

КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА
ІНСТИТУТ ФІЛОЛОГІЇ

На правах рукопису

ВИШНИЦЬКА ЮЛІЯ ВАСИЛІВНА

УДК 82-343:81'42

**МІФОЛОГІЧНІ СЦЕНАРІЇ В СУЧАСНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ТА
ПУБЛІЦИСТИЧНОМУ ДИСКУРСАХ**

10.01.06 – теорія літератури

10.01.01 – українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук

Науковий консультант –
доктор філологічних наук,
професор
Бондарева Олена Євгенівна

Київ – 2016

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ I. МІФОЛОГІЧНИЙ СЦЕНАРІЙ ЯК СЕМІОТИЧНА МОДЕЛЬ	13
1.1 Дослідницькі вектори міфу	13
1.1.1 Міф у дзеркалі художньої картини світу: модус <i>sacrum</i> 'у	13
1.1.2 «Міфологічна реверсія» сучасності: модус <i>profanum</i> 'у.....	37
1.2 Поняття міфосценарію: проблемні зони	54
1.2.1 Міфологічний сценарій: проблеми дефініції та дескрипції	54
1.2.2 Міфологічний сценарій: проблеми прочитання та декодування.....	67
1.2.3 Міфологічний сценарій: проблеми типології.....	74
Висновки до розділу I	82
РОЗДІЛ II. СЕМІОТИЧНА СИМВОЛІЧНА МІФОМОДЕЛЬ: ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МІФОЛОГІЧНИХ СЦЕНАРІЇВ	87
2.1 Символічна міфомодель ядерного типу в сучасній художній практиці української літератури	94
2.1.1 Поліваріантний мегаміфосценарій початку	96
2.1.2 Поліваріантний мегаміфосценарій кінця	145
2.2 Символічна міфомодель опозитивного типу	198
2.3 Символічна міфомодель домінантно-периферійного типу в літературних творах	207
2.3.1 Символічна двофокусна (дзеркальна) домінантно-периферійна міфомодель	207
2.3.1.1 Макроміфосценарії віднайденого/втраченого Раю як реалізація космогонічних/есхатологічних міфів	207
2.3.1.2 Макроміфосценарій братовбивства як складова міфологічних прецедентних парадигм	250
2.3.2 Символічна трифокусна домінантно-периферійна міфомодель: макроміфосценарій ініціації як актуалізація міфологеми Шляху.....	264
Висновки до розділу II.....	294

РОЗДІЛ ІІІ. СИМУЛЯТИВНА МІФОМОДЕЛЬ: ДЕСАКРАЛІЗАЦІЯ ТА РЕМІФОЛОГІЗАЦІЯ АРХАЇЧНОЇ МІФОЛОГІЇ В СУЧАСНІЙ ПУБЛІЦИСТИЦІ (НА МАТЕРІАЛІ ЧАСОПІСУ «КРИТИКА»)	313
3.1 Сценарії протистояння: експлікація дуалістичних міфів.....	313
3.2 Міфологема Героя в сучасному прагматичному дискурсі.....	377
3.3 Псевдо- та рудиментна ініціація в публіцистичних текстах.....	383
Висновки до розділу ІІІ.....	390
ВИСНОВКИ	399
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	409
ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ ДО РОЗДІЛУ ІІ	455
ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ ДО РОЗДІЛУ ІІІ	462
ДОДАТОК А	480
ДОДАТОК Б	482
ДОДАТОК В	555
ДОДАТОК Г	567
ДОДАТОК Д	569
ПРИМІТКИ	570

ВСТУП

Сучасний стан філології свідчить про зміну дослідницького вектора. Анна Самігуліна називає його переходом від «епохи епістемології без онтології» до «онтологічної гносеології», коли науковець, долаючи традиційні логіко-гносеологічні рамки, повертається у світ буття, пізнаючи, реконструюючи й моделюючи розмиті конструкції [335, 110], й репрезентує набір ключових ідей, чи семантичних лейтмотивів, які виступають основою прихованої пам'яті мови [див. про це: 269]. Дорота Корвін-Пйотровська у монографії «Проблеми поетики прозового твору» також розгортає тезу Браяна Макгейла про «перехід від пізнавальної до онтологічної домінанти» [189, 47]. Поєднані «прихованою пам'яттю» онтологічні компоненти, по-перше, моделюють онтологічну вертикаль (елементи якої, належачи до різних хронологічних зрізів, у свідомості носія мови можуть перегукуватися один з одним); по-друге, забезпечують функціонування культурного коду і – як наслідок – реконструкцію первинних, прецедентних міфомоделей. Експлікація, семантизація й декодування такої онто-гносеологічної вертикалі є предметом сучасних філологічних досліджень. Сьогоднішній світ, інформаційно переобтяжений, намагається обрати шлях, який був би для нього рятівним від саморуїнації. Своєрідним центром, що вберігає культуру від ентропії, виступає міфологічний простір, здатний до авторегенерації. І в сакральному хронотопі (яким є художній текст), і в соціокультурному середовищі (запити й думки якого відображає, зокрема, публіцистика) міфологічні сценарії відіграють роль своєрідних орієнтирів, і читач/суспільство, повсякчас стикаючись із репрезентантами міфологічних сценаріїв, несвідомо (а почасти – й усвідомлено) прислухається до міфопідказок. Міф, фіксуючи, зберігаючи й передаючи традиційні та поведінкові норми, розуміють сьогодні не як застигле, законсервоване знання, релікт, а як «дериват чи адаптивний елемент системи і структури»¹, як систему, що моделює, як «актуальну програму, що формує установки» [23, 139, 136]. Міф належить до чи не найбільш інтерпретованих понять гуманітаристики. Величезний факто- та методологічний масив наукових розвідок дає підстави констатувати досить високий ступінь дослідженості міфологічних сценаріїв у лінгвістиці (зокрема лінгвокультурології, психолінгвістиці, когнітивістиці), психології, культурології, а також у теорії соціальних комунікацій (зокрема в рекламному та мас-

медійному дискурсах) та малодослідженість міфосценаріїв у літературознавчому аспекті. Міфологічні сценарії є майже не прочитаними в літературних текстах із семіотичної точки зору.

Отже, **актуальність теми дослідження** визначається загальною міфоцентричною тенденцією гуманітаристики; літературознавчим, лінгвістичним, соціальним, культурологічним значенням міфомоделей; недослідженістю міфологічних сценаріїв із позицій семіотики; необхідністю теоретичного осмислення й класифікації міфологічних сценаріїв та їхньої наукової рефлексії в сучасному художньому та публіцистичному дискурсах.

Велика кількість наукових праць у царині міфу, міфопоетики, міфоаналізу, теорії міфу розширює простір пошуків **проблемних місць** художнього та публіцистичного дискурсів, дає підстави виявити мало та фрагментарно досліджені аспекти, як-от:

- невизначеність місця міфологічних сценаріїв у системі міфоконструктів, що призвело до розповсюдженої рефлексії ототожнення міфологічного сценарію з міфологічним сюжетом;
- відсутність спеціальних наукових досліджень міфологічних сценаріїв як у діахронії, так і в синхронії;
- дефініційна розмитість та методологічна невизначеність стосовно міфологічного сценарію як семіотичної моделі, що ускладнює його прочитання та дешифрування;
- невивченість художнього та публіцистичного матеріалу новітньої української літератури з точки зору експлікації та імплікації архаїчних міфологічних сценаріїв, що підтверджує їх непрочитуваність або слабку упізнаваність;
- відсутність компаративних досліджень символічної та симулятивної міфомоделей з урахуванням специфіки їхніх міфореферентів.

Виявлені **проблемні питання** уможлиблюють теоретичне обґрунтування поняття «міфологічний сценарій», кореляцію взаємозв'язків між прецедентними міфологічними сценаріями та їх сучасними експлікаціями; потребу фундаментального багатоаспектного наукового дослідження, спроможного комплексно описати механізми креолізації,

трансформації та регенерації архаїчних сакральних міфосценаріїв у сучасному художньому та публіцистичному дискурсах.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано відповідно до плану науково-дослідної роботи кафедри української літератури і компаративістики Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка в межах комплексної теми «Мова, література, переклад: від дескриптивних до структурно-системних досліджень» (№ 0111U007698). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Гуманітарного інституту Київського університету імені Бориса Грінченка (протокол № 11 від 28 листопада 2013 року). Дисертацію обговорено й рекомендовано до захисту на засіданні кафедри української літератури і компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка (протокол № 11 від 24 червня 2016 р.).

Об'єктом дослідження є сучасний український художній та публіцистичний дискурс, **предметом** — міфологічні сценарії художньої та публіцистичної практики новітньої української літератури. **Матеріалом дослідження** обрано художні тексти новітньої української літератури як репрезентанти символічної міфомоделі та сучасну публіцистику, надруковану в часописі «Критика», як відображення симулятивної міфологічної моделі. Реконструкція міфологічних сценаріїв відбувається шляхом суцільної вибірки художніх та публіцистичних творів української літератури, написаних і надрукованих у новітній час, – літературні тексти перегукуються один з одним, створюючи ілюзію одного тексту (макротексту). Спільним знаменником усіх складових макротексту є міфологічний контекст, у дзеркалі якого інтерпретуються змодельовані міфологічні сценарії. Вибір певних художніх творів зумовлено їх жанровою репрезентативністю з метою підтвердження гіпотези дослідження стосовно метажанрового характеру міфологічного сценарію.

Мета дослідження — теоретично обґрунтувати семіотичну модель міфологічного сценарію та проваріювати її на матеріалі сучасної української літератури. Серед **завдань**, підпорядкованих меті, наведемо такі:

- окреслити проблемне поле питань, пов'язаних із дефініцією та дескрипцією міфологічних сценаріїв, віднайти релевантні алгоритми їх прочитання та дешифрування;

- прослідкувати змістові та формальні параметри сучасних літературних міфосценаріїв, зосередившись на їх архетипній основі та міфологемних репрезентантах;
- запропонувати літературознавчу типологізацію міфологічних сценаріїв;
- описати корпус міфологем-репрезентантів із виокремленням їх фоново-культурологічної, етнічної та індивідуально-авторської іпостасей у художніх текстах новітньої доби;
- дослідити індивідуально-авторські реалізації міфологічних сценаріїв як прояви символічної міфомоделі, визначивши та реконструювавши сценарні варіації ритуалу ініціації, космогонічних, есхатологічних, близнюкових міфів у літературних творах помежів'я ХХ–ХХІ століть та встановивши корелятивні зв'язки між прецедентними текстами й неоміфологічними ідіостильовими моделями;
- проаналізувати симулятивну міфомодель, з'ясувавши основні текстові стратегії реміфологізації, деміфологізації, десакралізації як прояви неоміфологізму в сучасному публіцистичному дискурсі.

Дослідження міфологічного сценарію як семіотичної моделі в сучасному художньому та публіцистичному дискурсах здійснюється на засадах семіотики, неоміфологізму та міфопоетики, зокрема на основі інтертекстуального, компаративного, культурологічного, міфологічного, структуралістського та деструктуралістського підходів. Розвиток міждисциплінарних студій літературного твору передбачає не лише поєднання різноманітних **методик аналізу й інтерпретації**, а й пошук адекватного й оптимального метаметоду аналізу². Множинність підходів виправдано «часом теорії», який, на думку Пітера Баррі [25], уже настав: «коли, – як зазначає у своїй рефлексії на книгу Пітера Баррі Ігор Самохін, – можна спокійно осмислити результати боїв і відсторонено оцінити кожен підхід у його застосуванні на практиці. Час теорії – це час, коли так багато запозичених і місцевих методологій уже не мисляться як “небачений розгул”, а мирно співіснують у плюралістичному науковому співтоваристві <...>» [336, 377]. Для досягнення мети та розв'язання поставлених завдань використано такі **методи наукового дослідження**: методи систематизації, класифікації та типологізації для аналізу теоретичного матеріалу стосовно міфу та міфологічних сценаріїв, метод аналізу й синтезу для визначення загального й особливого в теоретичних підходах до

міфосценарію як семіотичної моделі; міфологічний, структурно-семіотичний, семіотико-нарративний, деконструктивістський, інтертекстуальний, стилістичний, культурологічний, архетипний методи, методи логіко-семіотичної рамки та семантичного декодування для аналізу художніх текстів, побудови й опису сакральної міфомоделі, кластерний – для аналізу публіцистичних текстів, побудови й опису симулятивної міфомоделі.

Методологічну і теоретичну основу дослідження становлять: *праці загальнодисциплінарного та загальнотеоретичного ґатунку* – класичні дослідження в царині міфу (міфо-ритуальна школа (О. Веселовський, М. Еліаде, В. Пропп, Дж. Фрезер, Е. Тайлор); функціональна етнологічна школа – К. М. Дюркгейм, Л. Леві-Брюль, Б. Малиновський та ін.; дослідження, пов'язані зі специфікою міфологічного мислення (символічна теорія міфу Е. Кассірера, зв'язок генези міфів зі снами, афектами та асоціаціями – В. Вундт, психоаналітична школа З. Фрейда, К.-Г. Юнга, Дж. Кемпбелла); філософські праці Н. Бердяєва, О. Лосєва, М. Мамардашвілі, Є. Мелетинського та ін.; психолінгвістичні – О. Потебні, О. Фрейдєнберг та ін.; *наукові розвідки з когнітивної лінгвістики*, зокрема з фреймового аналізу (А. Заморєва, В. Дем'янков, М. Мінський, Л. Талмі, Ч. Філлмор, А. Чудінов та ін.), з дослідження моделюючих конструктів (Н. Арутюнова, А. Вежбіцька, З. Гарріс, Т. ван Дейк, Ф. Джонсон-Лерд, Дж. Лакофф, Р. Лангаккер, Н. Мішанкіна, З. Резанова та ін.); *дослідження семіотичної* (Ю. Лотман, В. Топоров, М. Толстой та ін.), *структуралістської, постструктуралістської* (К. Леві-Стросс, Р. Барт та ін.) та *деконструктивістської шкіль*; *дослідження щодо трансформації міфу в сучасному соціумі* (Ж. Бодріяр, Л. Леві-Брюль, К. Леві-Стросс, Е. Тайлор, Дж. Фрезер та ін.), *міфокритики та міфології повсякденності* (К. Гюбнер); *дослідження щодо соціокультурних чинників міфологічних процесів та філософсько-культурної складової міфу* (С. Кара-Мурза, О. Костельс, К. Соколов, А. Цуладзе та ін.); *праці, в яких акцентовано увагу на процесах міфологізації та реміфологізації сучасної культури й мистецтва* (Р. Барт, С. Батракова, Е. Кассірер, О. Лосєв та ін.); *сучасні філологічні дослідження в дзеркалі міфу* (О. Бондарєва, І. Зварич, А. Нямцу, Я. Поліщук, Н. Слухай та багато ін.).

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає в тому, що вперше у вітчизняному літературознавстві:

- введено до наукового обігу поняття міфологічного сценарію як семіотичної єдності прецедентних текстів та їх сучасних експлікацій;
- уніфіковано термінологічний апарат та відкориговано методику структурно-семіотичного аналізу стосовно міфологічного сценарію;
- обґрунтовано правомірність та вартісність наукової рефлексії щодо міфосценаріїв у сучасному літературно-художньому та літературно-публіцистичному дискурсах;
- створено семіотичні моделі міфологічних сценаріїв текстів художнього та публіцистичного дискурсів як репрезентантів сакрально-символічної та профанно-симулятивної міфопарадигм;
- відрефлектовано алгоритми прочитання міфологічного сценарію як єдиного семіотичного конструкту, феномен якого зумовлений кореляцією різноманітних дискурсів (художнього, публіцистичного, політичного, рекламного тощо);
- набуло подальшого розвитку вивчення сакральної та симулятивної проєкцій міфу в літературному дискурсі.

