначав, що Р. Барт «хоч і намагався позбавити фундаменту міф загалом, проте у дійсності він описав, не підозрюючи про це, лише структуру політичних псевдоміфів» [78, с. 333].

Спостерігаючи подібність між первісним міфом і формуванням політичних ідеологій, Р. Барт вважав, що ідеологія перетворює історію в міфи (політичні), котрі хоч і вказують на міфічні структури, проте, на відміну від первісних міфів, не виникають спонтанно чи історично, а свідомо формуються для досягнення певної політичної мети за допомогою міфу як вторинної семіотичної системи, що впливає на сферу ірраціонального в людській свідомості.

Механізм створення політичних міфів, за Р. Бартом, передбачає використання певних партиципаційних символів, які активують спільний код у соціальної групи. Хрестоматійним є приклад, наведений дослідником у «Міфологіях»: плакат із африканським солдатом у французькій формі, який виконує військове вітання, шляхом деформації позначуваного й того, що позначає, активує код «французька імперія». Для успішної активації цього коду й виявлення прихованого смислу бажано, аби всі члени спільноти мали більш-менш подібне виховання, шкільне, культурне оточення тощо. Іншими словами, код, прихований не в об'єктивній реальності, а в уявленнях про неї.

Подібні механізми притаманні й процесам сакралізації релігійних та політичних лідерів: за допомогою активації відповідних кодів відбувається евгемеризація (за аналогією до евгемеричного підходу) – наділенням лідера містичними здібностями [див. 10, с. 101]. За автором цього терміна

Е. Берном, «евгемер (людина, яка пройшла процес евгемеризації – Я. З.) є об'єднувачим началом для групи й збільшує її ефективність» [10, с. 94].

Дослідник акцентує увагу на евгемеризації індивіда вже після смерті, однак можемо додати, що в окремих випадках цей термін може вживатися й стосовно живих політичних діячів, як це було з диктаторами ХХ ст. (А. Гітлер, Б. Муссоліні, Й. Сталін).

Поширеним способом політичної маніпуляції є створення так званого «чорного» міфу [див. 49, с. 54–55], коли за допомогою найпростіших логічних моделей, високого емоційного складника й звернення до бінарної опозиції Свій–Чужий створюється образ ворога.

Як зазначалося, Самість колективна є не менш важливою за Самість індивідуальну. Сама природа міфу як колективного явища передбачає можливість його виникнення лише в межах певної соціальної групи, котра за умов первісного суспільства була змушена вести жорстку боротьбу за виживання, причому не лише з іншими групами, а й з погодними умовами, дикими тваринами тощо. Так сформувалася бінарна опозиція Свій (впорядкований, відомий, безпечний соціум) і Чужий (невпорядкований, хаотичний, небезпечний простір поза знаними межами). Умисне дегуманізуючи соціальну групу-опонента, надаючи її представникам гротескних, хтонічних рис, можна витіснити її в категорію Чужого (небезпечного, хаотичного), активуючи агресивні реакції, витіснені в підсвідомість.

Досліджуючи феномен, І. Зварич акцентує увагу на націях, але цей механізм можна застосовувати до будь-якої соціальної групи.

Прикметно, що в національній міфології також можливе існування певного «історичного ворога» нації (наприклад, англійці – історичні вороги ірландців), чий образ також досить часто дегуманізується. Різниця полягає в способі й мотивації появи цього образу. Національний міф може виникати спонтанно, ґрунтуючись на певних історичних подіях, легендах і переказах відповідно до потреб нації: аби «легітимізувати» її існування, бути

об'єднувчим чинником. На відміну від національного, політичний міф переважно з'являється штучно, шляхом символізації політичної реальності й існує з метою реалізації певних політичних завдань: утвердження нової політичної ідеології, перемоги в політичній боротьбі, узаконення чинної влади тощо.

Водночас, навіть якщо авторські інтенції не передбачають цілеспрямованої маніпуляції, аналіз сучасного міфу сприяє розумінню національного світогляду, а також включає до міфокритичного аналізу національний і загальнокультурний семіотичні пласти, котрі досить часто залишаються поза оптикою міфокритиків, які традиційно акцентують увагу на змісті міфологеми, а не на формі її вираження.

Одним із способів імплементації національного міфу є впровадження варіантів архетипів, які проявляються шляхом накладання на першообраз відповідних ідентитетів, що формують національну ідентичність особи (термін уперше з'явився в гуманітарному дискурсі 1970-х рр., найчастіше вживається в значенні «самобутність», і в цьому аспекті розглядається як сукупність кодів, що становлять окрему соціальну групу серед інших і є підставою для самоототожнення індивіда з певною спільнотою).

П. Костючок розрізняє два рівні національної ідентичності: індивідуальний і колективний. Обидва рівні включають у себе сукупність політичних і культурних ідентитетів. Політичними маркерами є національна свідомість, національний інтерес, національна територія, національна ідея, а культурними – культура, мова, історія, спільність походження, релігія [див. 76].

Так, архетип Героя в греків трансформувалася в міф про Геракла, у фінів – у сказання про Куллерво, в євреїв – у легенду про народження Мойсея. Незважаючи на те, що всі троє були народжені дивовижним чином й уже з раннього дитинства виявляли чудесні вміння (що є принциповою ознакою цього архетипу), пережиті ними випробування та життєві цілі відрізнялися: Куллерво – це народжений у рабстві герой-месник, який,

зрештою, винищує рід завойовника; Мойсей – також син поневоленого народу, але головною його метою є не помста, а порятунок євреїв з єгипетського полону, і перемагає він не зброєю, а розумом і молитвою; Геракл же походить із народу-завойовника, тому його історія ніяк не пов'язана з визвольною боротьбою, але насичена героїчними вчинками, котрі позиціонують його як звитязця і захисника «простих людей». Народ може культивувати кілька варіацій одного архетипу. Наприклад, в українській літературі закріпилась кілька варіантів першообразу Діви: страдниці з «Марусі» Г. Квітки-Основ'яненка, «Тополі» Т. Г. Шевченка, інтелектуалки з «Меланхолійного вальсу», «Царівни» О. Кобилянської, воїтельки з «Марусі» В. Шкляра, «Доці» Тамари Горіха Зерня тощо. Актуальність і вживаність кожної етноспецифічної міфологеми має здатність змінюватися в залежності від дійсних тенденцій: наприклад, емансипаційні процеси й поява феміністичних рухів призвели до збільшення присутності жінок у суспільному житті, сприяло їхньому активному залученню до соціальної та політичної сфер і спричинило до збільшення образів воїтельок чи інтелектуалок у сучасній українській літературі. Водночас згадані героїні продовжують транслювати ті чи ті елементи національного або політичного міфу. Чим гострішу соціальну тему порушує автор, тим виразніший цей зв'язок. Найяскравіше ж він проявляється у творах про війну, зокрема, у вже згадуваних «Марусі» В. Шкляра чи «Доці» Тамари Горіха Зерня вбачається дуже чіткий розподіл на «своїх» та «чужих» за допомогою трансляції відповідних ідентифікаційних маркерів (мови, культури, традицій, етнічного походження, бачення історії тощо), а також образу історичного ворога.

Найяскравіше ж елементи національного та політичного міфу проявляються в специфіці змалювання історичних постатей у художніх творах, адже досить часто автори продовжують відтворювати уявлення про діячів, які склалися унаслідок природної (народ за допомогою фольклору сам сакралізує деякі образи) або штучної (ідеться про політичний міф, де чинна влада докладает відповідних зусиль, аби міфологізувати ту чи ту особу)

евгемеризації або демонізації (якщо письменник активує «чорний міф»), унаслідок чого постаті минулого частково втрачають індивідуальність, натомість стаючи провідниками ідей, концептів і патернів.

Окрім міфологізації історичних осіб й імплементації етнонаціональних варіантів архетипів, національна міфологія може виражатися за посередництва архаїчного міфу, що особливо характерно для творів жанру фентезі, які часто характеризуються наявністю заснованої на архаїчній міфології певної метаєтнічної спільноти міфопеї. У таких текстах вагому роль можуть відігравати боги, духи, релігійні принципи, магічно-сакральний фольклор, які накладають на твір відповідний національно-культурний відбиток і можуть активувати ті чи ті національні міфи (наприклад, міф про обраність у творах Л. Кононовича про Троянів оберіг або про занепад у циклі «Слово і меч» В. Яблонського).

Реалізація національних кодів у художньому творі може відбуватися не лише на образно-архетипному, але й на часопросторовому рівні, де національний міф реалізується за допомогою імплементації в текст символічних локусів. Це насамперед місця релігійного паломництва, але так само – їх «секулярні двійники» [див. 2, с. 76–78], які є особливо значущими для певної соціальної групи: Мекка для мусульман, гробниця гуру Нанаки для сикхів, Майдан, Батурин, Холодний Яр, Крути для українців тощо. Використання цих ідентитетів сакралізує часопростір художнього твору й стимулює низку споріднених асоціацій, що активує той чи той національний міф (наприклад, за ірландською легендою, біля скель Могер колись висадилися їхні предки, вперше прибувши до Ірландії, тож згадка про цей локус активує міф про обітовану землю; Майдан у свідомості українців асоціюється з боротьбою за права й вибором західноцивілізаційного вектору розвитку, тому є втіленням міфу про відродження нації).

Тож аналізуючи, наприклад, роман П. Дерев'янка «Аркан вовків» з позицій дослідження національного міфу, слід говорити не лише про зміст архетипів (Герой, Мудрий Старець, Мудра Стара, Діва виражені Северином,

Захаром, Соломією, Ліною та ін.; жіночі й чоловічі ініціації, змальовані в романі тощо), але й про форму їхнього вираження: імплементацію міфологічних та демонологічних образів, культивацію автором козацького міфу, упорядкування часопростору згідно з уявленнями про ідеальну козацьку державу, актуалізацію локусів національної ідентичності (Запорозька Січ, Київ, Львів), міфологізованих персоналій (козак Мамай, Богдан Хмельницький та ін.), концептів (незалежність, цінність свободи тощо).

Отже, національний та політичний міфи безпосередньо впливають на спосіб вираження міфічного в художньому творі й можуть становити об'єкт дослідження, де предметом аналізу є етнонаціональні міфологеми, концепти, символічні локуси тощо, способи активації підтипів національного міфу (наприклад, про обітовану землю, про героїчну добу, про золоту добу), а також сформований автором образ особи як члена соціальної групи.

Висновки до розділу

Міф є важливим соціально-культурним конструктом, який існує від початку цивілізації. Він становив об'єкт аналізу вчених різних напрямків (культурологів, політологів, соціологів, психологів, антропологів, етнологів та ін.), унаслідок чого сформувалося кілька підходів до вивчення міфу: евгемеричний (міф – це видозмінені та спотворені реальні історичні події), психоаналітичний (міф – результат психічної активності людини); соціологічний (міф – явище, що формується у суспільстві); філософсько-етнологічний (міф – найвищий вияв творчої енергії народу), ритуалістичний (ритуал – джерело міфу), ритуально-міфологічний (поєднує риси ритуалістичного та психоаналітичного підходу), символічний (міф – своєрідна знакова система).

У літературознавстві міф у творах художньої літератури досліджує міфокритика, яка послуговується семіотично-структурними (К. Леві-Строс), психоаналітичним (фрейдистським та юнгівським), ритуалістичним (Н. Фрай), міфореставраційним (С. Телегін) методами; останнім часом

спостерігається тенденція до синкретизму в міфокритичній методології. Предметом аналізу вчених може бути спосіб та тип міфологізації в тексті, міфопея та авторський міф, особливості реалізації архетипів, ритуалом (як сконцентрованих в одній часопросторовій точці, так і прихованих, що реалізуються протягом твору) та міфологічних сценаріїв, специфіка вираження міфічного хронотопу, його взаємодія із сакральньо-профаним та іншими можливими часопросторовими пластами. Різноманіття наявних предметів та методів дослідження сприяють розширенню дослідницьких можливостей міфокритики та її подальшому розвитку.

Окремий інтерес для дослідника становить національна міфологія: вона може свідомо або несвідомо активуватися автором за допомогою етнонаціональних варіантів архетипів (етнонаціональних міфологем), символічних локусів (Хортиця, Холодний Яр, Крути тощо), міфологізованих образів (Володимир Великий, Богдан Хмельницький, Тарас Шевченко та ін.), стимуляції політичних та культурних ідентитетів (релігії, мови, культури, традицій тощо), активації первісного міфу (йдеться про персонажів національної міфології та демонології: наприклад, слов'янських Дажбога, Перуна, Лади тощо; імплементації фольклорних зразків релігійного змісту тощо), реалізації «чорного міфу» (гротескного змалювання «ворогів нації» з метою актуалізації варіативної ознаки Свій–Чужий та дегуманізації супротивника).

РОЗДІЛ 2

МІФОЛОГІЗМ РОМАНУ Л. КОНОНОВИЧА «ТЕМА ДЛЯ МЕДИТАЦІЇ»: ЕТНОНАЦІОНАЛЬНИЙ АСПЕКТ

2.1. Ідентифікаційні маркери як елементи національної міфології в романі Л. Кононовича «Тема для медитації»

Ідентифікаційні маркери є суттєвими елементами національної міфології, виконуючи межову функцію: розділяючи всіх людей на «своїх» (членів національної спільноти) і «чужих» (усіх інших). Наявність постколоніального досвіду ускладнює цей процес, адже етнічна приналежність окремого індивіда може не збігатися з його самототожністю, що актуально й для України.

Пост- і антиколоніальний дискурси в українських гуманітарних студіях уперше з'явилися на рубежі 80–90-х рр. ХХ ст. у розвідках Т. Гундорової [див. 124], Н. Зборовської [див. 47], М. Павлишина [див. 115], Я. Поліщука [див. 121], О. Юрчук [див. 174] та ін., і не втрачають актуальності й донині, адже ситуацію на вітчизняних теренах складно досліджувати, наслідуючи західну критику, створену з урахуванням особливостей насамперед західноєвропейського колоніального досвіду. Факт вітчизняного пост- і антиколоніалізму неочевидний для стороннього спостерігача, оскільки протягом багатьох століть на українських землях відбувалася не культурна сегрегація, якою позначалися дії європейців на підконтрольних землях (Індія, Конго, Чад тощо), а спроба повної асиміляції етносу шляхом прищеплювання чужорідних ідентитетів водночас із фізичним та культурним геноцидами. Цей травматичний досвід знайшов відображення в літературі, у зв'язку з чим В. Моренець запропонував вживати стосовно сучасної української словесності визначення «постгеноцидний стан», що «має свою вагу на кожному рівні художньої структури: від мовно-стильового і проблемно-тематичного через горизонт

читацьких сподівань до критичної рецепції художнього слова та його семіотичної природи» [99, с. 83].

Наразі в гуманітарних дослідженнях розрізняють постколоніальну ідейну течію, яка передбачає повну сепарацію від імперіалістичної спадщини (в українській літературі спостерігається в творчості О. Забужко, М. Матіос, Є. Пашковського, С. Процюка та ін.), й антиколоніальну (представлену у текстах І. Дзюби, І. Світличного, В. Стуса, М. Хвильового та ін.), що, попри свою опозиційність до колоніального дискурсу, неможлива без нього, адже глибоко занурена в ті структури, проти котрих бореться. Створюється ситуація, за якої опір відбувається тут і сьогодні, але не для сучасності, а для майбутнього. За словами О. Юрчук, така спрямованість характерна для українського антиколоніалізму, що зумовлено романтичною акцентуацією української свідомості, наявністю в українській психіці закріпленої орієнтації на програш, за якої цінність боротьби мотивується не нагальною потребою сьогодення, а ідеєю майбутньої «золотої доби» [див. 174].

До художніх творів, позначених відповідними маркерами, належить роман Л. Кононовича «Тема для медитації», який вийшов у світ у 2003 р. і якнайкраще відповідає уявленням про «антиколоніальну літературу», що характеризується наявністю «структур заперечення» і «переставленням з ніг на голову колишніх колоніальних аргументів та цінностей» [113, с. 54], адже його центральною опозицією є протистояння нео- й антиімперського дискурсів, а наскрізним нарративом – травматична історія Голодомору та його фізичні й психологічні наслідки.

У центрі твору опиняється колишній дисидент, а нині – контрактник Юр, який, смертельно хворий на рак, повертається із Балкан додому на Київщину, аби «віддати борги» перед смертю: знайти організаторів Голодомору в рідному селі, а також винуватців загибелі свого діда. Після зустрічі з ним усі вони містичним чином помирають.

Протягом «Теми для медитації» автор шляхом ретроспекції все глибше занурюється в минуле Юра та його малої батьківщини, знайомить читача з

міфічним виміром, населеним персонажами слов'янської демонології, порушує травматичну тему Голодомору 1932–1933 рр. тощо.

Роман, за словами К. Родика, спричинив розкол між критиками: одні експерти (М. Бриних, Д. Стус) відзначали його високу художню цінність й актуальність порушеної теми, інші (М. Рябчук, Р. Семків) взагалі не вважали твір вартим уваги, бо «...тема – хай би як гарячо-патріотична, – мусить супроводжуватися адекватними медитаціями: або публіцистичними, або літературними. Коли ж до болючо-контраверсійної проблеми Голодомору добирають не професійний ключ, а саморобну відмичку, читач може зреагувати, як той самий Оскар в останньому рядку “Мертвої грамоти” (Л.: Кальварія, 2001): “Патріот, подумав я, проводячи його поглядом. І сплюнув”» [див. 129].

Для літературознавчої ж спільноти поява роману минула майже непомітно. Твору, який стилістично, композиційно, тематично вирізняється в тогочасному літературному процесі, присвячено несправедливо мало розвідок. Філософський світогляд твору вивчав О. Гірник [див. 25]. Синкретизм язичницького та християнського світогляду розглядала Н. Башук [див. 8]. Роман крізь призму національного світосприйняття аналізували Н. Башук [див. 107], О. Веретільник [див. 16], В. Ніколаєнко [див. 105; 107]. Наративній структурі роману «Тема для медитації» присвячена стаття Т. Мегері [див. 91].

На нашу думку, таке ставлення до роману зумовлене його передчасністю – суспільство поч. 2000-х років не сприйняло радикальної риторики протагоніста роману Юра й прямих закликів до збройної боротьби.

Незважаючи на це, твір не загубився серед інших. У 2014 р. видавництво «Фоліо» опублікувало четверте перевидання роману, що видається не випадковим, адже, загартована Революцією гідності й війною з Росією, українська спільнота сьогодення краще готова сприймати декларовані в романі ідеї, а також намагатися осмислити історичну травму

Голодомору – тему, в яку досі заглиблюються неохоче, намагаючись дистанціюватися від подій минулого.

Таке ставлення до геноциду українського народу, за словами В. Огієнка, зумовлене інстинктивним механізмом психологічного захисту, котрий «поєднався із усвідомленими власними ініціативами репресувати спогади про Голодомор» [110, с. 150], що, однак, не зцілило пережите потрясіння, а лише витіснило пам'ять про нього в підсвідомість. Тому ефективною видається авторська стратегія аналізу цієї травми через призму міфічних структур, котрі й самі є виразниками підсвідомого.

Осмилення теми Голодомору й стану українського суспільства кін. ХХ ст. у творі відбувається в межах міфосценарію протистояння, якому підпорядкована структура роману на всіх рівнях: композиційному, наративному, часопросторовому.

Дослідниця міфологічних сценаріїв Ю. Вишницька визначає це поняття як «семіотичний лінгвокультурологічний конструкт, у якому його елементи синергійно взаємопов'язуються як на синтагматичному рівні, розгортаючи текстові поліваріантні відтворення, так і на парадигматичному, моделюючи своєрідну ієрархічну структуру» [20, с. 51].

Учена виокремлює кілька міфологічних сценаріїв: кінця, початку, віднайденого/втраченого раю, ініціації, братовбивства. Проте найчастіше вживаною є модель опозитивного типу, що відображає бінарну світоглядну систему й представлена міфосценаріями протистояння та спротиву, які, серед інших, можуть утілюватися в колоніально-постколоніальному кластері [див. 20, с. 313], реалізацію чого спостерігаємо в романі «Тема для медитації». Така модель передбачає чіткий поділ протиборчих сторін за ознакою «свій/чужий», для чого використовуються відповідні маркери (бачення історії, мова, релігійність, індивідуалізм тощо). Це розмежування повністю віддзеркалює розподіл за категоріями «світло/темрява», протиборство яких набуває в романі космогонічних рис, адже охоплює усі

виміри роману (профанно-сакральний, міфічний, оніричний), відтворюючи поширену міфологічну модель протистояння добра й зла.

Бажаючи підкорити й асимілювати місцеве населення, комуністи, проти панування яких повстає Юр, здійснюють загарбницькі й злочинні дії не лише на фізичному, але й на ідейному рівнях, заперечуючи й знищуючи національні цінності, зокрема, бачення історії, українську мову, релігійність, котрі культивувалися, підтримувалися героями роману.

Так, вітчизняна історія посідає важливе місце в романі Л. Кононовича «Тема для медитації». Через посередництво протагоніста та представників його роду читачеві випадає можливість заглибитися в минуле українського народу: батьки протагоніста загинули в Киштимській трагедії, куди вирушили в пошуках роботи, його баба пережила колективізацію й Голодомор, дід служив у війську Петлюри, а прапрабаба відьмувала ще за часів Коліївщини: «А то рід у них такий був. Казали старі люде, прабаба її ще в Коліївщину відьмувала: гарна була як з ікони, а водилася з гайдамаками й на коні їздила, мов чоловік. Сильно ляхи її боялися, тож як зайняли тих коліїв у полон, то її закували в залізо, відвезли десь під Жашків та й спалили живцем. Гадали в селі, що вже не буде відьом у їхньому роду – аж через сім колін оця Чакунка на білий світ вродилася» [див. 69, с. 48]. Сам же Юр – активний учасник дисидентського руху й свідок становлення незалежної української держави.

Серед усіх історичних періодів української історії Л. Кононович особливо ідеалізує Гайдамаччину. Раз-по-раз зринаючи в романі (засновницею роду протагоніста є відьма, що воювала на боці гайдамаків, «здорова, мов гайдамака» [69, с. 20], – говориться про бабу Лепестину в молодості; вороги з острахом називають гайдамакою самого Юра в значенні розбійник, бунтар, анархіст, той, хто повстає проти існуючого ладу. Згодом семантика цього слова розвивається. В уяві головного героя гайдамака є образом «ідеального українця»: сильного, волелюбного, незалежного, господаря на своїй землі. Гайдамаччина є для протагоніста Юра втіленням

войовничого народного духу, тому в нього внутрішній спротив викликає сцена зруйнування гайдамацького поховання: «Навесні я бачив, як розорюють гайдамацькі могили. Коли плуг вивернув із ріллі кістки, трактористи заглушили техніку. Вони повилазили надвір, постояли коло тих кісток, про щось перемовляючись, а тоді підгилили череп із порожніми дірами очей – і, залізши в кабіни, заходилися орати далі...» [69, с. 65].

Захоплення протагоніста гайдамацьким минулим зрештою знаходить вираження в написаній та презентованій ним на зібранні поетичного гуртка поемі «Слово про червону ріку», де опис жорстокої розправи повстанців над польськими загарбниками змінюється сценами зневаження поховань і занепадом української нації: «Котить Тікич мутні хвилі, мутні та криваві. У воді тіла безсилі, гайдамацька слава. Не вода – лиш кров багряна ляска протікає! Будуть знати воріженьки, як Вкраїну краять...» [69, с. 74].

Зрештою, гайдамацький рух є для Юра зразком боротьби з режимом. До такої думки він приходить, втративши віру в інтелігентні способи протистояння.

Українська історія, до якої звертається автор, не обмежується лише Гайдамаччиною. Автор протягує ниточки історичної спадкоємності аж до княжих часів: «Оцей краєвид, що відкривався у прозорі вікна, був першим фрагментом білого світу, який він побачив на зорі життя, – й уже тоді він знав від баби, що колись на цій горі було городище, де стояла зала з мечами і списами, а потім звідсіля починалося їх село» [69, с. 4], й далі, до язичницької доби: «Ця долина має виразну містичну ауру... про це ще з літописів дійшли відомості! [...] То вже пізніш Дунайбогатир посадив тут своїх воїв і городище засновав... а до того на сій горі стільки дівок сходилося Купайла справляти, що вінки їхні, неначе мак, цвіли!» [69, с. 139]. Так утверджується спадкоємне право українців на свою землю від найдавніших часів.

Повага до історичного минулого в романі притаманна критикам чинної влади й невластива її прихильникам – людям без роду й племені, як

характеризує їх автор. Прикладом є Дзякунка – односельчанка Юра, комуністка, член продзагону, котра добровільно відреклася від батьків і вирізнялася особливою жорстокістю щодо земляків: «“Ото, – кажуть їй комуняки, – відщурайся свого роду та й будеш наша людина!” Не довго думавши, вона й написала в газету: батьки мої – вороги народу, вони з наймитів кров пили, і я не хочу з ними більше ніякого діла мати. [...] “Мій батько, – каже, – Ленін, а мати моя, – каже, – Карла-Марла!”» [69, с. 105].

Відмовившись від свого минулого, партійці намагаються змусити до того ж й інших українців: віддають накази щодо знищення гайдамацьких могил [див. 69, с. 72], будь-які згадки про історичну спадщину сприймають із підозрою й таврують проявами буржуазного націоналізму [див. 69, с. 76]. Ті ж, хто піддається пропаганді, разом із національною пам'яттю втрачають і себе, продовжуючи проживати безрадісне й одноманітне життя: «робочий люд не знає інших способів убити свій вільний час, як тільки пити, пити й пити – причому на того, хто не п'є, тут дивляться, як на особистого ворога» [69, с. 164].

Подією ж, яка є ключем до розуміння проблеми національної самосвідомості, на думку Юра, є Голодомор, спогади про котрий зберігаються в народній пам'яті: «Голодомор отруїв свідомість кожного українця. Кожен із нас підсвідомо несе почуття неспокутної провини перед мертвими. Наша провина в тім, що ми живемо, а вони померли у страшних муках і за це нікого не було покарано. Кагати, в яких лежать мерці, мати, що поїдає тіло своєї дитини, людина, котру живцем засипають землею, – усі оці видіння на рівні архетипів назавжди в'їлися у пам'ять мільйонів українців» [69, с. 184]. Однак одна частина співгромадян обирає відмову від цієї пам'яті, а інші, такі, як Лепестина, Чакунка, їхні сусіди – прагнуть зберегти й передати нащадкам, аби ті відплатили винуватцям за скоєне. Відновлення справедливості прагне і Юр: «Я не знаю, за що убили моїх односельчан у тридцять третьому році. Я знаю тільки одне: за це хтось повинен заплатити. Кров і муки цих людей вимагають помсти. Хто їх убив? Комуністи. Хто

мусить за це платити? Комуністи, і тільки вони» [69, с. 184]. Саме його як представника нового покоління Чакунка й Лепестина вважають здатним відновити історичну справедливість.

Відчуття непрожитої й неосмисленої трагедії Голодомору супроводжує читача протягом усього твору. Із огляду на масштабність цієї теми, яка зримо чи незримо пронизує всі часопросторові пласти роману, доречно буде говорити також про реалізацію через неї міфосценарію кінця. За словами Ю. Вишинської, цей міфосценарій виражений танатоморфними образами та загальною інтроспективною спрямованістю, мотивами туги, безвиході, міфологемами Пекла й Втраченого Раю. І справді: посткатастрофні мотиви у творі відчуються на всіх рівнях. Читач занурюється в похмуре й безрадісне сьогодення людей, які не зцілилися після пережитого: старші відходять, молодші марнують життя, не наважуючись зізнатися самим собі в трагедії минулого, гріхах своїх і своїх родин: «Народ, правда, мре як мухи. Жінки, ті ще сяк-так, – а чоловіки й до п'ятдесяти не дотягують! Хто спивається, хто вішається, хто від хвороб гине...» [69, с. 32]. Та й сам Юр ледве вижив опісля важкого поранення, однак не видужав. У нього невиліковна стадія раку, і смерть – лише справа часу.

Саме для розв'язання наслідків родового, а глибше – народного потрясіння Юр і повернувся на Батьківщину. Йому необхідний час для осмислення минулого й повернення старих боргів: «Десь далеко гриміла війна, в друкарнях гуркотіли ротації, випльовуючи зі свого нутра часописи, наповнені перекрученою куцою інформацією; та зараз він існував окремо від цього світу, він одірвався від нього, мов ящірка від хвоста, він повернувся додому...» [69, с. 17].

У цей період «глибокої медитації» Юра над минулим своїм, своєї родини й усієї держави в романі активуються концепти гріха й спокути, які треба досліджувати, ураховуючи специфіку світоглядної системи роману, що ґрунтується на різних філософських і релігійних доктринах.

Так, у язичництві розплата за лихі вчинки негайна й буквальна. Кожний гріх можна спокутувати лише рівнозначною доброю дією чи стражданням, що відповідає болю, заподіяному іншому.

У східних релігійно-філософських ученнях, зокрема, у буддизмі та індуїзмі, грішник має можливість спокутувати свої вчинки в наступних переродженнях, які триватимуть, доки душа не досягне досконалості й не буде готовою повернутися до джерела – Абсолюту.

Перегукується мотив очищення через покаєння й із християнськими віруваннями, за якими кожна людина грішна від народження (так званий первородний гріх), і продовжує грішити протягом життя, однак молитва та щире покаєння допомагають здобути помилування.

Уявлення про гріх у західній і східній християнських традиціях відрізняються. Якщо в православ'ї розподілення душі до пекла чи раю стається одразу після смерті і є остаточним, то в католицизмі померлий має змогу очиститися від наслідків скоєних ним за життя вчинків у призначеному для цього місці – чистилищі.

Із глосарію відомо, що міфічний світ роману поділяється на «Вищий світ» і «Отхлань», причому описи останньої ближчі до католицьких уявлень про чистилище, ніж про пекло: там душа може звільнитися від гріха й таки потрапити до раю: «адже очистивсь я [...], пройшовши пекельну Отхлань, і піднявся у Верхній Світ» [69, с. 7].

Ці алюзії поширюються й на дійсний вимір, котрий віддзеркалює міфічний і становить із ним неподільну цілісність.

Із появою Юра кожного грішника із сакральньо-профанного часопросторового зрізу чекає розплата. Спіткала вона і його шкільних вчителів, які підтримували провладну точку зору й насаджували її школярам, нещадно караючи за висловлення іншої думки: вчителька фізики померла від раку, викладач фізичної культури потрапив під машину, а вчительку молодших класів зарубав сокирою власний чоловік.

Страшніша кара судилася директорові Багрію, який перед тим відзначився роботою у продзагоні, де виявляв до односельців особливу жорстокість: «Ти за що батоном забив Петра Шекерика, як той з-під снігу мерзлу картоплю викопував? Ти навіщо конем затоптав двох жінок, котрі настригли колосків та несли дітям у пазусі» [69, с. 74]. Незабаром після цього Багрій захворів на гангрену й, так її і не позбувшись, дожив до глибокої старості, гниючи живцем.

Не була милосердною доля до трупаря Гордія. Чоловік «відзначився» під час Голодомору, за додатковий продуктивний пайок закопуючи в землю ще живих земляків: «зараз бачу ту яму, здоровецьку, мов хата [...] там було повно мерців – хто лежав долілиць, вивернувши руку, хто горізнач, утупившись шкляними очима в небо, а хто на боку, немов дитина. [...] Гордій стяг Килину й кинув поверх тих людей. А тоді взяв лопату й став прикидати їх землею. Тая Килина балакати не могла, однак ще ворушилася і щось белькотіла. Ото присипле він їй лице землею, а вона й одгорне, а вона й одгорне... [...] Гордій кидав, кидав, а тоді й каже так докірливо: “Да вмирай уже, кумо... а то мені на обід пора їхати!” [...] а тоді заліз у кагат і чобітьми затоптав те місце, де голова була» [69, с. 110].

Психічний розлад, який спіткав Гордія, справді видається небесною карою, адже досі чоловік не виявляв жодного співчуття, доки не почув, як співають людськими голосами цвинтарні хрести, якими він топив піч [69, с. 42].

Чоловік, збожеволівши, покінчив життя самогубством: «а він іде по вулиці босий – і в кожного просить прощення! Простіть мене, каже, бо я Господа зневажав і живі душі закопував у землю! Простіть, каже, бо я сатані служив і з комуняками, чортами червонопузими, лигався... Коли вдосвіта їхали люде на базар, аж дивляться – висить Гордій скрай шляху на берестку!...» [69, с. 42]. Своєрідною алюзією на долю зрадника-Іуди є спосіб, яким трупар зрештою вкоротив собі життя. Така ж смерть спіткала й ще одну зрадницю – комуністку Дзякунку.

Покарання не завжди здійснюється «вищими силами», інколи в ньому беруть участь самі селяни, як, наприклад, сталося з комсомолкою Хванською. У 1933 р. родину односельців Юра Чигирів розкуркулили: старших членів родини вивезли до Сибіру, а в хаті залишилося четверо дітей, яких Хванська виселила надвір посеред зими, де троє з них замерзло. За часів німецької окупації жінка потрапила в полон до партизанів, одним із яких і виявився вцілілий син Чигирів Павлусь. Упізнавши Хванську, він розправився з нею з особливою жорстокістю: «Павло як почув теє, то й затрявся мов осиковий лист. А тоді шапку зняв, перехрестився да й каже: «Господе вишній! Я все не вірив, що ти єсть на небі, – а тепер славить буду тебе вдень і поночі, бо ти цю лярву комсомольську в мої руки оддав! Та й махнув рукою. “Давай, – каже, – хлопці!” Вони як пустили ті берези, – так ся комсомолка на дві половини й роздерлася» [69, с. 113].

Жорстокі вчинки, скоєні з метою помсти чи захисту від загарбників у художньому світі «Теми для медитації» підтримуються, а бездіяльність селян, які не повстали проти комуністичної влади – засуджується, адже саме пасивність суспільства, на думку Юра, була однією із причин голоду 1932–1933 рр. і стоїть на заваді становленню української державності: земляки Юра, яких той зустрічає, повернувшись додому, не усвідомлюють власної ідентичності й не вдаються до активних дій проти колишніх радянських діячів, котрі посіли всі керівні посади в новій державі й провадять ту ж політику, що й за часів СРСР. Через небажання брати на себе відповідальність за державотворення співвітчизники головного героя ведуть життя невдах, злидарів і п'яниць.

Прикметно, що спокута особливо значних гріхів не обмежується лише першим поколінням: у романі діти переймають провину батьків чи всього роду. Зазначимо, що уявлення про можливість успадкування гріхів предків, різні «родові прокляття» належать не до християнських, а до язичницьких вірувань, де кровній спорідненості традиційно надавалося велике значення.

Наприклад, жахливі вчинки комсомолки Дзякунки відобразилися й на подальшій долі її сина, який загинув ранньою і страшною смертю: «Був він злодій у законі, й усе йому з общака возили гроші, й харчі, і навіть морфій, бо наркоманом зробився...» [69, с. 101].

Успадковуватися можуть не лише гріхи, але й риси характеру, зовнішність тощо. В окремих випадках подібність предків і нащадків дозволяє висловити здогад про феномен переселення душ, відображений у творі, зокрема, й у випадку з антагоністами роману Стояном, Юром та їхніми дідами. Це відзначає і сам Юр: «...я оце рік лежав у госпіталі – й увесь час думав над тим, як склалося моє життя... Аж додумався до того, що воно не могло скластися саме по собі, а пов'язане з долею тих людей, котрі вже пішли на той світ... тому що все на цім світі пов'язане! І життя мого діда якось перехрещується з моїм життям... хоч я й народився через двадцять п'ять років після його смерті!... » [69, с. 34].

Л. Кононович неодноразово підкреслює риси характеру, притаманні як дідові, так і онуку: здатність до опору, волелюбство, тяжіння до мирної праці на землі тощо, однак мрії обох були занапащені радянською владою. Служба в лавах війська Петлюри поставила на дідові тавро неблагонадійності, а бунтівний характер не залишив вибору: він до останнього продовжував спротив, знищуючи членів продзагонів одного за одним: «Він товариша Білошкурського зарівав... уповноваженого райкому! [...] перестрів його в чистому полі! [...] зсадив із коня, поставив на коліна – та й каже: “їж партійний білет!” Ще й потім зерна мертвому в горлянку напхав!» [69, с. 69], і зрештою, зраджений другом Стояном, був убитий усе тими ж активістами, від яких відбивався до останнього: «Ніяк не могли укоськати його, пса... цілісіньку ніч одстрелювався, що не підступиш! Чотири душі забив, і всіх прямисінько в голову...» [69, с. 200].

Майже тотожно повторює його долю онук: арештований за скеруванням Стояна-молодшого, обмовлений перед коханою й відправлений на примусове лікування до божевільні, а потім засуджений до заслання за

поширення самвидаву, втративши можливість отримання роботи через ідейні переконання, Юр спочатку стає на контрактну службу, де неодноразово потрапляє в смертельно небезпечні ситуації, і, зрештою, розкривши правду про смерть свого діда, знов зустрічається з колишнім товаришем.