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості використання матеріалів дослідження під час вивчення основних навчальних курсів «Теорія літератури», «Теорії соціальних комунікацій», «Історія сучасної української літератури», «Історія сучасної журналістики», «Літературна критика та публіцистика», а також під час вивчення спецкурсів та спецсемініарів із неоміфологізму, аналізу та інтерпретації художнього тексту, із питань зв'язків сучасної української літератури з класичною світовою спадщиною. Матеріали дослідження можуть бути використані для написання монографій із порівняльного літературознавства, теорії літератури, історії української літератури, підручників і посібників.

Апробація результатів дослідження здійснювалася шляхом їх публікації у періодичних вітчизняних і зарубіжних фахових виданнях, висвітлення у виступах на міжнародних, всеукраїнських та регіональних науково-практичних конференціях; обговорення на міжкафедральних семінарах, засіданнях кафедри української літератури і компаративістики Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка.

Постановка проблеми, формулювання методологічних засад та деякі положення дослідження оприлюднені на наукових конференціях *міжнародного рівня*: «Мова і культура» (Київ, 21–25 червня 2010 р.), «Symbol w paradygmatach kultury europejskiej. Od czasow antycznych do wspolczesnosci» (Седльце (Польща), 27–28 вересня 2010 р.), «Думка й слово: традиції О. Потебні й сучасна філологічна наука (до 175-річчя О. Потебні)» (Київ, 21 жовтня 2010 р.), Третіх Покровських Міжнародних місіонерсько-просвітницьких читаннях «Стратегія духовного розвитку України: єдність духу в союзі миру» (Київ, 26–28 жовтня 2010 р.), «Творчий спадок А. О. Білецького в новітніх парадигмах наукового знання: до 100-річчя від дня народження» (Київ, 21 жовтня 2011 р.), Четвертих Покровських Міжнародних місіонерсько-просвітницьких читаннях «Тисячолітні традиції просвіти під покровом Премудрості Божої» (Київ, 25–27 жовтня 2011 р.), II Міжнародній школі-симпозіумі «Філологія без меж» (м. Сімферополь, 26–29 жовтня 2011 р.); П'ятих Покровських Міжнародних місіонерсько-просвітницьких читаннях «Досвід християнської святості в освітньому просторі: минуле і майбутнє» (Київ, 23–25 жовтня 2012 р.), «Сучасні стратегії університетської освіти: якісний вимір» (Київ, 18 січня 2012 р.), Międzynarodowe Seminarium Komparatystyczne na temat: Doświadczenie świata w literaturach słowiańskich epoki modernizmu (Седльце (Польща), 26–27 вересня 2012 р.), Шостих Покровських Міжнародних місіонерсько-просвітницьких читаннях «Світло Володимирова Хрещення крізь віхи тисячоліть» (Київ, 29–31 жовтня 2013 р.); V Міжнародній науковій конференції «Актуальні проблеми історичної та теоретичної поетики» (Кам'янець-Подільський, 4–5 жовтня 2013 р.), «Етнознакові функції культури: мова, література, фольклор» (Київ, 17 жовтня 2013 р.), «Літературний процес: мова мистецтва і мистецтво мови» (Київ, 4–5 квітня 2014 р.), XXIII Міжнародній науковій конференції «Мова і культура» імені проф. Сергія Бураго (Київ, 23–25 червня 2014 р.), «У тридев'ятому царстві»: феномен казки в літературі, фольклорі і медіа» (Бердянськ, 25–26 вересня 2014 р.); «Філологічні науки: історія, сучасний стан та перспективи досліджень» (Львів, 24–25 жовтня 2014 р.); «Актуальні питання філологічних наук : наукові дискусії» (Одеса, 14–15 листопада 2014 р.); Międzynarodowa Naukowo-Praktyczna Konferencja (Краков (Польща), 29–30 грудня 2014 р.), Республіканська наукова-практична конференція «Вечны рух жыцця і

заканамернасці творчых пошукаў літаратуры», прысвечанай 90-годдзю з дня нараджэння народнага пісьменніка Беларусі акадэміка І. Я. Навуменкі (Мінськ (Білорусь), 26–27 лютого 2015 р.), Miedzynarodowa Naukowo-Praktyczna Konferencja (Сопот (Польша), 27–28 лютого 2015 р.), у Міжнародным круглым столі да 201-і річніцы від дня народжэння Тараса Шевченка на тему «Всесвіт Тараса Шевченка» (Київ, 11–13 березня 2015 р.); Miedzynarodowa Naukowo-Praktyczna Konferencja (Познань (Польша), 30–31 березня 2015 р.), VI щорічній Міжнародній науковій конференції «Літературний процес: на перехресті глобалізаційних викликів» (Київ, 3–4 квітня 2015 р.), «Економіка, наука, освіта: інтеграція та синергія» (Братислава (Словакія), 18–21 січня 2016 р.); VII щорічній Міжнародній науковій конференції «Літературний процес: становлення ідентичностей» (Київ, 1–2 квітня 2016 р.), «Аналіз та інтерпретація художнього тексту: проблеми, стратегії, досліди» (Київ, 11–12 травня 2016 р.), у Міжнародному науковому конгресі ASEES-MAГ «Images of the Other» (Львів, 26–28 червня 2016 р.); *всеукраїнського рівня*: Всеукраїнській науковій конференції за участю молодих учених «Людина і соціум у контексті проблем сучасної філологічної науки» (Київ, 5 квітня 2012 р.), «Літературний процес: структурно-семіотичні площини» (Київ, 6–7 квітня 2012 р.), «Мови та літератури в глобалізованому світі: взаємодія та самотність» (Київ, 18 жовтня 2012 р.), «Літературний процес: територія Гуттенберга чи віртуальна реальність?» (Київ, 6–7 квітня 2013 р.), Всеукраїнській науково-практичній конференції за участю молодих учених «Мова, свідомість, художня творчість, Інтернет у дзеркалі сучасних філологічних студій» (Київ, 11 квітня 2013 р.), Всеукраїнській науковій конференції за участю молодих учених «Філологічна наука в інформаційному суспільстві» (Київ, 10 квітня 2014 р.), *Всеукраїнських наукових читаннях за участю молодих учених «Дух нового часу у дзеркалі слова і тексту»* (Київ, 8–10 квітня 2015 р.).

За результатами дослідження опубліковано 41 одноосібну наукову працю: монографію (35,69 др. арк.), 21 наукову статтю у вітчизняних фахових виданнях та 9 – у закордонних фахових виданнях, 10 – додаткових (у тому числі матеріали й тези доповідей на наукових конференціях).

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (загальною кількістю 813), 5 додатків (у тому числі – 2 таблиці й 64 схеми). Загальний обсяг дисертації – 624 сторінки, із них 408 – основного тексту.

РОЗДІЛ I

МІФОЛОГІЧНИЙ СЦЕНАРІЙ ЯК СЕМІОТИЧНА МОДЕЛЬ

1.1 Дослідницькі вектори міфу

1.1.1 Міф у дзеркалі художньої картини світу: модус *sacrum*'у

Одним із вітальних варіантів просторово розімкненого й інформаційно перенасиченого сучасного світу є міф, що розуміється не лише як оповідь, покликана пояснити глибину людського буття [386, 28] й розкрити священну правду всередині певної соціальної групи [394, 31], не лише як незмінна модель мистецтва, а як матриця, код, «частина “меседжу”» [260, 9], універсальна формула [205, 27], таємний канал, яким рухається космічна енергія [206, 11], «потреба в сенсі» [220, 12]. У своїй «неправильній книжці» «Антропологія міфу» Олександр Лобок пропонує таке визначення міфу: «це абсолютно неможливий інтелектуальний кентавр <...> котрий одночасно є і слабкість, брехня, ілюзія, неправда – але, разом із тим, є і сила, якій немає рівних» [220, 32]. Еріх Фромм в інформаційно ущільненому світі розпізнає соціальну людину, яку формує свідомість, певні історичні рамки, й універсальну, космічну, витворену підсвідомим, зітканим із минулого й майбутнього: «аж до того дня, коли природа гуманізується, а людина “натуралізується”» [403, 350]. Саме підсвідомість окремої людини, на переконання вченого, містить у собі інформаційне багатство, яке нагромадило людство від початку свого існування і, як пише Ольга Слоньовська, аж «до майбутнього другого пришествя Христа, коли між окремими людьми, зокрема і між людством та природою, взагалі не буде антагонізму» [347, 51].

Мірча Еліаде, занурившись у термінологічний колапс, пов'язаний із поняттям міфу, заздалегідь пояснює, що важко знайти таке визначення міфу, яке було б релевантне всім концепціям. Міф як надзвичайно складну реальність культури можна інтерпретувати багатоаспектно, використовуючи багатовекторність його прочитання. Свою дефініцію міфу культуролог подає так: міф оповідає сакральну історію про початок, творення чогось, описує різноманітні, іноді драматичні, прояви священного, однак розглядається як сакральна оповідь про реальну подію. Релігієзнавець наголошує, що з XIX століття міф розглядається західноєвропейськими вченими вже не як вигадка,

казка³, а навпаки – як справжня, реальна подія, до того ж сакральна подія і така, що слугує прикладом для наслідування [див.: 450]. Своє завдання вчений бачить у тому, щоб вивчати саме ті спільноти (здебільшого – архаїчні), де міф залишається «живим документом» і пропонує певні життєві сценарії, пояснюючи дії та прогножуючи поведінку людини.

При заглибленому прочитанні міфу прірва між ним та реальністю зникає: міф являє собою образ, який інтуїтивно відкриває дещо реальне, переживаючись співучасниками подій як одкровення істини, самої Реальності [286, 10]. Філософськи осмислюючи міф, Юлія Осаченко розглядає його як синкретичну сферу, де символічно зливаються образ, ім'я та річ, як продукт складного комунікативного синтезу [286, 10]. На відміну від логоса, що диференціює на елементи єдину, ієрархічну лінію істини-закону [286, 16], міф пропонує інший шлях думки та розуміння світу: «конфігуративну, комплексну, констелятивну свідомість, де слово співприсутнє поряд з образом, річчю, діянням, де немає домінуючого елемента, але важливий утворюваний елементами “візерунок”, малюнок співвіднесеності переживання, споглядання, думки і вчинку (дії)» [286, 16]⁴.

Безмежжя дефініцій міфу, значення якого притупилося й зблідло [179, 12], – це, великою мірою, різноманіття векторів⁵ прочитання сакрального міфу.

Міфо-функціональний вектор розгортає *міф* у парадигмі етнічного світосприйняття *як функцію, як інструмент пізнання людиною світу й себе в ньому*. Так, концепція Джеймса Джорджа Фрезера (розгорнута у відомій книзі «Золота гілка» [399]), згідно з якою міф є чимось на кшталт примітивної науки (у ланцюзі «магія – релігія – наука» міф займає місце «нижчої» сходинки), ґрунтується на тайлорівському розумінні міфу як примітивного, нерозвиненого знання, як плоду людського розуму в його ранньому, дитинному стані. Головна теза роздумів англійського етнографа Едварда Барнетта Тайлора стосується консервації первісного міфу в сучасних примітивних племенах і його часткової трансформації у вигляді переказів у цивілізованих спільнотах, тобто розвиток міфу розглядається як розвиток культури [362, 43–129]⁶. Подібні думки знаходимо й в емпіричному дослідженні Броніслава Малиновського «Міф у примітивній психології»: міф нічого ніколи не пояснює, він завжди є прецедентом, зразком,

гарантією довговічності, що дає відповідь на питання не «чому», а «звідки», тобто розкриває таємниці першопричин [243]⁷. Карл Керенї продовжує ці роздуми: оповідач міфів, проживаючи в розповіді міф-історію, віднаходить шлях назад, до початків, а значить – знаходить себе, переживає своє власне походження/народження завдяки ототожненню [179, 19]. Постійно активна міфологічна система здатна відтворювати «ментальні парадигматичні зв'язки» [23, 21], за якими стоять архетипні константи свідомості, і реалізовувати на рівні мовлення «парадигматично організоване безсвідоме» [23, 21] (невипадково ще Олександр Веселовський неодноразово констатував континуальність літературної історії, з якою пов'язане виокремлення наукового світосприйняття з міфологічного [див. про це, напр., статтю вченого «Історія чи теорія роману»: 71, 3–22]). Ігор Зварич пояснює таке «нагальне і стале бажання пізнати й віднайти шлях до первинного архаїчного часу» [159, 11] так званими «симбіотичними відносинами» (Еріх Фромм), що передбачають «або ідентифікацію людини з тією силою, від якої вона узалежнена (особа, соціальна група, установа, Бог), або, навпаки, підкорення названих об'єктів на шляху здобування влади над ними», що, на думку літературознавця, в обох випадках продукує відчуття самотності, страху й відчаю і – як результат – «крайні форми реакції на реальність – або повний відхід від останньої, або відкритий бунт проти неї». Повернення до ґрунту, пошук своєї первинної екзистенції Ігор Зварич розуміє, услід за Карлом Керенї, як прагнення до того зародку «безодні ядра», яке слугує постійною, незнищеною ознакою людської свідомості, забезпечуючи не лише можливу цілісність індивідуальної душі, але й колективні знання про цю цілісність: «Ядро є першоосною, Абсолютом, Богом, породжуючим началом всього суцього, <...> витоком і поглинаючим началом породженого, до нього повертається все, що з нього вийшло» [159, 13, 17, 18, 22–23].

Дологічним мисленням називав мислення⁸ первісних людей французький етнолог Люсьєн Леві-Брюль, адже воно ґрунтувалося на «нелогічній логіці»: на міфі – образній метамові, знаковому кодї, пов'язаному з безсвідомим. Критикуючи розповсюджену гіпотезу англійської антропологічної школи (на чолі з Едвардом Барнеттом Тайлором) щодо тотального анімізму, учений виводить загальну рису первісного мислення, умовно називаючи її містичною, і причиною цього, на думку

етнолога, є «колективні уявлення, містичні за своєю сутністю» [214, 28; див. ширше про це: 214, 22–і далі]. Розвиваючи леві-брюлівську концепцію містичної співпричетності (партиципації), Клод Леві-Стросс розуміє міф як систему взаємовідносин між явищами і предметами, коли на рівні цілісного конкретного образу «ненавмисно», «рикошетом» створюються певні смислові пучки, підпорядковані бриколажній логіці. Так учений ніби пом'якшує усталені жорсткі опозиції «життя–смерть», «світло–пітьма» й замінює їх на «гарячий–холодний», «варений–сирий», «сухий–вологий», називаючи цей процес медіацією [216].

Олександр П'ятигорський, розмірковуючи про міф як сюжет і час, виводить таку формулу: «міф – це я, моя думка, мова і поведінка», отже, міф оперує моделями й формами, які відтворюються в подіях, ситуаціях, житті інших людей і являють собою щось відмінне від «моєї чи інших людей» індивідуальності⁹. Так міфолог озвучує тезу про реверсивну природу міфу, осмислюючи його як модель, як предикат [323, 17–47].

Рене Уеллек й Остін Уоррен, розуміючи міф як розмовний, вербальний спадкоємець ритуалу, як анонімну оповідь про початок, як картину світу [389, 207], подають низку основних мотивів, характерних для теорії літератури: образ (картина), суспільне, надреальне/ірреальне/іраціональне, оповідь, архетип, символічне зображення вічного, есхатологічне, містичне [389, 207–208]. Тому міф можна, на їхню думку, вважати широкомасштабною реалізацією поетичної метафори [389, 209]. Ритуально-міфологічні моделі сприймаються не лише як джерела поетичної фантазії, а як структурні елементи словесного мистецтва (додамо, не лише словесного), тобто літературознавство ніби розчиняється в етнології, психоаналізі тощо [389, 309]. Ця думка американських теоретиків літератури підсилює нашу гіпотезу про семіотичне моделювання міфологічних компонентів.

Міфо-семіотичний вектор. *Міф як знак, код, смисловий генератор* – поряд із текстом, дискурсом¹⁰ – є одним із ключових понять семіотики. При цьому міф, «оселившись» у певних дискурсивних структурах (як-от художній чи публіцистичній), апріорі запрограмований на розкодування. Адже так звана презумпція кодування входить до самого поняття тексту. Декодування міфу (в різноманітті його проявів: сюжетному, образному, мотивному тощо) пов'язане з генеруванням сенсів, до того ж, як

ззначає Тамара Борисова, останнє можливе не в результаті простого розгортання, а внаслідок взаємодії структур семіотичної системи [56]. Подаючи еволюцію поглядів одного з найвидатніших структуралістів ХХ століття, Юрія Лотмана, дослідниця зазначає, що кантівська філософська ідея «речі в собі» (трансформована в семіотичну: текст як знак, як закрита система) демонструє метод «чорної скриньки», адже, розмірковує Тамара Борисова, «відомо, *що* потрапляє до входу системи і *що* отримується на її виході, але невідомо, *що* відбувається всередині» [56], а яacobсонівський акт комунікації переакцентується Лотманом у тезу про текст-переклад, текст – креатор смислів. Юрій Лотман, сприймаючи текст як живий організм (адже той мислить, бо генерує смисли), наголошував, що текст потребує співрозмовника (того, хто буде розкодовувати заховані в ньому смисли й генерувати нові з того матеріалу, який він приховує) [див. про це розвідку «Текст у тексті»: 234, 434]. При цьому дослідниця зауважує, що «екстраполяція структурно-семіотичного аналізу на все більш широке коло знакових систем» не приводить до бажаних результатів, а виокремлення «структурних елементів» і «знакових послідовностей» виявляється напрочуд складним (якщо взагалі не неможливим) завданням [56]. Описуючи завдання й методи структурного аналізу поетичного тексту, Юрій Лотман пояснює поняття цілісності художнього твору з позицій деталі (фрагменту тощо), котра, зіштовхуючись у різноманітних конфігураціях з єдностями більш загального характеру, не дорівнює сама собі [226, 11]. Ця теза підтверджує полісемантичність образу, який експлікує/імплікує ту чи іншу смислоплощину в залежності від точки зору, від контексту, від вектора, рамки, тобто від «відношення між деталлю й межами кадру» [226, 12]. Структура передбачає наявність системної єдності, а також ієрархічних (вертикальних) зв'язків усередині семіотичної моделі. Зіставляючи поняття текст і структура, семіотик зазначає, що «не можна побачити жодного факту, якщо не існує системи їх <фактів – Ю. В.> відбору, як не можна дешифрувати текст, не знаючи його коду» [226, 14]. Тому одним із ключових завдань побудови будь-якої семіотичної моделі, на нашу думку, є пошук ключів дешифровки елементів її структури, віднайдення вектора пере/прочитання закодованих у ній зіткнень, єдностей, цілісностей і вихід за структуру, за текст – тобто, як пише Юрій Лотман, при дешифровці важливо «пробитися крізь текст до субстанцій, що лежать за

ним» [226, 15]. Такими субстанціями – достатньо реальними компонентами цілого [226, 32] – є для нас міф і мова міфу, що складається зі знаків – заміників «певної сутності», яку вони презентують [226, 19]. При цьому відношення між змістом і виявленням цього змісту складає семантику знака. Елементи тексту (знаки), вибудовуючи певні парадигматичні й синтагматичні ланцюги, завдяки повтору генерують смисли, адже в різних конфігураціях, окрім своєї інваріативності, мають здатність, варіюючись, породжувати нові сенси. Саме накладання¹¹ на текст додаткових позатекстових парадигм і обмежень (про які Юрій Лотман говорить стосовно поезії [226, 35–36]), тобто власне тексту й метатексту [див. про це також: 226, 43–44], приводить до збільшення інформації, сконденсованої як в елементах, так і в тексті в цілому. Учений уточнює: «Для того щоб система несла інформацію, варто, щоб кожний її елемент передбачав певну кількість наступних можливостей, з яких реалізується одна, тобто щоб одночасно працювали два механізми: той, що автоматизує, й той, що деавтоматизує» [226, 43]. Своє дослідження «Культура і вибух» Юрій Лотман розпочинає з питання розвитку будь-якої самодостатньої семіотичної системи: відношення її до позасистеми, до світу, що лежить за її межами, відношення статичності до динаміки тощо [227, 7]. Констатуючи аксіому про те, що мова створює свій світ, учений намагається відповісти на питання щодо рівня адекватності створеного за допомогою мови світу й екстремовного світу, що означає розв'язати поставлену Кантом проблему ноуменальності. Саме в «перекладі світові змісту системи (її внутрішньої реальності)» [227, 9] на надмовну реальність, за Юрієм Лотманом, і полягає основна проблема семіотики: як, за допомогою яких механізмів відбувається перекодування однієї знакової системи на іншу, у нашому випадку – семіотики міфу на семіотику літературного тексту. Проблема перекладу – як з мови на мову, так і з мови адресата на мову адресанта (між якими існує простір смислового перетину і який, на переконання вченого, є менш вагомим у діалозі, ніж частини, що не перетинаються) – проектує «поступові й вибухові» еволюційні процеси, котрі «реалізуються в складному динамічному діалозі з механізмами стабілізації» [227, 18]. При цьому, пояснює семіотик, домінуючим елементом, що виникає в результаті «вибуху», «може стати будь-який елемент із системи або навіть елемент з іншої системи, випадково втягнений вибухом у

переплетіння можливостей майбутнього руху» [227, 28–29], пізніше (уже на іншому етапі) цей випадковий елемент може сам створювати передбачуваний ланцюг подій. Подібну ланцюгову реакцію й зміну домінантно-периферійних елементів ми зустрічаємо в текстових реалізаціях міфологічних сценаріїв, а сам «момент вибуху» (який, за Юрієм Лотманом, є «місцем різкого зростання інформативності всієї системи», «моментом непередбачуваності», «моментом зіткнення чужих одна одній мов: тієї, що засвоює, і тієї, що засвоюється» [227, 28, 190, 209]) часто відбувається, припускаємо, у момент складання пазлів-фрагментів семіотичної моделі міфосценарію. Підтвердженням такої аналогії слугує поняття смислового вибуху як «семантичного перетину» [227, 35] і «світу семіозису» як «складної структури, котра постійно грається з простором, що лежить поза нею, то “втягуючи” його в себе, то викидаючи з нього свої уже використані й такі, що втратили свою семіотичну активність, елементи» [227, 43]. У розвідці «Текст у тексті» Юрій Лотман описує механізми включення/входження однієї семіотичної системи в іншу й особливості діалогу/співіснування динамічних систем, а також «уламків зруйнованих структур, своєрідних комет цього простору» [227, 104]. У результаті занурення однієї динамічної системи в іншу одночасно система продовжує саморозвиватися й зіштовхуватися, тобто комунікувати, з іншими структурами [див. про це: 227, 104–105]. Зауважимо, що у випадку із семіотичною моделлю міфологічного сценарію в тексті (як художнього, так і публіцистичного дискурсів) відбувається накладання трьох семіотичних систем: міфу, тексту й утвореної їхнім зіткненням/взаємопроникненням семіотичної системи рецептивного рівня: змодельованих реципієнтом міфологічних сценаріїв, що прочитуються в літературному творі, зітканому зі знаків прецедентних міфів. Юрій Лотман на прикладі «офранцузування» російської дворянської культури часів Єлизавети пояснює, що часто зіткнення систем «породжує щось третє, принципово нове, котре не є очевидним, логічно передбаченим жодною із систем, що зіткнулися» [227, 105], тобто в площині зіткнення відбувається генерування нових смислів [див. ширше: 227, 110–111]. Учений говорить про подвійне кодування тексту (як-от у нашому випадку коду міфу й коду тексту), який, ототожнюючись із художньою умовністю, призводить до сприйняття усього простору тексту як реального [227, 112]. Саме з «подвоєнням – найбільш простим

видом виведення кодової організації у сферу усвідомлено-структурної конструкції» [227, 114] семіотик пов'язує мотиви дзеркала й двійника, що відіграють значну роль у створенні «субтекстів із подвійною структурою» і, як наслідок, «поле широких можливостей для художнього моделювання» [227, 114, 116; див. ширше: 227, 114–118]. Та й сам художній текст, неодноразово наголошує вчений, має подвійну знакову природу: з одного боку, «текст прикидається самою реальністю, прикидається буттєвою, не залежною від автора, річчю серед речей реального світу. З іншого – він постійно нагадує, що він – чийсь витвір і щось означає» [227, 116–117]. Так, у подвійному освітленні виникає гра в семантичному полі «реальність – фікція». Роздуми Юрія Лотмана про космічно-кометну природу «уламків» систем, котрі, стикаючись з іншими, «на льоту змінюють свій образ і свої орбіти», одночасно зберігаючи в собі пам'ять про ціле (уможливлюючи тим самим реставрування в чужому просторі), наштовхують на розуміння регенеративних потенцій «уламків»/фрагментів міфів і міфосценаріїв (як їхніх поведінково-імперативних конструктів), що здатні не лише вижити, трансформуватися, асимілюватися в не-своєму просторі, але й відновитися. Лотманівська ж абсолютна синонімія варіантів структурних позицій-можливостей, лише одна з яких є непередбачуваною, осмислюється нами в семіотичних категоріях як семантична дублікація третього, текстового, рівня – як мікросценарні варіації макросценаріїв.

Психолінгвістичний вектор прочитання міфу поміщає міф у семіотичну проекцію. Так, у праці «Думка й мова» Олександр Потебня пише про парадигматику знака, пропорційно пов'язану з його семантикою: «Заслуга художника не в тому *minimum* змісту, яке передбачалося при створенні, а у відомій гнучкості образу, у силі внутрішньої форми “збуджувати” найрізноманітніший зміст» [319, 28]. *Tertium comparationis*, що лежить в основі семантичного поєднання двох образів, український учений осмислював у категоріях внутрішньої форми слова як місток між образами, коли плавно можна перейти від однієї думки до іншої [319, 25], а містком між ними – третьою ланкою-зв'язківцем буде внутрішня форма слова [див. зокрема приклад образної подібності між водою і любов'ю: 319, 25]. У дослідженні «Із записок із теорії словесності» Олександр Потебня, дискутуючи з Олександром Афанасьєвим [17], у концепції якого тотожність міфу й слова зводилась до поетичного змісту, притаманного

метафоричним уподібненням, тобто до метафоричності мови, котра всотала в себе «вразливу фантазію первісного народу» [319, 301], робить висновок: «Історія міфів <у Афанасьєва – Ю. В.> виявляється історією падіння людської думки» [319, 302] й подає своє бачення цієї проблеми. За Олександром Потебнею, міф, розсуваючи, доповнюючи, розширюючи сенс думки, додаючи нові значення «до маси раніше пізнаного» [319, 302], є тандемом образу й значення, результатом, продуктом свідомості. Тобто Потебня ставить знак рівності між міфом і словом, декларуючи метафоричність мови й доводячи безпосередню участь мови у створенні міфу, що від початку є «словесним твором»¹².

Ольга Фрейденберг, обравши матеріалом свого дослідження «систему семантичної думки», «міфологічну семантику», у «Вступі до теорії античного фольклору» зазначає, що міфи й обряди лежать в основі фольклору й релігії, однак в них вони перетворилися на формальну категорію [401, 15]. Виходячи з того, що морфологія міфу здатна до смислової трансформації, міф можна сплутати з будь-чим (вигадкою, фантастичною оповіддю, казкою тощо). Міфологічний же образ в архаїчну епоху семантизується різноманітними метафорами, являючи собою лише думку, а не річ, дію, слово чи ритм [401, 143]. Функції вербального коду культури архаїчної доби, для якої характерне дорелігійне, дохудожнє, міфологічне, обрядове, ритуальне мислення, виконує фольклор [див. про це зокрема: 66]. Тому фольклор вважається одним із найнадійніших провідників міфу.

Міфо-(пост)структуралістський вектор окреслює системні рамки *міфу, уподібнюючи його мові й перманентним аніматичним структурам*. Ролан Барт, маніфестувавши у своїй праці «Міф сьогодні» тезу про міф-слово, міф-комунікативну систему, міф-повідомлення [27], висунув гіпотезу про структурну спорідненість – ізоморфізм мовної й міфологічної систем: обидві системи – тричленні: складаються з означуваного (термінологічний синонім Барта – «поняття», у якому зосереджується «лише тьмяне знання, утворене з безперервно-вразливих асоціацій», і яке є нестійким: може створюватися, спотворюватися, розпадатися, повністю щезати), означника («форма», по-бартівськи) і знака (Барт називає його «значенням», адже – «міф дійсно виконує подвійну функцію – означає й навіює, дає і вимагає зрозуміти» [29, 235–244]). Міфолог наголошує, що перші два складники міфу – «явні: ні один із них не

“похований” під іншим, обидва вони присутні *тут* <...> Як це не парадоксально може виглядати, але міф нічого не приховує: його функція – не скрадати, а деформувати» [29, 247]. А от третій – знак, «значення» міфу – «це ніби стенд-вертушка, на якому означник постійно повертається то смислом, то формою, то мовою-об’єктом, то метамовою, то суто знаковою, то суто образною свідомістю <...>» [29, 248]. Юлія Крістева в низці розвідок «Як говорити до літератури» зупиняється на «проекті» Барта, зіставляючи його зі структуралістським, що шукає в міфі «перманентних структур людського духу». Усупереч структуралізму, Ролан Барт, за Юлією Крістевою, «крізь дискурсивний феномен хоче добачити його <міфу – Ю. В.> соціальну та історичну надвизначеність» [201, 26–27]. Проблема онтології міфологічної свідомості розгорнула перед дослідниками міф у його особливій парадигмі, де, за словами Ролана Барта, матеріальні носії міфічного повідомлення, як тільки стають складовими міфу, зводяться до функції означування, перетворюючись на вихідний матеріал для побудови міфу; їх єдність полягає в тому, що всі вони наділяються статусом мовних засобів [27, 78–81], а міф, одночасно означаючи й сповіщаючи, навіюючи й пропонуючи [27, 78–81], має імперативний відгук [29, 249–250]. Ольга Фрейденберг із цього приводу писала про ідентичну природу народження міфу і слова: якщо образ створює слово, то виникнення міфу не відрізняється від виникнення слова, з тією лише різницею, що сфера міфу ширша за сферу слова [401, 56]. Так, в одному зі своїх програмних досліджень – «Міфології» – Ролан Барт подав розгорнуту сітку різноманітних міфологій повсякденного життя французів (зауважимо, що «Міфології» він писав протягом 1954–1956 років) [29, 55]. Семіолог зупинявся на тих реаліях сучасного життя, образи яких обросли знаками (зачіска, поза, вираз обличчя, побутові жести, побутова хімія, іграшки, вино, молоко та інші), тобто проаналізував «усе¹³, що покривається дискурсом» [29, 233; див. ширше: 29, 59–230]. У цьому ключі варто згадати ідею Михайла Стебліна-Каменського щодо екстрапольованого з історії авторства міфу: міф є формою творчості, авторство якого передбачає сприйняття фантазії як реальності, однак його образи не виникають у свідомості окремого індивіда, а закріплюються в слові, стаючи надбанням усього колективу; міф, стверджує дослідник, – це зміст без форми, це твір, вихідну форму якого ніколи неможливо встановити [360].

У **міфо-психоаналітичному векторі**, представленому, зокрема, працями Карла Густава Юнга, Зигмунда Фрейда, Джозефа Кемпбелла, Вільгельма Вундта, *міф дешифрується за допомогою коду підсвідомого, експлікованого в художньому дискурсі міфологемами, пов'язаними з архетипами, а також образами з міфологічних моделей оніричного світу, світу видінь, галюцинацій, марев* тощо.