Інстинктивне несприйняття порядків, встановлених загарбниками, відрізняють Юра та його діда від старшого й молодшого Стоянів, які досягли успіху в умовах тоталітаризму саме завдяки вмінню пристосовуватися та обертати «інструменти» режиму на свою користь. Ці якості Стоян-нащадок демонстрував з дитинства. Наприклад, його художні твори завдяки нейтральній тематиці активно друкувалися в газетах, на відміну від віршів Юра, присвячених замовчуваним політичним ладом історичним подіям, а в університеті майбутній зрадник швидко став комсоргом факультету, підтримуючи дружні зв'язки з місцевими активістами.

Поєднують Стояна-діда та його онука й обставини їхньої смерті: причиною загибелі обох стала родина Юра, якій вони принесли стільки горя: старшого, за словами Вовчиці, чарами звела зо світу баба Чакунка [див. 69, с. 203], а молодший живцем згорів у власній машині, якою допіру намагався переїхати колишнього товариша. Так у романі відновлюється справедливість, якої прагнув головний герой.

Окрім бачення історії й визнання Голодомору геноцидом, важливим маркером національної ідентичності в романі є індивідуалізм, про який М. Костомаров згадував як про домінанту рису українського характеру [див. 73, с. 60]. При цьому В. Янів відзначає, що основною сферою українського індивідуалізму залишаються насамперед різні форми приватної власності, на відміну від сфер громадської та політичної діяльності, а отже, українець більше схильний відстоювати власне майно, аніж власну державність [див. 176, с. 224].

У «Темі для медитації» автор неодноразово підкреслює, що українська нація – це насамперед нація землеробів, кожен із представників якої міцно пов'язаний із конкретним локусом, землею, приватною власністю.

Поняття «моє» відіграє дуже важливу роль у свідомості українців. Саме тому таким важким випробуванням стало кріпацтво, а пізніше – колективізація. Н. Башук і В. Ніколаєнко зазначають: «Заперечення центральним персонажем твору Юром комунізму як ідеології, заснованої на колективістських механізмах поведінки формується протягом усього життя: дитяча нетерпимість до радянського режиму зароджується під впливом розповідей баби Чакунки про розкуркулення, колективізацію та голодомори, у зрілому віці відбувається еволюція переконань під безпосереднім впливом дисидентського руху в Україні в 60-х роках ХХ століття, учасником якого стає Юр» [107, с. 236].

Із рідною хатою, знайомими з дитинства пейзажами асоціюється в Юра поняття «Україна»: «...і до самої смерти в'їдався у нашу пам'ять запах печених буряків і житнього хліба, який лежав на столі; а коли ми підростали, то починали розуміти, що все це – наше, що якась незрима сила змусила нас народитися в оцю епоху, яка притихла, немов патрон, що дала нам вона і цю мураванку, одну як солов'єві голос, і вербу коло річки, і могилу в полі – й усе це зветься Україною, і ми повинні боронити його, бо відступати вже просто немає куди...» [69, с. 185].

Розкуркулення стає справжньою трагедією для родини Юра, адже йдеться про руйнування споконвічних устоїв, зазіхання на приватну власність: майно, господарство, хату. З кожним предметом побуту баба Чакунка прощається як із розумною істотою. З найбільшою ж повагою звертається до хати та до її охоронця-домовика: «...як їх куркулили, то вона з кожним закутком і з кожнісінькою худобиною прощалася. Ото стане перед піччю, вклониться та й промовляє: “Дякуємо тобі, пече, годувальнице наша, що хліб пекла високий да пишний!” А посеред надвір'я вийшла, то у всіх коси дуба поставали – перехрестилася тричі, та в пояс уклонилася, та й мовить: “Дякуємо тобі, хато, і вам, двері тисовії, й вам, поріженьки дубовії, хатній, сінний, комірний і стайняний, і тобі дякуємо, хазяїне домовик, – за те,

що терпіли нас, і служили нам, і добром дарували... більше ж у цьому місці добра не буде нікому!» [69, с. 47].

На протигагу критикам чинного ладу, його прихильники засуджують і жорстоко карають будь-які прояви індивідуалізму, зокрема й майнового, що виражається в розкуркуленні й колективізації, покараннях за спроби зберегти дешицю нажитого добра («хто не виконав продподаток, до того приходила комса під ворота, запалювала солом'яні віхті й горлала: гав-гав! гав-гав! куркуль хліба не дав!» [69, с. 44]) чи висловлювати свої думки, відмінні від позиції партії. Тому будь-які зусилля товаришів Юра щодо зміни вектору руху державної політики від початку були приречені на невдачу.

Не поділяючи віри товаришів у мирне розв'язання ситуації, що склалася, Юр переконаний: існує єдина форма боротьби – збройна: «Запам'ятай, голубе: я не єдиний українець, який там воював! (у Боснії – Я. З.) І здобували ми досвід бойових дій, щоб повернутися додому й наводити тут порядок! Бо надто вже тут багацько всякої наволочі лишилося ще з совєцьких часів...» [69, с. 33], результатом якої має бути повне знищення всього пов'язаного з комуністичним режимом до останнього комуніста, однак його подальші уявлення про творення звільненої від комунізму держави нечіткі. Із огляду на ностальгію за втраченою золотою докомуністичною добою, можемо стверджувати, що Юр тяжіє до повернення до минулого, не усвідомлюючи ситуації, в якій опинилася країна. Схильність до ідеалізму не дозволяє зрозуміти, що навіть позбувшись усього пов'язаного з комуністичним режимом, травматичний досвід пережитого не дозволить повернутися до минулого стану. Із цього приводу О. Веретільник зазначала: «Герої Кононовича таки прагнуть зберегти український світ у тому стані, коли до «тихого раю» ще не прийшла марксистсько-ленінська доктрина. Небажання помічати зміни в материнському просторі й адекватно на них реагувати спричинюють розрив з реальністю» [16, с. 67].

Не сформувавши чіткого уявлення про майбутнє державотворення, Юр, утім, однозначно переконаний, що найважливішими маркерами

національної ідентичності мають бути спільне бачення історії, рідна мова й релігійність, які відіграють важливу роль у світоглядній системі тих персонажів роману, що ідентифікують себе українцями.

Релігійна система, представлена в романі, синкретична й являє собою синтез християнських і язичницьких вірувань, що є характерним для українського традиційного світосприйняття. Так, залишаючись хрещеним і щиро віруючи в Бога, головний герой Юр не відкидає також прадавніх язичницьких знань, і, зрештою, прийнявши відьомський дар своєї баби, стає «оружним волхвом Матері Морани».

Це синкретичне віровчення позиціонується як неодмінна ознака власне українського світобачення і протиставляється войовничому радянському атеїзму та популяризованому чинною владою культу особи. Недарма своєрідним «духовним центром» села є стара церква, в якій Юр зустрічає живих та мертвих українців: «Й урешті він помітив, що багацько людей убрані в сучасну одіж, та всі вони губилися у юрмі і видавалося, що цей люд становить одну монолітну масу» [69, с. 214]. Образ храму можна трактувати як символ народної пам'яті та національної самосвідомості. Більшовики зруйнували будівлю церкви, встановивши натомість пам'ятники діячам комуністичного режиму – знаки нового культу, котрі уособлюють увесь комуністичний лад, проти якого бореться головний герой Юр.

Помітні у творі й буддійські мотиви, зокрема в сприйнятті світу як «майї», ілюзії, до якого зрештою схиляється герой твору: «Світ, який вона бачить (людина – Я. З.), – це ілюзія; щоб зазирнути за цю завісу, вона мусить відмовитися від таких категорій, як «початок» і «кінець», «життя» і «смерть», себто вийти за рамки свого призначення й стати деміургом, який існує поза часом і простором» [69, с. 233]. У «Темі для медитації» для усвідомлення природи всесвіту й переродження наділений надприродними силами «збройним лицарем Морани» Юрові довелося втратити здоров'я, родину, друзів, кохану жінку, буквально почавши життя наново.

Окрім згаданих вище маркерів знаковим у романі є мовне питання. Становище української мови для персонажів роману є показником стану української нації, її самоідентичності й цілісності. Саме тому біль і внутрішній спротив викликає в Юра насадження російської мови вже у вільній державі: «Чому на вулицях наших міст лунає чужа мова? Чому русифікація в незалежній Україні сягнула таких масштабів, яких не було навіть за сталінських часів?» [69, с. 203]. Невідповідність незалежної держави, до якої герой прагнув усе своє свідоме життя, й реальності є ще одним фактором, що не дає йому почуватися комфортно у власній країні. Нову Україну, створену колишніми комуністами, які продовжують вести політику русифікації й знищення всього національного, Юр сприймає за продовження Радянського Союзу, який зруйнував мрію всього його життя про вільну державу, а тому ненавидить чинний лад іще більше, що змушує його щоразу вступати в конфронтацію із ворогами-комуністами.

Мовне питання стає тим фактором, який переконує Юра приєднатися до групи Леляни, що поширювала самвидав наприкінці 70-х рр.. ХХ ст.: «Тобі відомо, що десятки людей сидять у сибірських таборах за політичну діяльність? Що здійснюється цинічна цілеспрямована русифікація українського населення? Що наша мова й культура може реально зникнути вже через двадцять років?! Ти – філолог-україніст! Але пройде небагато часу – і тебе можна буде назвати фахівцем з класичної філології, тому що українська мова стане мертвою!» [69, с. 124].

Отже, у романі «Тема для медитації» значну роль відіграють маркери національної ідентичності, котрі є невід'ємними елементами національного міфу і являють собою бачення історії (у творі – усвідомлення спадкового права на свою землю від часів Київської Русі; розуміння умисної політики радянської влади, спрямованої на знищення українського народу в 1932–1933 рр.), мову, релігію, майновий та особистий індивідуалізм тощо). Вони виконують межову роль, розділяючи усіх персонажів твору за національною ознакою на «своїх» і «чужих», що особливо актуально із огляду на

відтворений у творі міфосценарій протистояння, який відображає боротьбу Добра і Зла в колоніально-постколоніальному кластері.

Згадане протистояння в романі відбувається на тлі Голодомору – однієї з найбільших трагедій в історії українського народу, осмислення якої в романі відбувається через актуалізацію концептів гріха й покарання: згідно із законами світоустрою роману, саме неспокутувані гріхи стають на заваді розвитку громадянсько свідомого українського суспільства, а отже, визнання цього акту геноциду й покарання винних є принципово важливою умовою для подальшого становлення незалежної держави.

2.2. Етнонаціональні міфологеми в романі

Потужний національний чинник у романі впливає на реалізацію архетипних образів, яких налічується чотири: Герой, Тінь, Мати й Діва.

Поняття «герой», «героїзм», «архетип героя» від кін. XIX ст. привертали увагу вчених-гуманітаристів. Їх широко досліджували в контексті соціальної антропології, соціології, політології, культурології, літературознавства, порівняльної міфології й міфокритики. Саме дослідження архетипу героя, зрештою, примирило два міфокритичні підходи: психоаналітичний, представлений О. Ранком, і ритуалістичний, репрезентований Ф. Регланом. Кожен із дослідників розробив набір ознак, характерний для згаданого першообразу, у зв'язку з чим у західній наратології й порівняльній міфології його називають міфотипом Ранка-Реглана.

Чимало уваги цьому першообразу приділяв і К. Г. Юнг, який першим висловив припущення щодо опозитивної бінарної природи архетипу – Герой має боротися зі злом на боці добра, а тому його існування неможливе без сил темряви, яким він має опонувати.

Ці ідеї розвинув і популяризував Дж. Кемпбелл, розробивши теорію мономіфу, що описує життєвий шлях героя, включає в себе три етапи (вихід, ініціацію, повернення), і мікросюжетом якого є вже згадане протистояння.

Подальші студії збагатили спадок попередників, котрі виявили й систематизували різновиди згаданого архетипу [див. 241].

Дещо змінився й сам вектор досліджень: раніше перед ученими стояло завдання сформувані загальний набір якостей, що свідчив би про реалізацію в персонажі елементів першообразу героя, а зараз предметом інтересу стали гендерні [див. 227; 230], авторські [36], етноспецифічні [див. 168; 229] особливості втілення цього архетипу.

Визначаючи образ протагоніста роману Л. Кононовича «Тема для медитації» Юра як прояв першообразу героя, ми спираємось на триетапну модель Дж. Кемпбелла:

Таблиця 1.1.

Реалізація мономіфу в романі «Тема для медитації»

Етапи «подорожі героя» за Дж. Кемпбеллом		Юр («Тема для медитації»)
Вихід	Поклик до мандрів	Юр отримує листа від своєї баби з проханням повернутися в рідне село.
	Надприродне заступництво	У міфічному часопросторовому зрізі Юра захищає Морана, баба Чакунка, діви-поляниці та вірні друзі – кінь і сокіл.
	«У череві кита»	Під час Югославської війни Юр був смертельно поранений, однак дивом вижив, що й спонукало його повернутися додому, а пізніше – прийняти відьомський дар баби.
Ініціація	Шлях випробувань	У профанно-сакральному часопросторовому зрізі Юр зустрічається з винуватцями Голодомору 1932–1933 рр. й символічно «кликає їх на той світ»; у міфічному – бореться з нечистою силою.
	Зустріч із богинею (виражається зустріччю із жінкою, яка допомагає героєві або стимулює до подальших дій)	Юр зустрічає Леляну
	Примирення з	Батьківську фігуру в романі відіграє дід:

	батьком	повернувшись додому, Юр має віднайти й покарати винуватців смерті свого предка.
	Апофеоз	Юр приймає свою долю й стає збройним лицарем богині Морани.
П ов ер не нн я	«Володар двох світів»	Разом із переродженням Юр здобуває другий шанс на життя й унікальні надприродні можливості.

Згідно з наведеною таблицею, вважаємо, що в протагоністові роману «Тема для медитації» втілюється першообраз героя, який реалізується в українських культурних кодах, що уможлиблює аналіз твору в межах задекларованої теми.

Етнонаціональна специфіка реалізації архетипу героя цікавила багатьох учених. Так, Дж. Нахбар і К. Лоуз на матеріалі американського суспільства виокремлювали два підтипи – героя-бунтівника і героя-громадянина: «Герої-громадяни – це постаті, що втілюють міфи, пов’язані з панівною течією в [...] суспільстві, з традиційними цінностями громади й нації. Герої-бунтівники, навпаки, представляють ідеї та цінності, пов’язані з індивідуальною свободою, з необхідністю кидати виклик панівній течії» [229, с. 316].

Цю типологію на вітчизняному ґрунті застосовував Т. Шумейко, який зауважував, що «в українському суспільстві спостерігається тенденція до поєднання бунтівливого героя з протилежним типом героя-громадянина [...] Відтак, можна говорити про українського “героя-бунтаря” як про комбінований тип “бунтівного громадянина”» [169, с. 86]

І справді: український герой-бунтівник не лише чинить опір дійсній владі (часто – загарбницькій), але й проявляє високу громадянську свідомість, ототожнюючи себе з національною спільнотою, її ідеалами, потребами, цінностями (мовою, віросповіданням, традиціями тощо). Відтак, йдеться швидше про тип героя-повстанця, який яскраво змальований у творах української літератури різних періодів: «Гайдамаки», «Тарас

Трясило» Т. Шевченка, «Северин Наливайко» М. Вінграновського, «Колії», «Коліївщина» М. Глухенького, «Чорний ворон», «Маруся» В. Шкляра тощо.

Різновид «героя-повстанця» поширений у зарубіжній культурі. Серед інших, знаходимо відповідні тези в працях В. Станіли та Р. Шарми, присвячених відповідній міфологемі в балканській культурі [див. 245] та аналізу літературних образів індійського національного героя Міяма Дідо й шотландського Вільяма Воллоса [див. 242], із чого можна зробити висновок, що тип героя-повстанця є властивим для націй, які пережили тривалий період чужоземного панування: недовіра до владних структур, де керівні посади обіймають іноземці та колаборанти, унеможлиблює співпрацю між ними й поневоленим народом, відсутність координаційного центру породжує спонтанні сплески спротиву, метою котрого є не стільки становлення повноцінної незалежної держави, скільки повалення дійсного ладу. Такі передумови зумовлюють появу «лідера з народу».

Аналізуючи образ національного героя-повстанця на матеріалі міфологізованих постатей Івана Сірка, Тараса Бульби, Нестора Махна, Т. Шумейко виокремлював ключові риси: незалежна позиція, вірність ідеї, непереможність, що часто виявляється у володінні надприродними здібностями, схильність до стихійного бунту, більше спрямованого на самовираження, ніж на тривалий результат [див. 169].

Такі ж ознаки спостерігаємо і в Юра з роману Л. Кононовича «Тема для медитації», який демонструє незалежність думки і вірність ідеї вільної від комунізму України, причому обидві якості проявлялися змалечку, частково завдяки вродженим рисам характеру, успадкованим від діда (упертості, рішучості, непоступливості), частково – завдяки вихованню баби Чакунки. Відьма, відверто розповідаючи онукові про родинне минуле й дозволяючи бути присутнім при бесіді старших людей про події Голодомору 1932–1933 рр., формувала в нього бінарну картину світу, яка з часом стала осмисленою.

Характер Юра, вихованого за таких умов, давався взнаки з раннього дитинства героя: спершу він прилюдно звинуватив Леніна в голоді 1932–

1933 рр., через що до кінця навчання здобув собі славу петлюрівця й нащадка петлюрівця, пізніше, уже в старших класах, зневажив один із головних радянських символів – бюст Леніна (піддавшись імпульсу, настромив гіпсову голову вождя на палицю й бігав з нею довкола сільського клубу), у зв'язку з чим його ледве не вигнали зі школи. В університеті протагоніст продовжував відверто висловлювати свої антикомуністичні погляди, рекомендувати одногрупникам твори заборонених авторів (наприклад, Б.-І. Антонича), за що неодноразово критикувався на комсомольських зібраннях. Зрештою, Юр, вступивши до групи, яка поширювала самвидав, потрапляє в поле зору КДБ. Подальші випробування (допит у КДБ, рік у психіатричній лікарні, примусовий переїзд у віддалений райцентр і постійний нагляд спецслужб) йому вдалося пережити лише завдяки вродженій стійкості й твердості духу.

Саме під час заслання Юр, проаналізувавши історичну шкоду, завдану українцям комуністичною владою, конкретизував та систематизував свої політичні погляди, чого йому бракувало раніше, адже до того комуністична ідеологія і все, що з нею пов'язане, викликало в протагоніста більше підсвідому відразу, асоціюючись із оповідями баби Чакунки про Голодомор та спровоковані ними видіння білої примари, котра переслідувала хлопчика.

Його думки, викладені в щоденнику – роздуми зрілої, радикально налаштованої й водночас глибоко травмованої людини. Політичні орієнтири однозначні: ворога треба знищувати без сумнівів і жалю, так, як сам ворог чинив із українцями: «Аж тоді хід наших думок трохи мінявся, й ми починали здогадуватися, що ніякого діалогу з цією фашистською владою не може бути; що комуністи – це не люди, і до них не можуть бути застосовані загальнолюдські норми моралі й права; що їх потрібно розстрілювати, вішати, топити, давити гусеницями танків, рубати на шматки й розкидати по вулицях» [69, с. 143–144]. Фактично, протагоніст Юр випередив свій час – на початку двохтисячних Л. Кононович демонструє той тип героя, котрий в українському інформаційному полі з'явився лише після 2014 р. – інтелектуала, готового воювати не лише словом, але й зброєю – чи то в

окопах, чи то на барикадах, але, на відміну від персонажів творів про війну на Сході, Україна, яку він міг би захищати, ще не відбулася.

Бунт Юра анархічний, спрямований не лише проти радянської системи, а й будь-якої системи в принципі, що визнає й сам герой: «Ти ж ворог усякої держави... навіть у своїй самостійній Україні ти будеш боротися проти існуючого ладу, правда ж? – Правда! – твердо сказав я. – Тому що всяка держава – це зло. Вона плодить величезну кількість чиновників, які паразитують на тілі народу. А такі, як я, розглядають чиновників, як слуг... собак, яких треба держати в нашійниках і на повідках!» [69, с. 147].

Критичне ставлення Юра до влади має кілька причин. Насамперед – невідповідність його уявлень про незалежну державу дійсності, про що він неодноразово зазначав у щоденнику. Україна все ще залишалася країною із глибоко травмованою самототожністю: на її теренах існували дві моделі ідентичностей із протилежними наборами вартостей, причому націоналістична модель, яку підтримував і до котрої прагнув Юр, опинилася відтиснутою на маргінеси, а українське майбутнє будували малоросипристосуванці. Недарма суперник Юра Стоян закидав йому, що «це не ви побудували незалежність – це ми побудували її» [69, с. 220]. Різні цінності й уявлення про майбутнє влади й дисидентів, що пережили репресії часів радянського режиму, позбавили останніх шансу бути зрозумілими й почутими, залученими до державотворчих процесів. Почуваючи себе зайвим на батьківщині, де не поспішали позбуватися спадщини радянського режиму, Юр покинув Україну, аби реалізувати потребу в радикальних змінах.

Юрове тяжіння до анархії характерне для української ментальності, на що звертала увагу низка дослідників [див. 48; 170]. Так, Н. Зборовська зазначала, що це явище може бути зумовленим фемінним характером української ментальності. Ним же можна пояснити і «патріярхально-пасеїстичну орієнтацію на ідеальне чоловіче минуле (козацько-гетьманське)», за котрої минуле розглядається як «золота доба» благополуччя й процвітання, а сьогодення видається похмурим і наповненим

стражданням [див. 48]. Прикметно, що для Юра досконалим минулим постають не часи повноцінного державного утворення Війська Запорозького, а Гайдамаччина – стихійний бунт проти загарбників, що трактується головним героєм як ідеал, до котрого потрібно прагнути; такий підхід ілюструє загальне анархічне налаштування протагоніста.

Отже, образ Юра є проявом міфологеми героя-повстанця, характерного для країн, які пережили тривалий період колонізації, чим пояснюється його радикальність і непримиренність у ставленні до ворогів України.

Поряд із проаналізованим першообразом неодмінним елементом міфосценарію протистояння є наявність протиборчої сторони. При цьому супротивник має бути сильним, щоб герой, перемагаючи, міг стати міцнішим духовно й фізично, ніж був до того, але не настільки могутнім, аби не мати й шансу на перемогу.

Протиборство Юра із нечистою відбувається в усіх часопросторових пластах роману: профанно-сакральному, міфічному, суб'єктивному часі персонажів.

У профанно-сакральному зрізі ворогами Юра є реальні люди – комуністи, комсомольці, партійні активісти, причетні до фізичного чи культурного геноцидів, здійснюваних радянською владою у ХХ ст. Усі вони є етнічними українцями, які втратили українську ідентичність і «стали на бік зла».

Партійці в романі знелюднюються: «Та хіба ж се люде! [...] його уб'єш, то ще й сорок гріхів з душі одпуститься! Коли хто рішить комуніста чи комсомольця, то вся Отхлань регочеться і лапи свої потирає – там же нечиста сила з комуністів своїм дітям ляльки робить!» [69, с. 120], «а ти [...] ше хтів із ними в гембель заходити думав шо вони Люде [...] вони людьми не стануть бо то Свині котрі в людей перекинулися а зо свиньми яка балачка може бути різати їх треба та й годі» [69, с. 176]. Мотиви їхніх дій не пояснюються, складається враження, що єдиною причиною скоєних злочинів

є прихований садизм і вроджена жорстокість (зібрання студентської ради чи педради, що нагадують судові засідання; дискредитація слідчим Юра в очах коханої Леляни; нічим не виправдані жахливі злочини під час Голодомору).

Єдиним, хто зберіг мотивацію, є антагоніст Юра, провокатор і зрадник Стоян, чий образ є проявом архетипу Тіні в романі.

За К. Г. Юнгом, тінь – це несвідомі аспекти особистості, які витіснені в підсвідоме. У сюжеті твору найчастіше тінь є антагоністом героя, утілюючи ті риси, проти котрих він бореться: якщо Юр інстинктивно постає проти зазіхань на свою ідентичність, чим і спричинені його конфлікти із радянським режимом, то Стоян демонструє здатність пристосовуватися до умов, що склалися, визнаючи тоталітарну систему. Такий тип української постколоніальної свідомості є проімперським [див. 174, с. 19].

Ігноруючи правду про злочини комуністичної партії, й, насамперед, про Голодомор 1932–1933 рр., Стоян, як і значна частина українців, акцентує увагу лише на позитивних аспектах життя в Радянському Союзі – безкоштовній освіті, медицині, житлі тощо: «Якого рожна ви підриваєте державу, котра вас виховала, дала вам освіту, безкоштовне медичне обслуговування, житло?», «От поглянь: партійні органи здійснюють керівництво економікою, відстоюють інтереси України в Москві, вибивають кошти для республіканського бюджету... а результати, ось вони, перед нами! [...] Дороги будуються, мости, стадіони... метро в Києві он яке! А тепер подумай: а яку ж користь приносять республіці дисиденти?» [69, с. 146]. Таке ігнорування травматичної пам'яті є своєрідним психологічним захисним механізмом, про що вже йшлося вище, і є характерним для значної частини українців, готових на часткову або повну втрату ідентичності задля безпеки й особистої вигоди.

Отже, у протиборстві Юра та Стояна бачимо протистояння двох світоглядних систем: антиколоніальної і проімперської.

Це протистояння триває не лише у вісьовому сакрально-профанному зрізі, який вирізняється інтроспективною спрямованістю (Юр не діє активно,

віддаючись екзистенційним роздумам, справедливе ж покарання колишніх партійців здійснюється ніби саме собою), а й у міфічному світі, де герой діє значно активніше.

Тут сповна проявляється його дивовижна сила: Юр постає в образі міфічного богатиря, наділеного надприродними силами. Дивовижні таланти протагоніста, його зв'язок із потойбіччям, винятковість, на яких повсякчас наголошується в романі, дають підстави стверджувати про наявність у творі мотиву месіанства, що, за словами О. Юрчук, характерно для постколоніальної традиції [див. 174, 43], у контексті якої й реалізується вже згадуваний вище міфосценарій протистояння.

На шляху подорожі богатиря-Юра йому зустрічаються численні чудовиська із українського бестіарію, з якими героєві раз-по-раз доводиться вступати в протиборство, і найбільш промовисті із них – змії.

Мотив протиборства героя з драконом настільки поширений, що являє собою повноцінний окремий пласт міфів і легенд. Він з'являється в багатьох міфах: космогонічних, апокаліптичних, про боротьбу за владу над світом. У міфах першої групи дракон є проявом первісних сил хаосу [див. 189, с. 136]. Наслідком перемоги над чудовиськом стає створення знаного світу, як, зокрема, в одному із варіантів вавилонського космогонічного міфу: Мардук убив змієподібну богиню Тіамат, і з її тіла постали небо і земля. Характерним прикладом участі дракона в апокаліптичному міфі є скандинавські уявлення про світового змія Йормунганда, який під час останньої битви має вийти з моря й отруїти небо. Бог-громовержець Тор переможе чудовисько, але загине сам. До третьої групи належать міфи, в яких про створення світу вже не йдеться, але мотив битви із силами хаосу зберігаються, наприклад, в оповіді про боротьбу Зевса й багатоголового чудовиська Тифона. Як бачимо, в усіх згаданих міфах роль героя виконує бог-громовержець.

Згаданий сюжет властивий і для української міфологічної системи, де першопочатково драконоборцем був Перун, але після прийняття християнства втратив цю свою функцію й сам набув хтонічних рис

представника сил хаосу: «У цьому «поколінні» змії – уособлення Перуна. Історія християнізації інтерпретується як боротьба Бога або героя-велета з Перуном – змієм, в образі якого – відгомін уявлень про сонячного бога або бога грози, [...], який з часом набирає рис хтонічної істоти, поселяючись в печерах та приносячи людям лише зло» [114, с. 98]. Роль же громовержця перейшла до християнських святих: Кузьми, Дем'яна, Іллі та Юрія Змієборця, якого незмінно пов'язують із боротьбою з драконом, у зв'язку з чим можна зробити висновок, що вибір імені протагоніста є не випадковим. Таке припущення робить й О. Гірник: «Ім'я Юр вибране не випадково, адже в християнсько-мусульманській міфології Юрій – воїн-мученик, із іменем якого фольклорна традиція пов'язала реліктову язичеську обрядовість весняних скотарських і почасти землеробських культів та багату міфологічну топіку, зокрема мотив змієборства» [25, с. 272].

Підтвердження цій думці знаходимо в самому тексті, з якого дізнаємося, що в міфічному часопросторі Юру вдалося перемогти й скувати трьох зміїв: «На горі огонь горить, коло огня залізний стовп стоїть, коло стовпа троє зміїв червоних лежить... “А хто ж вас ізвоював, хто ж вас у заліза кував, червонії ви змії?” – “Звоював нас Юр-богатир, лицар християнський, козак запорозький!”» [69, с. 26].

Символічне значення має характерний червоний колір драконів, що натякає на їхню спорідненість із комуністами з реального світу.

Однак не лише з драконами автор асоціює партійців. Найпромовистішим чудовиськом, яке уособлює собою весь радянський лад, є біла потвора, яка з дитинства переслідує героя у снах і наяву. Потвора має характерну зовнішність, в якій можна впізнати риси В. І. Леніна: «Він бачить: це щось таке, як людський тулуб. Воно без рук і без ніг. Воно біле-біле, наче виліплене з крейди... Тепер він бачить, що це маленький лисий дідок з борідкою, білий-білий неначе борошно, й ця білина гостро й мертвоотно світиться ...» [69, с. 30].

Переслідуванню чудовиськом головного героя є пояснення: боротьба із потворою призначена Юру долею, що з'ясувала баба Чакунка ще після першої появи «білого нава», адже її спроби відігнати нечисть виявилися марними: «Баба глянула на мене, і в її очах промайнув якийсь незрозумілий жаль. Значить, це доля!.. – нарешті видихнула вона» [69, с. 37], тож саме «білий нав» є головним супротивником героя у творі.

Ще одним чудовиськом, із яким асоціює автор комуністів, є Кобиляча голова. Цей персонаж поширений в українському фольклорі, найчастіше з'являється в казках про ініціацію, де символічно відображено перехід дівчинки у фазу дівчини, готової до заміжжя. Згідно основного сюжету, кандидатка потрапляє до покинутої хижки в лісі, куди згодом навідується Кобиляча голова, яка просить проявити до неї гостинність. Юнка має пересадити Голову через поріг, нагодувати її та вкласти спати. Якщо господиня виконує всі прохання гості й ставиться до неї поштиво, то дівчину нагороджують красою і численними багатствами. Ту ж, що не дотрималася правил гостинності, карають – найчастіше її з'їдає сама Кобиляча голова. Отже, цей персонаж демонструє справедливе ставлення до людей, яким доводиться мати із нею справу.

У Л. Кононовича вона наділена виключно негативними рисами: «“Ой відки ж ти тут узялася, з якого світа приплелася, кобиляча ти голово?” – “Я взялася не зо світа сього, а з того – щоб витягти жили з люда сього!”» [69, с. 56], і її єдиною метою є винищення всього українського. Комуністів же за аналогією в романі називають «Кобилячої голови Дітьми».

Можливо, трансформація в однозначно негативного персонажа зумовлена традиційними уявленнями про зв'язок Кобилячої голови зі світом мертвих, що пояснює участь цієї істоти в ініціаційних обрядах: посланниця предків, вона має перевірити, чи дівчина гідна продовжити рід [див. 102, с. 171].

Вірогідно, танатичне трактування цього образу – спадщина часів тотемізму, адже вшанування коня було властивим більшості індо-іранських

племен, що згодом трансформувалося у вигадливі обряди як, наприклад, раніше поширений серед європейців звичай напередодні Дня Усіх Святих установлювати кобилячий череп зі свічею всередині, або ж індійський ритуал ашвамедга, де саме жеребець відігравав провідну роль.

У боротьбі з вищезгаданими міфічними чудовиськами протагоністові допомагають чарівні помічники: кінь, сокіл та вовк: «В того козаченька троє побратимів: на лівім плечі ясен сокіл киче, поперед коня сірий вовчик гуляє, сірий вовчик гуляє, доріженьку вивіряє...» [69, с. 87]. Ці тварини у вітчизняній культурі традиційно асоціюються зі сміливістю, силою, вірністю.

Особливою повагою серед українців користувався вовк. У монографії «Культ вовка у військових традиціях давньої України» А. Бондаренко зазначає, що цей культ був найбільше розповсюдженим на території степової України: теперішня Запорізька, Дніпропетровська, Донецька, Харківська області. Дослідник акцентує увагу, що в предків українців вовк асоціювався із потойбіччям та зі всевіданням, а «перевдягання у вовчу шкуру було частиною більшості воїнських ініціацій» [11, с. 48]. Пізніше здатність перетворюватися на вовка приписували козакам-характерникам, що були не лише вмілими у військовій справі, але й володіли магічними здібностями.

Водночас, образ міфічного вовка може поєднуватися з образом героя-драконоборця, згадуваного вище. Як приклад, А. Бондаренко наводить цикл південнослов'янських архаїчних фольклорних творів про Вуко Змієборця, котрий народився з вовчою шерстю на голові замість волосся: герой поєднував у собі риси борця зі зміями й вовка-перевертня [див. 11, с. 49].

Допомагають героєві й діви-поляниці, із однією з яких Юр асоціює свою кохану Леляну. Вони є помічницями Юра в Отхлані, куди їх на допомогу онукові закликає баба Чакунка: «Посестри-дівиці, Дажбога непорочні войовниці! Одверніте чорнії стріли, бистрії кулі, гострії мечі од раба Божого Юра» [69, с. 20].

Походження поляниць, котрі зустрічаються лише в билинах новгородського циклу, є дискусійним: Д. Балашов і Є. Чернишова

[див. 6; 161] відстоюють історичну версію, а А. Афанасьєв й О. Пріцак дотримуються думки, що в билинних сюжетах про одруження богатирів та поляниць читач має змогу спостерігати процес десакралізації міфу, коли, «міф стає епікою і змішується з історією, яка тим самим стає міфом» [126, с. 116]. Наприклад, А. Афанасьєв пов'язував билинних поляниць з дівами-войовницями вілами, валькіріями, характерними для фольклору індоевропейських народів, а поширений сюжет про поєдинок богатиря зі своєю дружиною та загибель одного з них – з трансформацією міфу про земні ріки, утворені сходженням «небесної води» із рік пролітої крові [див. 4, с. 116].

Незважаючи на те, що діви-поляниці майже не фігурують в українській усній народній творчості, вони гармоніюють зі створеною Л. Кононовичем картиною світобудови.

Варто зазначити, що в романі «Тема для медитації» представлені різні типи жіночих персонажів, у яких реалізуються ті чи ті першообрази, зокрема, негативні й позитивні аспекти Матері та Діви.

Материнський образ є домінантним, особливо на тлі слабо вираженого батьківського образу: про батьків Юра відомо вкрай мало, а дід загинув ще до його народження, тож хлопчика з дитинства виховувала баба.

В історичній прозі Л. Кононовича виявляється певна закономірність, пов'язана із присутністю чи відсутністю батьківської постаті: у творах, де вона наявна (повість «Пекельний звіздар», роман «Чигиринський сотник»), дія спрямована в зовнішній світ: герої мандрують, борються з ворогами й з нечистою силою, виконуючи важливе для всієї України завдання; там же, де домінантним є материнський образ (роман «Тема для медитації»), активна дія переноситься в міфічний вимір.

Чакунка є вродженою відьмою. Цей факт є важливим, адже в народній традиції уявлення про вроджених і вчених відьом відрізнялися. Так, П. Іванов стверджував, що перші «виявляють щодо звичайних людей деякі риси доброзичливості, допомагаючи одним під час хвороби або захищаючи інших

від нападів своїх злобних сестер – учених відьом» [50, с. 431], тоді як від других слід чекати лише лиха.

Народним повір'ям відповідає й уявлення про нелюдські страждання, які відчуває, помираючи, відьма [див. 50; 95]. Щоб полегшити свої муки, вона має передати дар спадкоємиці, наприклад, доньці чи іншій родичці. Такої ж долі зазнала й Чакунка: «Зате ж і вмирала вона тяжко, відьмуга сая проклята... Так тяжко, що не доведи, Господе! Нікому було дання передати... а поки сього відьма не вчинить, то смерть її не йметься!» [69, с. 107]. Передбачаючи майбутнє онука, вона до останнього чекала на його повернення, адже лише так могла врятувати Юра, якого одного вважала спадкоємцем свого роду.

Свої відьомські таланти протягом твору Чакунка демонструвала неодноразово, зокрема, бачити майбутнє, зцілювати хворих, захищати від злих сил, а також проклинати на смерть, що вона робить за допомогою замовлянь.

«Замовляння – жанр словесного фольклору, усталені вислови, речитативні, переважно віршовані тиради, що супроводжують магичні дії, рухи їх виконавців – знахарів, чарівників, ворожбитів, шептук тощо і виражають їх бажання вплинути на природу, на людину і її стосунки з оточенням у відповідному напрямку (доброму чи злому)» [83, с. 278], – зазначено в літературознавчому словнику-довіднику. Ці словесні формули посідали важливе місце у світогляді наших предків, причому вважалося ефективнішим, коли їх промовляє не простий смертний, а людина чи істота, яка має особливий зв'язок із потойбіччям, адже «в архаїчній свідомості мертвий могутніший від живого: духи предків забезпечують добробут родові своїх живих нащадків, – і навпаки. Звір могутніший від людини: від наявності звіра залежить існування людини, – не навпаки» [108, с. 18].

У романі наведено кілька замовлянь, які баба Чакунка використовує залежно від потреби. Незважаючи на те, що наведені у творі тексти не є автентичними фольклорними зразками, створюючи свої еквіваленти автор

дотримується структури, характерної для уснопоетичних зразків цього жанру. Зокрема, усі вони починаються із зачину, опісля відьма має три кордони на шляху із реального світу до потойбічного. Наприклад, в одному із замовлянь такими кордонами є загадки, які загадує Морана: «ой ти босорканю-чаклунко рожденна відунко одгадай же сперва три загадки одгадаєш жива будеш прогадаєш моя будеш» [69, с. 141]. Здолавши всі випробування, відьма звертається до богині з проханням: «покинь морано душу раба божого юра зніми з нього своє наслання» [69, с. 142].

У процесі створення замовляння автор вдається до апунктуації, а також використовує плеоназми (босорканя-чакунка рождена відунка), тавтології (де півні не піють дзвони не дзвонять), паралелізми («босорканю чакунко рождена відунко а що ж то за три річки під калиновий міст біжать <...> босорканю-чакунко рождена відунко а що ж то за три діви над білим світом летять»), ампліфікації («де дівка косою не має козак на коні не гуляє ворон кісток не заносить»), інші синтаксичні фігури повтору.

Текст написаний у формі діалогу між Мораною та бабою Чакункою, до якої відьма звертається найчастіше. Під час розмови постійно повторюється містичне число три, завдяки чому формується струнка ритмічна структура та внутрішнє римування, що надає замовлянню характерного речитативного звучання та уподібнює його до верлібрової форми.

Окрім самого знання тексту замовляння, виконання ритуалу потребувало дотримання деяких обрядових дій. Для ворожіння баба Чакунка використовує свічі й молоко, проте найсильнішу магічну силу мають кров, хліб та зерно. Власну кров Юр приносить у жертву на знак того, що нарешті готовий прийняти свою долю. Пожертву у вигляді хліба складає богам баба Чакунка перед тим, як провести обряд очищення Юра від «білої мани», а найсильнішою ворожбою є ворожіння на зерні: «Щоб усе достеменно прознати, треба ворожить на пшениці, а ще ліпше – на житі...» [69, с. 141], що є не випадковим: хліб, пшениця мають особливе сакральне значення, адже від давніх часів посідають виняткову роль в обрядовому житті українців,

символізуючи гостинність, добробут, доброзичливість тощо [54, с. 176], і ще більшої сакральності набувають у зв'язку з подіями Голодомору, адже його наявність чи відсутність ставали питанням життям і смертю.

Аби проклясти людину на смерть треба виконувати інший ритуал: «Треба виліпити з тіста подобу тої людини, котрій хочеш віка збавить... Ото вона виходить над чорний дунай і, як кине сюю ляльку в човна, то в сьому світі людина обов'язково умре... вже їй не буде спасіння!» [69, с. 149]. У романі немає безпосереднього підтвердження, що Чакунка коли-небудь використовувала цей обряд, але більшість людей, із якими зустрічається Юр, упевнені, що саме її дії стали причиною смерті значної частини комуністів у селі: «Вона всіх активістів на селі вигубила – Іван Гергола повісився прямо в сільраді, Петра Лушню розстріляли, Степа Іващенкова здуріла, Софія Чикилдиха здуріла, старий Стоян од горілки умер, Гордій-трупар здурів і повісився... за сім год, щитай, більше половини наших на той світ пішло!» [69, с. 106].

Отже, у романі Чакунка демонструє різні й на перший погляд взаємовиключні характеристики: проявляючи турботу й материнську любов, піклуючись про Юра, лікуючи односельців, водночас вона чарами зводить в могилу сільських активістів, до яких відчуває ненависть як до ворогів свого роду й народу.

Така різноаспектність материнського образу не є несподіваною. За К. Г. Юнгом, кожен архетип може мати різні вираження, зокрема в першообразі Матері можуть проявлятися «мудрість і духовна висота; забезпечення росту й родючості; перетворення, відродження; допоміжний інстинкт чи імпульс; потаємне, приховане, темне» [173, с. 114].

У романі найяскравіше багатогранність цього образу проявляється в богині Морані – покровительці баби Чакунки, а згодом і її онука.

Природа й функції богині Морани (Марени) у слов'янській і українській культурі зокрема до кінця не вивчені. Із огляду на відсутність

достовірних письмових джерел ученим доводилося спиратися на фольклорні матеріали, інформація з яких була різномірною.

На сьогодні більшість учених сходяться на тому, що ім'я богині походить від кореня «mog» (смерть), що вказує на її зв'язок із потойбіччям [див. 28, с. 36; 56, с. 119; 74, с. 268–269; 130, с. 378]. Можливим також є її спорідненість із водною стихією, про що свідчить участь цього персонажа в купальських обрядах: прикрашене деревце величали Мареною й символічно одружували із Купалом, після чого гілку урочисто топили у воді [див. 22, с. 194; 63, с. 436]. За В. Войтовичем, Марена може бути не лише злою, але й доброю, особливо навесні та влітку, «коли її починає благословляти небесний Сварожич» [21, с. 373]. Чеський міфолог середини ХІХ ст. І. Я. Гануш уважав її «темною половиною» багатолікого жіночого божества, де світлою іпостассю є Живена (Жива) – богиня родючості й материнства, за аналогією до індійських Дурги-Калі й Парваті-Бгавані, які уособлюють різні аспекти однієї богині [див. 207, с. 165].

Така різномірність можливих функцій богині не є незвичайною. У багатьох антропологічних дослідженнях стверджується, що за бронзової доби існувала лише одна богиня, котра об'єднувала в собі всі функції, які згодом почали асоціювати з різними жіночими божествами: «Найважливіші богині грецького пантеону – Гера, Афіна, Артеміда – це розділені форми Великої Матері мінойської доби» [226, с. 13], що «була водночас дивою і матір'ю, захисницею людей і проявом розгніваної природи, тією, що дає життя, і тією, що забирає його...» [226, с. 6].

Саме так і звертається до неї Юр на етапі свого переродження: «У цілому світі лишилися тільки він – і Та, що Сидить на Троні. Й подивився він у її обличчя, й побачив, що це – Велика Мати» [69, с. 233]. Це божество наділене у творі значною силою. Володарка Отхлані й повелителька смерті, здатна зцілювати й забирати життя, образ Морани максимально наближений до архетипу Матері.

Окрім баби Чакунки й Морани, в романі є ще один не менш важливий материнський персонаж – баба Лепестина, подруга Чакунки, яка після смерті баби допомагала Юру й супроводжувала в усіх його пошуках. Саме завдяки їй головному героєві вдається відшукати всіх винуватців загибелі свого діда.

Слугуючи своєрідним провідником для протагоніста, виконавши своє завдання, Лепестина також помирає, залишаючи Юра наодинці з останнім випробуванням.

Поміж трьох материнських образів у романі (Морана, Чакунка, Лепестина), остання є найм'якшою, найлюдянішою, найбільш приземленою.

Окрім материнських постатей, у романі наявні жіночі персонажі, що виражають архетип Діви.

Одним із перших цей першообраз проаналізував психоаналітик К. Керенї у співпраці із К. Г. Юнгом на матеріалі грецької міфології. Дослідники виділяли кілька основних підтипів Діви: андрогін (Афіна), чия гендерна приналежність не є визначальною у формуванні образу; невідкорена, природна Артемїда, яка уособлює хтонічний, несвідомий аспект цього архетипу; пасивна Персефони, підкорена чоловікові. К. Керенї стверджував, що усі три аспекти пов'язані із сексуальністю, – в Афіни вона атрофована, не виражена на тлі інших її функцій, в Артемїди – нереалізована (дослідники називають її «невпокореною дівочістю») і вважають, що цнотливість Артемїди, на відміну від Афіни, допускає появу партнера в майбутньому), у Персефони – пасивна. К. Керенї й К. Г. Юнг називали її прекрасною, проте інертною «істотою, якій долею призначене життя квітки» [172, с. 128].

У романі «Тема для медитації» різні аспекти цього першообразу виражають Леляна, Дзякунка, Вірочка, Лошиця та ін.

Образу Діви-Персефони в романі найбільше відповідає Оляна, чи, як її прозвав Юр, Леляна – кохана головного героя від студентських часів.

Перше, що відчув протагоніст під час зустрічі із нею, – відчуття спорідненості: «Навіть зараз, пишучи ці рядки, я почуваю, як мені

перехоплює подих, а в душі починає зринати щемке, палоче і надзвичайно гостре усвідомлення того, що сталося диво і ти неждано зустрів таку ж істоту, як сам, – і найголовніше, що вона теж утямила це, бо її очі першим же поглядом обпалили мене, як зоря» [69, с. 115].

Причетність Леляни до київського осередку, котрий займався розповсюдженням заборонених книг і самвидаву, характеризує її як особу зі стійким характером, на що натякає й друге ім'я, дане їй Юром, – Леляна, на честь діви-поляниці із Вираю.

Подібність дівчини із надприродною істотою виявляється не лише в характері, але й у зовнішності: обидві змальовані золотокосими красунями.

Так само, як і Юрові, Леляні судилася непроста доля: у боротьбі з Білим Навом – уособленням комуністичної системи – їй довелося пережити арешт і заслання в таборах.

Однак у романі Леляна є не стільки безпосереднім учасником подій, скільки своєрідною нагородою, за яку змагаються Юр і Стоян. У цьому контексті ситуація нагадує класичну архетипну модель, за якою прекрасна принцеса стає жертвою чудовиська, і героєві доводиться її визволяти.

Протягом усього життя Юр, обмовлений перед коханою, згадував про неї з неоднозначними почуттями: як про світлий образ із минулого і постійне нагадування про збезчещене ім'я, адже найбільше йому пекла думка про останню зустріч з Леляною: «знав, що вона згадує його з презирством та огидою, яку він побачив того дня у її очах, – і коли він уявляв собі усе це, то починав скреготіти зубами і лаятися від глибокої, чорної безвиходи...» [69, с. 125], і хоча зрештою йому таки вдалося зустрітися з жінкою, але разом їм бути не судилося: класичний сценарій не реалізовано до кінця.

Нижній довірливій Діві Леляні протиставляються войовничі незаміжні дівчата-комуністки. Жінки такого типу зустрічаються протагоністові в рідному селі (Дзякунка), а згодом в університеті (Вірочка й Лошиця), і всі вони вирізняються розладами сексуальної поведінки [104, с. 117].

Згадуючи навчання в університеті, Юр не міг зрозуміти, чому, маючи привабливу зовнішність («карі оченята, розпущені темні коси, класична фігура з пухкими стегнами й довгими ногами... ну, на дідька їй, питається, потрібен був той собачий комсомол?!») [69, с. 131]) і можливість прожити щасливе життя, юні комсомолки натомість стають одержимими ідеями комуністичної партії та починають умисне мучити інших, як, зокрема, Вірочка й Лошиця, котрі отримували задоволення, прилюдно знущаючись зі студентів на комсомольських зібраннях.

Утілюючи темний аспект цього першообразу, нездатні вдовольнити свої бажання природнім шляхом войовничі юнки проєктують їх на комуністичну партію та її вождів, що проявляється в агресії, садизмі, екзальтованості, фанатичній відданості. Наприклад, Дзякунка відверто заявляла, що «Ленін із Карлом Марлом любилися, як голубів пара [...] а від того отее така я на білий світ і вродилася!» [69, с. 105], а всі її дії під час розкуркулення, в якому вона брала безпосередню участь («То Дзякунка [...] поставила питання в сільраді: треба, мовляв, розкуркулити нарешті цих індусів, бо вони антисовецьку пропаганду ведуть...» [69, с. 40]) і Голодомору («Діти кинулися, було, збирати, а Дзякунка випередила їх – та постолами бігом і розтовкла ті чибрики... щоб не дісталися, каже, куркульським виплодам!» [69, с. 44], «То Дзякунка вхопила макогона, стягла батька на піл... та як увалила по голові – тут він і Богу душу оддав!..» [69, с. 60]) позначалися особливою жорстокістю.

Так, подібно до першообразу Матері, архетип Діви може мати негативне й позитивне вираження; обидва аспекти реалізуються в романі.

Отже, у романі Л. Кононовича «Тема для медитації» реалізуються кілька національних міфологем, які виражають загальне значення цивілізаційних архетипів: Героя, Тіні, Матері та Діви. Утіленню міфосценарію протистояння сприяють першообрази Героя й Тіні, які реалізуються в образах протагоніста Юра та його суперника Стояна. Юр утілює в собі образ бунтівного героя, характерний для країн, що пережили

тривалий період чужоземного поневолення. Схильність до анархізму, ідеалізм і туга за ідеалізованим минулим, своєрідним «втраченим раєм» робить його гарним вояком, проте невмілим державотворцем. На відміну від вірного ідеалам незалежної України зі збереженою національною ідентичністю Юра, Стоян ігнорує злочини радянської влади й легко пристосовується до її вимог, користуючись інструментами режиму задля власної вигоди. У романі «Тема для медитації» в образі Стояна втілений збірний образ частини українського суспільства з відсутньою національною тотожністю, котрі не усвідомлюють цінності історичної пам'яті й культурної спадщини.

Окрім чоловічих образів, у творі є низка жіночих. Так, багатоаспектність архетипу Матері втілюється в персонажах богині Морани, баби Чакунки, баби Лепестини. Першообраз Діви-Персефони проявляється в коханій протагоніста Леляні, патріотичній, ідеалістичній і вразливій дівчині, обманом пошлюбленій Стояном, тоді як темний аспект цього типу проявляється в активістках Дзякунці, Вірочці та Лошиці, чії невдоволені сексуальні потреби виражаються у фанатичній відданості комуністичній партії, садизмі та жорстокості до супротивників режиму.

2.3. Особливості хронотопу роману Л. Кононовича «Тема для медитації»

Поняття «хронотоп» набуло широкого вжитку в літературознавчому дискурсі з ініціативи М. Бахтіна, який вважав, що «матеріалізація часу в просторі є центром зображуваної конкретизації, втілення для всього роману [...] усі абстрактні елементи роману тяжіють до хронотопу й через нього наповнюються плоттю й кров'ю, долучаючись до художньої образності» [7, с. 496].

Згодом часопростір неодноразово ставав об'єктом літературознавчих досліджень. Так, Д. Лихачова цікавила його специфіка в різні історичні епохи [див. 82], Ю. Лотмана – типізація простору [див. 88].

Наразі існують різні класифікації художнього хронотопу: Ю. Лотман розрізняв побутовий і фантастичний простір, замкнений і відкритий [див. 88], М. Бахтін – авантюрний, авантюрно-побутовий, фольклорний, ідилічний, біографічний, раблезіанський [див. 7]; В. Топоров, услід за М. Еліаде акцентував увагу на специфіці міфічного часопростору [див. 144].

Потрібно зазначити, що тип часопростору, реалізований у художньому творі, не лише відображає домінуючі тенденції епохи, але й слугує важливим зображувальним чинником: кожному типу відносин, кожній проблемній ситуації, відображеній у тексті, відповідає свій тип хронотопу. Цей фактор відрізняє часопростір художнього твору від реального, адже авторські інтенції його суб'єктивізують, допускають поєднання різних типів хронотопу, розтягування або звуження часу тощо є характерним і для роману Л. Кононовича «Тема для медитації».

Своєрідність часопросторової організації твору пов'язана з його композиційною структурою, для котрої характерна ризоматичність – принцип, що полягає у відкиданні звичної традиції розуміння тексту як єдиного «лінійного кореня» й представленні його у вигляді кореневища гриба, складеного з безлічі на перший погляд непов'язаних між собою відгалужень без єдиного композиційного центру. До цієї думки схилилася й Т. Мегеря, зазначаючи: «За композиційними ознаками «Тема для медитації» – книга-ризома, де основний сюжетний стрижень руйнується, а від нього відгалужується безліч побічних ліній, внаслідок чого відбувається накладання текстів один на одний» [92, с. 298].

Специфіка мозаїчної структури потребує аналізу текстової організації роману як сукупності наративів, що об'єднуються в одне ціле за допомогою глосаріїв, а специфічні наративні форми (я-форма; ти-форма; він-форма; нейтральна наративна ситуація) кожного з них, чергуючись протягом усього твору, дозволяють чіткіше оприявнювати межі відповідних часопросторових зрізів.

Події роману «Тема для медитації» в сукупності охоплюють значний часовий проміжок 30–90 рр. ХХ ст., про що йшлося вище, а завдяки ретроспективним зверненням до історичного минулого сягають ще далі у вітчизняну історію, створюючи враження цілісного історичного полотна.

У творі виокремлюємо чотири часопросторові типи:

- 1) профанно-сакральний, який включає шість зрізів: 1930-ті, 1950-ті, 1970-ті, 1980-ті, поч. 1990-х та сер. 1990-х рр.
- 2) суб'єктивний персонажів: оніричний часопростір, листи баби Чакунки, щоденник Юра, спогади мешканців села тощо;
- 3) міфічний;
- 4) умовно-реальний заміток і газетних статей, де слова-маркери можуть указувати на конкретні час і місце.

Загалом наративна модель «Теми для медитації» побудована за принципом анахронії: на початку твору вводиться час умовного теперішнього, а пізніше герой вдається до прийому ретроспекції, звертаючись до дитячих спогадів чи спогадів часів навчання в університеті. Так хронологічна послідовність історії життя протагоніста порушується.

Перший пласт сакрально-профанного часу – кінець 1990-х рр.... Головний герой повертається в рідне село з Боснійської війни. Цей часовий пласт є вісьовим, інші «обростають» довкола нього. Сама структура нарації утворює різкий протиставний дуалізм хронотопних площин «минуле–сучасне». Різні часові лінії розгортаються на тлі сакралізації пошуків Юра, символічно продовжуючи тему «повернення додому», і поєднуються під час фінальної зустрічі зі Стояном, коли протагоніст повертає останні борги й стає на роздоріжжі: возз'єднатися з коханою Леляною чи переродитися як збройний лицар Матері Морани.

Своєрідними містками між минулим та майбутнім і водночас символами невитравленої колоніальної свідомості персонажів є численні деталі, які зустрічаються в умовному «теперішньому» і є смисловими тригерами для читача: комсомольський квиток Юра, валіза із самвидавом в

хаті баби Чакунки, бюст Леніна в кабінеті редактора Чумака тощо. Завдяки їм активується часопростір пам'яті, де відбувається майже половина подій роману «Тема для медитації»: так проявляється світоглядна криза головного героя, який, поринаючи в минуле, відсторонюється від постгеноцидного сьогодення.

Часове полотно цього пласту неоднорідне: у ньому сакральний час поєднується із профанним.

Як зазначалося вище, сакральний час – це буквально перенесення в дійсність часу первісного міфу шляхом відтворення послідовності архетипів та імітації міфічних процесів (йдеться насамперед про ритуальні дієства) [див. 196, с. 71–72]. Він не ідентичний міфічному, адже лише відтворює останній, і не може існувати поза профанним часом, із яким тісно взаємопов'язаний. Так, у профанному часі Юр розмовляє з бабою Лепестиною, зустрічається з редактором Чумаком, пиячить з однокласниками, однак усі зустрічі із винуватцями Голодомору набувають функцій ритуалу: кожен із них зізнається протагоністові у своїх гріхах, а той ніби пророкує їм кару: після слів Юра «сам помреш» [69, с. 69] директор Багрій помирає від за давньої хронічної хвороби, а комсомолка Дзякунка після пророцтва «сама себе задушиш» [69, с. 107] – повісилася. Водночас здібності Юра наводять на думку про проявлення дару, успадкованого від баби.

Художній простір роману «Тема для медитації» не менш складний та неоднозначний: у ньому реальне (друзі, вороги, односельці, однокурсники Юра) й ірреальне (Отхлань, Ірій, Морана та сестри-поляниці) тісно переплетене.

Неназване село та власне хата Юра – це просторова вісь роману, де розгортаються дії пласту середини 90-х р. ХХ ст. і дитинства головного героя, причому повсякчас автор наголошує на деякій ірреальності, відокремленості від дійсності не тільки часу, але й простору. Враження ілюзорності того, що відбувається, виникає вже з перших сторінок: «Юр

спинився наче вкопаний і скількись часу стояв із ліхтарем в руці, безтямно розглядаючи той місток, розчачнуту вербу і химерні сувої туману. Протягом усього цього часу його не полишало дивне й дуже тривожне відчуття нереальності цієї ситуації, в яку він так негадано влип – здавалося, що подібна халепа з ним колись уже була й тепер прокручується наново, тільки під іншою личиною» [69, с. 9].

Саме тут зустрічаємо перший натяк на початок шляху ініціації головного героя. Село, до якого він потрапляє, є своєрідним помежів'ям, світом магічного реалізму, де смерть і життя невіддільні, де діють прадавні чари, а мертві можуть знаходитися поруч із живими.

Елементи надприродного проникають до дійсного світу через замовляння, ритуали, містичну спокуту тощо, однак і реальні події знаходять своє відображення у магічному світі. Наприклад, так трансформуються у Глосарії події голоду 30-х рр. ХХ ст.: «На Україні ріка в чистім полі біжить, над тою рікою червоне село стоїть. На тім селі серп та молот, а в тім селі смерть та голод [...] Аж стоїть на дверях – активіст – щоб ще тільки роги йому да хвіст! [...] “Не літай, рожденна відунко, не шукай, свого роду в Україні не питай – я його із хати виганяв, на морозі да холоді погибати кидав, у сирую землю до їдної души закопав [...] щоб тільки Совдепія по всенькій землі цвіла!”» [69, с. 61].

Співробітники КДБ чітко ототожнюються з нечистою силою, тому на них діють всі ті методи боротьби, які застосовують проти нечисті. Наприклад, баба Чакунка під час обшуку у своєму домі накладає на папери Юра Коштрубове свастя – захисний знак, що оберігає від зла, – і цей імпровізований захист спрацьовує: «...а я зразу ж на тую Піч і наклала Коштрубове Свастя ага думаю лізь то він як гепне з лежанки да горізнач да потилицею об долівку аж кавкнуло ааа думаю поживився Чортова Тінь» [69, с. 178].

Іншою деталлю, яка свідчить про відокремленість простору села головного героя від реальності, є уникання конкретики щодо його назви чи

розташування. Новини чи будь-яка інша інформація із зовнішнього світу до нього не надходить. Навіть члени продзагону були виключно місцевими мешканцями, а не приїжджими. Складається враження, що селище існує ізольовано, у своїй реальності.

Утім, незважаючи на те, що назва села не фігурує в тексті, можемо припустити, що йдеться про село Київської області Баришівку, яке традиційно пов'язують з літописним градом Баруч (а в Глосарії йдеться: «Я в чистім полі конем-воронем гуляв, коло города Баруча рать печенізьку бив-рубав» [69, с. 24]), і яке зазнало величезних втрат під час Голодомору 1932–1933 рр. [104, с. 29].

Конкретнішими є хронотопи пластів, які імплементуються в текст, розриваючи часопросторове полотно 90-х рр. ХХ ст., завдяки чому читач одразу занурюється в ситуацію з минулого головного героя. Зазвичай йдеться про конкретний епізод, описаний дуже деталізовано, акцентуючи увагу на особливо вагомих для головного героя подробицях, очима якого читач оцінює ситуацію.

Другий часовий відрізок (кінець 70-х рр. ХХ ст., молодість протагоніста) з'являється невдовзі після першого. Він насиченіший подіями, а темп оповіді швидший. Головні теми цього шару – становлення світогляду Юра, конфлікт із радянським режимом, перші кохання й зрада.

Характерною відмінністю між двома часовими пластами є тип наратора: гетеродієгетичний для більш рефлексивного зрізу 1990-х рр.: «Юр прислухався і почув, як глухо стугонить у комині, як гуркає на покрівлі старе іржаве залізо, і третєся одне об одне віття дерев у садку...» [69, с. 149], гомодієгетичний для насиченого подіями пласту 1970-х рр.: «Я так розгубився, що не міг вимовити й слова. Навіть зараз, пишучи ці рядки, я відчуваю, як мені перехоплює подих, а в душі починає зринати щемке, палюче і надзвичайно гостре усвідомлення того, що сталося диво і ти неждано зустрів таку ж істоту, як сам» [69, с. 115].

Тут теж наявний сакральний час, існування якого виражається фрагментарною імплементацією окремих елементів, наприклад, гадання на зерні, проведене бабою Чаункою для Леляни [див. 69, с. 141], однак він не відіграє настільки важливої ролі, як у попередньому зрізі.

Простір цього пласту – Київ.

Одразу стає помітним протиставлення села й міста в романі: останнє змальоване у відверто негативних фарбах як «несправжнє», «штучне», де не залишилося нічого українського («це було місто, в котрому не залишилося нічого українського; [...] місто, з якого друга хвиля репресій вимела останні окрушини патріотично настроєної інтелігенції. Психологічна атмосфера Києва за тої епохи нагадувала кримінальну зону» [69, с. 121]) на противагу селу, котре, хай і травмоване Голодомором, але все ж зберегло свою ідентичність.

У самому ж місті важливою просторовою точкою є університет, де Юр познайомився з Оляною-Леляною, а ще зіткнувся із практикою комсомольських засідань, про котрі згодом неодноразово згадуватиме у своєму щоденнику як про зразок шкідливості й хворобливості радянської системи.

Зазначимо, що власне геопоетиці міста приділено небагато уваги. Натомість, автор акцентує увагу на зародженні стосунків із Леляною й розповсюдженні самвидаву, яким займався головний герой. Зосередження уваги на внутрішніх переживаннях, а не на навколишньому просторі, є поширеним для гомодієгетичної наративної ситуації, однак цікавим є те, що Л. Кононович застосував гетеродієгетичний наратив, який зазвичай застосовують з метою якомога об'єктивнішого та різнобічнішого висвітлення подій, що відбуваються, у часопросторовому пласті 90-х років, де герой не стільки діє в навколишньому просторі, скільки осмислює своє минуле, натомість зріз 80-х рр., де використано гомодієгетичний тип нарації, насичений подіями.

У особливо напружених моментах типи нарації чергуються. Якнайповніше зазначений принцип проявляється у кульмінаційному епізоді часового пласту 80-х рр. – затриманні Юра та Леляни. У ній послідовно чергуються різні типи нараторів. Так, у сцені затримання протагоніста співробітниками КДБ наявний гомодієгетичний наратив, так само, як в усіх інших епізодах цього часового пласту: «В очах у мене пішли жовті плями. В однісінький момент я збагнув усе: – і те, що люди, які супроводжували мене у провулку, були з кагебе, і те, що в Леляни зараз іде обшук, і те, що ми нарешті влипли, і попереду немає нічого крім довгих років тюрми» [69, с. 151], а у фінальній сцені зустрічі з Леляною – вже гетеродієгетичний: «Юр одступився на крок і підвів на слідчого подивований погляд; але сього ж менту його пройняло таке відчуття, неначе хтось торкнувся потилиці, провівши по ній згори униз долонею, – й коли він озирнувся, то уздрів, що позаду стоїть Леляна» [69, с. 159].

В останніх двох розділах, що ретранслюють події, які відбуваються в теперішній часовій площині, не спостерігається розмаїття наративних типів – третьоособова нарація постає в лінійній хронологічній послідовності, кульмінацією якої стає двобій між заклятими ворогами – Юром і Стояном. Лише перегорнувши останню сторінку, читач може скласти цілісну картину подій роману. Завдяки концептуальній грі наративними площинами, автор зберігає інтригу сюжетної розв'язки.

Третій пласт – дитинство Юра – на відміну від перших двох, не являє собою цілісне подієве полотно, але проявляється у вигляді особливо яскравих епізодів, переважно пов'язаних із бабою Чакункою й її відьомськими здібностями та з навчанням протагоніста в школі.

Із усіх подій, змальованих у цьому пласті, найважливішими є три, і всі вони пов'язані із постаттю В. І. Леніна: сон Юра про білу потвору, що привидівся йому під час таємничої хвороби, конфлікт із учителькою в першому класі через критику діяльності Володимира Ілліча, й епізод під час

шкільного засідання щодо поведінки Юра через те, що останній бігав довкола клубу з гіпсовою головою вождя на палиці.

Шар 1920–1930-х рр. ХХ ст. вирізняється специфічною наративною ситуацією. Він включає в себе короткі оповіді, в котрих йдеться про епізоди з життя рідного села головного героя. Послугуючись термінологією В. Шміда та класифікацією наратора Л. Мацевко-Бекерської, можемо схарактеризувати їх як авторські розповіді другого рівня (гетеродієгетичний наратор у інтрадієгетичній ситуації). В. Шмід, говорячи про специфіку такого типу наратора, наголошував, що він «розповідає не про самого себе як фігуру дієгезису, а лише про інші фігури, і його існування обмежується тільки планом розповіді, «екзегезисом» [169, с. 81]. Цей тип оповідача вирізняється демонстративною відстороненістю від власне дієгетичної ситуації. Відсутність безпосередніх коментарів та опосередкована присутність оповідача, дають змогу сприймати оповідь максимально об'єктивно. Іншими словами, присутність наратора проявляється через специфічну стилістику мовлення, глибоке знання деталей фактичної ситуації, але водночас вона позбавлена суб'єктивної ситуативної оцінки. Л. Мацевко-Бекерська з цього приводу зазначає: «...за посередництва комплексу індивідуальних знаків часопростір художнього світу форматується таким чином, щоби в уяві читача створити ілюзію його саморозвитку, а самому читачеві цілком довірити право реценсії та інтерпретації» [91].

Незважаючи на мовлення від першої особи, оповідач, а також місце і час кожної розповіді в романі не уточнюються, хоча можна припустити, що монологи-спогади людей, які пережили Голодомор, озвучувалися в хатині баби Чакунки, адже першу із них, історію трупаря Гордія, Юр почув саме там: «– От учителька й послала нас, щоб одвідали Ганю та поспиталися, чого це вона перестала ходити в школу, – жебонів десь поруч монотонний старечий голос. – А була вже весна, й люде мерли, як мухи... [...] Тільки удосвіта й можна було таке побачити, бо до полудня їх уже звозили на

цвинтар!.. – Гордїй звозив, хто ж іще!.. – озвався другий голос. [...] Такого людей живцем у кагати повкидав...» [69, с. 19].

Зустрічі односельців, які пережили голод і репресії, у хаті баби Чакунки – це зболений голос народу, на долю котрого випав радянський режим. Застарі, аби власноруч помститися винуватцям геноциду, вони чекають на нове покоління українців, котре: «...виросте та відплатить за наші голови!» [69, с. 20].

Наступний шар описує період проживання Юра в провінційному райцентрі, куди його вислали після завершення примусового лікування в божевільні й де він живе одноманітним, безрадїсним і вбогим життям, переживаючи екзистенційну кризу й крах залишку юнацького ідеалізму.

Хронотоп цього зрізу одноманітний, статичний. Про такий тип часопростору М. Бахтін писав: «Час позбавлений свого поступу, він рухається вузькими колами: коло дня, коло тижня, місяця, життя. День ніколи не день, рік не рік, життя не життя» [7, с. 396].

Не витримавши зневіри й мук совісті, протагоніст наважується на самогубство, однак від завершення задуманого його утримує видіння тріумфуючої «білої істоти» – чудовиська з дитячого сну, лицем схожого на Володимира Леніна, жахаюча персоніфікація комуністичного режиму. Побачене мотивує чоловіка продовжити боротьбу.

Останній пласт сакрально-профанного часу найкоротший, він пояснює, як саме Юр отримав поранення, котре й призвело до онкології. Короткий спогад із Боснійської війни вималюваний дуже деталізовано: звертається увага на дерево, що росте поруч, вологість землі в окопі чи куряву на дорозі, однак назва населеного пункту, місця головного героя чи кількість солдат із обох боків залишаються невідомими. Як і попередні зрізи, цей активізується, розриваючи полотно вісьового часу: «...захлинулася, насилу докотившись до насипу. Ситуація здавалася безнадійною» [69, с. 21]. Закінчується цей уривок так само раптово: «Мокра зелень яворів, які шарпає вітер. І крихітна постать, що вперто лізе й лізе у цей білий світ, хапаючись...» [69, с. 22].

На відміну від інших часових пластів, у зрізах, що належать до сакральньо-профанної категорії, все ж можемо визначити час дії. Натомість суб'єктивний часопростір характеризується позачасовістю. До цієї категорії належать насамперед оніричний хронотоп, епістоли, щоденникові записи й автодієгетичні замальовки, що фігурують у романі.

Для більшості фрагментів цієї часопросторової категорії характерна автодієгетична наративна ситуація. Застосування автодієгетичного наративу дозволяє персонажу не тільки висловити свою думку про події, що відбуваються, а й поглянути на них більш об'єктивно, застосувати аналіз не тільки безпосередньо до події, а й до власних вчинків з точки зору прожитого досвіду. Тут насамперед ідеться про щоденникові записи. Деякі епістоли та спогади також можуть відповідати цьому типу нарації, але саме в щоденникових записах він проявляється якнайповніше.

Проблеми існування оніричного простору та тлумачення сновидінь здавна привертали увагу вчених. Так, Сократ висунув тезу про божественну природу сновидінь, а Платон вважав, що сни – це неусвідомлена діяльність душі. Аристотель у трактатах «Про сон» і «Про віщі сновидіння» писав, що якась частина свідомості людини ніколи не спить. Матеріалістичного трактування природи сновидінь дотримувався грецький учений-анатоміст Демокріт. Він стверджував, що сон виникає внаслідок нестачі кисню. Цицерон протиставляв тезу про матеріалістичну природу сну твердженню про сновидіння як неусвідомлену діяльність душі, і до цього протиставлення звертався, розмірковуючи про природу смерті та посмертя.

Водночас східна філософія трактує сон як частину буття, яке за своєю суттю є нереальним, викривленим і недосконалим. Мислитель кін. ХХ ст. Свами Вівекананда так тлумачить уявлення індусів про природу буття: «Перед нами завіса, а за нею – сцена. У завісі є невеликий отвір, крізь який глядач мельком може побачити те, що знаходиться за нею. Якщо отвір буде збільшуватись, усе більша частина сцени відкривається перед нами. Сцена за завісою – це душа, а завіса – майя, простір, час. Коли завіса зникає повністю,

я переконуюсь, що я і є душа. Отож зміни у Всесвіті – це не зміни Абсолюту, а лише частина природи» [19, с. 15]. За такого трактування умовна різниця між простором сну і дійсністю видається несуттєвою.

У ХХ ст. природу сновидінь вивчали європейські психоаналітики. Досліджуючи це питання, З. Фройд зазначав, що сновидіння – реакція підсвідомості на події, які відбулися з людиною в денну пору, уривки думок і спогадів. Продовжуючи працю вчителя, К. Г. Юнг стверджував, що образи, які виникають у підсвідомості, викликані не лише індивідуальними подразниками, а й архетипами. Цю тезу розвинули послідовники К. Г. Юнга. Наприклад, польський психолог і психотерапевт З. Дудек зазначив: «Сон має декілька функцій. Це насамперед очищення психіки, яка перебуває під постійним тиском, від накопичених емоцій та страхів. Друга функція снів – навчальна та розвивальна. Сни впроваджують до нашої свідомості символи та образи, які не можуть виникнути в пробудженій свідомості» [190, с. 34].

Уперше поняття «оніричний простір» було застосоване французьким феноменологом Г. Башляром у праці «Оніричний простір. Художник на службі у стихій». Зважаючи на те, що сновидіння – невід’ємна частина хронотопу багатьох літературних творів, термін міцно закріпився в літературознавстві.

Оніричний простір – важливий складник роману Л. Кононовича «Тема для медитації». Він виявляє приховані фобії й прагнення героїв, надає змогу читачеві краще зрозуміти мотивацію й внутрішній світ персонажів. Окрім того, оніричний простір – це своєрідний місток між реальним та ірреальним світами. У всіх часопросторових пластах, згідно зі специфікою роману, вільно поєднується дійсне та вигадане.

Досліджуючи особливості творення оніричного метанаративу в романі, Т. Мегеря зазначає: «Леонід Кононович використовує прийом наративної градації, виокремлюючи наративні фрагменти сну за допомогою слова-формули «снилося» [92, с. 130].