За Зигмундом Фрейдом, художні тексти (поряд із сновидіннями [400; 402, 78–212], вільними асоціаціями) виявляють «несвідоме крізь свідому формальну структуру» [153, 24]. Психоаналіз Зигмунда Фрейда як учення про невротизацію – конфлікт неусвідомленого, пригніченого, інстинктивного з культурою – має справу з вивченням різних способів вираження цих невротизацій (конфліктів), зокрема в міфології, літературі, мистецтві, релігії [див. про це також: 153, 29]. Такий діалог між енергетично навантаженими свідомим і несвідомим (світлим і темним силами всередині людини) притаманний як індивідууму (саме про це писав Фрейд), так і колективному буттю (концепція Карла Густава Юнга), що зумовлюється мікро-макрокосмічними схрещеннями. Хаотична, динамічна енергія в неусвідомленому (яке Ніла Зборовська називає «”великим резервуаром” енергій протилежних потягів» [153, 32]) переміщується між двома полюсами: «двома основними інстинктами, двома могутніми потягами людини – потягом до творення і потягом до руйнування» [153, 31–32]. Така дуалістичність людської психіки підтверджує наше припущення про виокремлення саме двох ключових міфологічних сценаріїв: початку й кінця. Особливе місце в психоаналізі Фрейда посідає поняття сублімації, результатом якої є творчий процес. Художній твір (або, як пише Ніла Зборовська, «творення цілісного Я» [153, 54]) виступає об'єктом сублімованої діяльності¹⁴. Ідея перетворення внутрішньої енергії Хаосу в Космос (темного світу – у божий, світлий) лежить в основі центрального поняття, що відповідає за збирання до купи людської психіки, – Самість. Інтегральна природа Самості віддзеркалюється в психологічно-онтологічному трактуванні як пошук і розмова з Богом – «психологічною реальністю» у внутрішньому бутті людини.

Підсвідоме, метафорично назване Ольгою Слоновьовською «астральним (небесним) архівом» [347, 37], містить «картотеку та інформаційну програму», доступ до яких мають лише обрані – генії [див. ширше: 347, 37–87], однак, як зауважує

дослідниця, цей «астральний архів» «не зачинений на кованій двері й не замкнений на тяжкі засуви та хитромудрі замки. Як тільки з'являється “гість”, тобто талановита людина, що здатна трансформувати в зрозумілу для її епохи “згорнуту”, квантоподібну інформацію про шляхи дальшого розвитку людства, їй пропонується широкий вибір необхідних знань, які ведуть до появи художніх творів¹⁵. Між «небесним архівом» і самим актом творчості, на думку вченого (що підтверджується великою кількістю зізнань митців про витoki, першопоштовхи, асоціативні ланцюги [див. докладніше : 347, 66–67]), знаходиться «звичайний вмикач, за допомогою якого митець ввімкнув себе у “небесний Інтернет”, це одноразовий пароль, який дозволяє в цю мить всеохопно користуватися скарбами “колективного підсвідомого”» [347, 68]. Аналізуючи міфологію творчості, Ольга Слоньовська знаходить спорідненість «тонкої матерії геніальності з матерією міфу», що полягає в «Протеевій здатності» міфу «вислизати», «мімікризувати й маскуватися» [347, 41].

У зв'язку з цим варто зупинитися на поняттях свідомого/позасвідомого¹⁶ (неусвідомленого¹⁷, або безсвідомого, за Володимиром Базилевим, підсвідомого, за Еріхом Фроммом, несвідомого, за Іваном Франком¹⁸) у концепції Карла Густава Юнга¹⁹. Колективне²⁰ позасвідоме (сила якого – у заповіті минулого для теперішнього покоління [131, 299–300]) проявляється архетипами, тотожними, як зауважує Юнг, платонівському поняттю ейдоса («ідеї, що містить у собі сукупно нерозкритий і недиференційований образ речі» [128, 305]), колективним уявленням Люсьєна Леві-Брюля [214], міфам, казкам. Однак усі ці форми вираження архетипів є видозміненими: архетипи є «автономним змістом позасвідомого», «непорушними елементами позасвідомого, які, однак, постійно змінюють свою форму» [461, 251, 231]. Міфи ж, зароджуючись безсвідомо й невимушено в глибинних пластах розуму, розглядаються психологом як первісні прояви «до-свідомої» душі [461, 205]. Колективне неусвідомлене спроектувало міфологію, а міфи стали «реальними виразниками колективних фантазій» [153, 130]. Першообраз, архетип²¹ (що є, на відміну від архетипного образу – способу виявлення архетипу у свідомості, – «порожньою формою», «певною апріорною можливістю формотворення, чистою, одержимою силою енергією») [153, 133]), на переконання Юнга, варто «тлумачити як автопортрет інстинкту, як сприймання інстинктом самого

себе» [153, 133], як «модель і зразок інстинктивної поведінки», певну форму репрезентації позасвідомих процесів [461, 133, 170, 204]. У позасвідомості, за Юнгом, існують так звані міфокреативні структурні елементи, або мотиви, першообрази, типи – тобто архетипи [461, 203–204], які не слід сприймати як позасвідомі уявлення, адже визначаються змістовні праобрази (як-от матері, немовляти²², тіні, Аніми, мудрості²³, духу²⁴ тощо²⁵) лише тоді, коли усвідомлюються [див. ширше: 461, 170]. Архетипи в літературних текстах²⁶ мають впізнавану реалізацію²⁷. Архетипи, міфологічні за своєю суттю, не підлягають раціональному усвідомленню, бо є «насамперед психічними маніфестаціями, що відображають не ступінь навколишнього світу, а стан душі» [255, 20]. Розмежуючи поняття міф, міфологія, міфологізм, міфокритика, міфопоетика та простежуючи історію їх інтерпретації, Мотря та Степан Мишаничі потрактовують юнгіанські архетипи як «міфологеми, складові міфу» [255, 20], спираючись на ототожнення міфологеми й архетипу самим Юнгом, який посилався на розуміння *lumen naturae* алхіміками й проектував метафору зоряного неба як внутрішнього небосхилу на «міфологеми, тобто архетипи» [див.: 461, 40–41]. А таке ототожнення розходить з традиційним розумінням міфологеми як образу, за яким тягнеться шлейф міфів. На нашу думку, **міфологеми** приховують у собі архетипи, унаочнюють, овиявлюють колективне позасвідоме (неусвідомлене), **виступаючи спресованими мовними етнокодами, що при дешифруванні проходять процес креативного відтворення закладеної культурологічної інформації: трансформації мови культури на індивідуально-авторське художнє мовлення; будучи складовими механізми адаптації в художньому тексті та в соціумі, міфологеми відтворюють комплементарні парадигми, відображають прецедентні смисли й моделюють нові, унікальні характеристики, особливість ідіостилю автора**²⁸.

Термінологічну невизначеність і багатовекторність інтерпретацій міфу/міфологеми/архетипу²⁹ можна пояснити тим, що, зберігаючись протягом тисячоліть, вони постійно вимагають нових тлумачень [480, 8]: «архетип є посудиною, яку ніколи не можна ні спорожнити, ні наповнити. Сам по собі він існує лише потенційно, і, набуваючи вигляду якоїсь матерії, він уже не те, чим був перед цим» [480, 8]. Про генетичний зв'язок міфу й підсвідомості/архетипів розмірковує Ігор

Зварич: «тіло міфу, власне, й конструюється, породжується, коло за колом, з інваріантних словесних смислових структур, і це є єдино адекватним способом словесної “розмітки” світу» [158, 7]. Універсальні архетипні схеми/елементи, на рівні свідомості набуваючи певного конкретного змісту, стають його інваріантами. У сучасній філології інваріант розуміється як стала величина, що об’єднує явища при будь-яких їх трансформаціях і таким чином засвідчує спорідненість між ними. Власне інваріант, наголошує Ігор Зварич, визначається сукупністю цих перетворень/трансформацій, дозволяючи окреслити синхронну схему – наприклад, архетипну модель. Так, учений пояснює, що «всі традиційні сюжети з есхатологічною проблематикою потопу пов’язані з архетипом світових вод», а «в основі кожного сюжету лежить архетип, який, реалізуючись у ньому, стає інваріантом по відношенню до всіх інших сюжетних реалізацій» [158, 9, 16]. Саме теорія традиційних сюжетів сприяла розвитку нашої концепції *міфологічних сценаріїв*. Останні можна уявити *багатошаровою структурою з міфологемно спресованими традиційними сюжетами, образами й мотивами, що підпорядковуються певній функції-ролі: зберігати в собі сценарний код, постійно семантично автогенеруючись і відтворюючи гени прецедентних парадигм*.

Виринання підсвідомого (чи позасвідомого) на поверхню передбачає, наприклад, у модерністському дискурсі, за словами Тамари Гундорової, образні зміщення та «концентрацію образності, що виникає на основі вклинювання образів зі сфери підсвідомого в структуру висловлювання. При цьому суб’єкт артикулює свої думки і проговорює ключові символічні слова, які прояснюють темну символічну тьму несвідомого» [112, 257], а в постмодерністському дискурсі, як зауважує Ярослав Поліщук, – «нескінченність ігрових ситуацій» [306, 21]³⁰.

У психоаналітичній символістській теорії Жака Лакана несвідоме розуміється як процес означування й витлумачується вченим крізь призму сновидінь, адже однією з форм неусвідомленого є сни. Сновидіння, за Лаканом, структурно релевантні тексту, а сон розглядається як форма письма. Мову сновидінь Жак Лакан прочитує подібно до поетичного тексту, в якому синтаксичні зміщення та семантичні згущення моделюють оніричний дискурс. Лінгвопсихоаналітичні паралелі прослідковуються в граматиці мови

сновидінь і поетичної мови здебільшого за допомогою метафоричних та метонімічних операцій [208]. Зигмунд Фройд тлумачив символіку сновидінь дещо звужено: через сексуальну семантику (про що писав і його учень – Карл Густав Юнг). Розуміючи несвідоме як таке, що символічно відображає сексуальні об'єкти і стосунки [402], Фройд нехтував семіотичною його природою [див.: 402, 78–242] (це пізніше розвине Юнг). Сни, сягаючи глибин неусвідомленого, реалізують, за Юнгом, його прогностичну функцію: розписують програму майбуття: як індивідуального, так і колективного. Образи сновидінь означаються в символічних формах передбачень, пророцтв, адже сфера несвідомого є прихистком і минулого (колективної пам'яті про прожите), і майбутнього (колективної пам'яті про прийдешнє). Тому літературний твір, у якому актуалізується онірична модель, розгортає юнганську тезу про те, що в художньому тексті акумулюється досвід індивідуального й колективного неусвідомленого. Глибини³¹ психіки – аморфні, темні, позачасові, тому для їх вираження необхідні помічники. У ролі останніх виступають міфологічні образи, що можуть приборкати норовливий, бурхливий, безобразний, безсловесний хаос. Окрім того, творчий процес розглядається Юнгом як живий, однак невидимий імплантат людської психіки, що зароджується, розвивається як готовий творчий продукт. В аналітичній психології його назвали автономним комплексом (адже з'являється і зникає він, коли йому заманеться, незалежно від свідомості).

Міфо-символічний вектор розгортає *міф у символічній парадигмі: як одну із символічних форм, систем, наповнених трансценденцією*. Міфологія являє собою певну замкнену символічну систему, де взаємозалежність означників великою мірою впливає на співвідношення образу й денотата [249; 250]. За Юнгом, символ, народжуючись у сфері неусвідомленого, виступає посередником між ідеєю (втіленою в архетипному образі) і «новим живим її переживанням (почуттям)» [153, 157] і виконує трансцендентну функцію. Ніла Зборовська пояснює її образно: «складна природа символу, який, з одного боку, наділений “душею”, а з іншого – “вагітний” смислом, полягає в тому, що він оживлює, воскрешає архетип. <...> Символ живе доти, доки він є найкращим вираженням чогось передбачуваного, але ще не пізнаного, тобто поки він “вагітний” смислом і ще не розщепився на протилежності» [153, 157, 159].

Показово розгорнутим є визначення-«заперечення» міфу представника російської філософської школи – Олексія Лосєва (міф не є вигадкою чи фікцією, не є ідеальним буттям, не є науковим чи метафізичним конструктом, не є ні схемою, ні алегорією, не є поетичним твором тощо), у кінці якого все ж з'являється твердження: міф – це особистісна форма, завжди символ, завжди диво [225]. Ернст Кассінер у праці «Філософія символічних форм» наголошував саме на символічній природі міфу, який є однією із символічних форм культури [178]. Суголосною з кассінерівською є думка Григорія Грабовича, згідно з якою міф, виконуючи функцію передачі сакрального знання, відтак – приховуючи в собі символічний код, розуміється як «багатолінійна оповідь, з якої складається послідовна й закрита символічна система» [Грабович 103, 53; див. також: 102, 36–53]. А от Броніслав Малиновський, не визнаючи символічність міфу, вважав його «живою реальністю»: міф відображає, підкріплює, кодифікує віру, виправдовує і втілює в життя моральні принципи, підтверджує дієвість обряду і вміщує в собі практичні правила, що скеровують людину, – тобто є суттєвою складовою людської цивілізації, є активною, дієвою силою, а не казкою [див. про це докладніше: 243, 99–108]. Заперечує розуміння міфу як символу й Сергій Телегін, відлунюючи концепцію Ольги Фрейдєнберг, згідно з якою міф не можна інтерпретувати ні як символ, ні як алегорію, – він «не здатний виражати нічого, крім самого себе» [369, 38]. Свою думку Сергій Телегін обґрунтовує тим, що образи міфу сприймаються буквально, у той час як символи втілюють абстрактні поняття, тому міфи – старші за символи. На переконання вченого, художній текст генетично походить від міфу: «Література є специфічним сучасним відображенням міфосвідомості і втіленням міфу» [369, 4]. Сутнісну багатоплановість цього поняття пропонує Дж. Ф. Бірлайн: «Міф – це щось постійне і незмінне для всіх людей в усі часи <...>» [43, 14]³².

Міфо-когнітивний вектор розкриває *міф як глибинну структуру-модель*. Міф і мова, будучи рівноправними системами, вивчаються за допомогою моделей. Якщо у мові це зокрема граматичні моделі, то інтеграцію концептуальної моделі світу з мовною можна інтерпретувати за допомогою інформаційних моделей, розуміння яких пов'язують із поняттям глибинних структур (Зелліг Харріс, Ноам Хомський та ін.). Про ретрансляційну функцію відкритих систем, до яких належать і семіотичні структури

«мова» й «міф», пише канадський учений Маршалл Мак-Люен у книзі «Галактика Гутенберга» [240, 18]. Передаючи досвід людства з однієї форми в іншу, ці системи створюють простір спільного знання. Серед моделюючих конструктів когнітивісти називають такі структури, як фрейми (Марвін Мінський [252], Чарльз Філмор [392])³³, концепти,³⁴ сценарії (Рональд Лангаккер [212], Уолес Чейф [421], Тьон Адріанус ван Дейк [119]); ментальні моделі (Філіп Джонсон-Лерд [123]); ідеалізовані когнітивні моделі (Джордж Лакофф [209; 210; 211]); образні схеми (image-schema) [209]³⁵; концептуальна метафора [211] тощо. Так, Наталія Мішанкіна, услід за Зоєю Резановою [328, 18–29], вважає, що саме на метафорі ґрунтується новий цілісний ментальний простір, який є цілісною моделлю фрагмента дійсності, саме метафора вибудовує певну картину світу, що включає не лише декларативні моделі, але й процедурні (сценарні фрейми) [256, 20]. Таке привілейоване становище метафори пояснюється тим, що, базуючись на простих моделях, вона «поєднує в собі фреймові структури, кінестетичні образ-схеми, гештальти» [256, 20].

У межах лінгвокультурології виокремлюють такі сегменти-конструкти інформаційного поля, як культурний скрипт і кластер. Кластери утворюються шляхом поєднання елементів в єдину систему зі складними внутрішніми зв'язками. Олександр Хроленко для розкриття сутності концептів пропонує використовувати метод кластерного аналізу, що передбачає опис усіх складників кластеру й актуальних зв'язків між ними та з іншими словами, які складають один фрагмент картини світу [416, 164]. Культурний скрипт – це «констатація – виражена більшою частиною або повністю за допомогою неетноцентричної метамови семантичних примітивів, – якогось відношення, оцінки або думки, що, ймовірно, є загальновідомими чи спільними для людей певної мовної спільноти» [69]. Методика культурних скриптів, побудована на теорії семантичних примітивів Анни Вежбіцької [68; 69], базується на ідеї, що «всю множинність значень можна звести до списку найбільш простих, з мисленнєвої точки зору, семантичних “атомів”», і підтверджується даними психології стосовно довготривалої пам'яті, серед видів якої є епізодична, що «зберігає інформацію про цілісні події – завжди взаємопов'язані і завжди – автобіографічні» [99, 368].