Сновидіння головного героя дають змогу спостерігати як за змінами емоційного стану протагоніста, так і за подіями, що відбуваються в оніричному просторі.

Також у романі зустрічаються сни Вовчиці, односельчанки головного героя: «Снилося мені, як його поховали... Наче йду я полем – та таким уже безмірним да безкраїм, аж туга бере за серце! Аж глядь – він мені наперестріч. Да вже до того нужденний та обдертий... ну, лата на латі! Ой, Стояне, кажу, чого ж ти отеє перевівся на ніщо? А він мені й каже: Франю, Франю... загнала мене на той світ сая відьма – та ще й у ньому спокою не дає! Намовила нечисту силу, а та як вискочить мені на карк, то їздить уже верхи, їздить... аж сорочка на мені мокра» [69, с. 203]. Опосередковано цей сон підтверджує відьомські здібності баби Чакунки.

Незважаючи на те, що початок сновидіння завжди можна визначити завдяки використанню словесної формули «снилося», доволі складно вказати точну мить, коли герой повертається до дійсності.

Аби досягнути ефекту реалістичності в оніричному просторі, автор вдається до деталізації пейзажів, яскравих описів емоційного стану героя: «...снилося: залізнична станція. Потойбіч колій видно водонапірну вежу, а далі – цегляні хати, городи зі штурпаками соняхів і штахетники. Стояв пізній вечір. Чутно було, як вертаючи з поля, хрипко мукає череда» [69, с. 162]. Створенню враження реалістичності сприяє і чітка вказівка на час та місце дії у просторі сну. Зокрема, на початку кожного сновидіння автор вказує на пору доби, на пору року або на конкретний локус: «снилося: убогий сірий досвіток» [69, с. 48], «снилося: літо було, зелене й квітуче» [69, с. 112], «снилося: безкрає чорне поле» [69, с. 84]. Деталізація пейзажів, яскраві описи емоційного стану головного героя сприяють зближенню сновидінь із дійсністю, унаслідок чого стирається межа між реальним та ірреальним.

Загалом же оніричний простір в романі Л. Кононовича «Тема для медитації» виконує кілька важливих функцій: розкриває внутрішній світ головного героя, його приховані страхи (біла потвора), нездійснені мрії

(Леляна); яскраво, стисло, змістовно передає емоційний стан Юра в конкретний проміжок часу.

Схожу роль відіграють і наявні в романі щоденникові записи Юра й епістоли баби Чакунки. Зокрема, у своїх листах жінка описує та дає критичну оцінку подіям, які сталися в селі після втечі онука (обшук хати, конфлікт із Дзякункою тощо). Виклад листів хаотичний: автор використовував потік свідомості (термін уведений американським філософом В. Джеймсом [див. 38, с. 316]) – популярний прийом, поширений в художній літературі із середини минулого століття після того, як учені почали звертати увагу на суб'єктивність часосприйняття. У цьому контексті вагомим є дослідження концепції дуалістичної природи часу А. Бергсона, за якою існує абстрактний неосяжний час і тривалість – суб'єктивна, психологічна категорія, «безперервний розвиток минулого, що вбирає в себе майбутнє й розбухає в міру поступу вперед [...] усе, що ми почували, думали, бажали від раннього дитинства, все це отут – все тяжіє до сьогодення, готове до нього приєднатися, все напірає на двері свідомості, яка намагається його відсторонити» [9, с. 42]; «...існування складається з сьогодення, яке безупинно відновлюється: немає нічого більш реального за тривалість, немає нічого, крім миттєвості, що вмирає й відроджується нескінченно» [9, с. 206]. Саме нескінченний потік образів і станів є справжньою сутністю життя.

На сьогодні потоком свідомості зазвичай називають текст, де основна увага перенесена на зображення внутрішнього, суб'єктивного світу персонажа, його емоційних станів, крізь призму яких сприймаються події навколишньої дійсності.

Максимально суб'єктивоване явище, досить часто потік свідомості на лінгвістичному рівні проявляється як текст із довільно розставленими розділовими знаками, ненормативним уживанням великих і малих літер, а також іншими граматичними помилками, що властиво й епістолам баби Чакунки: «скоро умру приїдь до мене хоч востаннє побачимося звиділася вві сні Морана да й каже зажилася в мирі християнському стара Відьмо пора в

Отхлань іти одвіт пора держать покутувати що накоїла на білому світі а вмиратимеш каже то щоб наділа оту сорочку що Калиною да барвінком вишита котору на весілля вбирала колись юру Христом Богом благаю приїдь щоб я остатній раз подивилася на тебе» [69, с. 42].

Завдяки такому способу викладу читач має змогу не лише довідатися про події, які відбувалися в рідному селі протагоніста за відсутності останнього (уже згадувані обшук хати, конфлікт із Дзякункою тощо), але й дізнатися особисту думку баби Чакунки про ситуацію, що склалася. Бабині епістоли нагадують хаотичне внутрішнє мовлення з наголошенням постійного мотиву: страждання, біль, викликані важкими обставинами буття українського селянина й інтелігента в тоталітарному суспільстві, спрямованому на денаціоналізацію і нищення моральних цінностей.

Таку ж роль виконує і щоденник Юра, який протагоніст почав вести після звільнення з примусового лікування в божевільні, записи котрого вводяться у текстове полотно роману шляхом використання третьоособової форми «він писав»: «Він писав: я не маю жодних ілюзій щодо свого майбутнього» [69, с. 195].

Грамотично упорядкованіші за листи Чакунки, вони переважно являють собою роздуми про природу комуністичного режиму та тих, хто його підтримує, а також ідеї самого Юра щодо подальшої боротьби. Якщо в хронологічно більш ранніх часових зрізах неприязнь до радянської влади носить емоційний характер, у цьому пласті позиція протагоніста стає обґрунтованішою, підкріпленою опрацьованим теоретичним та фактичним матеріалом, а політичні погляди чітко окреслюються.

До власного дисидентського минулого й діяльності своїх друзів Юр тепер ставиться поблажливо, відзначаючи докладені зусилля й високу ціну, які багатьом довелось заплатити, але вважаючи будь-які спроби мирного спротиву марними: «Те, що ми робили – було спробою зберегти власну гідність; ми знали, що результат буде нульовий, та все одно робили це, аби не почувати себе двоногою худобою, котра з радісним ревом крокує під

барабани. Звичайно, уся наша діяльність була хибною, адже існує тільки один метод боротьби з комуністичним режимом – збройний терор» [69, с. 143].

Однією з ключових особливостей роману є тотожність категорій автора і героя в автодієгетичних наративах, які містять чимало біографічних фактів життя Л. Кононовича: вони подані як згадки про війну в Боснії, проблеми під час навчання у Київському університеті й відрахування з нього у зв'язку з бунтівним характером і внутрішнім дисидентством.

Основною функцією листів і щоденника, як і оніричного часопростору, є відображення внутрішнього світу персонажів, емоційного стану, думок, ідей, мрій, які безпосередньо впливають на дії героїв у реальності.

До третьої категорії часопросторових відношень належить хронотоп, характерний для міфічного світу роману, що існує паралельно із профанно-сакральним, на чому наголошує О. Гірник [див. 25].

У міфічному просторі існують три виміри: пекельна Отхлань («А зрящу я Отхлань бездонну, а в ній ріку огненну, а на тій ріці острів з каміння бачу...» [69, с. 101], Ирій та Верхній світ («з того персня утворилися ще два світи – зелений Ир, або Ирій, або ще кажуть на нього Вирій або ж Вирай, і Верхній Світ, про який достеменно ніхто нічого не знає, але відомо, що він існує» [69, с. 11]). Отхлань та Ирій населяють міфологічні істоти: русалки, змії, білі діви, діви-поляниці, чорний див, відьми, нави, біси, Кобиляча голова. Отхланню править богиня Морана, а володарем Верхнього світу є сокіл-Коштруб.

Численні описи істот, що населяють Отхлань і Верхній світ, написані стилізованою барвистою мовою із застосуванням численних тропів та стилістичних фігур: «У синьому морі дванадцять дів пливе. Очі у них як ізмарагди зелені, коси як біль біла, лиця як місяці ясні» [69, с. 15], «Одягніте панцирі золотії, озьміте мечі острії, полиньте за мною до калинового мосту» [69, с. 21]. Окрім позитивних персонажів із потойбічного світу знаходимо і

негативних: «У морі-окіяні камінний ідол стоїть. Він ні живе ні вмирає, кров людську зв'ягає» [69, с. 23].

Епізоди, пов'язані з Отхланню й Верхнім світом, які введені фрагментарно у вістовий зріз, описують події, на перший погляд не пов'язані між собою.

Найчастіше в цих відрізках фігурує певний герой – козак-запорожець, який метафорично бореться зі злом: «Приїхав до моря козак-нетяга, лицар християнський, став він кривого запоясника діставати [...], камінного ідоля живою кривлею причащати» [69, с. 23], «Звоював нас Юр-богатира, лицар християнський, козак запорозький» [69, с. 26], однак також описує й саму географію міфічного світу: «на річці на красниці Добрий Дуб стоїть, а на тому Дубові три голуби сидить, найстаріший голуб Коштурбів перстень держить» [69, с. 56], «над тим островом сонце не світить ні місяць не сяє» [69, с. 101], а також передісторію персонажів, які згодом з'являються в реальному світі (поляниць, Кобилячої голови тощо).

Героїчна тематика дозволяє говорити про подібність вказаного уривка з народними думами про богатирів. Цьому сприяє введення характерних фольклорних образів: «В чистім полі білий камінь лежить, од того каміня три дороги біжить. Ой коню ж мій, коню! В яку ж сторону путь-доріженьку ми з тобою повернемо?» [69, с. 87]

Більшість фрагментів, пов'язаних із міфічним світом, розгортаються в межах наднарративної категорії глосарію, для них характерна особлива нарративна ситуація: речитативне мовлення, уживання лексичних повторів, еліптичних конструкцій, вигуків уподібнює ці уривки з стародавніми думами чи билинами, а візуально упродовження у міфічний простір виражається використанням курсиву: «Не кровавая зоря з-за Великого Лугу вставала, виїжджав з чистого поля козак-богатира, лицар переяславський» [69, с. 52].

Історичне тло подій допомагають відтворити імітації газетних статей, заміток, звітів КДБ, інших офіційних документів, які переважно мають відверто пропагандистський характер. Визначаємо хронотоп цих текстів як

умовно-реальний, адже в них йдеться про конкретний часовий і просторовий відрізок. Об'єктивно-реальний час представлення тексту адресату – найважливіший складник документальності публіцистичного тексту.

Отже, роман Л. Кононовича «Тема для медитації» характеризується складним багаторівневим хронотопом, представленим кількома типами: профанно-сакральним, суб'єктивним часом персонажів, міфічним, умовно-реальним.

Вісьовим часом і простором є зріз середини 1990-х рр., який «обростає» іншими пластами. Часопросторові відрізки упродовжуються несподівано, розриваючи текст, й так само несподівано зникають.

Кожен часопросторовий пласт має свою специфіку вираження й свою функцію: так зрізи, що належать до сакрального-профанного типу описують шлях протагоніста, його становлення як патріота України, його переродження, суб'єктивного – внутрішній світ протагоніста, виражений сновидіннями, його політичну позицію й ідеї, викладені в щоденнику, злочини прибічників радянського режиму, переказані «голосом народу» – старими, які збираються в хаті баби Чакунки, а також самою бабою, що пояснюють причини життєвої позиції, обраної Юром, умовно-реальний час заміток, звітів, газетних статей, документів, котрі відтворюють тло епохи. Кожний зріз відрізняється структурними, наративними особливостями, засобами художнього та візуального вираження, що допомагає сприймати їх як самостійний елемент.

При цьому, незважаючи на наявність такої складної часопросторової структури, усі пласти пов'язані між собою й виражають цілісну картину художнього світу, презентовану автором.

Висновки до розділу

Отже, яскраво виражена дуальна природа світоустрою роману Л. Кононовича «Тема для медитації», чіткий розподіл на Добро і Зло, кілька часопросторових пластів, де діють надприродні істоти, уведення у твір персонажів вітчизняної демонології та міфології, яскраво виражений мотив

месіанства дають змогу говорити про потужний міфічний складник роману й про реалізацію в ньому колоніально-постколоніального кластеру міфосценарію протистояння.

«Тема для медитації» Л. Кононовича – твір, основний конфлікт якого полягає в протиборстві двох світоглядних систем: антиколоніальної та проімперської. Усі персонажі роману поділяються на «своїх» та «чужих». Належність до тих чи тих визначається наявністю відповідних ідентитетів: майновим та особистим індивідуалізмом, ідеалізмом, релігійністю, україномовністю, проукраїнськими й пронаціоналістичними поглядами на історію. Особливо важливим індикатором у романі є ставлення до теми Голодомору та визнання його спланованим геноцидом українського народу. Саме події 1932–1933 рр. та відновлення історичної справедливості стосовно винних у цьому злочині є наскрізною темою твору.

У романі спостерігаються кілька архетипних образів, що, набувши відповідних рис, трансформувалися в етнонаціональні міфологеми. Так, в історії протагоніста роману Юра бачимо реалізацію мономіфу про шлях Героя, інтроспективну в сакрально-профанному вимірі (пошук винуватців убивць свого діда) й екстраспективну в міфічному (боротьба з міфічними чудовиськами – білим навом, Кобилячою головою, драконом). Національний характер міфологеми виявляється в радикальності, анархізмі, неприязному ставленні до влади, у відповідності всім маркерам національної ідентичності, наведеним вище, яскраво виражених бунтівних інтенціях Юра, якого можна схарактеризувати як Героя-бунтівника, що властиво народам, котрі пережили тривалий період чужоземного завоювання. Головний герой наділений надприродними силами й оточений флером месіанства.

Інший першообраз – Тіні – утілюється в образі зрадника Стояна. Згідно з усталеними уявленнями, Тінь має проявляти витіснені в підсвідоме бажання й потяги. У творі Стоян відстоює позицію псевдопатріотично налаштованої частини українського суспільства, що відмовляється визнавати

злочини радянської влади й готова пожертвувати власною ідентичністю задля безпеки, комфорту й особистої вигоди.

У романі представлені також жіночі першообрази, насамперед, Матері й Діви.

Образ Матері втілюється в кількох постатях: баби Чакунки, баби Лепестини й богині Морани. Найбільш вагомим з-посеред них є образ баби Чакунки, в якому реалізуються фольклорні уявлення про відьомську силу, і за посередництва котрого читач має змогу зануритися в атмосферу української народної магії: замовлянь, гадань, зцілювальних технік, проклять тощо. Протягом твору відьма спрямовує свою силу на захист роду й особливо онука від темних сил, представлених різнорідною нечистю в міфічному вимірі й людьми-комуністами – в профанно-сакральному. Чакунка втілює в собі не лише позитивні, але й негативні аспекти образу Матері: згідно з сільськими чутками, вона неодноразово використовувала свій дар, аби помститися активістам, які вбили її чоловіка.

Останнім першообразом, що активно проявляється в романі, є архетип Діви. Його світлий бік проявляється в коханій Юра Леляні, котрій притаманні відданість, вірність, ніжність; вона чітко ідентифікує себе українкою й поділяє всі духовні цінності головного героя. У романі юнка відіграє роль викраденої чудовиськом (Стояном) діви, яка чекає на порятунок.

Негативний же прояв цього першообразу реалізується в молодих активістках Дзякунці, Лошиці та Вірочці, чиї невдоволені сексуальні потреби трансформуються в садистські нахили й фанатичну відданість дійсному режиму.

Міфічний складник роману підкреслюють особливості хронотопу. Насамперед, повністю йому підпорядкований міфічний часопросторовий зріз, котрий очікувано вирізняється нелінійністю та циклічністю, однак ірреальне проникає також і в профанно-сакральний та оніричний шари, безпосередньо впливаючи на їхню структуру (наприклад, підкреслювані в

профанно-сакральному пласті відповідними композиційними та стилістичними прийомами ірреальність, непорушність; проникнення в оніричний чудовиськ із міфічного часу й простору тощо), адже всі вони тісно пов'язані між собою й постійно перетинаються завдяки фрагментарній ризоматичній композиції роману, що уподібнює твір до химерної прози. Така специфіка часопростору дозволяє міфічному вільно проявлятися в усіх хронотопних шарах твору.

Із огляду на вищезазначене, можемо стверджувати, що національна міфологія в романі Л. Кононовича «Тема для медитації» реалізується шляхом ідеалізації історичного минулого, насамперед, Гайдамаччини, акцентуванні уваги на ролі Голодомору в українській історії як цілеспрямованого геноциду, культивуванні певних образів (етнонаціональних міфологем Героя, Діви), що спираються на «традиційні» українські цінності, озвучені вище.

Реалізації національного міфу сприяє введення у твір елементів міфу первісного: персонажів української міфології (богів Морани, Велеса), демонології (відьом, літавиць, поляниць, Кобилячої голови), фольклорних символів (калинового мосту як символу переходу, святого хліба), повір'їв, замовлянь, обрядів, що допомагають формувати етносемантичне тло роману.

РОЗДІЛ 3

НАЦІОНАЛЬНА МІФОЛОГІЯ У ТВОРАХ Л. КОНОНОВИЧА

ПРО ТРОЯНІВ ОБЕРІГ

3.1. Козацький міф у повісті «Пекельний звіздар» і романі «Чигиринський сотник» Л. Кононовича

Одним із найважливіших різновидів національного міфу, за Е. Смітом, є міф про героїчну добу: він культивує повагу до історичного минулого й слугує важливим об'єднавчим чинником для всіх членів національної спільноти.

В українській культурі в його основу лягла історія козацтва. Появу цього міфу Д. Шаталов пов'язує з виходом друком і широким розповсюдженням «Енеїди» І. Котляревського та «Історії Русів» невідомого автора [див. 166, с. 21–22]. Пізніше до теми козащини неодноразово зверталися представники української культури. Серед них особлива роль випала членам Кирило-Мефодіївського братства, які, на думку С. Плохія [див. 120], змодельовали уявлення про козацтво, що побутує дотепер.

Ідеалізація історичного минулого й захоплення фольклором, характерні для кін. ХІХ ст., сформували в мистецтві, й літературі зокрема, романтичний образ запорожців – відважних воїнів, захисників своєї землі, індивідуалістів та демократів, героїв «із народу»; і на сьогодні він став неодмінним складником уявлень українців про своє минуле.

Козацька тема широко представлена в сучасному мистецтві: літературі (роман Д. Білого «Козацький оберіг», тетралогія В. Рутківського «Джури», циклах П. Дерев'янка «Літопис Сірого Ордену» та О. Зубченка «Перемагаючи долю»; повісті З. Мензатюк «Таємниця козацької шаблі», Я. Яроша «Самійло»), мальописах (М. Прасолова «Дагопак», К. Сулими «Буйвітер»), художніх фільмах (М. Кострова «Пекельна хоругва», В. Чабанюка «Чорний козак»), живописі (В. Кандинського «Козаки», Н. Павлусенко «Іван Підкова», «Іван Мазепа», «Северин Наливайко»,

О. Шупляка «Козацтво і колись, і нині – на чатах», «Захист сторожової вежі», «Мамай-характерник»), скульптурі (А. Куца «Козак Мамай», О. Мельничука «Побратими», М. Таранова «Після бою», Ю. Чернявського «Прощання») тощо.

До творів задекларованої тематики належать і повість «Пекельний зіздар» та роман «Чигиринський сотник» Л. Кононовича.

Сюжет обох творів розгортається навколо подорожі Наддніпряниною козацьких джур Івася (у «Пекельному зіздареві») та Михася (у «Чигиринському сотникові») в переддень повстання Б. Хмельницького. Хлопчики володіють чарівним Трояновим ключем, за допомогою якого мають «замкнути Дажбоже коло» [70, с. 108] – звільнити духів, прикутих до символічних локусів, пов'язаних із важливими історичними подіями, що допоможе «запалити всю Україну» [70, с. 108] і повернути їй незалежність.

Повість «Пекельний зіздар» уперше була опублікована в 2008 р., однак не привернула значної уваги літературознавчої спільноти: творіві було присвячено лише кілька студентських розвідок.

Значно активніше в українському літературному просторі обговорювали роман «Чигиринський сотник», події котрого також відбуваються у світі «Троянового оберега», і який хоч і перегукується із «Пекельним зіздарем», але є незалежним та структурно цілісним.

Критики відзначали оригінальність авторського стилю Л. Кононовича, унікальне бачення української історії й міфології, а також художню вартість твору [див. 12; 29; 31], хоча лунали й критичні відгуки: К. Родик зазначав, що в романі автор повністю відкидає всі заслуги української правобережної шляхти, симпатизує анархічній формі правління й зловживає сексистськими висловлюваннями [див. 129]. Інший рецензент, Ю. Гнат, звернув увагу своєрідний стиль викладу, насичений історизмами, архаїзмами, довгими синонімічними рядами, вжитими, аби надати твору «барокового колориту» [див. 26], що потребує від читача певних знань і може стати на заваді сприйняттю тексту реципієнтом непідготовленим, утім, варто зазначити, що

саме художня мова твору надає йому унікального національного колориту та допомагає зануритися в атмосферу козацького минулого.

Спрямовані насамперед на підліткову аудиторію, повість і роман пропонують читачам набір українських культурних екзистенціалів, що допомагають ознайомитися з рідною культурою, традиціями, національними героями, поглибити знання про історичне минуле, а саме: про визвольну боротьбу 1648–1657 рр.

Їх імплементація відбувається двома основними напрямками: міфологічним та історичним. Перший вектор оприявнюється двома способами: безпосереднім і опосередкованим. За безпосереднього способу надприродні істоти є активними учасниками історії джур (Мамай, коваль-чарівник, поляниці, літавиці, диви та ін.), а за опосередкованого – постають в художньому світі повісті в інших жанрових формах: легендах і заговорах. Другий напрямок представлено художніми образами запорозьких козаків, міфологізованих історичних постатей (Богуна, Кривоноса та ін.) та «історичних ворогів» (польських завоювальників і зрадників-українців).

Прикметно, що в обох творах значна увага приділяється не лише зображенню історичних подій, а й етнографічному складнику: козацькому побуту, зовнішності, звичаям, традиціям тощо.

Усна народна творчість та присвячені козацькій тематиці літературні твори сформували усталені уявлення про вдачу й зовнішність запорожців. Л. Якиминська, спираючись на фольклорний матеріал, виокремлює такі риси характеру запорозьких козаків: нехіль до землеробської праці, релігійність, культ побратимства, упереджене ставлення до представниць жіночої статі, прагнення до вільного життя, культивування індивідуалізму [див. 176].

Зазначені духовні цінності сповідують і січовики з повісті Л. Кононовича «Пекельний звіздар» та роману «Чигиринський сотник», зокрема, найважливішими для них є особиста свобода й незалежність держави. У художньому просторі творів слова «козак» і «вільний українець» уживаються синонімічно [див. 68, с. 82], а маркерами належності до цієї

категорії є сміливість, військова вправність, віра, готовність боронити себе й свою батьківщину. Послугуючись ретроспекцією, автор легітимізує захист українцями державницьких інтересів правом на свою територію й особисту свободу, успадкованим від скіфів, а пізніше – від русичів, адже в художньому світі твору соціальна категорія козаків існувала від найдавніших часів. Так, наприклад, характерник Козуб пояснює походження назви «Київ»: «За давньої України [...] Київ звався Кийвів, себто козацька столиця...» [68, с. 82–83].

Любов до Батьківщини у творах не декларативна, а повсякчас проявляється в діях і вчинках героїв: наприклад, дізнавшись про своє призначення, Івась та Михась без вагань вирушають у небезпечні мандри задля порятунку вітчизни, їм активно допомагають запорозька старшина й характерники Козуб та Обух, а рядові січовики, почувши про місію маленьких козаків, із нетерпінням чекають початку повстання: «Сподобив нас Господь своєю ласкою! [...] Ну, тепер зваримо таку кашу... пеклу стане гаряче, а не те що ляхам!» [68, с. 49].

Цінність свободи та незалежності є одним із центральних мотивів творів Л. Кононовича про Троянів оберіг. Саме ця якість, а також почуття власної гідності й готовність збройно відстоювати свої права відрізняють козаків від людей інших соціальних прошарків: кріпаків, крамарів та «гречкосіїв», які лише «дивляться в землю та мовчать» [68, с. 68].

Водночас до власне землеробської праці запорожці ставляться з повагою, уважаючи її гідною справою для січовика, який у зв'язку з віком чи станом здоров'я нездатний продовжувати збройно захищати свою землю: так, дід Івася тримав чимале господарство: «Хата добренна, повітки, льох... Коней цілий табун, воли, корови» [68, с. 95], де працювали він сам, його дружина й зовсім юний онук. Власний хутір мав і дід Михася Чурай. Статки козака дозволяли йому наймати робітників, а оборонні споруди здатні були стримати невеликий ворожий загін.

Обидва діди змалку навчали онуків військовій справі та залучали їх до фізичної праці, що неодноразово ставало хлопчикам у нагоді в майбутньому.

Ще однією характерною рисою, що відповідає народним уявленням про козацтво, є упереджене ставлення до жіноцтва, від стосунків із яким під час перебування на Січі козаки мають утримуватися.

Специфіка змалювання образу Запорожжя як ізольованого суто чоловічого простору, куди жінкам, крамарям, ковалям, шевцям та іншим «доступ [...] був заказаний» [68, с. 41], не лише відповідає уявленням про історичні козацькі фортеці, але й спонукає до порівняння із закритими лицарськими орденами Середньовічної Європи, чому сприяє й культ Матері-Лади, що його практикували запорожці: «Од того і жінок немає в Січі, що визнають січовики лише Ладу, пречисту Панну, котра є їхньою Покровою» [68, с. 55], адже вшанування Богородиці характерне для традицій середньовічного лицарства.

Середньовічній лицарській традиції іманентний і культ січового братерства, завдяки якому «на Січі злодіїв нема» [68, с. 58], а пролити кров іншого козака – вважається великим гріхом: «гріх козакові на козака руку здійсмати! Дід казав: не можна проливати братню кров. То нехай ляхи да недоляшки одне одному голови стинають!» [68, с. 78].

Ще ближчі стосунки складаються між побратимами. Побрататися козак міг не лише із січовиком, але й із воїном іншої національності чи віри. Цей союз уважався священним: наприклад, у повісті йдеться про дружбу між запорожцем і кримцем: зустрівшись на полі бою названі брати «роз'їжджаються в різні боки й не чіпають одне одного! А як у бран когось із них займуть, то один другого має викупити або визволити, хоч би й сам голову склав» [68, с. 63].

Як зазначалося вище, у мандрах хлопчиків супроводжують чарівні помічники. Одним із найприкметніших серед них є козак Мамай. Цей персонаж фігурує лише в «Пекельному звіздареві» й неодноразово допомагає Івасеві, рятуючи його від літавиць, Неї та інших сил зла.

Він – один із найпоширеніших образів в українській культурі, в якому «народ втілює своє прагнення до волі, є уособленням народного розуміння фізичної вправності, чоловічої вроди, а також високих моральних якостей – поваги до старших, співчуття до слабших, почуття справедливості, товаришкості» [78, с. 151].

Походження Мамає в художньому просторі твору залишається таємницею, відомо лише, що він жив ще за «...тої давнини ще крига була...» [70, с. 101], хоч і звався тоді «Батьком Івором». Уже за тих часів він був могутнім чаклуном: «...міг він обертатися в звіра, птаха і рибу...» [68, с. 101], і «...владарював над цілим краєм» [68, с. 101]. Протягом століть Мамає залишався вірним Дажбогу й не спокусився на пропозиції Чорнобога, за що Господь зрештою перемістив козака до чарівного замку між світами, де він живе разом із останніми дівами-поляниціями.

Безсмертний Мамає наділений чарівними силами: умінням літати, зцілювати рани, ставати невидимим, мандрувати між світами, а також він володіє джерелом живої води, яка може воскресити загиблого й наділити людину невразливістю. Козак, називаючи себе волхвом, натякає на зв'язок із жерцями Київської Русі, утверджуючи думку про успадкування січовими характерниками магичних здібностей язичницьких священників. Сильнішого за смертних, але слабшого за богів Мамає можна порівняти із християнськими святими, до яких звертаються з молитвами, сподіваючись на те, що, будучи ближчими до простих людей, вони швидше відгукнуться на прохання.

Як дух-покровитель козаків, Мамає є носієм усіх козацьких цінностей, із великою повагою відгукується про Січ та її мешканців, поділяє жагу козаків до битви («На те й вороги, щоб шаблі козацькі не ржавіли та було з кого здобичі добрим молодцям узяти!» [68, с. 120]), а його присутність знаменує початок війни: «З'являється він перед великими війнами, і то вже нехибний знак, що проллється кров...» [68, с. 56]. У повісті козаки, утомлені

власною бездіяльністю, з одного боку, й нахабством польських панів – з іншого, сприймають появу могутнього предка як знак давно очікуваних змін.

Наділений рисами, що традиційно цінувалися в козацькій спільноті (мужністю, фізичною та магічною силами, спритністю, товарицькістю, повагою до січовиків та Дажбога, любов'ю до батьківщини), у художньому просторі повісті Мамай є своєрідним ідеалом, прикладом для наслідування для кожного козака.

Знаковими є й постаті характерників Козуба та Обуха – наставників і помічників Івася та Михася.

Щодо походження й доцільності використання постатей характерників у масовій культурі досі точаться дискусії, однак на сьогодні, незалежно від специфіки появи цього феномена в художньому просторі, образ козаків-чарівників міфологізувався, набув привабливих рис і здобув поширення в українському мистецтві (наприклад, образи Андрія Сивого, Северина Чорнововка, Яреми Ярового, Пилипа Олефіра, Катрі Бойко, Віри Забіли, Буйвітра з вищезгаданих творів).

Фольклорна традиція наділяє характерників надприродними здібностями: ясновидінням, зціленням, володінням гіпнозом, умінням створювати захисні обереги, здатностями керувати погодою, воскрешати мертвих, розуміти мову тварин і перевтілюватися в них.

Уснопоетичних уявлень у змалюванні образів козаків-чарівників дотримується й Л. Кононович у творах про Троянів оберіг. Виконуючи роль наставників та помічників, характерники є одними із ключових персонажів повісті й роману: супроводжуючи маленьких січовиків у мандрах, вони розповідають хлопцям про особливості світобудови, підтримують і оберігають протягом усієї подорожі.

Неодноразово ставали джурам у пригоді знання козаками-чарівниками містичних знаків («руку підняв і накреслив у повітрі Дажбожий знак (який захищав і його хату – Я. З.). – Ану геть звідціля, чортові душі! Найменням Коштрубовим вас закликаю – згиньте! Заскиглило у п'їтмі, й побачив Івась,

як шугонула по воді зграйка дитинчат із палаючими віхтями в руках. Очі їхні були червоні, мов жаруки, а замість ніг – курячі лапи» [68, с. 115]), уміння тлумачити сни (наприклад, віщі сновидіння Івася про Нею, чарівну вільху, старе покинуте городище тощо), і зцілювати рани за допомогою замовлянь, стилізованих під уснопоетичні форми.

У замовляннях побудова магічного тексту відіграє принципово важливе значення, тому щоразу автор ретельно відтворює їхню двочленну трикомпонентну порівняльну форму. Наприклад, для зцілення свого джури у повісті «Пекельний звідар» Козуб використовує замовляння, в основі якого лежить двочленне порівняння: «Як у того мерця рани не болять, так щоб і в Івася, внука Велесового, воя Троянового, рани не боліли да не щеміли» (ключовим у заперечному порівнянні є вказівка на відсутність болю в мертвого, тому й звучить прохання-замовляння звільнити від болю живу людину, у цьому випадку – Івася); молитовне звертання: «Ой ви кийви, княжії вої»; вступ («Підіть ви, княжі кийви, на гору Заруб, принесіть живої води, що з Велесової кирниці біжить, – щоб Івася, внука Троянового, воя Дажбожого, уздоровити, білеє тіло його зцілити») й закріплення («Слово мое тверде як камінь. Амінь» [68, с. 81]).

Імітація фольклорного тексту відбувається на морфологічному, стилістичному й синтаксичному рівнях: уживаються нестягнені форми прикметників (білеє тіло), лексико-морфологічні архаїзми (кирниця, кийви, вої, уздоровити), плеоназми («рани не боліли да не щеміли» [66, с. 71]) тощо. Дотримуючись сталої форми, автор створив якісний еквівалент фольклорного тексту.

Використовує замовляння характерник і для активації ще одного свого уміння – здатності бачити сутність речей. Так, за допомогою магічного обряду Козуб воскрешає мертвого, від якого разом із Івасем дізнаються про призначення останнього; виявляє справжню природу стріли, якою було поранено хлопця: «Як сказав він се, то здригнулася стріла, почала звиватися, а тоді скрутилася і засичала. Дивиться Івась, а характерник у руках гадюку

держить» [68, с. 146]. Зазначимо, що подібні «зміїні» трансформації досить поширені в індоєвропейській міфології: зокрема, індійський бог-руйнівник Шива стріляв із лука зміями, а герой Магабгарати Карна під час битви на полі Куру використовував стріли, які перетворювалися в змії.

Схожі вміння проявляв і Обух у «Чигиринському сотникові». До прикладу, за допомогою замовляння й ритуальних дій характерник знайшов одного із заклятих духів: «Тіло своє залізом утинаю, живою кривлею тебе заклинаю: вкажи мені на того, хто третій у колі твоїм!» [70, с. 300].

Водночас треба зазначити, що образ Обуха з «Чигиринського сотника» менш ідеалізований, ніж Козуба із «Пекельного звіздаря». Наприклад, урятувавшись від чортів на Лисій горі на одному з етапів подорожі, Михась знаходить свого січового батька у корчмі, де той пиячив уже кілька тижнів, бо втратив надію на повернення підопічного.

Неодноразово саме Михась завдяки своїм унікальним здібностям рятує не лише своє життя, але й Обухове (наприклад, маленький козак звільняє наставника із Кодацької фортеці, а наприкінці твору самотужки перемагає Мурмила, якого не вдалося здолати старому характерникові).

Незважаючи на це, і Козуб, і Обух поділяють одні й ті ж духовні цінності: вони, як справжні січовики, – патріоти, набожні, вірні товариству, аскетичні й невибагливі в побуті.

Також історичний спосіб імплементації культурних екзистенціалів полягає у введенні в сюжет міфологізованих історичних постатей.

У суспільній свідомості кожний часовий період асоціюється з відповідними діячами минулого, котрі, міфологізовані усною народною творчістю, письменниками, філософами, стають провідниками національних і державницьких ідей і патернів та ідентифікуються з ними. Ця особливість формування уявлень про минуле спостерігалася ще за античних часів: «Для греків історія була ареною, де трансцендентальні цінності втілювалися у виняткових особистостях та державах, котрі могли слугувати моделлю для теперішнього та майбутнього. У подібного ідеалізму була «антиісторична»

тенденція оцінювати людей швидше як типи й парадигми, а не історичні особи» [178, с. 64].

У творах Л. Кононовича про Троянів оберіг фігурує низка історичних діячів: Іван Богун, Максим Кривоніс, Іван Ганжа, Богдан Хмельницький, Станіслав Морозовицький (Морозенко), Северин Наливайко, гетьман Остряниця, Ярема Вишневецький, Станіслав Конецпольський та ін., яких розділяємо на дві групи: 1) персонажі-помічники; 2) персонажі-суперники.

До групи «помічників» зараховуємо персонажів, які допомагають Івасеві та Михасеві на їхньому шляху. У повісті це, насамперед, Іван Богун, Іван Ганжа та Максим Кривоніс, з якими Івась знайомиться про приїзді на Січ.

Серед них найбільше уваги приділяє автор майбутньому вінницькому полковникові Івану Богуну, котрого описує так: «молодий запорожець у червоному жупані з вильотами. Бистре й зухвале було його лице, а чорний оселедець гадюкою звивався по виголеному черепу» [68, с. 46]. У тексті неодноразово відзначався його воєнний талант та пов'язане із цим шанобливе ставлення запорожців: Богунові довіряють найбільші таємниці, зокрема, щодо появи чарівного Троянового ключа, планування майбутнього повстання, утримання в темниці під Січчю безсмертного чаклуна Скубрія тощо. Також можна припустити, що майбутній полковник володіє деякими надприродними здібностями. Так, за чутками, він «у самісіньке пекло спустився та як дав їм там усім часу (чортам – Я. З.) вони там од нього тікали, як опарені!» [68, с. 80].

Іван Ганжа й Максим Кривоніс у повісті з'являються лише раз, проте ставлення до них усіх запорожців і, зокрема, Івася, не менш шанобливе. Так, захоплений знайомством джура каже: «Се ж перві лицарі на Україні» [68, с. 71].

Обом запорожцям відоме пророцтво про Троянів ключ і повстання, передвісником котрого є поява чарівного артефакту, і охоче зголошуються допомогти маленькому джурі, бо, за словами Козуба, «й вони служать тому

ділу, що й ми оце з тобою!» [68, с. 71], утім, далі в сюжеті не фігурують, що зумовлено невеликим обсягом «Пекельного звіздаря» й позиціонуванням твору як першої частини майбутнього циклу.

У «Чигиринському сотнику» кількість історичних постатей більша, що зумовлено ширшим часовим і просторовим охопленням роману. У сюжеті твору теж фігурують Іван Богун та Максим Кривоніс (хоча про Івана Ганжу вже не згадується, натомість поруч із Богуном та Кривоносом з'являється Станіслав Морозенко), позиціонування котрих не відрізняється від «Пекельного звіздаря»: майбутні полковники – відважні воїни, захисники своєї батьківщини, наділені численними воєнними доблестями. Навіть Ярема Вишневецький відгукується про них із повагою, називаючи «щирими запорожцями» та «достеменними лицарями».

Козаки допомагають Михасеві протягом мандрів, відстоюючи його не лише перед вояками князя Яреми, а й перед простими запорожцями, коли джуру та його наставника було несправедливо звинувачено в крадіжці січової скарбниці; востаннє читач бачить їх у лавах війська Богдана Хмельницького напередодні повстання.

Говорячи про конкретну особу, автор у характері кожного персонажа виділяє одну значущу рису. Наприклад, Богун вирізняється вмінням урегулювати конфлікти з вигодою для себе: «Вибачай, зацний пане, – каже, хитро примруживши око, – се жарти в нас такі! У Запорожжі як шуткують, то голови розбивають одне одному... а вам і гірше може щось укоїтися!» [70, с. 65]; Кривоніс – запальним норовом: «Я до ротмістра, а він і балакати не хоче! А ти, каже до мене, мугиряко репаній, слухатися повинен! Мене, курінного отамана Кривоноса, мугирякою назвати? Як дав я йому, то він і ноги задер» [70, с. 115].

Особливе місце у творах Л. Кононовича про Троянів оберіг посідає Богдан Хмельницький, зустріч із яким є метою сповнених пригод подорожей хлопчиків.

У «Пекельному звіддареві» про майбутнього гетьмана згадується побіжно, у контексті передбачення, зробленого для Івася: «Сьомий і буде тим, хто прийде в Запорожжя! Стане він гетьманом над вами і запалить усю Україну!» [68, с. 137–138]. Оскільки повість закінчується від'їздом Івася із Січі задля виконання пророцтва, вірогідно, поява чигиринського сотника планувалася в подальших творах циклу.

У романі «Чигиринський сотник» Михась зустрічається із Богданом Хмельницьким наприкінці своєї подорожі. Візуальний портрет майбутнього гетьмана у творі досить скупий: «Немолодий уже був се чоловік, та міцний мов дуб; з лица його біла несхитна воля й відвага. Щось татарське було в нім – ніс гачкуватий, очі вузькі, та світилося у них зухвальство й заводіяцтво, що тільки тим козакам притаманне, которі за порогами пробувають» [70, с. 507]. Більше уваги автор приділяє політичним поглядам та ідейним переконанням майбутнього гетьмана; Хмельницький є своєрідним рупором, який транслює провідні ідеї твору: прадавнє право українців на свої етнічні території, підкріплене міфом про обітовану землю, спадковість цього права, перейняте у скіфів і русичів, незламність воїнів-українців, адже жоден із ворогів споконвіку не зміг їх підкорити: «Одколи уділив нам Господь сеї землі святої, що по обидва боки Дніпра лежить, і став сей край зватися Україною, що значить Богом Украяна, а люд Дажбожий став зватися українцями, що значить обраний народ, звідтоді стоїть і Січ Запорозька. Приходили на нашу землю наїзники – і шеремети, що Голунь узяли копієм і Заруб святий сплюндрували, і готи, що великого князя Буса і старшин його на хрестах розіпнули в Білоярі, й ромеї клятї, яких імператори да королі сюди виряджали, і гуни, що їх Атила привів безбожний, і печініги, й половці, й навала Батієва, – та ніхто з них Січу Запорозьку не зміг звоювати, залишалася вона тим краєм, звідки виходили лицарі Троянові, люд хрещений піднімали на супостата і гнали його з України!» [70, с. 518].

Постать Хмельницького в художньому світі «Троянового оберєга» настільки значуща, що весь сюжет підпорядкований необхідності його

залучення до козацького бунту, оскільки майбутній гетьман має стати своєрідним символом боротьби за незалежність, а його поява слугує імпульсом до збройного повстання.

Автор наділяє свого персонажа рішучістю й політичним чуттям: наказавши винищити польську залогу на Хортиці, чигиринський сотник зупинив нетерплячих козаків, готових рушити в похід проти зими, і присвятив холодну пору року пошукам союзників та укладенню воєнних альянсів. Неодноразово протягом тексту відзначалася глибока повага, яку відчували січовики, пригадуючи його колишні заслуги, відвагу, воєнну вправність, мудрість та силу волі.

Оскільки жанрова специфіка обох творів передбачає імплементацію в текст елементів надприродного, автор підкріплює тезу про богообраність Хмельницького введенням версії про пророцтво, зроблене при його народженні: чигиринському сотникові судилося стати рятівником України.

Прикметними у формуванні уявлення про майбутнього гетьмана є обставини його першої зустрічі з головними героями роману «Чигиринський сотник»: козак сидів на землі посеред галявини, а поруч «Коло пенька бандура сперта була і стояв куманець – певне, з горілкою» [70, с. 507], що перегукується із класичним зображенням фольклорного Мамаю, котрого О. Найден трактує як «воїна – сонячного божества, воїна-героя, воїна-ватажка, воїна – сакрального предка, воїна-козака» [101, с. 6]. Отже, у романі відсутність постаті козака Мамаю компенсується частковою асиміляцією його образу із Богданом Хмельницьким.

Особливості змалювання майбутнього гетьмана сукупно формують образ батька нації, суворого, але справедливого, богом обраного месії, здатного об'єднати й організувати в мирний час не завжди розсудливих і дисциплінованих січовиків. Поєднання образів батька й месії не випадкове: О. Юрчук, аналізуючи український антиколоніальний дискурс (роман «Чигиринський сотник» містить яскраво виражені антиколоніальні інтенції –

Я. З.), називала феномен месіанства провідним у межах цієї концепції [див. 175, с. 43].

До групи «суперників» належить князь Вишневецький, образ якого наявний лише в романі.

Якщо Богдан Хмельницький уособлює батька, месію, то в образі князя Яреми втілюється концепт «зрадник». Потрібно зазначити, що в художньому світі твору відречення від свого коріння є найбільшим гріхом: усі центральні антагоністи є українцями-ренегатами (Барабаш, Мурмило, Вишневецький), які відщуралися своїх віри, землі, народу й добровільно стали на бік зла, причому не лише метафорично, а й буквально, адже втіленням «п'їтьми» у міфопеї роману є Чорнобог (Триглав), котрому й допомагають колаборанти.

Використання концепту «зрадник» у романі є не випадковим: цей екзистенціаль поширений у антиколоніальній літературі, в якій визначаються межі опозиційної пари «свій/чужий» і встановлюються ідентифікаційні маркери. У контексті твору зрадник – це людина, котра генетично належить до певного етносу й зростала у відповідному культурному полі, має пов'язані із цим зобов'язання, але стала на бік супротивника, що є більш травматичним, ніж очікувана агресія відкритого ворога.

Автор не заперечує вроджених талантів князя: усі його дії вирізняються рішучістю й ретельним плануванням, однак свої здібності він використовує на шкоду козацтву й «силам добра». У творі князь Ярема перешкоджає місії Михася значно більше, ніж шляхтичі-поляки: саме він організував напад татарського чамбулу на хутір діда головного героя, намагався змусити запорожців видати маленького джуру, був причетний до арешту хлопця та його «січового батька» характерника Обуха, матеріально забезпечував переслідування протагоністів Барабашем і Мурмилом.

Якщо Хмельницький є своєрідним рупором, котрий транслює ідеї та цілі світлого боку, то Вишневецький – виразник політичного бачення «темних сил». Показовими є його думки щодо місця людини в суспільстві: «Живи, трудись, виконуй, що загадали, плати, що належить... Так ні ж бо, не

хочуть! Козаками хочеться усім бути!.. А того не тямлять, що споконвіку заведено: шляхті – шабля, купцеві – безмін і терези, а посполитим – плуг та рало... на тому світ стоїть! І не може бути інакше, а то зійде усе на пропасть і буде тільки руїна кругом!» [70, с. 345]. Щирий у своєму прагненні «цивілізувати дикі землі», князь справді не розуміє, чому посполиті тікають на Запорозжя, адже не усвідомлює цінності волі, що й відрізняє його від протагоністів роману. Для гордовитого Вишневецького власна вищість є очевидною, а тези козаків про індивідуальну свободу Ярема сприймає як спробу нівелювати соціальну дистанцію між шляхтичами й селянами та зруйнувати усталений і комфортний для нього лад.

Отже, образи козаків у творах, орієнтованих переважно на дітей та підлітків, у легкій і привабливій формі транслюють відвагу, винахідливість, любов до батьківщини тощо, формують позитивний образ воїна-захисника й підтримують дійсний героїчний міф про запорожців, культивуючи повагу до минулого.

Найяскравіше перелічені риси виявляються в Мамаї – безсмертному покровителі козацтва, прабатькові характерників, котрий з'являється лише в повісті. Окрім того, він виконує ще одну важливу роль – є живим свідком існування козацької держави за скіфських часів, цим утверджуючи спадкове право запорожців на незалежність.

Традицію козаків-чарівників після Мамаї продовжують характерники Козуб (у «Пекельному звідареві») та Обух (у «Чигиринському сотникові»). У формуванні їхніх образів автор дотримується народних уявлень, наділяючи своїх персонажів надприродними здібностями (ясновидінням, зціленням, володінням гіпнозом, умінням створювати захисні обереги, воскрешати мертвих, розуміти мову тварин). Важливими інструментами в арсеналі характерників є симуляції замовлянь, що імітують уснопоетичні форми й відтворюють їхню структуру. Чаклунські сили Козуб та Обух поєднують із володінням зброєю, мужністю, мудрістю.

За поведінковими моделями ці два персонажа дуже подібні між собою, адже обидва уособлюють образ мудрого наставника, що допомагає героєві на його шляху, хоча постать Обуха є менш ідеалізованою.

Значну роль у трансляції культурних екзистенціалів відіграє наявність у творах історичних міфологізованих постатей доби Хмельниччини (Ярема Вишневецький, Іван Богун, Максим Кривоніс, Морозенко), яких умовно можемо класифікувати як «суперників»/«помічників» протагоністів; для кожної категорії притаманна певна специфіка художнього зображення. При цьому в «Пекельному звіддареві» кількість історичних постатей менша, що зумовлено жанром, а також вузьким часовим і просторовим охопленням повісті: у ній з'являються лише персонажі-помічники Іван Богун, Іван Ганжа та Максим Кривоніс, які змальовані досить скупо: автор виділяє в характері кожного героя значущу рису й акцентує на ній увагу (хитрість, жорсткість, дипломатичність тощо).

У романі окрім «помічників» важливу роль відіграють «суперники», зокрема, в образі князя Яреми Вишневецького втілюється концепт «зрадник»: незважаючи на українське етнічне походження, протягом усього твору князь докладает всіх можливих зусиль, аби завадити джурі досягти мети, а козакам – підняти повстання. Гордовитий і жорстокий чоловік, розумний і небезпечний ворог, він є виразником політичного бачення «темних сил»: відкидає право українців на незалежність і підтримує вигідну для нього кріпацьку систему.

Особливе місце в «Чигиринському сотнику» посідає Богдан Хмельницький, зустріч із яким є метою подорожі маленьких козаків. У його постаті реалізувався образ месії, батька нації, що характерно для антиколоніальних текстів. Вишневецький і Хмельницький є виразниками двох світоглядних парадигм, котрі протиставляються одна одній в романі: ситого спокійного життя, хай і в неволі, та свободи як першорядної цінності.

Тож, козацький міф як один зі складників національної міфології в повісті «Пекельний звіддар» і романі «Чигиринський сотник» Л. Кононовича

утілюється шляхом уведення художніх образів козаків, міфологізація яких здійснюється в контексті біполярного конфлікту між Добром і Злом, глибоко національного за своєю суттю: протистояння відбувається на історичному (козаки проти польських панів та зрадників-українців) і міфічному (Дажбог проти Чорнобога) рівнях, котрі сприяли створенню цілісного художнього простору, одним із базових складників якого є синкретична національна квазірелігія.

Глобальні масштаби протиборства, до котрого залучені не лише люди, але й божественні сили, передбачають наділення супротивних сторін гіперболізованими рисами. Априорі належачи до сил Добра, запорожці сповідують духовні цінності, якими їх наділяє фольклорна традиція: відвагу, вправність, силу, любов до батьківщини, індивідуалізм, набожність, прагнення до свободи особистої й політичної.

Варто відзначити також міфологізацію наявних у творах історичних постатей – полковників І. Богуна, М. Кривоноса, гетьмана Богдана Хмельницького та ін., а також легендарного козака Мамаю, котрі постають ідеальними козаками у повісті й романі. На противагу їм, образи Яреми Вишневецького та польських шляхтичів набувають гіперболізовано-демонологічних рис, імплементуючи в художній світ творів про Троянів оберіг «чорний міф».

3.2. Міфопея повісті «Пекельний звіздар» і роману «Чигиринський сотник»

Твори Л. Кононовича про Троянів оберіг характеризуються багатою міфопеєю, яка формує закони світоустрою художнього простору повісті та роману й безпосередньо впливає на вчинки персонажів, що зумовлює її цінність як об'єкта літературознавчого дослідження.

Деякі особливості міфосистеми творів оприявнюються безпосередньо під час розвитку основних сюжетних ліній. Переважно про специфіку будови художнього світу повісті та роману читачі дізнаються із уст характерників

Козуба й Обуха – своєрідних зв'язківців між сакральним-профаним і міфічним вимірами творів. Переказані ними космогонічні, антропологічні, етіологічні міфи, легенди, повір'я формують уявлення про міфополю художніх полотен, знайомлять реципієнта з її персонажами й їхньою внутрішньою ієрархією, дозволяють скласти уявлення про закони світобудови художнього простору повісті та роману. Усі історії, повідані козаками, розпочинаються зачинами («давно-давно», «із нащада світла», «як не було ні неба, ні землі»), котрі зустрічаються в структурі деяких фольклорних жанрів (календарно-обрядових пісень, казок тощо). Разом із відтворенням розмовного стилю мовлення, насиченого фразеологізмами, просторіччями, архаїзмами, такі зачини сприяють формуванню правдоподібної імітації народної оповіді.

Автор презентує читачам міфополю, яка ґрунтується на фрагментах праслов'янської й християнської міфологічних систем.

Власне українська квазівіра чітко сепарується від інших релігій. Так, перелічуючи божеств різних конфесій, Козуб говорить: «У них (у мусульман – Я. З.) він зветься Аллаг, у християн – Христос, а в нас – батько Дажбог, славен Троян, що створив небо та землю» [70, с. 63].

При цьому ставлення до власне християнства в повісті критичне: зокрема, хрещення Володимиром киян однозначно трактується як насильницький акт: «Іще в Ладимира-князя служив і киян у Почайну заганяв, щоб їх попи-ромеї похрестили...» [70, с. 138].

Відмежування від інтернаціональної релігії і створення своєї квазірелігії сприяє формуванню специфічно-етнонаціонального простору «Троянового оберега», що активує національні міфи про богообраність і про «золоту добу», а також слугує чітким межовим маркером для сепарації на «своїх» і «чужих» у межах антиколоніальної риторики, що проявляється насамперед у біполярній структурі міфосвіту обох творів: колоніально-постколоніальний кластер міфосценарію протистояння зумовлює злиття категорій «свій» із «добро» та «чужий» зі «зло» (належачи апріорі до «добрих сил», козаки-запорожці, підтримувані добрими богами, воюють

проти загарбників: поляків та українців-перекинчиків, котрим допомагають темні боги, а також різна нечиста сила).

У міфосистемі творів Добро уособлюють Дажбог, його мати Лада, молодші боги (диви), наділені безсмертям люди (козак Мамай, поляниці), а також окремі духи (водяник). Зло ж представляють Чорнобог (Триглав), його тітка Нея, демони (перелесниці, білі діви, чорти), чаклуни, що продали свої душі нечистому (Тіберіус, Мурмило). Протистояння цих двох категорій у художньому просторі обох текстів набуває космогонічних рис. Лише незначна частина міфічних істот (наприклад, русалки) дотримується нейтралітету й не підтримує жодну зі сторін.

Чільне місце в міфопеї повісті й роману посідає особливо шанований серед давніх слов'ян Дажбог. Зокрема, бог належав до київського пантеону, на що вказується в «Повісті минулих літ» [120, с. 62].

Уявлення про функції Дажбога в дослідників давньослов'янської міфології переважно збігаються: уважається, що він уособлює сонце й сонячне світло, свідченням чого наводять вільний переклад візантійського «Хронографа», викладений в Іпатіївському списку, де цього бога порівнюють із давньогрецьким Геліосом й однозначно вказують на його зв'язок із денним світилом. В. Скуратівський вважає його «...верховним (найвищим) (богом – Я. З.) [...] Він дарував тепло (сонячне проміння) і вологу (дощ) – саме ті природні явища, від яких залежали життя і статки людини» [136, с. 34]; Б. Рибаків називає Дажбога «божественним міфічним царем [...], благодійником, в імені якого відобразилося розширення уявлень про сонячне божество» [131, с. 434]. Таку ж думку висловлює й В. Жайворонок, аргументуючи її, окрім наведених вище свідчень, згадками про бога в українській весільній творчості: «(Дажбог – Я. З.) зображується покровителем весілля, що зустрічає нареченого-князя на світанку» [43, с. 166]; це, з одного боку, вказує на його функції бога, до сфери впливу якого входить сприяння зростанню роду, а з іншого, ще раз наголошує на зв'язку із сонцем.

Згадується він і в «Слові о полку Ігоревім»: неодноразово вжитий у тексті вислів «Дажбожий внук» дав підставу дослідникам вважати Дажбога родоначальником русичів. Саме таке трактування лягло в основу цього образу в аналізованих творах, де він є праотцем козаків-українців. Тому автор вживає вислови «Дажбожі внуки» [70, с. 171] чи «Дажбожі діти» [70, с. 294], а самого бога називає Батьком.

Водночас у творах про Троянів оберіг спостерігаємо в образі Дажбога риси, притаманні Богові християн. Насамперед, його функції розширюються: у світі «Троянового ключа» він є не одним із пантеону, а деміургом і водночас – уособленням добра, що більш властиво монотеїстичним релігіям, ніж язичництву, де процес створення світу зазвичай не пов'язаний із постаттю божества, яке згодом посяде вершину пантеону: у грецькій чи аккадійській міфологіях світ виник від союзу жіночого й чоловічого начал, а в японській та скандинавській космогонічні процеси взагалі відбувалися спонтанно, самі собою. Ті ж божества світових міфологій, що були задіяні у світотворенні, зазвичай поставали в образі чудовиськ (наприклад, скандинавський Імір чи вавилонська Тіамат). Згодом їх перемагають боги «молодшого покоління» й формують новий пантеон, де часто чільне місце посідає один бог (Зевс, Одін, Мардук), який непричетний до космогонічних процесів і не претендує на всеохопність, котру спостерігаємо у Богові авраамічних релігійних систем.

Подібність християнського Творця і Дажбога в художньому світі творів про Троянів оберіг підкреслює і сам автор. Наприклад, у романі «Чигиринський сотник» характерником Обухом наводиться такий космогонічний міф: «Пірнув Господь у море [...] та не подужав до дна сягнути. [...] де не взявся клятий Триглав. Дістану я [...] піску з дна морського [...] та й пірнув у море. [...] набрав жменю піску та й запхав собі до рота. [...] Те, що в руці було, віддав [...], а що в роті, те сховав. Як посіяла Матінка Лада той пісок, то почало рости й те, що у Клятого в роті було [...]

Став клятий плюватися на всі боки. Де плюне, – там гора і виросте, де харкне – там скеля» [70, с. 96].

Ця оповідь нагадує відому українську легенду про Бога й Сатанаїла [14, с. 70–74]. В обох текстах провідна роль у космогонічних процесах повністю належить Творцю, а участь помічника-шкідника применшується.

Усеохопність підкреслюється багатоіменністю: Дажбог увібрав у себе імена інших слов'янських божеств: «В Господа нашого семеро імен: Дажбог, Троян, Велес, Милобіг, Стрибог та Коштруб» [70, с. 164], які в проєкті є взаємозамінними: «Батьку Дажбоже, славен Трояне» [70, с. 23], «Найменням Коштрубовим» [70, с. 134], причому одне з них, за словами характерників, – табуйоване: «Сьоме наймення його вголос не вимовляється. Знали його колись волгви та бісуркани, а зараз уже не пам'ятає ніхто...» [70, с. 164]. Зазначимо, що заборона на вживання імен богів характерна для різних міфологічних систем (грецької, семітської, китайської тощо) і є пережитком поширеного забобону: той, хто знає справжнє ім'я іншої людини (чи істоти), здобуває над нею необмежену владу.

Серед усіх імен верховного бога міфопеї художнього світу творів про Троянів оберіг опісля «Дажбога» найчастіше вживається «Троян». У його честь названий і світ, де відбувається дія і повісті, і роману.

У слов'янській культурній спадщині похідні прикметники від цього слова вперше зустрічаються в «Слові о полку Ігоревім», а згодом – у апокрифі «Ходіння Богородиці по муках» між Хорсом, Велесом та Перуном, що може свідчити на користь існування цього бога в пантеоні давніх слов'ян, хоча функції його все ще залишаються нез'ясованими й ґрунтуються на припущеннях. Наприклад, В. Складенко вважає, що «...дуже рідкі згадки про бога Трояна в давніх пам'ятках писемності свідчать про те, що він не був загальноруським богом. [...] Йому поклонялися, найімовірніше, лише в Києві і прилеглих землях, через які й була протоптана стежка до статуї бога Трояна» [135, с. 16].

Більше відомостей можна знайти про Стрибога. Він не лише належав до Володимирового пантеону, але й згадується в «Слові о полку Ігоревім» як бог вітру й дід вітрів – Стрибожих онуків.

Також у творах про Троянів оберіг автор ототожнює Дажбога й Велеса – широко шанованого у слов'янській міфології бога, яким, нарівні з Перуном, присягалися воїни: «І мужі його за руським законом присягаються своєю зброєю, і Перуном, своїм богом, і Велесом, яко скотим богом» [121, с. 67].

Велес уважається покровителем худоби, землеробської справи, торгівлі й багатства, а за окремими версіями – ремесел та промислів [див. 136, с. 48]. Наприклад, В. Скуратівський підтверджує цю тезу відповідною згадкою в «Слові о полку Ігоревім», де йдеться: «А чи так би заспівати тут, / Віщий Бояне, внуче Велесів» [136, с. 61].

Дослідники вітчизняної міфології співвідносять Велеса з балтійським богом підземного світу, покровителем худоби й ремесел Вяльнясом (Велнсом), у якому низка учених (М. Еліаде, В. Топоров) убачають хтонічні риси й порівнюють із індійським божеством світових вод Варуною [див. 152] та переможеним громовержцем Індрою змієм Врітрою [див. 194]. Теорія щодо тотожності пар Врітра/Індра й Вяльняс/Дієвас (Перкунас) ґрунтується на актуалізації в обох випадках мотиву змієборства, а ширше – протиборства божества «нового покоління» з неантропоморфним деміургом. Так, указівки на протистояння Дієваса (пізніше – Перкунаса) і Вяльняса зустрічаються в балтійській міфології та фольклорі, зокрема, у космогонічних міфах з уже згадуваними мотивами спільного створення світу шляхом добування Вяльнясом та Дієвасом ґрунту з морських глибин, або ж захоплення все тим же Вяльнясом водоймищ. Часто в них замість чоловічої фігури є жіноча іпостась Вела [див. 152].

У збережених українських пам'ятках про протистояння Перуна та Велеса не згадується. Відомо, що останній не належав до Володимирового пантеону, чому могло бути кілька причин. Зокрема, В. Скуратівський вважає, що він «був одним з найдемократичніших богів, а відтак не відповідав

тодішній політичній ситуації» [136, с. 50]. Але бог мав власне молільне місце, облаштоване на Подолі, про що свідчить як відповідний запис із «Повісті минулих літ» [див. 120, с. 64], так і археологічні розкопки В. Даниленка [див. 21, с. 330], а залишки його культу продовжували існувати, зокрема, у сфері сільськогосподарської діяльності, частково асимілювавшись із постаттю святого Власа.

Окремі функції Велеса, зокрема, його роль опікуна достатку й господарства перегукуються з відповідними атрибутами Дажбога, на що звертав увагу М. Грушевський: «Отже, се біг богатства, достатку (скот і гроші в старій Слов'янщині – се синоніми), опікун господарства, щось дуже близьке до Даждьбога» [33, с. 321]. Можливо, саме тому два божества ототожнюються у творах проєкту «Троянів оберіг», хоча це ім'я вживається рідко.

П'яте ім'я Дажбога – Коштруб, апелює до відповідного слов'янського божества, пов'язаного з весняно-літнім календарним періодом, свідченням чого є ритуали та обрядові ігри відповідної частини року. Присвячені йому обряди зберегли елементи ритуального вмирання та воскресіння, загалом характерних для землеробських культур, тож, побутує думка, що Коштруб є своєрідним слов'янським відповідником єгипетського Озіріса чи хетського Гора [див. 1, с. 102]. Визначення імені цього бога як однієї із іпостасей Дажбога імовірно може вказувати на зв'язок із колесом року, ритуальним умиранням і воскресінням, а також із сонцем.

Останнє із відомих у «Трояновому оберезі» імен Дажбога – Милобіг. Серед опрацьованих джерел не вдалося знайти згадку про відповідне божество, однак є гіпотеза про існування жерця з таким іменем, що ґрунтується на написі зі святилища біля Буші, котре розшифровують як «Аз есмь Миробог жрець Ольгов» [див. 45].

Неоязичники Милобога зазвичай пов'язують із осіннім сонцем. Отже, вважаємо, що це ім'я обране автором, аби акцентувати увагу на солярній функції верховного божества.

Усі ймення Дажбога у творах проєкту – взаємозамінні й описують одну сутність: «Батьку Дажбоже, славен Трояне, спаси мене, козака!» [68, с. 23], «Та руку підняв і накреслив у повітрі Дажбожий знак. – Найменням Коштрубовим вас заклинаю – згиньте!» [68, с. 134].

Поза функціями верховного бога, Дажбог також виконує роль покровителя воїнів. Так, у романі згадується обряд принесення в жертву воїнів переможеного війська на курганах за скіфських часів: «На сій могилі козацтво приносило жертви Троянові... Після битви приводили сюди бранців і стинали їм голови» [70, с. 66]. Опис обряду перегукується із принесенням людей у жертву богові війни Арею із «Історій» Геродота [див. 24, с. 250].

Прикметно, що в жодному з творів про Троянів оберіг автор не згадує слов'янського бога війни Перуна, котрого замінив Дажбогом, про що свідчить наведений у романі «Чигиринський сотник» топонімічний міф, за яким під час повалення Володимирового пантеону кам'яний образ Дажбога плив Дніпром від Подолу, а берегом бігли віряни й кричали «Видибай, Боже!»; згодом ідол пристав до острова, який «відтоді почав зватися Трояновим [...], а зараз прозивають його Перуновим» [70, с. 299]. Ця легенда перегукується з відповідним уривком із «Повісті врем'яних літ», де замість Дажбога фігурує Перун [120, с. 74].

Отже, у творах «Троянового оберегу» Дажбог є творцем світу, покровителем воїнів. Всеохопність зближує його з Богом-Отцем авраамічних релігій, а вживання імен слов'янських богів занурює у вітчизняну міфологію.

Ще одним божеством, яке відіграє вагому роль у міфосвіті творів про Троянів оберіг, є мати Дажбога Лада.

У дослідженнях слов'янської міфології щодо існування і функцій цієї богині немає усталеної думки. Так, одна група учених [див. 21; 131; 136], спираючись на згадки імені Лади в календарно-обрядових піснях весняного циклу вважає, що за дохристиянських часів богиня опікувалася шлюбом, коханням і подружнім життям, а також, можливо, була жіночою іпостассю

або парою бога Ладо, а інша заперечує існування Лади, адже та не входила до Володимирового пантеону й не згадувалася в літописах [23, с. 35].

У художньому світі творів про Троянів оберіг найбільше акцентується увага на її ролі покровительки воїнів (поляниць і козаків), а також усієї Запорозької Січі. Із цією рисою пов'язаний часто вживаний стосовно Лади епітет «Покрова», що дозволяє провести паралелі між матір'ю Дажбога й християнською Дівою Марією.

На подібність між ними вказують й інші ознаки: зокрема, у творах про Троянів оберіг уживаються характерологічні епітети «Пречиста Панна» чи «Пречиста Діва», а також «Божа Матір», апелюючи до непорочного зачаття братів Дажбога й Чорнобога. Знаходить втілення в «Пекельному звіздареві» та «Чигиринському сотнику» й католицький догмат про коронацію Діви Марії («Сидить Мати Лада на золотім престолі, а довкруг неї душі наших пращурів літають» [70, с. 140]).

У художньому світі творів про Троянів оберіг богині належить одна з провідних ролей, адже вона брала безпосередню участь у створенні світу: вона власноруч сіяла пісок, добутий із морських вод, з якого постала суша. Дотична Лада й до створення славнозвісного Троянового ключа: богиня «вдихнула в нього свою міць» [70, с. 139], тож тепер амулет оберігає власника (і всю Україну) від злих сил.

Божественній парі Дажбога й Лади в «Пекельному звіздареві» й «Чигиринському сотникові» протистоять Чорнобог і Мокоша. У слов'янському фольклорі й писемних джерелах є поодинокі згадки про Чорнобога, котрого дослідники зазвичай розглядають у парі з Білобогом. Наприклад, В. Скуратівський наводить легенду про Сокола, що зніс два яйця: чорне й біле, з яких вилупилися два лебеді (Чорнобог і Білобог): перший був володарем ночі та п'ятьми, а другий – «Світла та Білого Світа, та всього, що на ньому»; відтоді брати «одвічно ворогують між собою, та жоден не годен перемогти» [136, с. 177].

Окрім фольклорного спадку, про існування божественних братів згадується в «Слов'янській хроніці» Г. Гельмгольда, де автор оповідає про ритуал за участю «чорного» й «білого» богів.

Другим іменем Чорнобога в «Пекельному звіддареві» й «Чигиринському сотнику» є Триглав. Згадки про бога з таким іменем знаходимо в житіях Оттона Бамберзького, де йдеться про визнання язичниками польського міста Щецина своїм верховним богом Триглава, якого зображають у вигляді людини з трьома головами, що наглядає за трьома світами: земним, небесним і підземним [див. 75, с. 210–211]. При цьому й життєписець Оттона Еббон, і пізніші дослідники міфології схиляються до думки про позитивну роль цього божества в пантеоні давніх слов'ян: «У Триглаві можна впізнати світлоносну потрійну силу, співвідносну з трьома порами року, весною, літом і зимою» [75, с. 211].

Давньослов'янський Триглав, можливо, був пов'язаний і з війною та військовою справою. Підставами для такої гіпотези можуть слугувати деякі присвячені цьому богу обряди, наприклад, гадання на вдалу битву: перед початком походу слід було провести під дев'ятьма списами призначеного божеству вороного коня, і якщо той проскакував, не зачепившись, кампанія мала бути вдалою. Вірогідно, саме ця його функція стала причиною залучення бога до пантеону художнього світу Троянового обереха.

У «Пекельному звіддареві» й «Чигиринському сотнику» Чорнобог-Триглав виступає антагоністом Дажбога й утіленням абсолютного зла. У його протистоянні з Трояном частково втілюється близнюковий міф, за котрим один із братів/сестер є творцем усього доброго й корисного, а другий – поганого й шкідливого (як, наприклад, малазійські То Кабінам і То Корвуву), а вся міфологічна система базується на цій боротьбі; однак, є й відмінності: згадана міфомодель передбачає взаємодію суперників, сила котрих – рівна, а міфосистема аналізованих текстів тяжіє до авраамічного монотеїзму, де чільне місце посідає уособлення добра, всеохопний Дажбог.

Тому, імплементуючи близнюковий міф у структуру художнього світу творів про Троянів оберіг, автор «применшує» силу Чорнобога, що обґрунтовує його природою: «Дивами взивають і Нею з Триглавом, бо хоч і була Нея ще з передвіку, а Чорнобог разом із Дажбогом уродився, але чинять вони зло, того і силу свою згубили» [70, с. 163].

Більше про протистояння братів від давнини до сьогодення читач дізнається з легенд, переказаних характерниками Козубом та Обухом: наприклад, оповідь про те, як близнюки з'ясували, хто з них дужчий: Дажбог запропонував Чорнобогу долетіти до краю світу й поставити там свій знак на одному з велетенських стовпів, проте з'ясувалося, що то були пальці самого Трояна. Іншим разом, змагаючись із братом у метанні скель у довжину, Чорнобог знову програє, незважаючи на всі свої зусилля.

Злий брат щоразу псує всі напрацювання Дажбога. Так, у «Чигиринському сотнику» наводиться легенда, за якою Чорнобог обплював щойно виліпленого чоловіка, що змусило Трояна вивернути своє творіння назовні, аби сховати завдану братом шкоду, і з того часу в людині є порівну добра й зла. Наведена у романі легенда перегукується з переказом, зафіксованим на Слобожанщині, зі схожим сюжетом [55, с. 10]: так наші предки пояснювали дуальну природу людини.

Де Чорнобог не може перемогти силою, він вдається до хитрощів, у деяких ситуаціях виявляючи риси характеру міфічного трікстера: так, одного разу йому вдалося обдурити брата, запропонувавши змагання: підняти кицьку, випити кварту горілки, перемогти стару жінку в бійці навкулачки, а горбаня – в бігові на швидкість. Після поразки Дажбога Чорнобог зізнався, що горбань – то думка, що й від богів прудкіша, у кварти було море бездонне, кицька виявилася світовим змієм, а стара – непереможною Смертю; сам сюжет легенди нагадує відоме скандинавська сказання про випробування Тора в місті велетнів Утгарді.

Зі скандинавською міфологією перегукується й оповідь про Чорнобога та велетку: «Якось подався Триглав у чужі краї та й пристав до одної

молодиці у прийми. А молодиця тая [...] велетка [...]! Жив з нею він три роки, й народила вона трьох дітей од нього – однооку дівку, гадюку і вовка» [70, с. 290]. Коли дізнався про це Дажбог, то дуже розізлився, а тому дівку (Мару) відіслав до Безодні, гадюку вкинув у море, де вона росте і скоро обплутає своїм тілом весь світ, а вовка скував чарівними путами. Отже, подібно до інших схожих персонажів, Чорнобог схильний до необдуманих вчинків, вмотивованих лише цікавістю та миттєвою забаганкою, що уподібнює його зі скандинавським Локі, у міфах про котрого знаходимо схожу із вищенаведеною оповідь.

Тривале протистояння братів закінчилося битвою, в якій брали участь козаки, поляниці та інші добрі сили, з одного боку, й нечисть – із іншого, після чого Чорнобога ув'язнили в пеклі.

Оскільки самотійно мандрувати землею злий бог не може, йому допомагає тітка Нея (вона ж Дива Обида, Мокоша, П'ятниця), котра разом із сестрою Ладюю становлять другу опозитну пару в «Пекельному звідареві» й «Чигиринському сотнику», і єдина з чотирьох старших богів зустрічається з Івасем та Михасем особисто.

Ім'я «Мокоша» спрямовує читача до дохристиянської слов'янської богині, яку вчені пов'язують з рукоділлям, родючістю, тваринництвом і достатком. Деякі дослідники припускають, що однією з її функцій було благословення воїнів перед битвою [21, с. 206; 135, с. 39].

Уважається, що після християнізації й асиміляції старого та нового культів окремі функції Мокоші перейшли до Параскеви-П'ятниці. Так само, як і Мокошу, Параскеву-П'ятницю незмінно пов'язували із жіночими ремеслами, насамперед із прядінням і шиттям [22, с. 458], тому виправданим видається синонімічне вживання цих двох імен у творах Л. Кононовича про Троянів оберіг.

У творах про Троянів оберіг здібності Неї-Мокоші-П'ятниці переважно пов'язані із магією дзеркал, ілюзіями, сновидіннями тощо. Зокрема, найактивніше дива протидіє Івасеві і Михасеві у снах. Так, у

«Чигиринському сотнику» в одному зі снів їй майже вдалося змусити Івася віддати чарівну ляльку, але хлопця врятувала поляниця Злата.