Міфо-етнопрагматичний вектор презентує *міф в етноцентристському ключі, у якому текст і слово³⁶ розуміються як актуалізатори такої «пам'яті»*. Міфи, складаючи основу культури народу, слугують основним засобом організації й збереження культурного й мисленнєвого спадку нації [23, 136; див. також : 147, 339] і «певною відправною точкою, порогом смислу» [306, 26] для слова-образу, що не втрачає свого генетичного зв'язку із цим культурним кодом. Тому *міфи уявляються не лише системою, що впорядковує, консервує, організовує, а й актуальними інтенційними програмами* [див. також : 23, 136], зокрема *етнопрограмами*.

Для української поліетнічної традиції характерне міфологічне зрощення культурних традицій: християнської системи віри, біблійних сюжетів із давньоукраїнською, поганською, міфологією³⁷, у результаті чого спостерігається, за висловом Миколи Жулинського, семантичне «прищеплення» етнічної культури до «світового міфологічного ряду» [47, 228–229, 233, 310]³⁸.

Архаїчний, священний міф присутній у сучасному світі як ритуальне дійство, перевтілення, переодягання в міфологічного персонажа – так вважає український літературознавець Семен Абрамович [1, 18]. Універсальне поєднання усього з усім – одна з найважливіших ознак сакрального, архаїчного міфу. Як зазначає Михайло Смирнов, архаїчний міф відповідає тому стану свідомості, у якому немає фіксованої різниці між реальним та ідеальним/вигаданим, адже вигадка невіддільна від справжньої події; притаманне йому узагальнення дійсності виражається в чуттєво-конкретних образах і передбачає безпосередню взаємодію людини з цими образами; міф переживається давньою людиною як дійсність, а освоєння навколишнього світу відбувається ніби крізь призму міфологічних уявлень і тому стає миттю міфотворчості [352, 23–24]³⁹. Навіть у сучасних формах міфотворчості (соціальной, політичній міфології) міф залишається простором, де відбувається ідентифікація людини з навколишнім світом [352, 28]. Звичайно, наповненість міфологічного простору «ілюзіями, безапеляційними й такими ж безпідставними претензіями на істину» [358, 30] робить його незахищеним, вразливим. Полемічною в цьому контексті видається позиція Семена Абрамовича: дослідник біблійного дискурсу, а саме ролі й місця Біблії у формуванні сакрального простору європейської мистецької культури, протиставляє

Біблію (той самий релігійний тип міфотворчості, за Михайлом Смирновим) міфології: «<...> якраз Біблії належить честь відвернення свідомості людей від міфологічних конструкцій і спрямування їх у сферу реального життя, яке розуміється як найвища й неповторна цінність <...> християнська культура й почалася з моменту вивільнення особистості від полісної, колективної свідомості, властивої людині античного суспільства» [1, 6, 8]. Отже, постає питання біблійної складової міфології: за С. Абрамовичем, міф і Біблія – два полюси, однак, на наше переконання, саме наявність поліспекторних образів-символів (як-от яблуко, півень, хліб, вино, сад та багато інших) та апелювання до архетипів і забезпечують міфологічність біблійної парадигми. Підтвердженням цього є великий арсенал біблійної складової в структурі міфологеми [див. зокрема: 6; 42; 191; 346: 1, 2; 439].

Культурні скрипти вивчаються в межах етнопрагматики як своєрідна установка, алгоритм, що формує стереотипні способи взаємодії людей у суспільстві. Тому культурні скрипти актуалізують етнічні стереотипи, здатні авторегенеруватися й перетворюватися на джерело суспільної психології (одне з найважливіших, але не завжди віднайдене й усвідомлюване). Саме «прихована пам'ять», здатна моделювати й відтворювати смисли, характеризується безліччю відмінностей і «однорідністю проявів» (Апресян) [цит. за виданням: 335, 111]. Анна Вежбицька, описуючи культурні парадигми, експліцитно представлені у вигляді культурних сценаріїв, виокремлює невеликий набір лексичних універсалій та універсальних синтаксичних моделей, названий природною семантичною метомовою (ПСМ). ПСМ – це своєрідний культурний код чи культурна транскрипція, що допомагає описати, зокрема, підсвідомі аспекти культури суспільства [69, 683–684]. Міфологічний код дешифрується саме в контексті етнічної культури.

Етнокультурні стереотипи (які називають ще «інтертекстуальними конструктами», успадкованими від попередньої культурної традиції⁴⁰, що «повністю затінюють безпосереднє сприймання дійсності» [61, 360], спрощеними, однобічними, карикатурними уявленнями одного народу про інший [58, 177], «своєрідними абрєвіатурами, ущільненою формою, резюме, емблематичним вираженням культури, ідеологічної та культурної системи» [299, 404], «формою генерації окремих явищ, що

уніфікують уявлення про етнічні та суспільні групи» [415, 65]) за відповідних умов впливають на масову свідомість. Етнокультурні стереотипи використовуються літературою для побудови етнообразу⁴¹. Окрім того, варто диференціювати «міф» та «стереотип», адже обидва різняться механізмами творення й метою: якщо стереотип покликаний реконструювати вже готові смисли, то міф використовує принципи первинного мислення, щоб створювати сенси⁴². Етнокультурні стереотипи, що матеріалізуються в джерелах масового впливу, контролюють як дозованість інформації, що отримується в процесі розгортання в соціумі певного міфу, так і семантично-прагматичні парадигми слова й тексту.

У **міфо-культурологічному векторі** відбувається (ре)міфологізація сучасної культури й мистецтва. Одним із провідників міфологічних уявлень можна вважати мистецтво. Чим є мистецтво: «анахронізмом міфу», «інструментом структурування», «імітацією міфу», «воскреслим міфом» – відповідь на це питання намагається знайти Світлана Батракова, аналізуючи взаємозв'язки сучасного живопису ХХ століття з міфом, які свідчать, що процес позбавлення чарів міфу в епоху науково-технічного прогресу все ж не відбувається [див.: 30]. Досліджуючи роль архаїчного міфу в живописі, мистецтвознавець пояснює повернення людини до міфу бажанням зануритися в стихію нерозімкненого дифузного сприйняття, перехитрити час, відійти від тиранії розуму – тобто втекти від дійсності, точніше, від нерозв'язаних проблем і ввірватися до незвіданих горизонтів [30, 4–5]. Світлана Батракова називає таке повернення переходом з, умовно кажучи, «картезіанської» моделі (з її опертям на диктатуру розуму й логіку залежності від авторитетів, правил тощо) до «синергійної» моделі (що відрізняється відкритим динамізмом, непередбачуваністю, випадковістю, варіативністю тощо) [30, 6–7]. Дослідниця робить спробу відповісти на, здавалося б, риторичне питання: «Міф – осмислення реальності і міф – жива реальність, міф означає щось і міф просто “є” – де істина?» [30, 9].

Отже, бачимо, що міф сьогодні стає **інтердисциплінарною платформою, теоретичною парадигмою** комплексних досліджень в царині гуманітаристики, про що свідчить незліченна кількість і сучасних наукових філологічних розвідок. Так, у дзеркалі міфу розглядаються, зокрема, літературознавчі проблеми жанротворення (Олена

Бондарева, Георгій Гачев, Марія Грабар-Пассек, Григорій Грабович, Ігор Зварич, Анатолій Нямцу, Леонід Пінський, Ярослав Поліщук, Наталія Слухай, Борис Шалагінов та багато ін.), стильові (як стиль епохи/літературного напрямку) й ідіостильові особливості художніх творів. Так, у фокусі міфу досліджуються як макротекст (творчість у цілому), так і текст певного письменника.

Не в змозі охопити всі дисертаційні дослідження останніх років, зазначимо хоча б деякі.

Так, літературознавці досліджують феномен національного міфу крізь призму творчості поетів Празької школи⁴³, роль міфологічних компонентів (як-от міфологічних образів античності, легендарних та біблійних образів) у творенні жанру художньої біографії [7], міфологічну парадигму описують поряд з історичною й пригодницькою як жанротворчу [133]. Важко погодитися з тезою Світлани Дяченко [133] стосовно того, що міфологізування переважно не створює глобальну модель, а виступає радше стильовим прийомом. Згідно з нашою гіпотезою, міф – у формі міфологічного сценарію – власне і є моделлю, якій підпорядковуються текстові структури: образні, смислові, мотивні тощо.

Олена Бондарева у монографії «Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання» визначає специфіку драматургічного прочитання міфу, що полягає в актуалізації не проєкційних, а рецесійних ознак міфу: компенсуючи «досвід нестачі» [52, 41], міфи в драматичному творі не так відтворюються чи модифікуються, як продукуються, наділяючись наративними функціями й виступаючи в різних «амплуа»: як статусний наратив і модель для наслідування, як поведінкова парадигма, як універсальний культурний код, як сюжетна матриця й матеріал художньої гри, як продуктивна ілюзія та сучасна форма масової свідомості, як естетичний «рентген», як авторський формально-семантичний конструкт, як «антизнаковий» проєкт, як жанромодулятивний дискурс драми, як образ міфу [52, 42–52]. Усі ці міфологічні проєкції свідчать про збагачення сучасного театру міфологічними наративами, сюжетними матрицями, комунікативними стратегіями, символічними формами, виступаючи «“тотальною” драматургічною практикою сьогодення» [52, 52] й впливаючи на жанрово-креативну практику сучасних українських драматургів.

Борис Шалагінов у монографії «"Фауст" Й.-В. Гете : містерія, міф, утопія: до проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18–19 ст.» залучає категорію міфологічного до антропологічного виміру класичної літератури, а саме: до визначення жанрових особливостей містерії та утопії [431]. Учений зупиняється на гетівському розумінні міфу в дзеркалі неологізму й космізму: міф як універсальний рух людини до мети, до вершини власного існування, як образ єдності людини зі світом та із самою собою, як реальність, що знайшла відображення в множинності форм буття [431, 141–142]⁴⁴.

Оксана Гальчук у монографії «"...Не минає міт!": Античний текст у поетичному просторі українського модернізму 1920–1930-х років» осмислює античну художню традицію одночасно і як «доцентрову», і як «відцентрову» площину, як певне «гравітаційне поле» спадкоємності (термін Ю. Султанова), у якому відбувається її «переплавлення»: переродження, реанімація; античний текст розуміє як «парадигму культури взагалі» (термін С. Аверинцева), як текст, що «апелує до духовно-ініціативного сприйняття його різними поколіннями» [81, 19], як «інтертекст світової і української літератури зокрема, реціпіюючи і трансформуючи який, письменники створюють основу для перетворення власних творів на позначені інтертекстуальністю тексти» [81, 34–35], а саме поняття античної прецедентності описує як «динамічний конструкт, що реалізується в нескінченності варіантів, пронизує різні дискурси, впливаючи на всю світову культуру» [81, 22]. У дзеркалі рецепції античного тексту авторка монографії виокремлює основні інтерпретаційні моделі поетичного осмислення «чужого» тексту у власному й античного – в українській поезії 20–30-х років ХХ століття, як-от: дифузна, символічна, неокласична, неоромантична [81, 41]. Базовим комплексом античних мотивів науковець називає космологічний, до складу якого входять мотиви про походження світу, антропогонічні та есхатологічні. Доповнюють цей комплекс (за рахунок транспортації нових значень) такі міфологічно-мотивні комплекси, як екзистенційний і естетичний. Генезу української античності Оксана Гальчук розглядає в дзеркалі синтезу давньохристиянської й античної координат, наслідування впливів, вищим проявом чого авторка визнає «акт ентелехії, коли дух

античності виявляється суголосним темам і образам, які втілюють національну ідею» [81, 109; див. ширше: 81, 59–109].

Семіотичний аналіз текстів Лесі Українки в монографії Світлани Кочерги здійснено з урахуванням культурних кодів – «множинності цитат, постулатів, концепцій, знань, міражу, зітканого з безлічі структур культурної інформації» [199, 8], під кутом яких текст розглядається одночасно і як каталог культури, її пам'ять, і як певна форма реальності із замаскованою ідеологією, як невловимий слід інших текстів, прецедентних структур, розчинених у творі. Дослідниця у фокусі семіотики виокремлює певні значущі фрагменти текстів Лесі Українки, комбінація яких створює відносини контрадикції, контрарності чи комплементарності в парадигматиці й синтагматиці [199, 9–15]. Культурний код Маршалл Мак-Люен потрактовує як «метод умовних думок, за допомогою яких <...> ми можемо <...> жити не як амфібії, у переділених і не схожих один на одного світах, а плюралістично, в багатьох світах і культурах одночасно» [240, 51].

Ярослав Поліщук у докторській дисертації «Естетика міфу і міфологічний горизонт раннього українського модернізму⁴⁵», досліджуючи поетичний світ Лесі Українки у фокусі міфопоетичної критики, де міф виступає провідником в інтернаціональні світоглядні площини, виокремлює трансформовані сюжетно-тематичні й ритуально-магічні структури художніх текстів драматурга, що демонструють здебільшого модус реміфологізації. Дослідник розглядає міфологічне в різних площинах: як «архетипно-ініціативне (кшталтування героя), анагогічне (вироблення символічного культурного коду) та дискретне (творення візійних світів)» [307], об'єднаних естетичними засадами раннього модернізму. Продуктивною для нашої гіпотези є теза Ярослава Поліщука про анагогічність міфологічних складників, що пов'язуються в «цілісний, нерозщеплюваний феномен» [307], котра підтверджує феноменологічність міфологічного семіотичного конструкту.

Семіотизувати текст здатні міфологеми. Про це йдеться зокрема в докторській дисертації «Пуританський дискурс в літературі американського романтизму» Тетяни Михед: «Зазвичай міфологемні кліше-металогізми (Жак Дюбуа) використовуються в текстовому просторі як інтенсифікатори смислу, власне, як фігури, що активно

формують інтелегібельний сегмент читацької рецепції», (кон)текст же в цей час проявляє «власну міфогенність як генетичну властивість міфологізуючої літератури романтизму» [254, 11]. Міфологема, консервуючи свою античну компоненту, а з нею й первинний «смісловий денотат», продукує нові семантичні значення – «розширює, обмежує, надає нових обертонів, нових звучань і нюансів Слову, маркуючи і появу, і втрату смислів» [254, 11]. Тетяна Михед пояснює це здатністю античної компоненти зберігати «свій канонічний статус» у чужому тексті.

Об'єктом новітніх міфоцентристських досліджень є також етнолінгвістичні, концептуальні, поетикальні парадигми. Однією з провідних сьогодні є вітчизняна школа міфопоетики Наталії Слухай [348; 349; 350]. Так, у дисертації «Міфопоетика та лінгвосеміотика асоціативів у російських чарівних казках» Наталія Антоненко [13] пропонує цікаве й свіже авторське трактування основних принципів сакральної мови й міфологічних джерел чарівної казки, спектру сакральних ситуацій людини та соціуму, системи асоціативів у світлі лінгвоміфопоетики, психологічних асоціативів, їхніх маркерів та семантичних доміант тощо. Виокремлюючи низку проблемних питань у дослідженнях міфопоетичної мови, зокрема – як у міфі зберігаються найдавніші пласти смислів і образів, як структурується картина світу слов'ян та в який спосіб організується міфопростір, дослідниця доходить висновку щодо нерозривної тріади історії світу – соціуму – особистості, яку й виявляють саме психологічні асоціативи, моделюючи, за визначенням авторки, ситуації їхньої сакральної історії⁴⁶. Структурацію та систематизацію моделей ізоморфних Світовому дереву образів у міфопоетичній парадигмі східнослов'янського етносу здійснює Медіна Єлісова в контексті вивчення мовно-образної парадигми художньої картини світу Бориса Пастернака [див. : 137]. Амбівалентність, нескінченна семантична потенційність та універсальність символу Світового дерева свідчать про його інваріантність відносно образів, йому ізоморфних. У дисертації Медіни Єлісової представлено різноманітні міфологічні системи, що експлікують ізоморфи Світового дерева, розкрито механізм логіко-лінгвістичної подібності, що лежить в основі явища ізоморфізму. Цінними для нашого дослідження є спостереження автора розвідки щодо поліфункціональності універсального символу, а саме: його космогонічність, медіативність, регулятивність, циклічність, креативність

тощо, – усе це уможлиблює, по-перше, розширення-розсіювання образу Світового дерева всіма зонами логіко-семіотичної вісі подібності, а по-друге, залучення великої кількості образів до повного або часткового функціонального ототожнення з універсальним символом⁴⁷.