Неїні чари вельми потужні. Наприклад, характерник Обух про магію сновидінь казав: «Сон сплести – це велике чародійство... Як не можна когось погубити, то насилають на нього сон. Там усе примарне, тільки чарівник достеменний. Що захоче він, то те і вчинить із чоловіком...» [70, с. 201]. Уві сні діють особливі закони, і правила земного світу там не працюють. Нечиста сила, яка неспроможна в реальності здобути Троянів ключ, робить спробу заволодіти ним уві сні.

Поза її належністю до темного боку, Нея, на відміну від свого племінника Чернобога, зберегла здібності, традиційно приписувані силам добра, зокрема, уміння зцілювати рани. Саме до неї спрямовує Триглав тяжко пораненого звіздаря Мурмила: «Є в мене тітка, що зветься Нея, а прозивається П'ятниця. Не розгубила вона своєї сили цілком, то допоможе тобі! Лети притьмом до неї, то виростить вона тобі руку в однісінький мент, от побачиш!» [70, с. 109].

У Неї є широке коло послідовників, зокрема, її вшановують бісуркані – поляниці, котрі свідомо обрали шлях пільми, за що «розгнівався Батько Троян і обернув їх відьмами, старезними да потворними, а коней їхніх свиньми да вепрами дикими пообертав» [70, с. 83]. Перейшовши на темний бік, вони повстали проти власних сестер, і в пошуках обраної долею дитини винищили мешканок Останньої кріпості, де ще жили вірні Дажбогу воїтельки.

Відьми вшановують Нею та приносять їй у жертву людей, а богиня у свою чергу, виконує функцію своєрідного посередника між бісурканями та Чернобогом. Наприклад, уполювавши Михася, чаклунки в «Чигиринському сотникові» намагалися через Мокошу передати його Триглавові: «Попід горою вода біжить, на горі Матінка Нея сидить. Вона ні шиє, ні пряде, ні латає, тільки живої душі з сього світа виглядає. Матінко Неє, преславна

Мокоше! Візьми сюю жертву, понеси її за синє море, поклади до престолу батька нашого Чорнобога!» [70, с. 438].

Подібно до своєї фольклорної відповідниці, П'ятниця у творах є покровителькою всього жіноцтва, про що дізнаємося із переказаної Обухом легенди, за котрою жінка була створена не Дажбогом, як «чоловік», із глини, а Мокошею із вільхи, і зобов'язана їй вірно служити [див. 70, с. 164–165]. Серед смертних жінок винятки становлять лише діви-поляниці, та й серед них частина відступилася від Матінки Лади, що, з одного боку, вказує на те, що Лада прихильна лише до воїнів (козаків і дів-амазонок), а з іншого, що більшість жінок від початку схильні до гріха.

Концепти гріха, гріхопадіння і, зокрема, грішності жінки є одними зі значущих у романі. Жінка ж є причиною смертності людського роду і, за словами Михася, «створена вражою силою на погибель нашу (чоловіків – Я. З.)» [70, с. 203]. З усіх жіночих персонажів роману умовно позитивними можна вважати або тих, які не є людьми (Ладу, її доньок-богинь, сестер-поляниць), або ж незрілих дівчат, як-от дівчинка-чаклунка Леся, подруга Михася. Таке протиставлення жіночого та чоловічого начал у контексті конфлікту добра й зла є більш характерним для релігій авраамічних, ніж для політеїстичних, що вкотре підтверджує тезу про те, що в аналізованих творах зберігається християнський світогляд.

Виняток становить баба Лесі – відьма, яка зберігає вірність Дажбогу: «Ото така вона доправди і є. За дня ходить вона старезною бабою і вдає з себе відьму, а насправді вічно молода й гожа... Усе те дано їй для того, аби вивідувати, що пекельна сила замишляє. Як ото дізнається вона про щось, то посилає до Иру Дажбожого ластівку, що живе он у нас під стріхою...» [70, с. 270], але й до Неї за потреби звертається, зокрема, за допомогою замовлянь: «На огненній річці Латир-камінь сяє, на тім камені Мати Нея смертну сорочку вишиває, [...] Вийду я не перехрестившись, удосвіта Богу не помолившись, до того каменя прийду, казати буду: “Матінко Неє, святая П'ятінко! Ти смертну сорочку вишиваєш, геть усе на білім світі знаєш, – і що

було, і що є, і що буде ще. Покажи мені, що зо світом Божим станеться!» Хрест на мені, хрест на стіні, й уся я в хрестах, мов свиня в реп'яхах. А як брешу я, то нехай обернуся в камінь. Амінь» [70, с. 258].

Окрім чотирьох наймогутніших богів у художньому світі творів Л. Кононовича про Троянів оберіг є також молодші боги – диви. Прикметно, що з'являються вони лише в «Чигиринському сотникові». Народжені Ладою, вони, однак, слабші за старшого брата Дажбога. Описуючи їхні здібності та функції, автор наголошує, що народжені Ладою від Божого духа діти Жива й Леля: «при ній перебувають і стережуть разом з нею Білий Світ од напасти. Потім уродила вона Юра, котрий перемиг Змія, і Тура, заступника всіх козаків та лицарів. Ще прозивають його Тором, бо носить він величезний келеп і вбиває ним нечисту силу. Далі уродила вона Дану, що дала початок усім річкам та озерам на землі» [70, с. 163].

Усі диви підтримують Дажбога та Ладу, а войовниця Дана безпосередньо бере участь у подіях «Чигиринського сотника», активно допомагаючи Михасеві протягом усієї його подорожі. Так, саме вона визволила хлопця з обителі Неї, самотужки перемигши свою тітку: «Та й руку підняла і накреслила в повітрі огненне свастя. Як сянуло воно, то стало видно в печері немов удень, а клята П'ятниця зблідла і зробилася немов полотно» [70, с. 158].

У пантеоні світу «Троянового оберіга» привертає увагу й Тур – бог, щодо присутності якого в дохристиянському пантеоні досі точаться дискусії. Так, одна група вчених аргументує його існування, спираючись на побіжні згадки в кількох джерелах, включно із «Синописом» Інокентія Гізеля, а інша схильна вважати слово «тур» одним із епітетів Велеса, тотемом якого ймовірно міг бути бик: поширений на теренах сучасної України культ бика неодмінно мав вплинути на формування більш зрілої міфології.

Із огляду на синонімічне вживання імен Тур і Тор, його роль і зброю (келеп – молот на довгому держаку) можна говорити про перегук Тура з творів Л. Кононовича зі скандинавським богом-громовержцем, хоча

переконливіших свідчень знайти не вдалося – більше інформації про нього немає ні в «Пекельному звіздареві», ні в «Чигиринському сотникові».

Прикметним є також Юр-Змієборець, згадка про котрого спрямовує читачів до відповідного християнського святого й активує змієборчий (драконоборчий) мотив, що об'єднує твори циклу «Троянового оберега» з історичним романом автора «Темою для медитації».

Окрім св. Юра, у творах фігурують й інші християнські святі, не згадані серед пантеону богів і дивів. Так, наприклад, описує Л. Кононович участь св. Петра в навчанні людей землеробству: «Не хтів зразу до праці братися, бо він (св. Петро – Я. З.) ледаченький таки трохи, а Господь і каже: “Ану йди, собачий сину, бо як потягну зараз батогом! Я осьо святий та й то за чепіги взявся, а ти носом крутиш!” А Петро йому на те: “А хто ж браму стерегтиме. Господе?” А батько Троян у одвіт: “Та облиш ти ту браму к чортовій матері... як залетять грішні душі до Иру, то нехай витають собі там! Шкода чи що?”» [70, с. 421–422]. Наведений уривок не має жодного стосунку до канонічної біографії апостола Петра: образ святого частково десакралізується, набуваючи рис, властивих звичайним людям, а сама оповідь про нього набуває агіографічних рис і вкотре свідчить про асиміляцію християнського та язичницького культур у міфопеї роману.

Окрім богів та дивів, художній світ «Троянового оберега» населений нижчими міфічними істотами, котрі або зберігають нейтралітет, або підтримують світлий чи темний бік. Усі вони поділяються на три групи: ті, що прийшли із пекла й служать Чорнобогові (літавиці, чорти та ін.), ті, що «між світами витають» [70, с. 390] (домовики, русалки, хованці, бездонники та ін.), і люди з надприродними здібностями (відьми, чаклуни, бісуркані та ін.).

На відміну від богів і дивів, такі істоти безпосередньо беруть участь у сюжетах обох творів, неодноразово зустрічаючись на шляху джур. Деякі з цих зустрічей є символічними, як, зокрема, зібрання нечистої сили на Лисій горі, куди випадково потрапив Михась, і котре є алюзією автора на зібрання

парткому, на що вказують звертання («шановні товариші»), суворе дотримання нечистою силою «протоколу засідання» (обрання секретаря, стилістичні штампи «на порядку денному сьогодні»), і навіть погрози заслання («На Соловки заслати, щоб пахав, як Папа Карло!» [70, с. 279]). Імітація партійного зібрання проводить пряму паралель між комуністами часів Радянського Союзу і нечистою, що прагне стати на заваді місії Михася. Уподібнення комуністів і демонічних сил – це ще одна риса, котра об'єднує всі історичні твори Л. Кононовича.

Серед нечисті найчастіше у творах про Троянів оберіг з'являються чорти: вони – єдині істоти, створені особисто Чорнобогом, а тому є його найвірнішими слугами. Л. Кононович наводить таку легенду про створення нечистих: «Вмочив Нечистий руку та як бризне – з тої краплі й утворився чорт. Зрадів Чорнобог, що таку силу дав йому Троян, та й почав бризкати на всі боки. Постала з тих крапель сила-силенна чортів та бісів» [70, с. 138]. Ця історія перегукується з подібним фольклорним переказом [див. 135, с. 154], що свідчить про потужний етнологічний складник роману.

Як уже зауважувалося, більшість чортів вірно служать своєму творцеві, але трапляються й винятки: деякі з нечистих, що мешкають біля Січі, є боржниками характерників, і вимушені їм підкорятися. Головує серед них Ох, ім'я якого спрямовує читача до однойменної народної казки. Будучи значним дідьком у світі «Троянового оберега», він володіє великими запасами золота, котре Обухові вдається виманити. Зазначимо, що в українському фольклорі досить поширеним є сюжет про перемогу над нечистим за допомогою хитрощів: цей мотив зустрічаємо в народних казках «Як бідняк чорта обдурив», «Як циган чорта обдурив», «Як баба чорта обдурила» тощо.

Окрім основної сюжетної лінії, чорти з'являються й у побічних, де особливо яскраво актуалізується етнологічний складник творів. Так, в українському фольклорі неодноразово зустрічаються оповіді про нечистих,

котрі шкодять людям, а також використовують жінок для розмноження, зокрема, являючись їм в образі покійних чоловіків.

У «Чигиринському сотнику» Михась і Обух зіштовхуються з такою ситуацією: селянин перемерз на річці й незабаром помер. Невтішна дружина не змогла відпустити коханого, і, зрештою, «приплакала» його назад. Мрець, приходячи до жінки щоночі, висотував її життєві сили. Селянку, яка слабла з дня в день, врятувала поява Обуха та його джури: характерник прилюдно викрив нечистого, адже той не зміг перехреститися, не випив чарку горілки, а коли героям вдалося роздивитися його ноги, то вони виявилися кудлатими й чорними, як у барана, що, за словами Обуха, є ознакою особливо могутнього чорта: «У чорта, сину, на ногах пазурі, у чортули – курячі лапи, а в найстрашнішого поміж ними, чортяки, – ноги у вовні!» [70, с. 270].

Коли за допомогою чарів Обухові вдалося проявити справжню сутність небіжчика, той постав у своїй справжній подобі: «обличчя небіжчика збіглося і обернулося тупим свинячим писком, на голові вирости коров'ячі роги, руки і ноги поробилися тупими ратицями. Ще мить – і перед ними вже стояв справжнісінький чорт з довгим бичачим хвостом позаду і здоровими круглими очиськами» [70, с. 383–384].

Утілюється в романі ще один поширений фольклорний сюжет про гру в карти з чортом: двоє нечистих з її допомогою намагалися виманити в Михася Троянів ключ.

Згаданий сюжет має давнє коріння. Так, А. Темченко зазначає: «Гра “на гроші” є фактичним пережитком “три на смерть” з правом відкупу. На середньовічних гравюрах зустрічаємо сюжет гри зі смертю або угоди з чортом, ціна якої є душа людини. Коли у того, хто програв відсутні гроші, боржник розплачується життям (“душею”) і цим “спокутує” свій борг» [147, с. 57].

Не домовившись перед початком гри із суперниками про ставку, хлопчик ледь на втратив найцінніше, і лише за допомогою ворона Кирика зумів врятуватися й зберегти чарівний ключ.

Ще одним пекельним поріддям у світі «Троянового оберега» є літавиці – казкові жіночі істоти, що спокушають молодих чоловіків. У романі троє з них ведуть невпинне полювання на Михася. Автор описує їх так: «із вировиська диму та мороку виринули три діви простоволосі. Були вони зо два людські зрости завбільшки. Лиця їхні були мов зі срібла куті, коси їхні були мов біль біла, очі їхні горіли, неначе полум'я» [70, с. 46]. Можна припустити, що вони є саме пекельними створіннями, а не тими, що застрягли між світами, бо відомо, що літавиці служили Чорнобогу від початку часів і брали безпосередню участь у війні проти Трояна, козаків і поляниць. Протягом обох творів літавиці невпинно переслідують хлопчиків, але здобути чарівний ключ їм так і не вдається.

Однак не всі демонологічні істоти шкодять протагоністам: у головних героїв є багато помічників серед тих, що «перебувають між світами», зокрема, водяник із «Пекельного звіздаря». Прикметно, що цей дух у творі позиціонується як однозначно позитивна істота, котра свідомо стала на бік Дажбога в його протистоянні з Чорнобогом: «Розділився світ надвоє, а я з Дажбогом лишився, бо застав ще ту пору, коли він по землі ходив...» [68, с. 101], хоча водночас зазначається, що «вода – князівство Триглавове, де всякі русалки, водяники і чорти водяться, се друге небо, та тільки Чорнобогове, бо перекривляє воно світ Божий...» [70, с. 319], а у вітчизняному фольклорі водяник – істота зі складною вдачею, з котрою дуже важко домовитися [1, с. 171–175].

Окрім водяника, Михасеві зустрічаються русалки. Уперше про них побіжно згадується в оповідях Обуха. Той переповідає народні уявлення про походження водяниць від душ рано померлих нехрещених дітей, а також оповідає, як від них можна вберегтися: коли на Зелену неділю русалка питає: «бугила чи татар-зілля», треба вибирати «татар-зілля», інакше будеш з'їденим.

Згодом Михась зустрічається з ними віч-на-віч.

На відміну від чортів та літавиць, русалкам не до вподоби їхнє теперішнє становище, тому вони зголошуються допомогти Михасеві, а той натомість обіцяє подарувати їм нове життя. Водяниці мріють потрапити до Вираю, де «янголами станемо і довкола престолу Пречистої Діви літати будемо...» [70, с. 406], але коли в кінці спільної пригоди Михась звільняє їх за допомогою Троянового ключа, Обух зазначає, що до раю русалки таки не потраплять: «Дасть їм батько Троян нове життя та й знов пошле в сей грішний світ. А тут заміж повиходять та будуть з чоловіків своїх кров пити і мозок їхній їсти...» [70, с. 417]. Так дізнаємося, що в міфосвіті творів, окрім трьох вищазгаданих варіантів посмертя (Вираю, куди потрапляють лише праведні та відважні, Пекла для запеклих грішників, чистилища для тих, «хто нічого в житті своєму не зробив, [...] ні доброго, ні злого» [70, с. 105]), є ще й четвертий шлях – переродження, призначений для душ, що від початку були невинними й не мали злих намірів, але вимушено чинили зло.

Окрему категорію чарівних істот становлять люди, наділені надприродними силами (чаклуни, відьми, поляниці). Зокрема, чарівниками є головні антагоністи творів звіздар коронного маршалка Тиберіус (хрещений Олельком) і Мурмило (колишній син православного дяка, а нині – звіздар на службі Яреми Вишневецького). Обидва продали душу Триглаву, втративши людську природу («Запродав він душу Триглавові, то зробився чортом! Не людина то вже...» [70, с. 215]), а натомість отримали допомогу всієї його раті й надприродну силу: уміння проклинати (саме Мурмило перетворив отруйну змію на кулю, котрою Барабаш поранив Михася), створювати ілюзії (наприклад, чарівний вертеп, улаштований на подвір'ї хуторів Михася та Івася), керувати снами й моделювати їх за потреби. Окрім цього, Мурмило володіє змієм, подарованим йому Чорнобогом, на якому й їздить (тут знов актуалізується мотив драконоборства, а також традиційні асоціації плазунів з нечистою силою).

За народними уявленнями, навчені відьмаки, до котрих можна зарахувати обох звіздарів, вважаються небезпечнішими: «Набуті таємні

знання вони використовують у власних інтересах. Навчені чаклуни звертаються по допомогу до нечистої сили, збагачуються за чужий рахунок і роблять зло, маючи від того задоволення, із власної ініціативи» [1, с. 212].

Прикметно, що утративши душу, Мурмило почав поступово втрачати і людську подобу: «Звівся клятий штукар із лави й руку підняв. Почала рости тая рука, сягнула через усю хату, де не взялися на ній здоровецькі пазури» [70, с. 92], і з часом його нова сутність проявляється повністю.

Єдиним завданням чаклунів протягом творів було знайти й забрати Троянів ключ, до чого вони долучали слуг із людей (татарський загін Яреми Вишневецького та його вояків, джура-зрадник Барабаш) і нечисть (літавиць, чортів, відьом). Відьмаки переслідують маленьких козаків наяву та уві сні, однак щоразу зазнають невдач.

Прикметним є невтішний кінець звіздаря Мурмила в «Чигиринському сотнику»: мономіф, за яким і побудований сюжет роману, потребує перемоги добра над злом у кінці подорожі, що, зрештою, і стається: Михась убиває чаклуна, влучно кинувши запоясника. Тіберіус же із «Пекельного звіздаря» на кінець повісті все ще продовжує переслідувати Івася: на відміну від Михася, який завершив свої пошуки, знайшовши чигиринського сотника Богдана Хмельницького й передавши йому Троянів ключ, Івасева ж подорож лише починається: твір завершується тим, що характерник Козуб та його джура вирушають із Запорозької Січі назустріч своєму призначенню.

Отже, Л. Кононович пропонує читачам проєкту «Троянів оберіг» багату й різноманітну міфопею, яка ґрунтується на синкретизмі елементів християнства та язичництва: так, образ Бога-Отця повністю асимілювався з постаттю язичницького Дажбога, Матінки Лади – з Дівою Марією, а в пантеоні молодших богів з'явився святий Юр.

Моделюючи політеїстичну релігійну модель, автор усе ж тяжіє до християнського світогляду, за яким чільне місце посідає всеохопний Бог-творець (Троян), інші ж божества виконують допоміжну функцію.

В осерді конфлікту добра й зла, на протистоянні котрих базуються обидва твори, – дві опозитні пари: світло уособлюють Дажбог та його мати Лада, а темряву – брат Дажбога Чорнобог та його тітка Нея (Мокоша). Цей же розподіл поширюється й на інших персонажів роману: людей і духів.

Фігурують у художньому просторі повісті й роману й персонажі нижчої міфології, які поділяються на три групи: «прибульці» із пекла (літавиці, чорти), ті, що вільно пересуваються між світами (водяники, русалки, домовики та ін.), і люди з надприродними здібностями (відьми, чаклуни, поляниці та ін.). Персонажі усіх трьох груп не лише сприяють розвитку сюжету, безпосередньо контактуючи з протагоністами творів, але й допомагають розкритися етнографічному складнику творів, адже у другорядних сюжетних лініях, вводячи ці образи, автор активно використовує український фольклорний спадок (легенди, перекази тощо), змальовуючи своїх персонажів якомога подібнішими до їхніх протогенетичних відповідників.

Формування цілісного міфоустрою в просторі Троянового оберега є принципово важливим, адже в основі сюжетів обох творів лежить чарівний квест, тісно пов'язаний із надприродними законами світу художніх творів, і саме таку міфопею пропонує читачеві автор, охоплюючи всі рівні надприродної ієрархії від Бога-творця до духів озер і рік.

Синкретичний підхід дозволяє сформувати в художньому світі творів проєкту «автентичну» українську квазівіру, що сприяє зануренню читача в строкатий національний релігійний простір: саме така модель дозволяє активувати міф про обраність за належністю до етносу.

3.3. Часопростір творів Л. Кононовича про Троянів оберіг

Одним із засобів вираження значущих екзистенціалів є хронотоп, у межах котрого в обох творах Л. Кононовича про Троянів оберіг умовно виокремлюємо три типи: сакральньо-профанний (вісьовий час і простір, де триває подорож протагоністів), міфічний (царство богині Неї, пекло, обитель

Мамая), оніричний (простір сновидінь, незмінно пов'язаний із іншими категоріями). Прикметно, що структура часопростору повісті та роману значною мірою перегукується з часопросторовою композицією «Теми для медитації» – це лише одна з характеристик, що пов'язує ці три тексти.

Сакральньо-профанний простір «Пекельного звіздаря» значно вужчий, ніж «Чигиринського сотника» й концентрується навколо Запорозької Січі, адже саме тут відбуваються основні події повісті. Протягом твору читач має змогу спостерігати за козацьким побутом на Січі, підготовкою джур, суворо ієрархізованими стосунками між старшиною й рядовими козаками, друзями й побратимами тощо.

Козацька фортеця в повісті ідеалізується: Л. Кононович активно використовує численні епітети, синонімічні повтори, аби сформувати в читача уявлення про велич цитаделі: «кріпость, оточена могутніми земляними валами, одята від берега глибоченним ровом, де бігла вода, а омивав її могутній Дніпро, на котрому десь-не-десь мріли темні rischi човнів» [68, с. 41], акцентує увагу на її ролі важливого торгівельного вузла: «Люду було чортів тиск: і жиди, що виглядали з яток та припрошували до свого краму, і вусаті та чубаті козаки із далеких зимівників, котрі поприганяли коней та волів на продаж, і цигани, котрі невідь-чого сюди забрели, і волохи, й москалі, і навіть татари» [68, с. 59], а також підкреслює винятковість Січі, її доступність лише для «обраних»: «крамарям, ковалям, шевцям та всяким забродам доступ у середмістя заказаний» [68, с. 59].

Опис фортеці в повісті асоціюється з творами доби романтизму й притаманним їм захопленням козацьким минулим.

Сакральньо-профанний хронотоп «Чигиринського сотника» значно ширший, ніж «Пекельного звіздаря» й концентрується довкола символічних локусів, яких у романі налічується сім: городище біля Микитинської Січі, Кам'яна могила, Чортова гора, Київ, гора Заруба, міста Гелон та Чигирин, об'єднані Дніпром і сконцентровані довкола Запорозької Січі, що існує у двох вимірах: як історична Микитинська Січ і міфологізований образ. У

романі Січ є своєрідним духовним центром, точкою, котра незмінно існує в центрі всесвіту й об'єднує кілька темпоральних та просторових пластів. Таку особливість світобудови М. Еліаде вважає характерною ознакою сакрального хронотопу [див. 195, с. 13].

Профанно-сакральний хронотоп складається із кількох символічних локусів – так Б. Андерсон називає місця релігійного паломництва, а також їхні «секулярні двійники» [див. 2, с. 76–78]. Для японців таким місцем є гора Фудзі, для ірландців – Кліф Могер, для українців – Майдан, Батурин, Холодний Яр, Крути тощо. Використання цих ідентитетів є потужним способом формування національних міфів, що є принципово важливим для становлення цілісної нації.

Запорозька Січ у творчому просторі роману змальована неоднозначно. З одного боку, автор ідеалізує козацьку фортецю та її мешканців, що властиво для лицарських романів, із якими порівнює «Чигиринського сотника» І. Бондар-Терещенко [див. 12], але водночас акцентує увагу на аскетичному побуті козаків: «Хата, що в ній козаки вечеряли, така була вбога, що хоч плюнь. Недарма й куренем звалася – стіни облуплені, замість долівки земля втолочена, а крізь стелю бовдур видно і зірки на небі» [70, с. 68].

Цей контраст проявляється і в описі характерів та звичок січового козацтва. Л. Кононович оточує запорожців романтичним флером, наголошує на їхній винятковості, адже «живуть за порогами лише ті, хто з кременю та заліза» [70, с. 187]. Кілька разів протягом твору лунають думки щодо переваги козакування над будь-яким іншим видом діяльності: «Козаком непросто зробитися! Гречкосієм чи крамарем, чи писакою нікчемним і дурень може стати... а щоб лицарем, то не кожному те дано» [70, с. 188], але водночас запорожці постають у непривабливому світлі, зокрема, виявляючи жорстокість, наприклад, як у випадку з покаранням киями боржника: «От узяв один запорожець кияку, виважив її в руці та й зареготався з утіхою [...] Ану розступіться, панове молодці!.. От ставлю золотого, що як загилю зараз, то й киші йому полізуть!» [70, с. 135]. І навіть коли характерник Обух

сплатив борг покараного козака, запорожці не хотіли зупинятися: «Диви, лізе не в своє діло! Нам потішитися хочеться з козаком, а воно лізе! Щоб тобі добра не було, характернику! Таку забаву втерляли» [70, с. 136].

Неодноразово автор акцентує увагу на козацькому свавіллі, неорганізованості, схильності до анархії й судів Лінча: «Козакам що... вони свого життя не шанують, а чужого то й поготів!» [70, с. 133], «Як сказиться козацтво, то розбиратися не буде – заб'ють киями та й квіт» [70, с. 176], «Залога стоятиме. Як передніше козаки не розвалять... – А чого розвалять? – А я звідки знаю! – Захочуть, то й розвалять... Наш брат козак любить усе валяти. А щоб збудувати щось, то не дуже...» [70, с. 511]. Така поведінка козаків не схвалюється, й не засуджується, а сприймається як факт.

Всесвіт роману чітко розділений на світлий і темний боки (що також перегукується зі світоустроєм «Теми для медитації»), тому, попри всі згадані вище недоліки, запорожці позиціонуються як «абсолютне добро», лицарі та захисники України, а пани – як «абсолютне зло», кривдники й зрадники: «Пани да магнати завладіли нашим краєм, унію кляту запровадили, щоб віру Дажбожу внівеч звести!» [70, с. 518], «Розповідали заїжджі гендлярі та лірники, що городових козаків у наймитів своїх обертають, псів заставляють глядіти, двори замітати та гній возити – і все теє на глум, щоб і саме звання козаче спаплюжити да потоптати! Ще гіршими були од них недоляшки, оті Потоцькі, Жовковські та Вишневецькі, що в католицтво перекинулися та хотіли увесь люд хрещений своїми кріпаками вчинити» [70, с. 26]. Відтак, актуалізується проблема колабораціонізму й зречення своїх віри та роду: у просторі роману зрадники своєї землі втрачають людські якості, дегуманізуються й позбавляються права на прощення.

Стан речей, за якого всі керівні посади належать іноземцям і ренегатам, не залишає українцям можливостей захистити свої права законним шляхом, тож запорожці, організовані сильним лідером-державником – Богданом Хмельницьким – є останнім шансом для України повернути втрачену незалежність.

Із цього твердження постає друге трактування образу Запорозької Січі як проєкції всієї України, її «серця», храму лицарства, адже завжди «залишалася вона тим краєм, звідки виходили лицарі Троянові» [70, с. 518], а для самих козаків «немає нічого святішого, ніж матер Божа і земля Троянова» [70, с. 470]. Послугуючись засобом ретроспекції, автор простежує існування Січі вглиб століть, аж до виникнення людини: в антропологічному міфі, розказаному характерником Обухом, слова «козак» і «чоловік» вживаються як синоніми: «Бо створив він чоловіка безсмертним, а як запізнався той із жінкою, то втратив усе [...] Відтоді панує Нея над жінками, а Лада над козаками опіку тримає» [70, с. 165].

Тяглість історичної спадщини Запорозької Січі відображена в подорожі Михася. Так, четверта душа, яку має звільнити Троянів ключ, розповідає про Січ часів Володимира Великого: «Як записавсь я до коша, то була Січ на Хортиці [...] Стояла там величезна кріпость, що таких і не будують уже зараз. Запорожці звалися тоді полянами, бо в Дикому Полі козакували...» [70, с. 303], а від Обуха дізнаємося, що Січ існувала ще за скіфської доби: «Давно-давно, коли світ ще був молодий, жили за Дніпром оружні діви, що в них богинею була Матінка Лада, і звалися вони поляниціями [...] Не було в них чоловіків, але раз на рік, на Купала, зустрічалися вони з козаками із Запорозької Січі і народжували від того дітей...» [70, с. 83]. Саме від такого шлюбу козака та поляниці й народився Михась.

Подорож хлопчика окреслює одну за одною важливі віхи історії України, у кожній із яких Запорозька Січ – духовний символ українського народу, а отже, ця мандрівка в просторі роману легітимізує право українців на свою землю як спадщину скіфських часів, на чому наголошує у промові Богдан Хмельницький: «Одколи уділив нам Господь сеї землі святої, що по обидва боки Дніпра лежить, і став сей край зватися Україною, що значить Богом Украяна, а люд Дажбожий став зватися українцями, що значить обраний народ, звідтоді стоїть і Січ Запорозька [...] ніхто Січу Запорозьку не зміг звоювати, залишалася вона тим краєм, звідки виходили лицарі Троянові»

[70, с. 518]. Зазначаємо, що на міфологізованому образі Запорозької Січі ґрунтується міф про богообраність українців, реалізований автором у романі. Зазначимо, що в класифікації національних міфів Е. Сміта міф про богообраність посідає одне з чільних місць, адже виконує об'єднавчу функцію, культивує гордість, і, відповідно, повагу до своєї держави, а тому є принципово важливим у формуванні політично здорової нації [див. 240, с. 63–68].

Географічно шлях Михася розпочинається з Микитинської Січі, проходить через сім локусів, які є знаковими для України на тому чи тому історичному етапі, і знову повертається до Запорожжя. Усі обрані автором позиції розташовані або на Лівобережжі (Голунь, Кам'яна могила), або на берегах Дніпра (Трахтемирів, Київ, Чигирин), що дає підстави говорити про протиставлення в романі козацького Лівобережжя панському Правобережжю. Це протиставлення ілюструє й легенда, повідана характерником Обухом: «Як ішов ото Господь на Київ, то зійшлися вони отут на Дніпрі – Триглав з лівого боку, а Батько Троян із правого. От Дажбог і каже своєму братові: “Пусти мене на той берег, бо я хочу козацький люд тут заселити і Вкраїну засновати!”. А клятий і каже: “Ні, се я тут своїх поплентачів осаджу, щоб служили мені вірою й правдою”» [70, с. 216]. Зрештою, сутичка двох богів завершилася перемогою Трояна, і козацьке Лівобережжя стало своєрідною «обітованою землею» запорожців.

Дніпро є одним із центральних образів твору, недарма характерник Обух називає його святою рікою, «бо для народу свого створив його Троян», а тому «всі місця святії на сім Дніпрі» [70, с. 216]. Окрім того, що він розмежовує вільне Запорожжя й поневолене панами Правобережжя, Дніпро ще й виконує функцію своєрідного рубежу між вимірами. Так, у різних культурах перетин ріки чи купання в ній символізує перехід до іншого світу, переродження, і часто є складником ініціаційних обрядів. Саме роль межі між світом живих і мертвих виконує в романі «Чигиринський сотник» річка: «Показав характерник на Дніпро, де місячна доріжка послалася [...] ступив

на ту золоту стягу і побіг по ній, мов по землі [...] Вибігли вони на середину [...] та й полетіли сторчголов у якусь прірву. Отямився малий козак та й бачить: сидять вони на березі чорної річки. Думає було Михась, що то Дніпро, та потім утямив, що не схожа тая річка на нього, – вода в ній густа і темна, як смола, а на ній біле квіття плаває із млинове коло завбільшки» [70, с. 103–104].

Незважаючи на те, що сам Дніпро є священною рікою, окремі його ділянки пов'язані із нечистою силою, що відображено в їхніх назвах: так, під порогом Ненаситець знаходиться «вхід до пекла», де живе головний чорт, під Гадючим порогом – його жінка зі слугами. Потрібно акцентувати увагу на тому, що йдеться лише про окремі локації, і на позитивний образ ріки загалом вони не впливають.

Подорож Михася вздовж Дніпра розпочинається з Чорного (Козацького) моря. Такий напрямок є символічним, адже повторює шлях, яким ішов Батько Троян, коли мандрував українською землею [див. 70, с. 295].

Кожна локація хронологічно є давнішою за попередню: від часів Байди Вишневецького і до скіфської доби. Із кожним локусом пов'язана грішна душа, яку має відпустити Михась: «Троянів Ключ відпустить їх, щоб не мордувалися на сім світі! Полинуть їхні душі в Ир Дажбожий і сядуть за тими столами, де бенкетують лицарі, що в боях полягли... Бо спокутували гріхи свої в сім світі й Коло Троянове замкнули...» [70, с. 174]. Гріхи та їхня тяжкість є різними для кожного духа: запорожець із Кам'яної могили, захоплений у полон татарами, і проданий до Туреччини, який, хоч і вимушено, служив туркам; козак Летяга з Чортової гори заснув на чатах і проспав вторгнення ворожого війська через Кичкаську переправу; характерник із Києва брав участь у насильницькому хрещенні киян; волгв із гори Заруби не зберіг Троянів ключ тощо.

Першим із таких локусів є неназване городище, яке знаходиться безпосередньо біля Микитинської Січі. З огляду на місцезонаштування,

можемо припустити, що йдеться про Кам'янське городище, на сьогодні майже повністю затоплене Каховським водосховищем.

На відміну від інших локацій, які позиціонуються як «місця світлої сили», ця просторова точка відрізняється похмурою, навіть моторошною аурою, що створюється за допомогою описів болотяної місцевості навколо городища та негоди, яка розпочалась, щойно Михась із характерником вирушили в дорогу: «Зиркнув Михась на небо, коли ж його затягло тяжкими грозовими хмарами. Не встигли вони й до болота доїхати, як гримнуло за обрієм і такий вістряган дмухнув, що й очерети полягали» [70, с. 128], а також описи місцевих мешканців – болотяників: «зграйка дитинчат із палаючими віхтями в руках. Очі їхні були червоні, мов жаруки, а замість ніг – курячі лапи» [70, с. 130], які намагаються заманити непроханих гостей в трясовину.

Наступним локусом на шляху Михася є Кам'яна могила. Щодо її походження та значення вибудовано низку наукових та псевдонаукових версій. Незмінний інтерес викликають написи на кам'яних плитах. Учені висувають різні версії: від теорії, що зображені на стінах тварини і антропомічні малюнки ілюструють різні етапи розвитку тваринництва та землеробства [див. 113, с. 133–136] до гіпотези, наче на стінах Кам'яної могили представлені зразки найдавнішого у світі протошумерського клинопису [див. 64, с. 72–74]. Сама ж Кам'яна могила сьогодні є своєрідним місцем паломництва для екстрасенсів та біоенергетиків, які вважають її «місцем сили». У зв'язку з вищезазначеним зрозумілим є інтерес Л. Кононовича до цієї пам'ятки.

Кам'яна могила – неоднозначний локус у світі роману. За словами характерника Обуха, вона є храмом Дажбожим, збудованим Трояном, коли той приніс священний Ключ до людського світу. Козак шанує Кам'яну могилу і вважає її святим місцем, біля котрого «дихається легше і втіха якась в душу приходить» [70, с. 153], однак саме тут знаходиться вхід до підземного світу Мокоші – небезпечного місця, куди Михася заманили темні

сили, і звідки козакові ледве вдалося врятуватися. Отже, асоціації, пов'язані з цією локацією, діаметрально різняться.

Третім локусом на шляху Михася є Чортова гора, що на Дніпрі. Автор не вказує точне розташування цієї локації, відомо лише, що вона знаходиться за порогами біля о. Хортиця й дніпровських плавнів. Є лише одна локація з подібною назвою і місцезнаходженням: скеля під правим берегом Дніпра навпроти острова Дубового (інші назви – Чортів Дядько або Чортів) [див. 160, с. 55], тож можемо припустити, що саме до цієї скелі прикутий козак Летяга, покараний гетьманом Дмитром Вишневецьким за те, що заснув на чатах та проспав чужоземну навалу. Після того, як Михась звільнив його за допомогою Троянового ключа, «заяріло його тіло, мов криця в огні [...] вибухнула велетенська постать сліпучо-білим полум'ям, котре з такою силою вдарило угору, що осяяло не лише Чортову гору, а й Дніпро під нею, плавні й усе округи» [70, с. 175], символічно запаливши перше вогнище, що має охопити всю Україну, щойно хлопчик замкне Троянове коло.