У дисертації Анни Ощепкової «Фольклорно-міфологічна традиція і проблеми еволюції ранньої творчості Андрея Белого» досліджується міфо-фольклорна концепція творчості російського символіста, що розумів міф не лише в містичному ключі (як світосприйняття), а як «мову», «шифр», що розкриває таємний сенс буття, як тип певної оповіді, нарративна основа якої сягає фольклорних глибин, а сам світ – як міф, «легенда, що твориться», як певний «універсальний текст», котрий втілює світовий космогонічний міф [288, 3–5, 15, 25].

1.1.2 «Міфологічна реверсія» сучасності: модус profanum'у

Сучасний соціум, переобтяжений соціальними, політичними, екологічними тощо проблемами, несе також тягар інформаційної ентропії: безкінечні потоки найрізноманітнішої інформації, символів, «картинок» створюють відчуття безперервної, неусвідомлюваної й неконтрольованої мінливості, а надмір зображень, своєю чергою, призводить до девальвації образів. Адже людині, котра ще не встигла досягнути один образ, уже пропонується інший [див. про це також: 418, 20–21]. Сьогоднішній профанний світ характеризується гіпертекстуальністю: надміром семіотичних систем (а значить – кодів сприйняття/дешифрування). Максим Розумний називає гіпертекстуальність «своєрідним зложісним утворенням на тілі суспільної комунікації, що <...> призводить до дефіциту осмисленості (когнітивної недостатності)» [332, 6]. Усе це – наслідок ентропійних процесів у світі, свідками яких ми всі є. Дослідники говорять про стрімке поширення симулякрів і симуляції в усіх сферах життя, про десакралізацію й «розпад меганаративів» [338, 6]. У гіпертрофованому інформацією світі відбувається хибна реакція психіки: колективна свідомість проявляється в патологічних формах: зацикленість, імітація, асиметричне (неадекватне) реагування тощо [див. про це зокрема: 332, 14–16]. Це спонукає соціум шукати регенеративних способів, здатних припинити саморуїнацію. Рух сучасної цивілізації скерований до рятівного цілителя,

джерела-центру – міфологічного простору, здатного авторегенеруватися, а шлях до такого центру сприймається як заданий, а значить – правильний і священний (тому що рух до центру, хоча й пов'язаний із небезпеками й втратами, завжди сакралізований).

Так, стаючи одним із терапевтичних варіантів, *міф усвідомлюється сьогодні не лише в сакральному модусі – як прецедентна константна модель культури, літератури, мистецтва, код і матриця універсуму, а й у профанному модусі – як дієва формула, програма-сценарій*. Постійно актуальний і дієвий міф знаходиться «тут-і-тепер» як джерело безперервного впливу – усвідомленого й підсвідомого, корисного й шкідливого.

Що відбувається з колективним підсвідомим в ентропійному просторі – відповідь спробуємо віднайти, зазираючи у світ profanus'у крізь міфологічну призму. У цьому контексті виникає декілька питань, пов'язаних із входженням міфу до соціального середовища: 1) соціумом сприймається весь міф чи той актуалізується фрагментарно? 2) якщо фрагментарно, то *що* є підставою для вибіркового сприйняття міфу? 3) де найбільше потребують міфу? 4) що відбувається із сакральним міфом, коли він потрапляє в профанний світ?

У залежності від установки соціуму, *що* шукати в міфі: «справжній стан речей чи щось інше», – міф входить у світ відповідно або цілісно, або фрагментарно: у другому випадку соціум шукає в міфі певні знання, які він спроможний розрізнити, зчитати й сприйняти і яких потребує. Міфологічно мислять тоді й там, пояснює Володимир Базилев, де не можуть дискурсивно формулювати ту істину, котру уява настільки ж образно сприймає, як і висловлює [23, 137]. Тому висунемо припущення, що міф, знайшовши своє місце в соціальній системі, релевантно відображає запити суспільства і його, так би мовити, рівень. При цьому міф проходить усі стадії адаптації в соціумі: він реконструюється, інкультивується, соціалізується в даній картині світу. І – головне – інтерпретується в тому ключі, котрий відповідає потребам суспільства, тобто міф, фрагментарно⁴⁸ введений у соціум, шукає свою нішу в ідеологічній системі. (Та й сама ідеологія, на переконання Юрія Шайгородського, «має досліджуватися як результат соціокультурної міфотворчості» [430, 55].) Сергій Грабовський інтерпретує бартівське поняття ідеології як «сучасний метамовний міф, конотативну систему, що приписує

об'єктам непрямі значення і соціалізує їх» [105, 9]. Як стверджує Ольга Губарьова, сьогодні відбувається реверсивний процес: конотації вторинної семіотичної системи й денотати первинної міняються місцями. Ця реверсія призводить до того, що абстрактні смисли у свідомості людини починають сприйматися як ярлики-вказівки явищ і предметів навколишньої дійсності, набуваючи онтологічного статусу [110]. Процес витіснення симулятивною системою символічної засвідчує декілька аспектів сучасної міфологізації: 1) натуралізацію й інтенціоналізацію перетворення різноманітних ідей в об'єкти реального світу [див.: 110]; 2) зсув у свідомості людини: справжня дійсність підміняється ілюзорною картиною світу; 3) неспроможність ілюзорної статичної картини світу, що превалює над дійсністю, дати зв'язний та цілісний образ мінливої реальності.

Саме реверсивні зміни, що відбуваються внаслідок інформаційної революції, поперше, уможливають та полегшують маніпуляційні процеси масовою свідомістю з боку тих, хто контролює ці процеси. Таку соціально-психологічну напружену атмосферу суспільства, інфікованого тривогою, підозрою, агресією й спровокованого фіктивними захопленнями до панівних безмежних свобод та імпульсів [172, 192–193], описує у своїй статті В'ячеслав Казміренко «Особистісне прийняття відповідальності в політичному виборі»: змодельована ЗМІ віртуальна реальність, маніпулюючи свідомістю, думками, почуттями, створює сурогати духовних цінностей та етичних норм [172, 193]⁴⁹. Тому міф можна вважати певним підґрунтям ілюзорної картини світу, створюваної маніпуляторами, котрі застосовують безліч механізмів функціонування такої віртуальної реальності. Про це пишуть політологи, соціологи, філософи, засвідчуючи небезпечність політичних міфологем [див., наприклад : 429].

Вільна інтерпретація міфу в соціумі ілюструє комунікативну функцію міфу, здатного (як і слово) отримувати сенс і значення з тексту, семантичне нарощування якого відбувається шляхом інтеграції нового з уже відомим, тобто в процесі інтерпретації [23, 139].

Через міфи, що перебувають завжди поруч із нами, ховаючись у мороці й очікуючи свого дива [177, 384], до нас повертається минуле, історія. Та й сама історія є, за словами Жана Бодріяра, «нашою втраченою референцією, нашим міфом <...>

останнім великим міфом, пов'язаним із несвідомим. Це був міф, який правив за основу водночас для можливості “об’єктивного” чергування подій та причин і можливості нарративної послідовності дискурсу» [47, 65–66, 72; 393]. Ретроспекція, на переконання Жана Бодріяра, руйнує, знищує пам’ять, моделюючи штучну пам’ять, що є небезпечнішою за саме забуття. Філософ аналізує один із видів такої ретроспекції: «холодний медіум» – телебачення, мета якого – «вловити штучне тепло від мертвої події, аби розігріти мертво тіло соціального» [47, 75–77, див. також далі: 47, 79–89, 117–127]⁵⁰. Інший французький учений – історик П’єр Нора, – аналізуючи роль ЗМІ в історії, їх виробництво та метаморфози, говорить про дезорієнтацію суспільства, коли «безпосереднє» масштабно вводиться в історичне, а «пережите – у міфічне», при цьому «реальність передбачає, а уявне визначає» [274, 27]. Перекодування минулого, за словами Ярослава Поліщука, тягне за собою множинність інтерпретацій [див. про це : «Історія навспак» Ярослава Поліщука : 309, 180–184]. Тілом цього минулого є безсвідоме, доступ до якого можливий за допомогою «машин культури», як називав міфи Мераб Мамардашвілі [244, 43]: «ми прориваємося до окремих “файлів”, що зберігають інформацію про наше минуле» [418, 13]. Отже, міф захоплює внутрішній світ людини, програмує його, скеровує й поміщає в особливу, міфологічну, реальність. Вічні, сакральні міфи (які Автанділ Цуладзе виокремлює поряд із технологічними [див. про це : 418, 58–60]) практично неможливо знищити чи викоринити з ментальності народу/людини, бо вони базуються на архетипах. Їх можливо лише або актуалізувати, або, як розмірковує вчений, загнати назад у глибини підсвідомого, поставивши міцний засув [418, 58].

Французький історик П’єр Нора інтерпретує пам’ять як четвертий етап часових змін: нині, на думку вченого, ми переживаємо «прихід минулого як пам’яті» [274, 65]. Стрімке входження нових технологій у сучасний світ призводить, із сумом констатує П’єр Нора, до радикальної метаморфози пам’яті: «Йдеться не про зв’язок із минулим або його включення в теперішнє, а, навпаки, про затухання на користь безпосередності в записі та відтворенні реальності, що перетворює її саму на ірреальне» [274, 73]. Настав час, за висловом ученого, «ідеології усе-пам’яті». І саме в цій «віртуальній спадщині» зберігаються міфологічні конструкти, які можна, знову ж таки послуговуючись

метафорою видатного французького історика, назвати «спадщинневим панциром» [274, 74]. Обернене витлумачення понять історії й пам'яті яскраво втілюється в концепті «історії-пам'яті». П'єр Нора розшифровує його так: «<...> історія схоплюється пам'яттю, щоб, у свою чергу, створити основу нашої національної колективної пам'яті» [274, 125]. Сакральну природу і «майже тотожність» між нацією, пам'яттю й священним П'єр Нора пояснює консервуванням у терміні *тмотіа* значення святилища [274, 157]. Дослідник зосереджує свою увагу на так званих *locus tмотіае* (це є одночасно й колективна монографія, про яку згадує автор: семитомник «Місця пам'яті» (1984-1992)), тих точках кристалізації колективного спадку, у яких сконцентрувалась колективна пам'ять (прикладами «місць пам'яті» насичено другий і третій розділи книги «Теперішнє. Нація. Пам'ять»). «Місця пам'яті» апелюють до символічної системи й конструювання репрезентативної моделі, їхнє призначення – вивільнити пам'яттєвий вимір із матеріальних і нематеріальних об'єктів [274, 242], тобто історик, на нашу думку, ставить їх в один ряд із міфологемами, описуючи в абстрактних, символічних категоріях. Для окреслення символічних вимірів історик вводить термін «комеморація», що, вважаємо, є релевантним космічній чи генетичній пам'яті: «точки з'єднання символічної системи належності, видимий залишок минулого, який став невидимий, але ще більш живий від того, що несе в собі від померлого» [274, 250]. П'єр Нора також дає своє тлумачення космічній пам'яті: це спогад або сукупність свідомих/несвідомих спогадів про досвід, пережитий і/або перетворений на міф живою спільнотою [274, 188]. Однак найбільш цінним для нашого дослідження є теза про сутнісну різницю між історичною й колективною пам'яттю: перша «фільтрує, накопичує, капіталізує й передає», друга ж, якийсь час зберігаючи «спогад про непередаваний досвід, стирає й перекомпоновує за своїм бажанням, залежно від потреб моменту, законів уявного та повернення витісненого» [274, 189]. Історична пам'ять, за П'єром Нора, об'єднує, колективна ж – роз'єднує. У розмові з П'єром Нора Ж.-Б. Понталіс додає, що колективна пам'ять – це залишок від минулого в пережитій історії людей [див. «Пам'ять історії, пам'ять історика» у книзі: 274, 192–204].

Роздуми про семіотизацію пам'яті лежать в основі лекції польського есеїста Даріуша Чая «Антропологія як духовна вправа». Антрополог, входячи, як він сам

зізнається на початку розвідки, в «осердя доконаного минулого часу» [420, 9], зупиняється на тих миттєвостях, які зафіксувала пам'ять. Кожен епізод споминів засвідчує їх матеріальність, ледь вловиме миготіння знака – часу, що то западає (відчуття «мало не фізичного зсування в минуле» [420, 11]), то згущується (як-от на світлинах – «коли піщина в клеписдрі затримується в її найвужчому місці. На мить» [420, 13]), то розсувається, розмикається в буттєвість-позачасся (коли жива реальність перетворюється «у знерухомлений портрет зі слів» [420, 74]) тощо. Даріуш Чая, досліджуючи венеційський текст як багатозначну символічну структуру, зауважує, що «справжній живий символ завжди є згущенням значень, відсилає в простір нічим не обмеженого семіозису» [420, 58]⁵¹.

Міфо-соціокультурний вектор розкриває трансформацію міфу в сучасному соціумі. Соціофункціональні уявлення про міф, запропоновані Броніславом Малиновським («Міф – не проста казка, а активна, діюча сила. Міф – не плід художньої уяви, а практичне керівництво до дії» [243, 101]), знаходять своє відображення в дослідженнях послідовників ученого: так, Кліффорд Гірц розуміє міф як модель дійсності, нею відображену [див. : 89]. Із цього приводу Крістофер Флад зауважує, що міфи можуть виконувати як консолідуючу функцію, так і конфліктно-роз'єднувальну – відповідно до ролі, яку вони відіграють. Так, сакральний смисл міфу використовується як віддзеркалення боротьби протилежностей, де можливі підтримування рівноваги між групами однієї ієрархічної ланки, прояви активного чи пасивного супротиву нижчих гегемонії вищих [394, 36–39]. Тому абсолютно не випадковим є домінування в соціоміфології дуалістичних уявлень.

Міфосюжети, що базуються на системі символів, які, за словами Андрія Кольєва, знімають складну рефлексію з приводу випадковості [187, 65], актуалізують безсвідоме, що приховує в собі рушійний інструмент соціальних процесів. Андрей Кольєв розглядає міфи, породжені спроектованими на суспільство архетипами: про владу (доброго царя-героя, царя-страдника, сильну руку тощо), міфи ідентифікації (приєднання, переходу, помежів'я, провінційності тощо) та інші [див. про це: 187, 106]. Джозеф Кемпбелл метафорично описував архетипи як спадкові відтиски, що формують інстинктивні реакції. У книзі «Тисячоликий герой» науковець зупиняється на

ритуалістичних міфологемах, що являють собою соціальну проекцію архетипів: мотиви й установки на агресію, еротику, владу та необхідність примирення їх законом, мораллю тощо – усе це ті давні формули, які сьогодні є або вже недієвими, або навіть шкідливими для нашої свідомості [206, 374]. Цікавою видається спроба сучасних українських учених конструювати архетипи більш пізньої доби: О. Донченко та Ю. Романенко розвивають концепцію так званих фракталів – «архетипів своєрідного політичного несвідомого та соціальної психіки» [126, 24].

При порушенні діалогу між свідомим та несвідомим останнє раціоналізується в ідеях політики, науки, культури, а міф перетворюється на своєрідний гачок для сучасних маніпуляційних технологій, здатних так рудиментувати, фрагментувати, симулізувати, гіпертрофувати архаїчні міфи, що почасти ми стикаємося лише з міфологічними слідами, ледь прочитуваними та упізнаваними. Однак навіть за цими міфозалишками можливе реверсивне прокручування – реконструювання вихідного розгорнутого міфологічного сюжету. Звичайно ж, смислове навантаження подібного повідомлення (репрезентованого уламками або навіть натяком чи асоціацією з міфологічним прецедентом) далеке від прототипного тексту. Та саме в архаїці кризове суспільство намагається відшукати онтологічні смисли шляхом упізнавання, порівняння з культурним прецедентом [187, 65]. Розсипаючись на фрагменти, реальність заміщується напрочуд простою схемою, за Кольєвим – набором міфосюжетів, у яких замість⁵² древніх богів – сучасні діючі особи, а замість божественних сил – таємна магія, політика тощо [187, 66].

Міфологічна реверсія – процес не новий, адже час від часу людина/соціум активно повертається до міфу. Ще Ніколай Бердяєв писав, що навіть найраціональніші люди живуть міфами [39, 292]. Міф продовжує існувати, однак, зауважував Жан Бодріяр, «це не означає, що люди вірять у нього» [47, 120]. Сучасний російський учений Андрій Кольєв, розмірковуючи про внесення елементів архаїки в сьогодення, зазначає, що це не перетворює сучасний соціум на архаїчний, оскільки перший давно вже втратив риси, притаманні архаїці: константність світосприйняття – це стійка картина світу, канонізований порядок речей, фіксована символічна функція, що повертає предмети та явища з профанного світу до сакрального стану [187, 65]. Ролан Барт із цього приводу

розтлумачував одну з багатьох власних дефініцій міфу – «міф як деполітизоване слово»: бувають слабкі й сильні міфи. У сильних відсоток політики⁵³ високий, і тому процес деполітизації в них відбувається різко, а в слабких – політична фарба злуцилася, вигоріла, хоча, імовірно, може знову заблищати [див. про це : 29, 271]. Сучасну людину, розмірковував Ролан Барт, хвилює в міфі не істинність (людина не шукає в міфіві правди чи брехні), а його застосовність, дієвість.

Зовнішніми стимулами міфологічної ретроспекції сьогодення Олена Селіванова називає критичні періоди в житті людини та суспільства, як-от: політична нестабільність, економічна криза, безпорадність індивіда перед цими соціально-політичними процесами [339], тобто йдеться про соціальний травматизм, котрий переростає в психологічний [412, 6]. Саме міфом людина прикриває особистісну незахищеність, виправдовує свої дії, заспокоює сумління тощо; саме міфом соціум намагається залатати соціо-політично-культурні зсуви, розломи, пов'язані з розпадом та реконструкцією. Саме міф, зауважує Микола Головатий, утримує людину в певній ілюзорній, комфортній зоні, пом'якшуючи сприйняття дійсності, відволікаючи від реальних соціальних проблем [95, 29]. Так, людина, впускаючи у своє життя міф, на переконання вченого, або компенсує відсутність реальності, або навмисне відмовляється від неї задля насолоди чи прихистку. Міф, як образно висловився Автанділ Цуладзе, є «фабрикою з переробки реальності» [418, 30]. Одночасно міф, на думку Андрея Кольєва, відображає фундаментальні риси реальності, що не піддаються раціональному осмисленню або ігноруються чи приховуються сучасною раціональністю. Російський дослідник, розмірковуючи над питанням, як вирішити дилему: без міфів не можна і з міфами кепсько? [187, 37], – віднаходить підказку: частка сакрального – у соціальному міфі, тобто у тих традиціях і концепціях, що лежать у його основі [187, 37].

Карл Густав Юнг стверджував, що як тільки особистість підхоплюється масовим рухом, а життя націй перетворюється на невпинний потік, архетипи починають впливати на поверхню [455]. Саме тоді міфи, міфологемно означені, перетворюються на інформаційні терапевтичні центри, що допомагають суспільству знімати внутрішні протиріччя, напругу й страхи, розвиватися. Польський філософ Кшиштоф Міхальський у розвідці «Крихкість усього цього», присвяченій науковому доробку свого вчителя

Лешека Колаковського, називає міф домівкою, куди людина тікає від своєї «незгоди на принципову нетривалість людської долі, на відсутність хоч якоїсь закоріненості в дійсності, яка нас перевищує» [708, 33]. Тому міф дає соціуму/людині не стільки знання, скільки надію. Кшиштоф Міхальський, услід за Лешекком Колаковським, переміщує міф до життєствердної точки опозитивної пари: він ототожнюється з пам'яттю як «реакція на вбогість, нестачу, нетривкість, випадковість <...>» [708, 34].

Тетяна Євгенєва виокремлює декілька етапів архаїзації масової свідомості: соціально-психологічна криза, що супроводжується динамічними настроями невдоволення, агресії, песимізму; межова ситуація; формування власне міфологічних структур (дослідниця називає їх архаїчними, із чим складно погодитися, адже маємо справу із секуляризованими архаїчними текстами); міфологізація суспільства [134, 24; див. також: 135]. Дмитро Співак описує змінені стани масової свідомості, що проявляються острахами, апатією, містичними настроями, і – як наслідок – руйнуванням фундаментального суспільного міфу, так званим міфоклазмом [359].

Про подвійну природу ідеологічних міфів⁵⁴ пише Марія Брацка [56, 49]⁵⁵: творення цих міфів пов'язане з тими ж категоріями космогонічного, героїчного, сакрального, що й моделювання власне сакральних міфів, «щоб освятити свої дії та власноруч створений світ із власними ритуалами та святинями, героями та мучениками, їхніми подвигами і жертвами» [58, 49]. На переконання Олександра Гриценка, щоб набути рис автентичності, будь-яка національна міфологія⁵⁶ повинна мати «тенденцію до формування власної космогонії, етіології та есхатології» [108, 341]. Невипадково Єлеазар Мелетинський називає міф соціоцентричним, оскільки ціннісна шкала визначається суспільними інтересами [250, 170]. Міф як комунікативна система характеризується своєю прихованою інтенцією, а не буквальним, виявленим змістом. Хоча, як зауважує Ролан Барт, саме цей зміст і знерухоплює, стерилізує, приховує інтенцію, тобто міф має насправді виразний деформаційний характер передачі інформації [27, 89].

Звичайно ж, масова свідомість вміщує в собі лише окремі елементи міфології. Так, Тетяна Євгенєва, досліджуючи соціально-психологічні основи формування політичної міфології, зупиняється, зокрема, на тих елементах, що є своєрідними

замінниками соціальних та етнічних проблем – спрощеними відповідями на питання споконвічної боротьби добра і зла, вираженими антитезою «ми–вони» та елементами персоніфікації архаїчних структур героя та ворога [див. про це : 134, 24–28]. Міфи виступають як універсальні генеративні конструкції, які Георгій Почепцов називає «сценаріями розгортання іміджу, у якому зразу ж заповнюються до цього очікувані ролі друзів і ворогів <...>» [321, 105–106]. Тому створювані чи відтворювані міфи здатні спрощувати реальність, а наявні протиріччя зводити до найпростіших формул боротьби добра і зла. У міфі, як пише Автанділ Цуладзе, завжди є відповідь на питання, що таке гарно і що таке погано, отже, людина відчуває гармонію (або, точніше, ілюзію гармонії) [див. про це : 418, 155–157], прийнявши «знеболювальне», адже міф – це, за Цуладзе, певною мірою наркоз, що вводиться суспільству, коли воно переживає сильні травми й потрясіння [418, 158]. Досліджуючи психологію натовпу, Серж Московічі прослідковує процес перетворення у свідомості ідеї політичного лідера на колективні образи та колективні дії [263]. Про «страшну силу» сучасного політичного міфу попереджав Ернст Кассінер: підкорюючись політичним вождям, лідерам, народи та люди поодиноці втрачають свою індивідуальність і неповторність [176]. Тому й виникає така велика потреба в нових дослідженнях політичних процесів, про які, зокрема, говорить Габріель Тард [365].

Особливого вивчення вимагає маніпуляційна спрямованість сучасних міфів, здатних, як пише про це у книзі «Міфології» Ролан Барт, перетворюватися на інструмент політичної демагогії [29]. Важливим прийомом такого маніпулювання Герберт Шиллер [444], наприклад, вважає фрагментацію інформації та надшвидку її доставку, адже розрізнена, клаптикова та миттєво подана інформація не дає можливості, по-перше, побачити загальну картину, по-друге, спотворює її, викривлює, а відтак – обманює. (Георгій Почепцов влучно називає політичні маніпуляції різновидом психологічних операцій [321], а Автанділ Цуладзе – керуванням масами [418], і це свідчить, за словами Миколи Жулинського, про «ідеологічну деформацію колективної свідомості» [147, 251]). Наталія Слухай таке маніпулювання свідомістю розглядає в контексті вивчення сучасних форм програмування поведінки людини, як-от: медичної, спортивної, освітянської, художньої комунікації, мас-медійної комунікації (політики,

рекламістики, неймінга, нових інформаційних технологій), культурологічної, соціально-побутової тощо [див. ширше : 351, 18–22]. Звичайно, не всі політичні міфи сучасності є «чорними» (саме цю тезу просуває у своїй праці «Маніпуляція свідомістю» Сергій Кара-Мурза [173]), особливо це стосується національної міфології в політиці (технології творення та руйнування політичних міфів, а також можливі варіанти захисту від маніпулювання як керування масами вивчають, наприклад, М. Головатий [95], А. Кольєв [187], А. Потеряхін [320]).

Так, Клод Леві-Стросс [215; 216] називає міф специфічним інструментом первісної логіки, здатним відкривати таємниці людського духу. Саме це й спонукає до пробудження свідомості, про яку розмірковує Джозеф Кемпбелл: у секуляризованому суспільстві постійно виникає потреба в певних вічних цінностях, захованих у міфах [206]. Окрім того, міф, за Мірча Еліаде, взагалі відтворює парадигми всіх людських дій [138]. Міф як інструмент ілюзорного подолання, зняття суперечностей, образ, що надає філософської значущості фактам повсякденного життя [80, 205], інтегрує людей у наявну систему і, як зауважує Камалудін Гаджиев, формулює, обґрунтовує, розповсюджує певні стереотипи, штампи, кліше соціальної поведінки [80, 205]. На думку Андрея Кольєва, політичні міфи, послуговуючись архаїчними образами (й апелюючи саме до «глибинних символів і схем колективної свідомості» [430, 55]), сюжетно оформлюють вектор руху суспільства/політики у випадку відсутності або недостатності раціональних мотивів: вибираючи символи, ми обираємо шлях суспільства, навіть якщо він нам недостатньо зрозумілий [187, 75]. До того ж міф як арена буття корисних та шкідливих сил, освячує, за словами Карла Ясперса, як добро, так і зло, урівнюючи їх у сакральному модусі. У «Філософії віри» філософ саме цим пояснює магнетизм міфу: розщеплена на численні енергетичні пучки, трансценденція захоплює людину єднанням із цими силами, а значить – очікуванням допомоги від них, якоюсь надзначимістю та надсуттєвістю, і це спонукає людину повертатися в міфологічну епоху, створювати нові міфи, жити в міфах [470, 478–479]. Ніколай Бердяєв визнавав за міфами потужну енергію, без якої влада не може існувати та керувати людськими спільнотами. Міфи, стверджував філософ, поєднують, підкорюють, надихають, охороняють суспільства й здійснюють революції [40]. Курт Хюбнер,

застосовуючи методи й результати сучасної філософії й аналітики, у своєму ґрунтовному дослідженні «Істина міфу» відводить міфу чи не найголовнішу роль, наголошуючи, що міфи у своєму початковому вигляді не повертаються, а зазнають постійних змін, як у діахронії, так і в синхронії. Вчений застерігав від небезпеки реанімації міфічного (особливо це стосується політичного дискурсу, де міфами зловживають) [417]. Міфи, на думку Автанділа Цуладзе, спроможні охороняти суспільну свідомість від шкідливих зовнішніх впливів, підстраховувати суспільство від соціальних та політичних катаклізмів [418, 84]. Як бачимо, міфологічна траєкторія проходить від минулого – через сьогодення – до майбутнього: міф, за Алі-В'ячеславом Полосінім, є «алегорично вираженим критерієм оцінки теперішнього й планування майбутнього за критеріями минулого» [314, 30]. Однак концепція Полосіна спонукала Кольєва засумніватися в можливості релевантного міфологічного трактування без урахування точки зору міфоносія. Та й вловити, зафіксувати таку точку зору вкрай складно, адже, ділитися думками Ернст Кассіпер, міфічний світ існує в більш рухливій і мінливій площині, ніж наш теоретичний світ предметів і ознак, сутностей і випадковостей [176]. Міф – активна матерія, що має дуальну природу: смисл + емоція: з одного боку, він демонструє концептуальну структуру, з іншого – залежить від певної форми сприйняття [176, 386]. Найбільш вразливою є емоційна сфера, і саме в неї націлюється міф, пробиваючи свідомість за допомогою стереотипів (поводиться, як своєрідний «таран, що руйнує спротив аудиторії» [418, 46]): зазвичай політтехнологами використовуються базові людські почуття й емоції, такі як потреба любові й схвалення, почуття безпеки, страх перед невизначеністю, сексуальні інстинкти, почуття обов'язку й справедливості, почуття провини тощо [418, 48]. Загадка міфу полягає в тому, що він, апріорі фантастичний, сприймається як реальність. На цьому наголошував й Алексей Лосев: ніколи не викликає сумнівів реальність міфічних явищ, бо «міфічна свідомість оперує лише реальними об'єктами, максимально конкретними й суттєвими явищами» [225, 51].

Отже, впорядковуючи, організовуючи, моделюючи суспільство за певними загальними стереотипами і в той же час маніпулюючи свідомістю соціальних груп/людини, міфи відіграють як конструктивну, так і деконструктивну роль. Саме про

такий вплив міфів на людську спільноту загалом та на людську психіку зокрема говорять науковці. У діахронічно-синхронічному аспекті з розвідок учених вимальовується картина міфу як керманіча людської свідомості, психіки, емоцій, як першопам'яті соціуму, як інструмента виміру взаємин людини й природи та упорядника уявлень людини про природу та суспільство [75, 270].

Скерованість до міфоцентру виявляється для соціуму рятівною в багатьох аспектах. У тому числі й – виправдально-рятівною: сьогоднішні уявлення, сподівання й образи переносяться на значно віддалені від нас часи, і тому створюється ілюзорна впевненість, ніби сучасні ідеології існували завжди й були притаманні нашим пращурам [425, 200] «Міфологічна інверсія» [425, 200], таким чином, знімає відповідальність за ті здебільшого саморуйнівні процеси, які відбуваються сьогодні в суспільстві. Підживлюючись древніми міфами, сучасний інформаційний простір схожий на багаторівневе динамічне інформаційне утворення [183], що формується взаємопов'язаними міфологемами.

Чому сьогодні спостерігається таке активне повернення до міфів, пошук центру-опори, реконструкція міфологічних сценаріїв? Відповідь дуже чітко дав свого часу румунський міфолог Мірча Еліаде: світ постійно відчуває потребу згадати першочас (*illus tempus*), початок; світ (людина, соціум) жадає повернення до первинного *status quo* як до аксіологічного й онтологічного центру⁵⁷, за межами якого – хаос, «єднання грішної людини з Божественною Першопричиною» [1, 47], намагається відновити в людині втрачений образ Божий, тобто звільнити її від пут зла (цей процес С. Абрамович називає обоженням і просить не плутати з «обоженням» [1, 54–55]). Польський філософ Лешек Колаковський потребу міфу пояснював «прагненням затримати фізичний час через накладання на нього міфічної форми часу, тобто такої, яка дозволяє в плинності речей бачити не просто мінливість, а накопичення, або дозволяє вірити в те, що минуле зберігається – у сенсі цінностей – у тому, що триває; що факти – це не лише факти, а цеглинки світу цінностей, які можна зберегти, незважаючи на невідворотність подій. Віра в цільовий порядок, прихований у потоці досвіду, дає нам право думати, що у тому, що минає, росте і зберігається те, що, власне, не минає...» [цитата за виданням: 58, 76; див. ширше: 480].