Київ, котрий є наступною метою подорожі Михася, змальований контрастно. Насамперед, це місце, освячене і заповідане Дажбогом українському народу: «Коли ішов ото Батько Троян од Козацького моря понад Дніпром, то спинився на оцьому місці та й прорік: «Тут буде город великий, де храми мої стоятимуть і народ мій вічно буде жити...» [70, с. 295]. У Києві ж розташований і храм, присвячений Дажбогові, Ладі й Дивам. Однак саме місто заснували не українці, а сармати «як узяти копієм Україну» [70, с. 295], а пізніше саме тут був скошений найбільший злочин – перехід у ромейську віру.

Саме в зреченні предківської віри вбачає автор головний гріх українців, який вони відтоді спокутують: «Гей ти, народе Дажбожий, люде вкраїнський! Я тебе замовляю, Я тебе найменням Трояновим проклиною: Бити будуть тебе да рубати, Під ноги топтати, Копитами кінськими тратувати, Бо ти Господа й Матери Божої одцурався, Попам-ромеям да черцям піддався, В чужую віру на віки вічні запродався!..» [70, с. 298]. А отже, за художньою версією автора,

Київ, де й вчинено цей гріх, тепер сам є проклятим і потребує очищення, як і вся Україна, чого можна досягти лише замкнувши Дажбоже коло.

Черговою локацією в подорожі Михася є Гора Заруба – священне місце, з яким пов'язана низка викладених у романі легенд. Гора, на яку вказує автор, знаходиться на околицях Трахтемирівського півострова, де розташовано кілька символічних для українців локусів. Насамперед йдеться про село Трахтемирів – колишню гетьманську столицю, біля котрої знаходяться залишки ще двох літописних поселень: Заруби й Монастирка. Археологічні розкопки, проведені на цій місцевості, виявили низку знахідок, серед них – залишки храму, датованого XI–XII ст., а також рештки городища, розташованого безпосередньо на горі Батура, які М. Каргер пов'язує зі вже згаданим літописним містом Заруба [див. 58, с. 33]. Імовірно, саме про цю гору йдеться в романі Л. Кононовича.

У художньому світі твору гора Заруба має ключове значення. Насамперед, саме тут Дажбог створив Троянів ключ: «Отсю ляльку створив колись Батько Троян на Заруб-горі... Взивають її Троянів Ключ, бо ним Господь воскресив білий світ, коли клятий Триглав усю землю на попіл обернув. У давніх пророцтвах мовиться, що приходитиме сей знак в Україну, коли над нею лихо зависне. Як з'явиться він, то весь світ зміниться» [70, с. 55–56], а також людину: «Звідцїля пішов люд козацький і вся Україна почалася звідси. Як світ ще був молодий, створив тут із глини Господь первого чоловіка» [70, с. 337]. На цій же горі відбулася битва між силами зла й добра, шереметами і полянами, яка закінчилася поразкою останніх. У битві брали участь і предки Михася та його подруги Лесі, що знову звертає увагу читача на тяглість поколінь та спадкове право Михася, Лесі, а ширше – усіх українців на свою землю.

Хронологічно найдавнішим із локусів роману є Гелон, котрий, за художньою версією Л. Кононовича, виконує функцію столиці України до навали шереметів. Уперше ця назва згадується в «Історіях» Геродота як місто, що належало численному племені будинів – рудих і блакитнооких

людей, не споріднених зі скіфами, котрі, втім, брали участь у війні проти Дарія I на скіфському боці [див. 24, с. 264]. Саме тоді, за свідченнями Геродота, місто було спалене, про що згадується й у «Чигиринському сотнику». У романі паралельно функціують дві назви: «Гелон» і «Голунь». Друге формулювання згадується у Велесовій книзі – тексті, який, на нашу думку, справив значний вплив на формування міфосвіту «Чигиринського сотника». Наприклад, на дошці 19 йдеться: «І мали в часи ті державу, і в давнину мали Голунь нашу, і гради, і села, і вогнища, що утворювали землю» [15, с. 80], або ж «Голунь був славний і (мав) три сотні градусів сильних» [15, с. 86]. Автор протиставляє грецьку «чужинську» й запозичену із Велесової книги «автентичну українську» назви міста: персонажі-українці, які репрезентують у романі сили добра, послуговуються назвою «Голунь», а князь Вишневецький та його посіпаки – назвою «Гелон», відкидаючи свою національну ідентичність.

Останньою локацією в романі є Чигирин, де Михась зустрічає славнозвісного чигиринського сотника Богдана Хмельницького, якому й передає чарівний ключ. На цьому завершується місія маленького козака й водночас справджується пророцтво, переказане прибульцеві самим Хмельницьким: коли «прийде в Україну образ Матери Божої, то буду їхати я поперед війська з гетьманською булавою» [70, с. 507].

Окрім місць, що належать до сакральньо-профанної категорії, у тексті є кілька точок, котрі розташовані в паралельних до вісьового часопростору вимірах. Їх об'єднує відсутність руху часу й приховане від звичайних людей місцезнаходження, що є характерним для міфічного хронотопу. У «Пекельному звіздареві» це, насамперед, храм богині Неї і замок козака Мамає.

До обителі темної богині у повісті Івась потрапляє через кролячу нору біля Січі, що може бути алюзією на твір Л. Керрола «Аліса в Дивокраї».

Храм Мокоші зачарований – лише обраний самою богинею може туди потрапити (коли козак Барило разом із пошуковою групою спробували

відшукати зниклого Івася, то не знайшли нічого, крім наповненої димом нори). Однак не лише простір, але й час у обителі П'ятниці сприймається інакше: хвилини, які провів там хлопець, виявилися годинами в реальному світі. Така хронологічна неспівмірність, є характерною для міфічного хронотопу, про що вже йшлося вище, і часто зустрічається у світовому фольклорі, наприклад, час тече інакше в сідах (пагорбах, де мешкають племена богині Дану) та в печерах ісландських тролів.

Ще однією локацією, що характеризується міфічним хронотопом, є фортеця, де мешкає козак Мамай, а також прилегла територія, описані автором як поросла густим лісом місцина, посеред котрої на пагорбі стоїть середньовічний замок: «Височенний та стрімкий він був, зі шпилястими вежами, що зирили вузькими бійницями, з крутими дахами, вкритими червоною черепицею, що потемніла від давнини, з величезними стрільчастими вікнами, олив'яними ринвами та грубелезними мурами із дикого каменю, котрі оперізували його довкрузь» [68, с. 28]. Умисне войовничий вигляд будівлі натякає на рід діяльності його мешканця – чарівника й воїна.

Міфічний хронотоп характеризується статичністю; тож і у вимірі козака Мамає пори року не змінюються, там завжди панує літо.

Палац чарівника охороняє хованець. Автор описує його як «чудернацьке створіння. Ні чоловік, ні звіря, – вершків зо два завбільш, з гострими вухами, а на шиї золотий ланцюжок із гривною» [68, с. 32], з першого погляду схожого на чорта.

Зовнішня подібність між домовиком і нечистим відзначається й у фольклорі: інколи чарівному створінню приписують навіть цапині ніжки з копитцями. В. Завадська з цього приводу зазначає, що такий образ сформувався в народній уяві під впливом християнства, котре відносило хованця до нечисті [1, с. 176], що, однак, не змінило загального позитивного ставлення до цього персонажа.

У тексті розповідається про фіксований у вітчизняному фольклорі спосіб приручення домовика: «Кажуть, щоб добути собі його, треба взяти зносок од чорної курки, сім місяців носити його під лівою пахвою та ще й не митися, не голитися й не балакати ні з ким» [68, с. 32], однак до Мамає хованець потрапив інакше – колись чарівник урятував йому життя, і міфічна істота присягнулася рятівникові за це служити.

Окрім хованця-помічника, у цьому ж вимірі мешкають останні дівиполяниці, зокрема й Злата, котра неодноразово допомагає Івасеві виплутуватися з різних перипетій (у «Чигиринському сотникові» цю роль виконує дива Дана), а також пардус – «жовтий котяра з добре теля завбільшки, поцяцькований чорними плямами. Вуса у нього довгі та цупкі, очі вогнем світяться, а з пащі стримлять ікла, завбільшки мов пальці» [68, с. 33], присутність якого натякає на вік Мамає – чарівник жив ще за часів міоцену, коли зустрів та приручив звіра.

У «Чигиринському сотникові» точок, що характеризуються міфічним хронотопом, більше: це, насамперед, садиба чарівника-коваля, храм Мокоші під Кам'яною могилою, потойбіччя, а також зачарована долина, де мешкають маленька чарівниця Леся зі своєю бабусею.

Так, перша з локацій – садиба коваля – прикметна стабільністю часу й простору, котрі залишилися непорушними з моменту, коли Дажбог відділив обійстя від реального світу, створивши окремих вимір: «Глянув малий козак, а на кручі стоїть городище. Давне-давнє воно було, бо вали дерезою позаростали, а рів так землею заплив, що насилу видно було його. Поверх валу частокіл іде, та теж давнезний, бо дерево звугліло, як і ті колоди на болоті» [70, с. 51].

Окрім сталого часу й простору, садиба прикметна чарівним джерелом, яке «б'є [...] з-під кореня Золотого Ясена, котрий росте в Ірі...» [70, с. 56].

Уявлення про води, що течуть з-під підніжжя світового дерева, характерні для багатьох індоєвропейських народів, зокрема скандинавських та балтійських [див. 244].

Вітчизняні дослідники не фіксують існування такого джерела в українському фольклорі, але зазначають, що в міфосистемі предків корінь світового дерева співвідносний із «нижнім простором», населеним зміями, бобрами, куницями, рибами й різними хтонічними істотами [див. 162, с. 79]. Водночас, населення коріння світового дерева рибами та земноводними може свідчити про його дотичність до водної стихії.

Образ води, наділеної чарівними властивостями, фігурує у східнослов'янських уснопоетичних зразках так само часто, як і в скандинавських чи балтійських. Зокрема, В. Коротеєва наводить два можливі значення живої й мертвої води у фольклорі: за першим із них використання водночас обох видів чарівної води може воскресити загиблого: мертва вода зцілює рани, а жива – повертає в тіло душу; за другим мертва вода шкодить людині, а жива – допомагає [71, с. 74].

Саме завдяки живій воді з-під Золотого Ясена, якою умився Михась в оселі коваля, усі рани на його тілі швидко загоювалися, і навіть заговорена стріла, котрою уразив хлопчика Барабаш, не заподіяла йому миттєвої смерті.

Ще однією локацією, що належить до міфічного часопростору роману «Чигиринський сотник», є Троянів варто – місце, де знайшли прихисток донька поляниці Леся та її баба-відьма.

Чарівна локація виникла після того, як «ходив ото Батько Троян по світові, мов простий чоловік, то лишалися на землі його сліди... Небагато їх є, та місця тії замкнені для простих смертних. Живуть там лише чарівники, відьми та бісуркані, що служать йому» [70, с. 255].

Уявлення про чарівну силу, якою наділені божественні сліди, є поширеними на теренах України. Досить часто такі легенди складають про усамітнені долини з озерами на дні. Так само й у романі: на дні Троянового сліду, де мешкають Леся та її бабуся, є озерце у формі сліду: саме там і ступив колись Дажбог.

Ця локація також характеризується спокійною, умироствореною атмосферою, і є безпечним місцем, захищеним від злих сил, де малий джура

має можливість залікувати рани й перепочити перед продовженням подорожі. Окрім цього, саме тут герой знайомиться з Лесею – дівчинкою, з якою пов'язаний долею, і котра активно йому допомагає в подальших мандрах.

Зовсім іншим емоційним забарвленням позначена локація храму Неї, куди нечиста сила заманила Михася.

Автор описує храм-оселю темної богині так: «була перед ним якась величезна брама, пописана чудернацькими знаками, по обидва боки од неї горіли огні в залізних чашах, а що було о ліву руч і о праву, те все тонуло в непроглядній пітьмі» [70, с. 155].

Розташований біля священної Кам'яної могили, позначений темними чарами храм слугує своєрідною протиположністю Дажбожому капищу, зберігаючи паритет добра й зла.

Ще похмуріший вигляд має потойбіччя, опис якого насичений танатичними маркерами, що простежується в колористиці (превалюючі чорний та червоний кольори), промовистих порівняннях («душно, наче в могилі» [70, с. 104]), предметному описі місцевості (густа й чорна вода в ріці, велике червоне помираюче сонце, безтілесні тіні, занедбані будівлі, запах мертвої плоті).

Так само, як і попередні локації, що характеризуються міфічним хронотопом, у потойбіччі час непорушний, а потрапити туди можна лише за допомогою чарів – Михась та його наставник задля цього обертаються на вовків.

Потойбіччя в тексті – місце, котре нагадує скандинавське Гель, куди потрапляють люди, які прожили марне життя й «нічого [...] не зробили, ні доброго, ні злого» [70, с. 105].

За аналогією до «Божественної комедії» Данте, «той світ», куди вдалося потрапити Михасеві за посередництва характерника Обуха, певною мірою пов'язаний із пеклом, на що вказує поява там Чорнобога, адже відомо, що Триглава було скинуто в Безодню, і він не може з'являтися в жодному з

вимірів, окрім свого; та й сам автор розмежовує ці дві локації, зазначаючи щодо тіней, які зустрічалися мандрівцям на шляху: «Ні до Иру Дажбого їх не беруть, ні до Пекла... Отако й тиняються тут, немов худоба» [70, с. 105]. Отже, потойбіччя є своєрідним аналогом католицького чистилища, що перегукується зі світоустроєм «Теми для медитації» і вказує на спорідненість художнього світоустрою історичних творів Л. Кононовича.

Наступним часопросторовим пластом, котрий відіграє значну роль у повісті «Пекельний звіздар» та романі «Чигиринський сотник», є оніричний; усі події, які відбуваються в ньому, безпосередньо пов'язані з основним сюжетом, адже надані в сновидіннях підказки дозволяють джурам краще орієнтуватися у світі магічного й успішніше виконувати завдання.

Сновидіння можуть слугувати як знаками світлих сил, так і бути пастками сил п'їтьми, адже «Уві сні наша душа покидає тіло і летить у ті світи, куди ні пішки не дійдеш, ні конем не заїдеш» [70, с. 57]. Простір сну не може контролювати ні людська душа, ні сторонні сили, за винятком Неї, здатної проникати в чужі сновидіння. Зокрема, так вона перервала видіння Івася в «Пекельному звіздареві», коли попередній власник Ключа намагався дати тому пораду, де слід продовжити пошуки наступної душі. Згодом Мокоша й сама пробралася в сон головного героя і намагалася затягти його у свій вимір за допомогою дзеркала: «У дзеркалі клубочиться сіра імлиста каламуть. Аж ось із тої імли помалу починає вирізнятися чиясь постать. Вона коливається, прибираючи дедалі чіткіших контурів, і врешті він бачить, що це якась дівчина. На ній вінок із сухих квітів та листя і полотняна сорочка, гаптована чорною заповлоччю. Лице її біле, мов сніг, а погляд холодний і непорушний. Якусь мить вона дивиться на нього, а потім простягає руку. Рука у дзеркалі біла, мов крига, та в ній такий чар і приваба, що її не можна не торкнутися» [70, с. 53]. Так у повісті втілюється уявлення про чудодійні властивості дзеркал як своєрідних порталів між світами, крізь котрі у світ живих здатна проникати різна нечиста сила.

У повісті «Пекельний звіздар» перехід від сакрального-профанного часопросторового зрізу не маркується; натомість у романі сновидіння уводяться в текст за допомогою конструкції «сниться йому» (що знов дозволяє провести паралелі між «Чигиринським сотником і «Темою для медитації»).

Призначення снів різноманітні: насамперед, вони слугують своєрідним каналом зв'язку між Михасем і його загиблими родичами, наприклад, уві сні хлопчикові вдалося попроситися із загиблим від рук нечистої сили дідом. Також через сновидіння хлопчик отримував поради, попередження й настанови від помічників: попереднього власника ключа, чарівниці Лесі, духів у образах сов, завдяки яким йому неодноразово вдавалося виплутатися зі складних перипетій. Інколи й сам сон ставав інструментом порятунку: потрапивши в полон до Кодацької фортеці, Михась та його «січовий батько» Обух тікають непоміченими для вартових через простір сновидінь. Зазначимо, що мотив чарівної втечі з ув'язнення є поширеним в історіях про характерників і часто зустрічається не лише в фольклорі, а й у художній літературі [див. 154].

Однак не завжди оніричний простір сприяє Михасеві: інколи через сон до героя намагаються добратися злі сили. Так, уві сні Барабаш підмовив Михася до гри в карти із чортами, а коли хлопець програв – намагався забрати в нього Троянів ключ; незважаючи на те, що в сакральном-профанному часопросторовому зрізі нечиста сила не владна над чарівним артефактом, в оніричному «безсилий сей Троянів Ключ проти нас, бо все тут – сон, мара!..» [70, с. 200], тож сновидіння – це не лише зручний спосіб спілкування з помічниками із інших вимірів, але й «нічийна земля», на яку не поширюються закони реального світу, а тому вона може бути небезпечною для невідготовленого мандрівника.

Отже, хронотоп творів Л. Кононовича про Троянів оберіг характеризується наявністю трьох часопросторових площин: сакральном-профанної, міфічної, оніричної.

У повісті «Пекельний звіздар» головною локацією сакрально-профанного часопросторового зрізу є Запорозька Січ, де й відбуваються основні події твору. Ідеалізований образ Січі у творі, трактування козацької фортеці як духовного центру України дозволяє провести паралель із текстами доби романтизму.

Сакрально-профанний хронотоп роману «Чигиринський сотник» ширший, що зумовлено більшим просторовим і часовим охопленням твору, і зосереджений довкола символічних локусів (важливих національних ідентитетів), сконцентрованих довкола образу Запорозької Січі, котра в романі існує у двох площинах: як історична Микитинська Січ і як міфологізований образ, «серце» України.

На відміну від повісті, образ фортеці в романі менш ідеалізований, а зосередження уваги на побуті джур, міжособистісних конфліктах і суперечностях характерів сприяє появі ще одного смислового шару, котрий поглиблює семантику зображуваного.

Січ є відправною й кінцевою точкою подорожі Михася. Інші локації (Кам'яна могила, Київ, гора Заруба, місто Голунь) сконцентровані на цьому шляху й об'єднані образом Дніпра, уздовж якого й розташовані.

Сакральні локуси в художньому світі творів виконують принципово важливу роль, адже є цінним ретроспективним засобом, який дозволяє простежити історію українського народу протягом століть і утвердити спадкове право українців на рідну землю, що є центральною ідеєю повісті та роману.

В обох творах значну роль відіграє міфічний хронотоп. Ідеться про кілька локацій, не пов'язаних просторово одна з одною, але об'єднаних спільними принципами: до них можна потрапити лише чарівним шляхом і з волі їхніх господарів, час там тече значно повільніше (наприклад, півгодини в міфічному вимірі можуть дорівнювати добі в реальності), або ж взагалі не рухається; міфічні виміри населяють чарівні істоти, які рідко зустрічаються в сакрально-профанному часі й просторі (русалки, водяники, домовики,

поляниці, відьми та ін.). До локацій міфічного хронотопного шару належать замок Мамає, храм Неї, чарівна долина Лесі та її бабусі, садиба коваля та чистилище.

Важливим є й оніричний хронотопний зріз, де герої дізнаються про нові завдання, завчасно довідуються про небезпеки, отримують настанови від духів та предків.

Водночас, простір сновидінь може бути небезпечним, адже закони реального й міфічного світів у ньому не діють, а отже, злі сили здатні нашкодити героям і навіть заволодіти чарівним ключем, магія якого захищає джур у дійсності.

Незважаючи на те, що основна дія відбувається саме в сакрально-профанному часопросторі, усі зрізи тісно пов'язані між собою. Герої переміщуються із одного пласту в інший, й абсолютно всі хронотопні шари пов'язує чарівна сила Троянового ключа та конфлікт добра й зла, що розгортається довкола реліквії.

Висновки до розділу

Художній світ повісті «Пекельний звіздар» та роману «Чигиринський сотник» передбачає наявність потужного первинного та вторинного міфічного складників.

Первинний міфічний складник реалізується через наявність міфопеї, сформованої на базі християнства та давньослов'янського язичництва: асимілюючи Бога-Отця з Дажбогом, а Діву Марію з Матінкою Ладвою, автор створює унікальний етнокультурний простір, який вирізняє українців із творів проекту «Троянів оберіг» з-поміж інших народів, а неодноразово повторена в текстах теза про особливо прихильне ставлення Батька-Дажбога до козаків формує міф про богообраність.

Водночас треба зазначити, що, конструюючи політеїстичну релігійну модель, автор усе ж тяжіє до християнського світогляду, за яким чільне місце посідає всеохопний Бог-творець (Троян), інші ж божества виконують допоміжну функцію.

Міфопея автора охоплює не лише божественний пантеон, а й численних міфічних істот, що населяють художній світ творів про Троянів оберіг, і які умовно поділяються на прибульців з пекла (чорти, літавиці), тих, що «між світами витають» (домовики, русалки, водяники), людей із надприродними здібностями (поляниці, відьом (бісуркань), вроджених та навчених чарівників). Образи всіх вищезгаданих істот значною мірою відповідають фольклорним уявленням, тож персонажі усіх трьох груп не лише сприяють розвитку сюжету, безпосередньо контактуючи з протагоністами творів, але й допомагають розкритися етнографічному складнику творів проєкту.

Міфосистема аналізованих творів характеризується чітким розподілом на Добро й Зло, як і в романі «Тема для медитації». Із огляду на це абсолютно всі персонажі, задіяні в сюжеті, підтримують той чи той бік.

Основний конфлікт розгортається між братами Дажбогом (уособленням добра, підтримуваного Матінкою Ладвою, дивами та січовими козаками), і Чорнобогом (втіленням п'їтьми, на чиєму боці виступають Нея-Мокоша, пекельна нечисть та загарбники-поляки).

У зв'язку із вищезазначеним можна стверджувати, що імплементація в сюжет елементів первинного міфу слугує ідеї бінарної сепарації: ті, що підтримують Дажбога, автоматично вважаються «своїми», а прихильники Чорнобога – «чужими».

Імплементація вторинного міфічного складника в «Чигирнському сотнику» та «Пекельному звїздарі» відбувається насамперед шляхом реалізації елементів козацького міфу. Так, образи козаків у творах транслиують національні та індивідуальні екзистенціали, що допомагають сформувати привабливий для підлітка-читача образ героя-захисника Вітчизни: відвагу, вправність, силу, любов до батьківщини, індивідуалізм, набожність, прагнення до свободи особистої й політичної: відвагу, вправність, силу, любов до батьківщини, індивідуалізм, набожність, прагнення до свободи особистої й політичної.

Значну роль у творі відіграють також міфологізовані легендарні (козак Мамай) та історичні (Іван Богун, Максим Кривоніс, Богдан Хмельницький) постаті, котрі позиціонуються взірцевими козаками, своєрідним ідеалом, на який потрібно орієнтуватися.

Ще одним способом, що дозволяє задіяти національні культурні коди, є символічні локуси, зосереджені довкола образу Запорозької Січі, котра існує у двох площинах: як історична Микитинська Січ і як міфологізований образ, «серце» України, і є відправною й кінцевою точкою подорожі хлопчиків.

У повісті «Пекельний звіздар» на ній відбуваються всі основні події твору. Ідеалізований образ Січі у творі, трактування козацької фортеці як духовного центру України дозволяє провести паралель із текстами доби романтизму.

Часопростір роману «Чигиринський сотник» ширший і включає в себе Кам'яну могилу, Київ, гору Зарубу, місто Голунь та інші локації, об'єднані образом Дніпра, вздовж якого й розташовані.

У художньому світі творів сакральні локуси виконують принципово важливу роль, адже є цінним ретроспективним засобом, який дозволяє простежити історію українського народу протягом століть і утвердити спадкове право українців на рідну землю, що є центральною ідеєю творів.

Отже, сучасний і архаїчний міфи в романі слугують спільній меті: формуванню національного міфічного простору із активацією міфів про богообраність (Дажбог сам обрав козаків і подарував їм українську землю), «золоту добу» (неодноразово згадуваний у творах розквіт часів геродотового міста Гелон), занепад (поразка від рук шереметів і втрата чарівного Троянового ключа), відродження (надія на повернення колишньої величі, пов'язана із віднайденням ключа).

ВИСНОВКИ

1. Міф – це важливий соціально-культурний конструкт, який існує від початку цивілізації та становив об'єкт аналізу вчених різних напрямків (філософів, культурологів, політологів, соціологів, психологів, антропологів, етнологів та ін.), унаслідок чого сформувалося кілька підходів до вивчення міфу: евгемеричний (міф – це видозмінені й спотворені реальні історичні події), психоаналітичний (міф – результат психічної активності людини); соціологічний (міф – явище, що формується в суспільстві); філософсько-етнологічний (міф – найвищий вияв творчої енергії народу), ритуалістичний (ритуал – джерело міфу), ритуально-міфологічний (поєднує риси ритуалістичного та психоаналітичного підходів), символічний (міф – своєрідна знакова система).

Різноманіття наявних міфокритичних методів та їхні комбінації розширюють можливості дослідника міфу у творах художньої літератури. Так, міфологічна критика послуговується семіотично-структурними (К. Леві-Строс), психоаналітичним (фрейдистським та юнгівським), ритуалістичним (Н. Фрай), міфореставраційним (С. Телегін) методами.

Останнім часом спостерігається тенденція до синкретизму в міфокритичній методології. Предметом аналізу вчених є іспосіб і тип міфологізації в тексті, міфопея й авторський міф, особливості реалізації архетипів, ритуалем (як сконцентрованих в одній часопросторовій точці, так і прихованих, що реалізуються протягом твору), міфологічних сценаріїв, специфіка вираження міфічного хронотопу, його взаємодія із сакральним-профаним та іншими можливими часопросторовими пластами.

2. Національна міфологія – це комплекс міфів, міфологем і концептів про походження, історичне призначення, екзистенціали, ідентифікаційні маркери й орієнтири національної спільноти, які є вагомими об'єднавчими чинниками, а також засобами національної та індивідуальної самоідентифікації.

У художньому творі його елементи проявляються шляхом імплементації політичних і культурних ідентитетів (релігії, мови, культури, традицій тощо), етнонаціональних варіантів архетипів (етнонаціональних міфологем), символічних локусів (наприклад, Хортиця, Холодний Яр, Крути тощо), міфологізованих історичних постатей (Володимир Великий, Богдан Хмельницький, Тарас Шевченко та ін.), уведенні елементів первісного міфу (йдеться про персонажів національної міфології та демонології: наприклад, слов'янських Дажбога, Перуна, Лади тощо; імплементації фольклорних зразків релігійного змісту тощо), реалізації «чорного міфу» (демонізованого змалювання «ворогів нації» з метою актуалізації варіативної ознаки Свій–Чужий та дегуманізації супротивника).

3. Вагому роль у романі «Тема для медитації» Л. Кононовича відіграють маркери національної ідентичності: бачення історії (усвідомлення спадкового права на свою землю від часів Київської Русі; усвідомлення умисної політики радянської влади, спрямованої на знищення українського народу в 1932–1933 рр.), мова, релігія, майновий та особистісний індивідуалізм тощо. За їхньою допомогою в романі реалізується розділення на «своїх» та «чужих»: так, унаслідок активації механізмів дегуманізації й ідеалізації прихильники комуністичного режиму позиціонуються як абсолютне Зло, а їхні супротивники – як абсолютне Добро. Завдяки абсолютизації й чіткій бінарній опозиції, твір набуває ознак героїчного міфу із національною специфікою: герой-патріот бореться із чудовиськом – комуністичним режимом, відображаючи боротьбу Світла й Темряви в межах колоніально-постколоніального кластеру.

4. У «Темі для медитації» фігурують кілька архетипних образів, які, набувши відповідних рис, трансформувалися в етноспецифічні міфологеми. Найприкметнішими із них є Герой, Тінь, Мати й Діва. Так, в історії протагоніста роману Юра реалізується героїчний міф, що особливо яскраво проявляється в міфічному хронотопному пласті, де він веде боротьбу із чудовиськами – білим навом, Кобилячою головою, драконом та ін.

Національний характер міфологеми виявляється у відповідності наведеним вище ідентифікаційним маркерам (усвідомленню спадкового права на свою землю від часів Київської Русі; усвідомлення умисної політики радянської влади, спрямованої на знищення українського народу в 1932–1933 рр., мова, релігія, майновий та особистісний індивідуалізм), а також у радикальності, анархізмі, негативному ставленні до влади, яскраво виражених бунтівних інтенціях Юра. Означені риси, які властиві народам, котрі пережили тривалий період чужоземного завоювання, характерні для типу героя-бунтівника.

Першообраз Тіні в романі утілюється в образі зрадника Стояна, який відстоює позицію псевдопатріотично налаштованої частини українського суспільства, що відмовляється визнавати злочини радянської влади й готова пожертвувати власною ідентичністю задля безпеки, комфорту й особистої користі.

Представлені у творі й жіночі першообрази, насамперед, Матері, котрий утілюється в кількох постатях: баби Чакунки, баби Лепестини й богині Морани. Найбільш вагомим з-посеред них є образ баби Чакунки, в якому реалізуються фольклорні уявлення про відьомську силу, і за посередництва котрого читач поринає в атмосферу української народної магії: замовлянь, гадань, зцілювальних технік, проклять тощо. Відьма застосовує свою силу задля захисту свого роду від нечисті, представленої різномірними демонами в міфічному вимірі й людьми-комуністами – в профанно-сакральному.

Варто зазначити, що Чакунка втілює в собі не лише позитивні, але й негативні аспекти образу Матері: відьма неодноразово використовувала свій дар, аби помститися активістам, які вбили її чоловіка.

Першообразом, що активно проявляється в романі, є архетип Діви, який найяскравіше простежується в коханій Юра Леляні. Дівчина віддана, вірна, ніжна; свідомо українка й поділяє всі духовні цінності головного героя.

У романі юнка відіграє роль викраденої чудовиськом (Стояном) діви, яка чекає на порятунок.

Негативний же прояв архетипу Діви реалізується в молодих активістках Дзякунці, Лошиці та Вірочці, які, поділяючи ідеї комунізму, демонструють фанатичну відданість дійсному режиму, так сублимуючи нестачу особистого життя.

5. Особливості хронотопу підкреслює міфічний складник роману. Часопростір твору формують кілька часопросторових зрізів, одним із яких є міфічний, котрий вирізняється нелінійністю та циклічністю. Водночас ірреальне проникає і в профанно-сакральний та оніричний шари, безпосередньо впливаючи на їхню структуру (наприклад, підкреслювані в профанно-сакральному пласті відповідними композиційними та стилістичними прийомами ірреальність, непорушність; проникнення в оніричний чудовиськ із міфічного часу й простору тощо), адже вони тісно пов'язані між собою й перетинаються завдяки фрагментарній ризоматичній композиції роману. Така специфіка часопростору дозволяє міфу вільно проявлятися на всіх рівнях.

6. Із огляду на вищезазначене, стверджуємо, що в романі Л. Кононовича «Тема для медитації» паралельно реалізуються два типи національних міфів: про героїчну добу, якою у творі є часто згадувана Гайдамаччина, і про відродження, котре стає можливим після символічної перемоги над організаторами Голодомору в сакральньо-профанному часопросторовому зрізі й нечистю – в міфічному. У зв'язку із цим вважаємо, що аналізований художній твір являє собою своєрідне сучасне українське героїчне сказання, етнонаціональну специфіку якого підкреслює уведення в сюжет персонажів української міфології (богів Морани, Велеса), демонології (відьом, літавиць, поляниць, Кобилячої голови), фольклорних символів (калинового мосту як символу переходу, святого хліба), повір'їв, замовлянь, обрядів.

7. Міф про героїчну добу в українській національній міфології виражений козацьким міфом, який відіграє вагомий роль у повісті «Пекельний зіздар» та романі «Чигиринський сотник». Він виявляється в художній рецепції ідентифікацій, що, згідно з фольклорною традицією, притаманні січовикам, міфологізованих легендарних та історичних постатей, «історичних ворогів». Так, в образах козаків у повісті й романі відтворюється низка маркерів, котрі формують привабливий для читача образ героя-захисника Вітчизни: відвагу, вправність, силу, любов до батьківщини, індивідуалізм, набожність, прагнення до свободи особистої й політичної.

Значну роль у творах відіграють міфологізовані легендарні (козак Мамай) та історичні (Іван Богун, Максим Кривоніс, Богдан Хмельницький) постаті, котрі позиціонуються як «ідеальні козаки» й приклади для наслідування. На противагу їм, образи Яреми Вишневецького та наявних у повісті й романі поляків дегуманізуються, відтворюючи усталений міф про Польщу – історичного ворога України, що особливо яскраво помітно в контексті дуалістичної природи художнього світу Троянового обереха.

8. Повість «Пекельний зіздар» та роман «Чигиринський сотник» характеризуються наявністю міфопеї, сформованої на базі християнства та давньослов'янського язичництва. Так, у постаті Дажбога поєднуються риси язичницького слов'янського бога й Бога-Отця, в образі Пречистої Панни – Діви Марії й Матінки Лади.

Конструюючи політеїстичну релігійну модель, автор усе ж тяжіє до християнського світогляду, за яким чільне місце посідає всеохопний Бог-творець (Троян), інші ж божества виконують допоміжну функцію.

Художній світ Троянового обереха населяють не лише боги, а й істоти нижчої міфології. Умовно їх можна поділити на три групи: прибульці з пекла (чорти, літавиці), ті, що «між світами витають» (домовики, русалки, водяники), люди із надприродними здібностями (поляниці, відьми (бісуркані), вроджені та навчені чарівники). Їхні образи значною мірою відповідають фольклорним уявленням, тож персонажі усіх груп не лише

сприяють розвитку сюжету, допомагаючи чи шкодячи протагоністам, але й сприяють реалізації етнографічного складника творів проєкту.

9. Символічні локуси, які виконують принципово важливу роль, оскільки, задіюючи національні культурні коди, є цінними ретроспективними засобами, за посередництва котрих простежується історія українського народу протягом століть і утверджується спадкове право українців на рідну землю, що є центральною ідеєю повісті та роману.

Символічні локації зосереджені довкола образу Запорозької Січі, котра існує у двох площинах: як історична Микитинська Січ і як міфологізований образ, «серце» України, і є відправною й кінцевою точками подорожі хлопчиків. У «Пекельному звіздареві» на Січі та в її околицях відбувається більшість подій твору. У «Чигиринському сотникові» географія розширюється, включаючи місця, пов'язані із різними історичними періодами: Кам'яну могилу, Київ, гору Зарубу, місто Голунь тощо.

10. Отже, козацький міф, реалізований в повісті й романі, авторська міфопея та сакральний простір творів слугують спільній меті: формуванню національного міфічного виміру із активацією міфів про богообраність (Дажбог сам обрав козаків і подарував їм українську землю), «золоту добу» (неодноразово згадуваний у творах розквіт часів геродотового міста Гелон), занепад (поразка від рук шереметів і втрата чарівного Троянового ключа), відродження (надія на повернення колишньої величі, пов'язана із віднайденням амулета).

11. Міфологізм історичної прози Л. Кононовича імплементує в повість «Пекельний звіздар» і романи «Тема для медитації» та «Чигиринський сотник» традиційні міфічні сюжети (насамперед міфосценарій протистояння та мономіф), які трансформуються в етнонаціональному вимірі: насичуються культурними кодами, національними міфами та міфологемами, маркерами національної ідентичності, архаїчним міфом та релігійними символами (йдеться передусім про слов'янську міфологію, народне християнство та їхні синкретичні вияви) тощо. Усе вищезазначене творить власне український

міфокультурний простір повісті та романів, а також слугує межовими маркерами для розділення персонажів за категоріями Свій–Чужий.

Відкидання українських національних культурних кодів – риса, котра об'єднує змальованих в аналізованих творах «історичних ворогів» (комуністів у «Темі для медитації» й поляків у творах про Троянів оберіг), що є важливим складником реалізації колоніально-постколоніального кластеру міфосценарію протистояння, який розгортається в усіх трьох досліджуваних творах.

12.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. 100 найвідоміших образів української міфології / під заг. ред. О. Таланчук. Київ : Орфей, 2002. 448 с.
2. Андерсон Б. Уявлені спільноти: міркування щодо походження й поширення націоналізму. Київ : Критика, 2001. 271 с.
3. Артюх В. О. Природа національного міфу: історико-філософський контекст : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.05. Київ, 2000. 162 с.
4. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Москва : Наука, 1984. Т. 2. 764 с.
5. Баканов А. Г. История и современность в драматургии ГДР. Київ : Вища школа, 1979. 167 с.
6. Балашов Д. Из истории русского билинного эпоса. *Русский фольклор : сборник статей*. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 1975. № 15. С. 26–54.
7. Бахтин М. М. Собрание сочинений : в 7 т. Москва : Языки славянских культур, 2012. Т. 3. : Теория романа (1930–1961 гг.). 880 с.
8. Башук Н. Релігійний дуалізм замовлянь як архаїчного жанру вербальної магії в романі Л. Кононовича «Тема для медитації». *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. Ужгород : Видавництво УжНУ «Говерла», 2011. Вип. 15. С. 26–28.
9. Бергсон А. Творческая эволюция. Москва : КАНОН/пресс, 1998. 384 с.
10. Берн Э. Лидер и группа. О структуре и динамике организаций и групп. Москва : Эксмо, 2016. 400 с.
11. Бондаренко А. О. Культ вовка у військових традиціях давньої України. Київ : Видавець Олег Філюк, 2017. 173 с.

12. Бондар-Терещенко І. Володар ключів: у лицарському світі Леоніда Кононовича. *Кононович Л. Чигиринський сотник*. Харків : Вид-во “Ранок” : “Фабула”, 2016. С. 3–7.
13. Буало Н. Мистецтво поетичне. Київ : Мистецтво, 1967. 134 с.
14. Булашев Г. Український народ в своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. Київ : Довіра, 1992. 414 с.
15. Велесова книга : Легенди. Міти. Думи / упор. Б. Яценко. Київ : 1995. 315 с.
16. Веретільник О. Леонід Кононович: творчість у національно-екзистенційному форматі. *Українська мова та література*. 2006. № 41/43. С. 64–70.
17. Веретільник О. Леонід Кононович: «Сучасна українська література перебуває сьогодні в дивному стані». URL: <https://cutt.ly/bfqtmibi> (дата звернення: 18.08.2020).
18. Ви, зорі-зориці... Українська народна магічна поезія : замовляння / упоряд. М. Г. Василенка, Т. М. Шевчук. Київ : Молодь, 1991. 336 с.
19. Вивекананда. Четыре йоги. Москва : Прогресс-академия, 1993. 525 с.
20. Вишницька Ю. В. Міфологічні сценарії в сучасному художньому та публіцистичному дискурсах : дис. ... док. філол. н.: 10.01.06, 10.01.01, Київ, 2016. 624 с.
21. Войтович В. В. Генеалогія богів давньої України. Рівне : Видавець Валерій Войтович, 2007. 556 с.
22. Воропай О. І. Звичаї нашого народу : етнографічний нарис. Київ : Оберіг, 1991. 592 с.
23. Гальковский Н. М. Борьба христианства с остатками язычества в древней Руси. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/books/original/17218/Binder1.pdf> (дата звернення: 13.09.2021)
24. Геродот. Історії в дев'яти книгах. Харків : Фоліо, 2006. 655 с.

25. Гірник О. Відчай як тема для медитації або з чого починається філософія визволення. *Київська Русь* : літературно-критичний часопис. Київ : 2009. Вип. 36–37. С. 259–286.
26. Гнат Ю. «Чигиринський сотник» Кононовича: національне як фантастичне. URL: <https://cutt.ly/dd5gOYz> (дата звернення: 19.07.2020).
27. Гнатюк В. М. Нарис української міфології. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2000. 263 с.
28. Головацький Я. Ф. Виклади давньослов'янських легенд, або міфологія. *Українські традиції* / упор. О. В. Ковалевський. Харків : Фоліо, 2007. С. 87–127.
29. Головка Т. «Чигиринський сотник» Леоніда Кононовича. URL: <https://ukrainka.org.ua/node/8654> (дата звернення: 19.07.2020).
30. Грабович Г. Ю. Шевченко як міфотворець. Семантика символів у творчості поета. Київ : Радянський письменник, 1991. 210 с.
31. Гранецька В. Українське патріотичне фентезі: Леонід Кононович. URL: <https://cutt.ly/cd5gDyL> (дата звернення: 19.07.2020).
32. Гребенюк А. В. Проблема полісемії термінів в українських дослідженнях сучасного міфу. *Науковий вісник Східноєвропейського університету імені Лесі Українки. Філософські науки* : збірник наукових праць. Луцьк : Вид-во СНУ ім. Лесі Українки, 2017. № 13–14. С. 9–14.
33. Грушевський М. С. Історія України-Руси. : в 11 т. / Київ : Наукова думка, 1991. Т. 1 : До початку IX віку. 321 с.
34. Грушевський М. С. Етнографічне діло Костомарова. *М. Грушевський. Твори: у 50 томах.* / за ред. П. Соханя, Б. Патона. Львів : Видавництво «Світ», 2015. Т. 10 (Книга I) : Історичні студії та розвідки (1924-1930). С. 377–398.
35. Гурдуз А. І. Міфопоетична парадигма в українській та західноєвропейській «прозі про землю» кінця XIX – першої третини XX ст. : монографія. Миколаїв : Видавництво МДГУ ім. Петра Могили, 2008. 216 с.

36. Даниленко Л. В. Художня рецепція міфу про козацтво в українських історичних романах 50–60–х рр. ХХ. : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2014. 195 с.
37. Данилюк-Терещук Т. Я. Міфокритичний дискурс демонологічної образності в літературі українського романтизму : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Луцьк, 2018. 212 с.
38. Джеймс У. Научные основы психологии. Москва : Харвест, 2003. 528 с.
39. Дмитренко М. К. Видатний український народознавець Микола Сумцов. *Народна творчість та етнографія*. 2004. № 3. С. 3–15.
40. Дюркгайм Е. Первісні форми релігійного життя: тотемна система в Австралії. Київ : Юніверс, 2002. 423 с.
41. Егоров Б. Ф. Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана. Москва : НЛО, 1999. 384 с.
42. Етнографічні писання Костомарова / за ред. М. С. Грушевського. Київ : ДВУ, 1930. 352 с.
43. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури : словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. 703 с.
44. Женетт Ж. Фигуры : в 2 томах. Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. 472 с.
45. Забашта Р. До питання атрибуції Бушанського наскельного рельєфу (аналіз обрамленої таблиці з написом). *Студії мистецтвознавчі : науковий журнал*. 2003. Чис. 3. С. 62–69; 2004. Чис. 3 (7). С. 21–41; 2005. Чис. 1 (9). С. 29–48; 2009. Чис. 1 (25). С. 17–24.
46. Забужко О. С. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. Київ : Абрис, 1997. 144 с.
47. Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури. Київ : Академвидав, 2006. 498 с.

48. Зборовська Н. Український культурний канон: феміністична інтерпретація. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n13texts/zborovs.htm> (дата звернення: 17.11.2020).
49. Зварич І. М. Роль міфу в кризові періоди історії етносу. *Науковий вісник Чернівецького університету. Філософія : збірник наукових праць*. Чернівці : Рута, 2012, С. 52–56.
50. Иванов П. В. Народные рассказы о ведьмах и упырях. *Українці: народні вірування, повір'я, демонологія / упор. А. Пономарьов, Т. Косміна, О. Боряк*. Київ : Либідь, 1992. 637 с.
51. Иванов А. Г. Теории современной социальной мифологии. *Вестник Челябинского государственного университета. Философские науки : сборник научных трудов*. Челябинск : Издательство ЧелГУ, 2018. Вып. 47. С. 18–27.
52. Иванов В. В., Топоров В. Н. Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах. *Типологические исследования по фольклору*. Сб. памяти В. Я. Проппа. Москва : Наука, 1975. С. 44–75.
53. Иванова Ю. А. Категория мифологического времени в современном романе-мифе (на примере романа Джеймса Джойса «Улисс»). URL : <http://surl.li/jкуа> (дата звернення: 20.05.2020).
54. Ігнатенко І. Етнологія для народу. Свята, традиції, звичаї, обряди, прикмети, вірування українців. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2016. 319 с.
55. Ігнатенко І. Чоловіче тіло у традиційній культурі українців. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2016. 224 с.
56. Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу. Київ : Обереги, 1992. 424 с.
57. Каляндрук Т. Загадки козацьких характерників. Львів : ЛА «Піраміда», 2007. 288 с.
58. Каргер М. Развалины Зарубского монастыря и летописный город Заруб. *Советская археология*. 1950. Т. 13. С. 33–62.

59. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. Москва : Гардарика, 1998. 779 с.
60. Кассирер Э. Философия символических форм : в 3 т. Москва–Санкт-Петербург : Университетская книга, 2002. Т. 2 : Мифологическое мышление. 186 с.
61. Качак Т. Б. Подолання тематичних табу в сучасній українській прозі для дітей та юнацтва: постколоніальна практика. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»*. Серія : Філологія. Літературознавство. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2014. Т. 240, Вип. 228. С. 51–58.
62. Кемпбелл Дж. Герой із тисячею облич. Львів : Видавництво Терра Інкогніта, 2020. 392 с.
63. Килимник С. І. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. Київ : Обереги, 1994. 525 с.
64. Кифишин А. «Открытое» и «закрытое» небо по данным протошумерского архива Каменной Могилы и шумеро-вавилонским трактатам. *Археoaстрономия: проблемы становления : тезисы докладов международной конференции*. Москва, 1996. С. 72–74.
65. Козлов А. С. Фрай как мифологический критик. *Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО Київського державного лінгвістичного університету. Філологія. Педагогіка. Психологія : збірник наукових праць*. Київ : КНЛУ, 2000. Вип. 3. С. 430–434.
66. Козубенко Л. М. Основні тенденції розвитку світової міфологічної критики у ХХ столітті. *Теоретична і дидактична філологія. Філологія (літературознавство, мовознавство) : збірник наукових праць*. Переяслав-Хмельницький : ДВНЗ ПХДПУ ім. Г. Сковороди, 2017. С. 75–82.
67. Колесник О. С. Художня інтерпретація феномену характерництва в українському мистецтві ХІХ – початку ХХІ століть. *Культура народів Причорномор'я : науковий журнал*. 2013. № 263. С. 127–130.
68. Кононович Л. Пекельний звіздар. Київ : Грані-Т, 2008. 157 с.

69. Кононович Л. Тема для медитації. Львів : Кальварія, 2005. 236 с.
70. Кононович Л. Чигиринський сотник. Харків : Вид-во «Ранок» : «Фабула», 2016. 528 с.
71. Коротєєва В. В. Міфологеми першостихій у поезії В. Стуса та А. Тарковського: типологічний аспект. дис. ... канд. філол. н.: 10.01.05., Херсон, 2019. 200 с.
72. Коршунова С. І. Літературний архетип як спосіб пізнання тексту. *Зарубіжна література в навчальних закладах*. 2004. № 6. С. 3–4.
73. Костомаров М. І. Дві руські народності. Харків : Майдан, 1991. 72 с.
74. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія. Київ : Либідь, 1994. 282 с.
75. Костюк І. Міфологема: історія поняття у науковому дискурсі. *Вісник Львівської національної академії мистецтв : збірник наукових праць*. Львів : ЛНАМ, 2011. Вип. 22. С. 405–416.
76. Костючок П. Культурні маркери національної ідентичності. *Вісник Прикарпатського університету. Історія : збірник наукових праць*. Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаніка, 2012. Вип. 22. С. 106–111.
77. Куриленко Д. В. Козак Мамай як духовний пантеон. Темпоральна формація генетичного коду Козака Мамає: фольклорно-міфологічний аспект. *Молодий вчений : науковий журнал*. Херсон : Гельветика, 2015. № 10(1). С. 154–157.
78. Курт Х. Истина мифа. Москва : Республика, 1996. 448 с.
79. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. Москва : Педагогика-Пресс, 1994. 608 с.
80. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
81. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Москва : Наука, 1987. 624 с.

82. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. : М–Я. 624 с.
83. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2006. 752 с.
84. Лопатіна Н. С. Політичний та національний міфи у романі П. Загребельного «Тисячолітній Миколай». *Філологічні трактати : збірник науковий праць*. Суми : Вид-во СумДУ, 2009. Т. 1. № 3–4. С. 43–47.
85. Лосев А. Ф. Миф. Число. Сущность. Москва : Мысль, 1994. 920 с.
86. Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2010. 704 с.
87. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СанктПетербург : Академический проект, 2002. 544 с.
88. Максимович М. А. Малороссийские песни. URL: <https://cutt.ly/wETcN6o> (дата звернення: 20.05.2020).
89. Матюхіна О. Міф про створення світу в давньослов'янській міфології. *Історія релігій в Україні : збірник наукових праць*. Львів : Логос, 2018. Вип. 28(2). С. 281–297.
90. Мацевко-Бекерська Л. Типологія наратора: комунікативні аспекти художнього дискурсу. URL: <http://surl.li/jkye> (дата звернення: 17.11.2020).
91. Мегеря Т. В. Особливості наративної стратегії у романі Л. Кононовича «Тема для медитації». *Мова і культура : збірник наукових праць*. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. Вип. 13. С. 297–304.
92. Мегеря Т. В. Інтертекстуальність у системі поетики роману Леоніда Кононовича «Чигиринський сотник». *Науковий вісник. Філологічні науки. Літературознавство : збірник наукових праць*. Луцьк : Вежа, 2012. № 12. С. 87–91.
93. Мейзерська Т. С. Проблеми індивідуальної міфології: міфотворчість Шевченка. Одеса : Астропринт, 1996. 128 с.

94. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. URL: <http://surl.li/jkyf>. (дата звернення: 20.05.2020).
95. Милорадович В. П. Українська відьма : нариси з української демонології. Київ : Веселка, 1993. 72 с.
96. Миролубов Ю. Сакральное Руси. Москва : Золотой Век, 1996. 600 с.
97. Миронова Т. Ю. Поэтика архетипа матери в поэме П. Малдуна «Иммрам» (мифокритический анализ). *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. Філологія : збірник наукових праць*. Одеса : Міжнародний гуманітарний університет, 2015. Вип. 15, Т. 2. С. 10–15.
98. Моклиця М. В. Основи літературознавства. Тернопіль : Підручники і посібники, 2002. 192 с.
99. Моренець В. Голос у пустелі. *Слово і час*. Київ : Наукова думка, 2006. № 4. С. 80–83.
100. Найден О. С. Українська народна картина. Фольклорний та етноісторичний аспекти походження і функцій образів : автореферат дис. ... док. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 1997. 54 с.
101. Наливайко Д. С. Міфологія і сучасна література. *Всесвіт : літературно-мистецький та громадсько-політичний журнал*. 1980. № 3. С. 166–175.
102. Наседкіна О. О. Світоглядні настанови казки: соціально-філософський аналіз : дис. ... канд. філос. н. : 09.00.03. Запоріжжя, 2018. 249 с.
103. Національна книга пам'яті жертв Голодомору 1932–1933 років в Україні: Київська область / упоряд. А. І. Гай. Біла Церква : Буква, 2008. 1376 с.
104. Неретина С. С. Поэтическая история Вико: о смысле маргинального. URL: <http://surl.li/jkyj> (дата звернення: 20.05.2020).
105. Ніколаєнко В. М. Роман Л. Кононовича «Тема для медитації»: художнє осмислення Голодомору 1932–1933 рр. *Література й історія* :

матеріали Всеукраїнської наукової конференції. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2018. С. 117–120.

106. Ніколаєнко В. Образ Дніпра в естетично-інтенціональній системі роману Л. Кононовича «Чигиринський сотник». *«Усі ріки течуть у море» : мариністика в літературі та культурі : збірник матеріалів Міжнародної наукової конференції*. Бердянськ : БДПУ, 2019. С. 88–91.

107. Ніколаєнко В. М., Башук Н. А. Індивідуалізм як складова етнопсихологічного коду в романі Л. Кононовича «Тема для медитації». *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки : збірник наукових праць*. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2010. № 2. С. 234–240.

108. Новикова М. О. Прасвіт українських замовлянь. *Українські замовляння / упор. М. Н. Москаленко*. Київ : Дніпро, 1993. 309 с.

109. Новицкий Я. Народная пам'ять о Запорожье: предания и рассказы, собранные в Екатеринославщине, 1875–1905 г. Екатеринослав : Тип. Губернского Земства, 1911. 116 с.

110. Огієнко В. І. Історична травма Голодомору: проблема, гіпотеза та методологія дослідження. *Національна та історична пам'ять : збірник наукових праць*. Київ : Стилос, 2013. Вип. 6. С. 145–156.

111. Орешкин А. С. Эрнст Кассирер: символ как основа человеческой культуры. *Психолог : научный журнал*. 2013. № 1. С. 131–182.

112. Осадча О. Стилзація мови українського фольклору як засіб творення фентезійного тексту (на матеріалі дитячої повісті Леоніда Кононовича «Пекельний звіздар»). *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики : збірник наукових праць*. Київ : Логос, 2014. Вип. 25. С. 295–303.

113. Отрощенко В. Кам'яна могила: слідами однієї сенсації. *Людина і світ*. 1997. № 1. С. 33–36.

114. Павленко І. Я. Біблійні мотиви та образи в народних легендах південного сходу України. *Вісник Запорізького національного університету*.

Філологічні науки : збірник наукових праць. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2001. № 3. С. 97–101.

115. Павлишин М. Козаки з Ямайки: постколоніальні риси в сучасній українській культурі. *Канон та іконостас : літературно-критичні статті*. Київ : Час, 1997. С. 223–237.

116. Письменники Західної України 30–50 х. рр. ХІХ ст. : збірка художніх творів (Маркіян Шашкевич, Іван Вагилевич, Яків Головацький, Микола Устиянович, Антін Могильницький, Іван Гушалеви́ч, Олександр Духнович). Київ : Дніпро, 1965. 652 с.

117. Пінчук Т. С., Тарарива Л. Ю. Міфопоетичні домінанти в творчості В. Симоненка. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки : збірник наукових праць*. Луганськ : Вид-во ЛНУ ім. Тараса Шевченка, 2013. № 22. С. 257–265.

118. Платон. Держава. Київ : Основи, 2000. 355 с.

119. Плохій С. Козацький міф. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2018. 400 с.

120. Повість минулих літ. Київ : Веселка, 1989. 220 с.

121. Поліщук Я. О. Пошуки Східної Європи: тіні минулого, міражі майбутнього. Чернівці : Книги – ХХІ, 2020. 192 с.

122. Поліщук Я. О. Міфологічний горизонт українського модернізму. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. 392 с.

123. Поліщук Я. О. Типи художнього мислення в основі моделі історії літератури. *Слово і Час*. 2006. № 12. С. 15–27.

124. Постколоніалізм. Генерації. Культура / за ред. Т. Гундорової, А. Матусяк. Київ : Лаурис, 2014. 336 с.

125. Потебня А. А. Слово и миф. URL: <http://surl.li/jkym> (дата звернення: 20.05.2020).

126. Прицак О. Й. Походження Русі : в 2 т. Київ : Обереги, 1997. Т. 1 : Стародавні скандинавські джерела (крім ісландських саг). 1080 с.

127. Пропп В. Я. Морфология сказки. Москва : Наука, 1969. 168 с.

128. Родик К. Алгоритм алергії: рецензія на роман Леоніда Кононовича «Чигиринський сотник». URL: <https://cutt.ly/zd5gKpb> (дата звернення: 19.07.2020).
129. Родик К. Симулякр: «Тема для медитації»: чи розвіється містика довкола реаліста Кононовича. *Україна молода : щоденна українська інформаційно-політична газета*. 2017. Вип. 125. С. 13.
130. Рыбаков Б. О. Язычество древних славян. Москва : Наука, 1981. 606 с.
131. Рябчук М. Постколоніальний синдром. Спостереження. Київ : К.І.С., 2011. 240 с.
132. Саяпіна Т. В. Міфопоетика творчості М. Коцюбинського : автореф. дис. ... канд. філол. н. : 10.01.01. Запоріжжя, 2000. 19 с.
133. Січкара О. Жанрово-стильові різновиди сучасної української літератури для дітей і про дітей. *Література. Діти. Час* : вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва. Рівне : Дятлик М., 2013. Вип. 4. С. 149–158.
134. Склярєнко В. Г. «Темні місця» в «Слові о полку Ігоревім». Київ : Довіра, 2003. 147 с.
135. Скуратівський В. Русалії. Київ : Видавництво «Довіра», 1996. 733 с.
136. Слово про Ігорів похід / підготовка й примітки В. В. Німчука. Київ : Дніпро, 1985. 172 с.
137. Смирнов О., Ніколаєнко В. Художньо-естетична версія образу Кам'яної могили в романі Л. Кононовича «Чигиринський сотник». *Збірник матеріалів III Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції «Актуальні проблеми слов'янської філології»*. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2017. С. 43–45.
138. Соколова Л. В. Троян в «Слові о полку Ігоревім» (Обзор существующих точек зрения). *Энциклопедия «Слова о полку Игореве»* : в 5 т. Санкт-Петербург, 1995. Т. 5. С. 131–137.

139. Сошніков А. О. Етноцентричні міфи як спосіб національної самоідентифікації народів пострадянського простору. *Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди*. Харків : ХНПУ, 2013. Вип. 40(1). С. 68–77.
140. Старша Едда: епос. Київ : Видавництво Жупанського, 2020. 496 с.
141. Статкевич Л. П. Інтерпретація та функціонування ритуалом у поемах Томаса Стериза Еліота «Безплідна земля» та «Подорожні люди». *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди*. Харків : ХНПУ, 2010. Вип. 4.2. С. 92–100.
142. Судин Д. Національні міфи в сучасній Україні. URL: <http://surl.li/jkyur> (дата звернення: 20.05.2020).
143. Текст: семантика и структура / отв. ред. Т. В. Цивьян. Москва : Наука, 1983. 301 с.
144. Телегин С. М. Русский мифологический роман. URL: <https://proza.ru/2019/07/11/908> (дата звернення: 20.05.2020).
145. Телегин С. М. Философия мифа. Введение в метод мифореставрации. Москва : Община, 1994. 140 с.
146. Телегин С. М. Термин мифологема в современном российском литературоведении. *Архетипы, мифологеми, символы в художественной картине мира писателя*. Материалы Международной заочной конференции. Астрахань : Изд. дом Астраханский университет, 2010. С. 14–16.
147. Темченко А. Традиційні мантичні практики: архаїка знакової системи : монографія. Черкаси : Інтроліга, 2015. 112 с.
148. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. Москва : ИД «Интеллект», 1997. 144 с.
149. Томпсон Е. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2006. 368 с.
150. Топоров В. Н. Странный Тургенев. Москва : Российский государственный гуманитарный университет, 1998. 192 с.

151. Топоров В. Н. Ещё раз о Велесе-Волосе в контексте «основного мифа». *Балто-славянские языковые отношения в историческом и ареальном плане* : тезисы докладов Второй Балто-славянской конференции. Москва : Наука, 1983. С. 50–56.
152. Тоффлер Э. Третья волна. Москва : Издательство АСТ, 2002. 776 с.
153. Турган О. Д. До проблеми шляхів міфологізації літератури. *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки : збірник наукових праць*. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2002. С. 129–133.
154. Федоренко О. Б. Тип козака-характерника в художньому світі української романістики другої половини ХХ ст. : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Кривий Ріг, 2017. 252 с.
155. Фонтенель де Б. Рассуждения о религии, природе и разуме. Москва : Издательство «Мысль», 1979. 111 с.
156. Фрейд З. Добывание и покорение огня. *Между Эдипом и Озирисом. Становление психоаналитической концепции мифа* : сборник научных трудов / под. ред. В. Менжулина. Львов–Москва : Инициатива, 1998. С. 57–64.
157. Фрис І. Міфологічні концепції ХХ ст.: огляд проблеми. URL: <http://surl.li/jkys> (дата звернення: 20.05.2020).
158. Фромм Е. Бути чи мати. Київ : Український письменник, 2010. 222 с.
159. Хілько І. А. Жіночі закони і табу в українській ініціальной казці. *Фольклористичні зошити : збірник наукових праць*. Луцьк : Вежа, 2010. Вип. 13. С. 162–169.
160. Чабаненко В. Порожистий Дніпро : історико-топонімічний словник. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2008. 188 с.
161. Чернишева Е. Трансформация образов дев-воительниц в тюркском и славянском фольклоре. *Культура народов Причерноморья : научный журнал*. 2012. № 228. С. 151–154.

162. Чорна О. Ю. Означальний простір сакрального центру українських колядок (світове дерево – церква). *Записки з українського мовознавства : збірник наукових праць*. Одеса : Одеський національний університет, 2019. Вип. 26(2). С. 77–87.
163. Шадріна Т. В. Особливості творчого методу М. Бодкін. *Культура народів Причорномор'я : науковий журнал*. 2001. № 17. С. 185–188.
164. Шайгородський Ю. Ж. До визначення сутності поняття «політичний міф». *Сучасна українська політика. Політики і політологи про неї : збірник наукових праць*. Київ : Український центр політичного менеджменту, 2009. № 16. С. 49–53.
165. Шаталов Д. В. Українське козацтво у суспільній думці другої половини XVIII – першої половини XIX ст. : дис. ... канд. іст. наук: 07.00.01, Дніпропетровськ, 2015. 237 с.
166. Шеллинг Ф. В. Историко-критическое введение в философию мифологии. *Шеллинг Ф. В. Сочинения : в 2 т.* Москва : Мысль, 1989. Т. 2 : с 1804 по 40-е годы. С. 159–374.
167. Шенкао Г. Ф. Мифо-эпическое сознание и современная псевдомифология : автореферат дис. ... канд. филос. н.: 19.00.01. Ростов-на-Дону, 1987. 21 с.
168. Шмид В. Нарратология. Москва : Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
169. Шумейко Т. Герої волі та руїни (Іван Сірко, Нестор Махно, Тарас Бульба). *Герої та знаменитості в українській культурі : колективна монографія / ред.-упор. О. Гриценко*. Київ : УЦКД, 1999. С. 85–96.
170. Юнг К. Г. Архетип и символ. Москва : Ренессанс, 1991. 343 с.
171. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев : Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. 384 с.
172. Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени. Москва : Прогресс : Универс, 1994. 336 с.

173. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме. Львів : Астролябія, 2018. 207 с.
174. Юрчук О. У тіні імперії. Українська література у світлі постколоніальної теорії. Київ : ВЦ «Академія», 2013. 221 с.
175. Якиминська Л. В. Особливості менталітету українського козацтва. *Інтелекція і влада. Історія : громадсько-політичний науковий збірник*. Одеса : Астропринт, 2006. Вип. 8. С. 93–97.
176. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології. Київ : Знання, 2006. 341 с.
177. Aune D. E. *The New Testament in Its Literary Environment*. Louisville : Westminster John Knox Press, 1987. 264 с.
178. Barthes R. *Mythologies*. URL: <http://surl.li/jkyu> (date of application: 20.05.2020).
179. Boas F. *The social organization and the secret societies of the Kwakiutl Indians*. URL: <https://cutt.ly/8jOd3gx> (date of application: 20.05.2020).
180. Bodkin M. *Wzorce archetypowe w poezji tragicznej*. URL: <https://cutt.ly/OjOd6Pg> (data zgłoszenia: 20.05.2020).
181. Booker C. *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories*. London : Continuum International Publishing Group, 2005. 736 p.
182. Chambers E. K. *The Mediaeval Stage*. New York : Dover Publications, 1996. 960 p.
183. Chase R. *Quest for Myth*. URL: <https://cutt.ly/yjOftG1> (date of application: 20.05.2020).
184. [Cornford](#) F. M. *The Origin of Attic Comedy*. Cambridge : Cambridge University Press, 2011. 266 p.
185. Creuzer F. *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*. URL: <https://cutt.ly/ejOfak0> (Datum des Zugriffs: 20.05.2020).
186. Cyprian of Carthage. *On the Vanity of Idols*. URL: <https://cutt.ly/QjOf1QY> (date of application: 20.05.2020).

187. Derrida J. Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences. URL: <https://cutt.ly/xjOfjH3> (date of application: 20.05.2020).
188. Descartes R. Discourse on the Method of Rightly Conducting one's Reason and Seeking Truth in the Sciences. URL: <https://cutt.ly/ajOfdL4> (date of application: 20.05.2020).
189. Dudek Z.-W. Jungowska psychologia marzeń sennych. Warszawa : Wydawnictwo Psychologii i Kultury Eneteia, 2007. Wyd. 2. 353 s.
190. Dunn J., McKnight S. The Historical Jesus in Recent Research. URL: <https://cutt.ly/ljOfm1W> (date of application: 20.05.2020).
191. Edgar A., Sedgwick P. Key concept in cultural theory. London : Routledge, 1999. 353 p.
192. Eliade M. A History of Religious Ideas. V. 1. : From the Stone Age to the Eleusinian Mysteries. Chicago : The University of Chicago Press, 1978. 508 p.
193. Eliade M. Patterns in Comparative Religion. London and New York : Sheed & Ward Inc., 1958. 484 p.
194. Eliade M. Aspekty mitu. URL: <https://docer.pl/doc/x11v8xn-> (data zgłoszenia: 20.05.2020).
195. Eliade M. Sacred Time and Myth. URL: <https://cutt.ly/vaYU3gb> (date of application: 20.07.2020).
196. Eliade M. The Myth of the Eternal Return. URL: <https://cutt.ly/CjOfAGP> (date of application: 20.05.2020).
197. Fernandez J. W. The Disease of Language and the Language of Disease. URL: <https://cutt.ly/ejOfDHU> (date of application: 20.05.2020).
198. Frazer J. G. The Golden Bough. Vol. 1. URL: <https://cutt.ly/jjOfJ9i> (date of application: 20.05.2020).
199. Frazer J. G. The Golden Bough. Vol. 2. URL: <https://cutt.ly/BjOfLM8> (date of application: 20.05.2020).
200. Fromm E. Zapomniany język. URL: <https://docer.pl/doc/n8sv581-> (data zgłoszenia: 20.05.2020).

201. Frye N. *Anatomy of Criticism*. URL: <https://cutt.ly/zjOfVRn> (date of application: 20.05.2020).
202. Gennepe van A. *Obrzędy przejścia*. URL: <https://docer.pl/doc/x0ee058-> (data zgłoszenia: 20.05.2020).
203. Graves R. *The White Goddess*. URL: <https://cutt.ly/zjOf9dY> (date of application: 20.05.2020).
204. Grimm J. *Deutsche Mythologie*. URL: <https://cutt.ly/ijOf51C> (Datum des Zugriffs: 20.05.2020).
205. Gubernatis de A. *Animal Symbolism and Mythology*. Scotts Valley : CreateSpace Independent Publishing Platform, 2018. 226 p.
206. Guenon R. *The Symbolism of the Cross*. URL: <https://cutt.ly/LjOgeJI> (date of application: 20.05.2020).
207. Hanusch I. J. *Die Wissenschaft des Slawischen Mythus*. URL: <https://cutt.ly/NhhHdel> (Datum des Zugriffs: 17.11.2020).
208. Hartwell M., Chen C. J. *Archetypes in Branding: A Toolkit for Creatives and Strategists*. URL: <https://cutt.ly/BjOgcuW> (date of application: 20.05.2020).
209. Hodrová D. *Mýtus jako struktura románu*. *Meletinskij J.M. Poetika mýtu*. Praha : Odeon, 1989. S. 384–395.
210. Jacobi J. *The Psychology of C. G. Jung: An Introduction*. New Haven : Yale University Press, 1973. 215 p.
211. Karadas F. *Imagination, Metaphor and Mythopoeia in the Poetry of Three Major English Romantic Poets : a thesis submitted for the degree of Doctorate of Philosophy in English Literature*. Ankara, 2007. 263 p.
212. Kelmanson L. *Freud: The First Anti-Psychiatrist*. URL: <https://cutt.ly/FjOgUs1> (дата звернення: 20.05.2020).
213. Kluckhohn C. *Myths and Rituals: A General Theory*. URL: <https://cutt.ly/kjOgPUe> (date of application: 20.05.2020).

214. Knight G. B. *Myth Maker, Myth Maker, Make Me a Myth*: C. S. Lewis, Mythopoiesis, and the Rhetoric of Glory. URL: <https://cutt.ly/RcB2i9W> (date of application: 20.05.2020)
215. Kuhn F. *Zur ältesten Geschichte der indogermanischen Völker*. URL: <https://cutt.ly/TjOgSkI> (Datum des Zugriffs: 20.05.2020).
216. Lacan J. *Ecrits*. New York–London : Norton&Company, 1996. 878 p.
217. Lang A. *The Selected Works of Andrew Lang*. URL: <https://cutt.ly/hjOgGIB> (date of application: 20.05.2020).
218. Levi-Strauss C. *Structural Anthropology*. URL: <https://cutt.ly/ZjOgLWO> (date of application: 20.05.2020).
219. Malinowski B. *Magic, Science and Religion*. URL: <https://cutt.ly/bjOgX2B> (date of application: 20.05.2020).
220. Man de P. *Blindness & Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. URL: <https://cutt.ly/wjOg3Ae> (date of application: 20.05.2020).
221. Mannhardt J. *Der Baumkultus der Germanen und ihrer Nachbarstämme. Mythologische Untersuchungen. Wald- und Feldkulte*. URL: <https://cutt.ly/0jOg4RQ> (Datum des Zugriffs: 20.05.2020).
222. Mannhardt J. *Die Götter der deutschen und nordischen Völker*. URL: <https://cutt.ly/7jOg5m9> (Datum des Zugriffs: 20.05.2020).
223. Mark M., Pearson C. *The Hero and the Outlaw: Building Extraordinary Brands Through the Power of Archetypes*. New York : McGraw-Hill, 2001. 336 p.
224. Marshall L. H. *National Myth and Imperial Fantasy Representations of British Identity on the Early Eighteenth-Century Stage*. London : Palgrave Macmillan, 2008. 223 p.
225. McGrath J *The Burial of Jesus: History and Faith*. Scotts Valley : Createspace Independent Pub, 2008. c. 142.
226. Motz L. *The Faces of the Goddess*. Oxford : Oxford University Press, 1997. 292 p.

227. Murdock M. *The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness*. Boulder : Shambhala Publications, 1990. 213 p.
228. Murray H. *Myth and Mythmaking*. New-York : 1960, 381 p.
229. Nachbar J., Lause K. *Popular Culture: An Introductory text*. Bowling Green : Bowling Green State University Press, 1992. 316. p.
230. Nicholson S. *In the footsteps of the heroine. The journey to Integral Feminism*. A thesis submitted for the degree of Doctorate of Philosophy in Religion. Sydney, 2008. 193 p.
231. Nietzsche F. *The Gay Science*. URL: <http://surl.li/jkzs> (date of application: 20.05.2020).
232. Paul H. *The Myths That Made America: An Introduction to American Studies*. URL: <http://surl.li/jkzw> (date of application: 20.05.2020).
233. Priya A. I. *Mythopoeia in Tolkien*. URL: <https://cutt.ly/ycBBBeQr> (date of application: 20.05.2020).
234. Raglan L. *The Hero: A Study in Tradition, Myth and Drama*. URL: <http://surl.li/jkzx> (date of application: 20.05.2020).
235. Rank O. *The myth of the birth of the hero*. URL: <http://surl.li/jkzz> (date of application: 20.05.2020).
236. Renan E. *The Life of Jesus*. URL: <http://surl.li/jlaa> (date of application: 20.05.2020).
237. Ronsley J. *Myth and Reality in Irish Literature*. URL: <http://surl.li/jlab> (date of application: 20.05.2020).
238. Schelling F. W. *The Philosophy of Art*. URL: <http://surl.li/jlac> (date of application: 20.05.2020).
239. Schlegel F. *Rede über die Mythologie*. URL: <http://surl.li/jlad> (Datum des Zugriffs: 20.05.2020).
240. Schwartz F. *Ursprung der Mythologie*. URL: <http://surl.li/jlag> (Datum des Zugriffs: 20.05.2020).
241. Seal G. *Encyclopedia of Folk Heroes*. California : ABC CLEO, 2001. 347 p.

242. Sharma R. Folk as Alternate History A Comparative Study of Mian Dido and William Wallace. A thesis submitted for the degree of Doctorate of Philosophy in English. Jammu, 2016. 235 p.
243. Smith A. D. Myths and memories of the nation. Oxford : Oxford University Press, 1999. 233 p.
244. Sonnenfeld A. The Myth of Napoleon. *Yale French Studies*. New Haven, 1960. № 26. P. 32–36.
245. Stănilă V. The myth of the rebel hero: identity issues in the Balkans. URL: <https://cutt.ly/RhhHfOv> (date of application: 17.11.2020).
246. Tylor E. Primitive Culture. Vol. 1. URL: <https://cutt.ly/TjOhXIR> (date of application: 20.05.2020).
247. Usačiovaitė E. World-Tree in Ornamentation of the Lithuanian Folk Chests, in Symbols of the Ancient Balts (in Lith.). *The Cosmology of the Ancient Balts*. Vilnius : Academia Publishers, 1997. Vol. 28. P. 67–94.
248. Vico G. Nauka nowa. URL: <https://docer.pl/doc/xe008sn-> (data zgłoszenia: 20.05.2020).
249. Voigt J. H. Max Müller: The Man and His Ideas. Calcutta : Firma KML Private Limited, 1967. 20 p.
250. Webster R. Why Freud Was Wrong: Sin, Science, And Psychoanalysis. Halesworth : Orwell Press Art Publishing, 2005. 673 p.
251. Weston J. L. The Quest of the Holy Grail. New York : Dover Publication, 2001. 180 p.
252. Wimsatt W. K. Northrop Frye: Criticism and Myth. *Northrop Frye in Modern Criticism*. New York : Columbia University Press, 1966. P. 74–107.