Друга причина – у самій сутності міфу і його поліфункціональності. Здатності міфу категоризувати, інтегрувати, захищати, мобілізувати переносяться не лише на інформаційний простір, але й, власне, на саму інформацію: міфологічний простір «апофатичний, тому міф не руйнується новою інформацією» [425, 202]. Але ця інформаційна стійкість міфу сьогодні піддається сумнівам. Безумовно, сама по собі інформація не може руйнувати і створювати міфи [424, 34], але, потрапляючи в соціум (тобто зазнаючи на собі особливостей соціальної практики), міф може так змінитися, що це призведе до його невпізнаності.

Третьою причиною такого активного входження в соціум міфу (і міфосценаріїв як його дієвих «реаніматологів») можна назвати нежиттєздатність сучасних концепцій суспільства, внаслідок чого на передній план виходить міф із його міфологічними константами, відсуваючи на периферію суспільної свідомості альтернативні версії шляху. Так, міфологічні сценарії, потрапляючи до соціокультурного середовища, починають відігравати роль своєрідних орієнтирів, і суспільство, повсякчас стикаючись із репрезентантами міфологічних сценаріїв, несвідомо (а почасти – й усвідомлено) прислухається до міфопідказок.

Як сьогодні прочитуються, осмислюються міфи в суспільстві? Відповідь свого часу дав Ролан Барт: якщо читач міфів сприймає їх досить наївно, то немає сенсу його ними годувати; якщо він читає їх свідомо, подібно до міфолога, то запропоновані в них алібі є недоречними, тобто з цього випливає, що інтенція міфу або напрочуд туманна, або надміру ясна, щоб у неї повірили [29, 255–256].

Образними виразниками міфу в профанному світі, як і в сакральному, є міфологеми. Однак їхня природа інша. Здебільшого десакралізовані, вони у світі profanum'у перетворюються на так звані ідеологічні міфологеми [див. про це зокрема: 171, 95]. У міфологічному просторі (котрим можна вважати й сучасний соціум) міфологеми, відповідаючи за певний фрагмент універсуму, взаємодіють з іншими концептуально-міфологічними структурами певного інформаційного блоку, що відображається в динаміці цієї системи, її мінливості й креативності, а також у причинно-наслідкових та ієрархічних закономірностях всередині структури. Отже, *міфологеми* (визначені нами *як спресовані мовні етнокоди, котрі при дешифровці*

проходять процес креативного відтворення закладеної культурологічної інформації і реконструюють комплементарні парадигми, що відображають і моделюють універсальні й унікальні смисли) виступають у ролі конститuentів, що репрезентуються свідомістю й моделюються під час текстової інтерпретації.

Взаємодія вербалізованих міфологем й етноконтексту, експлікованого певним набором денотатів, що мають етнонаціональні ознаки й підказані «формою знако-носія – номінативної одиниці» [184], і моделює міфологічний сценарій. Так, *міфологічний сценарій є семіотичним лінгвокультурологічним конструктом, у якому його елементи синергійно взаємопов'язуються як на синтагматичному рівні, розгортаючи текстові поліваріантні відтворення, так і на парадигматичному, моделюючи своєрідну ієрархічну структуру.* Виходячи зі здатності елементів різних ієрархічних рівней варіативно повторювати конфігурації одиниць одного, ми можемо припускати наявність фреймової природи цих міфологемних утворень. У сучасному світі спостерігаємо активне моделювання міфологічних сценаріїв й збереження певної міфологічної поведінки, адже колективне мислення нікуди не щезає, на якій би стадії розвитку суспільство не було. Про це неодноразово писав Мірча Еліаде [138]. За твердженням ученого, сучасна людина все ще відчуває потребу періодично реактуалізовувати міфологічні сценарії, які здебільшого десакралізуються. Велика кількість міфологічних тем, сюжетів живі в сучасному суспільстві, але їх не так вже легко й розгледіти, оскільки вони пройшли тривалий процес секуляризації. Секуляризовані, змінені, закамурфльовані, трансформовані часто до невпізнаності міфи й міфологічні сценарії зокрема є повсюди: профанний світ багатий на усілякі варіації космогонічних міфів (міфосценарію початку), міфів про віднайдений або втрачений Рай, сценарію ініціації тощо. Сьогоднішній соціум метафорично можна назвати ареною міфологічних баталій, де стикаються, змінюються, взаємознищуються, регенеруються, гіпертрофуються міфи. З одного боку, через вічні архетипи, експліковані міфологемами, до нас озивається з тисячолітніх нашарувань архаїчний міф. З іншого боку – сучасність творить свою міфологію, подекуди таку, що суперечить прецедентній міфосистемі. На перетині сакральних і симулятивних міфологічних процесів і функціонує сучасний

соціум. До того ж вмикається ще й третя сила: індивід, що реагує на соціальну міфологію своєю міфотворчістю.

Актуальні проблеми соціуму, який сьогодні стрімко переходить від епохи раціоналізму до міфологічної ери, хвилюють учених гуманітарних, соціальних та навіть технічних наук. Велика кількість дисертаційних досліджень останніх десятиліть свідчить про неабияку зацікавленість філософів, психологів, філологів, соціологів суспільною міфологією. Соціальна міфологія розглядається як елемент соціальних технологій [151], символічно виражена сукупність актуальних для суспільства уявлень, ідеалів та переконь, предмет соціально-філософського аналізу [334] та ідеологічної практики [118, 13] тощо. Чому міф є беззаперечним джерелом сучасних суспільних процесів? Які ознаки міфологічної свідомості й власне міфу забезпечують його життєздатність та генеративність? Серед причин творення сучасної міфології, на нашу думку, можна назвати такі:

- намагання досягти гармонії «я» зі світом (природою, оточенням, суспільством) і, як наслідок, – відчуття себе часткою глобальних процесів, рушійною силою, – віднайти себе, розчинившись у міфі. Невипадково міф сприймається як один із можливих компенсаторів: саме перебування в міфі дає людині відчуття повноцінності й цілісності: кінцеве й безкінечне, відносне й абсолютне, профанне й сакральне втрачають диференційні ознаки, а світ стає зрозумілим і досяжним [352, 81]. Про цю здатність міфології знімати протиріччя згадував і Єлеазар Мелетинський: «Міфологія орієнтована на переборення фундаментальних антиномій людського існування, на гармонізацію особистості, суспільства й природи» [249, 377];
- бажання створити систему соціальних координат, зорієнтовану як на індивіда, так і на спільноту [352, 12]. Але для організації такої взаємодії людей, для народження «ми» необхідні такі «колективні, уявлення, які б вказували на соціальні орієнтири як для цих соціальних спільнот, так і для кожного індивіда окремо» [259, 12]. (Таку здатність мають, зокрема, «релігія як один із різновидів соціальної міфології» [259, 12], система символів, через які суспільство самовідтворюється [130, 424]). Г. Фоміна й А. Нямцу серед причин актуалізації традиційних структур називають наявність у них «художньо закодованих соціально-історичних, ідеологічних і морально-психологічних

закономірностей загальнолюдського буття», тобто сконцентрований багатовіковий колективний досвід. Окрім того, традиційні структури замовляють актуалізацію в літературі їх поведінкової та аксіологічної орієнтації, спрямованої на дослідження екзистенційних станів особистості і соціуму шляхом художнього моделювання й осмислення опозицій [397, 8];

- спроба змоделювати ідеальний простір свободи. На переконання Т. Шоріної, сучасна міфологізація у намаганні реанімувати архаїчний, сакральний міф «виступає колективним сном, відбиває лише символи своїх абстрактних ідей, що оголошуються єдино істинними» [445, 49–50]. М. Смирнов наголошує, що міф не лише передає сюжет – переплетіння чудесного й реального, а й означає його як безсумнівну реальність [352, 78–79]. «Фантастичне уособлення реальності» [352, 31], означеної зустріччю людини зі світом і їх гармонійним єднанням, відбувається тому, що «стомлена одноманітністю буднів, знемагаючи під тягарем зовнішньої необхідності, чванством раціоналізму» [445, 51], людина компенсує в міфі все, що не збулося, не справдилося, розірвалося/обірвалося, особливо що стосується взаємин із колективом;
- спроба зорганізувати суспільство, спонукаючи до дії та координуючи його дії. Соціальна міфологія, орієнтуючись на «емоційно-образне прийняття соціальної реальності» [259, 13] та підсилюючись раціональною складовою ідеології, «окреслює програму соціальної дії, принцип консолідації суспільства» [259, 25]. Змикаючи міфологеми, ідеологеми, національні та суспільні стереотипи, соціальна міфологія перетворюється на потужну маніпуляційну зброю, на своєрідний центр – стрижень, що консолідує й контролює [259, 25]. Силове поле соціального міфу таке потужне, що навіть ті суспільні групи, «які відкидають даний соціальний міф, змушені діяти в парадигматично-смісловому полі, побудованому на його основі, й тим самим мимоволі його підтримувати» [259, 25];
- спроба індивіда протидіяти суспільній міфології. Як писав В. Грінів, чим активніше й жорсткіше суспільство нав'язує свій міф, тим більше індивід намагається цей міф зруйнувати своєю міфотворчістю [107, 85]. Так на суспільній арені стикаються дві міфології: суспільна та особистісна. Це пов'язано з тим, що здебільшого міф

сприймається як співучасник обману, брехні, перетворюючись на маніпулятивне знаряддя.

Такі складні процеси моделювання дійсності на міфологічному фундаменті дуже часто зазнають поразки. Можливо, тому, що обтяжене досвідом наукової картини світу суспільство майже втратило здатність критично осмислювати реальний стан речей, який приховує в собі «небезпечні тенденції, пов'язані зазвичай з нерозумінням природи міфічного й витісненням міфу» [286, 12]. Курт Хюбнер застерігав, що наукове розчарування світу створює гнітюче враження пустки і нестачі чогось, адже нестримний технологічний розвиток в майбутньому може призвести, врешті-решт, до самознищення людини. Виходом для багатьох розчарованих є долучення до «таємниць» міфоподібних ерзац-релігій, священних учень або політичних доктрин, від яких очікують звільнення [417]. Найчастіше такі спроби повернути сакральне минуле можливі, як писав Герберт Маркузе, тільки в мріях або у формі своєрідної дитячої регресії [246, 322]. Але чи можна вважати колективним сном сучасні суспільні міфи, в яких ми живемо?

1.2 Поняття міфосценарію: проблемні зони

1.2.1 Міфологічний сценарій: проблеми дефініції та дескрипції

Невпинна активність міфу свідчать про постійну його присутність «тут» і «тепер»: можна уявити собі, розмірковує Сергій Неклюдов, що для міфологічної свідомості існує якась інша реальність, здатна актуалізовуватись у нашому просторі і впливати на повсякденне життя людини (позитивно чи негативно – залежно від ситуації) [267].

Міфологічна модель культури (а відтак і літератури) може бути представлена у двох формах: символічній та симулятивній. Символічна (у термінології, зокрема, Наталії Слухай, – сакральна, міфопоетична⁵⁸), на думку Ольги Губарьової, реалізується в індивідуально-авторському мовленні інтерпретатором (творцем імагінативної реальності, де відображаються й осягаються в міфологічних формах явища й факти об'єктивної дійсності [110]) у межах семіотичної системи, структура якої ізоморфна структурі символу. Символ, здатний не залежати від емпіричного рівня, зберігає

етнокоди культури й тому є цінним консервантом пам'яті. Стикаючись із дійсністю, символ як смислове ядро взаємодіє з дійсністю, демонструючи в процесі творчого осмислення реальності референтні заміни. Взаємини символу як міфологічного складника з дійсністю мають певною мірою насильницький характер, адже міф, за метафоричним визначенням Ролана Барта, вивертає світ, витрушує історію, пропонуючи натомість природу: забирає в речей їхній людський сенс і змушує компенсувати його відсутність. Тому функція міфу, на переконання семіолога, – віддаляти реальність: речі в міфі буквально знекровлюються, і міф починає сприйматися як відсутність цієї реальності [29, 269–270]. Міф, пояснює вчений, звісно ж, не заперечує речей, він лише звільняє їх від нашарувань зайвого, відкриває в них істинну природу, осмислює їх як щось вічне, природне, констатує речі, не пояснюючи їх [29, 270].

Іншою формою вираження міфологічної моделі є симулятивна, яка за низкою ознак протиставляється символічній: ця форма скерована на багаторазове відтворення деіндивідуалізованих смислів, які сприймаються суб'єктом на формально-ритуальному рівні й особистісно не переживаються ним [110]. Якщо символічна форма репрезентується через семіотичну систему переважно символів, то симуляційна форма виявлює міфологічну модель через симулякр як незаповнений знак: той, що не має референтного виміру. Цікавими в цьому аспекті видаються оригінальні судження Жана Бодріяра, зібрані в книзі «Симулякри і симуляція»⁵⁹. У «Фатальних стратегіях» філософ осмислює симулякр у координатах культури, констатує, що культура завжди була колективним поділом симулякрів, на противагу якому відбувається вимушений поділ реальності й смислу [48, 48]⁶⁰. Тотальність симуляції підтверджується, за висловом Бодріяра, тим, що, відповідаючи на симуляцію симуляцією, ми самі перетворюємося на симулятивні пристрої [48, 85]. Деміфологізація⁶¹ соціального призводить, на переконання французького мислителя, до того, що «у світі, де зникає енергія соціального як міту і як ілюзії, <...> соціальне стає потворним і ситим <...>» [48, 54], а реальне стає «порнографічною гіперреальністю» [48, 56], у якій панує «тотальна екстраверсія поведінки в операційність», тотальне розкриття таємниць, переступання порогу мовчання, «цілковита контактність речей», «гіпервізія широким планом» [48, 57]. Реальне відзначається своєю «непристойністю суперпрезентації»: просвічуванням,

оголенням смислів, референції, очевидності тощо [48, 61–62]. «Екстаз репрезентацій» характеризує «всесвіт прозорості» [48, 62], у якому профанний світ осмислюється вже не як сцена, простір гри, а як «екран без глибини, перфокарта повідомлень і сигналів, що їх у такий же спосіб зчитує реципієнт» [48, 63]. «Екстаза непристойності», яка панує всюди, зіштовхує «дві однаково можливі ймовірності», два протилежні сценарії: «нічого ще не розпочалося» й «усе вже відбулося». Жан Бодріяр у «Постатях трансполітичного» осмислює таке змикання початку й кінця як кінець кінця, ставлячи нас «потойбіч кінця», «у всесвіті без меж» [48, 67]. Градаційне потрактування філософом знака⁶² зміцнює нас у думці про міфосценарну функціональність образів-міфологем як елементів семіотичної моделі. Теза Жана Бодріяра про подвоєння знака («знак <...> вартий лише в подвоєнні того, від чого він походить <...>» [48, 185–186]), – а, радше, про його примноження, певне нетотожне дублювання, – підсилює ідею стосовно полісемантичної природи знака – художнього образу, який «завдяки подвоєнню <...> стає неминучим» [48, 186]. Повторюваність знака визначає його буттєвість, відбутість: «Якби світила сходили і заходили у довільному порядку, – метафорично пояснює філософ, – то небо не мало б сенсу. Небесну подію становить повторюваність їхньої траєкторії. А повторюваність певних фатальних перипетій становить подію життя» [48, 186]. Симулякр, розтлумачує у «Вузлах електронних плетив» Бодріярову концепцію Катерина Ботанова, «втративши зв'язок з оригіналом, <...> починає відсилати лише до себе, позбуваючись будь-якої референтності, і, зрештою, випереджає оригінал» [589, 9].

Як доводять дослідження (зокрема стосовно експлікації симулятивної міфомоделі в політичних, публіцистичних, рекламних і т. п. дискурсах), сьогодні відбуваються реверсивні процеси, пов'язані з міфом: конотації вторинної семіотичної системи й денотати первинної міняються місцями. Ця реверсія призводить до того, що абстрактні смисли у свідомості людини починають сприйматися як ярлики явищ і предметів навколишньої дійсності, набуваючи тим самим онтологічного статусу [див. про це також : 110].

Маніпуляційні процеси в суспільстві нівелюють, спрощують і профанують сакральну символічну міфосистему⁶³. Сергій Неклюдов засвідчує, що в індустріальному й постіндустріальному світі традиційний символічний міф поступається місцем

політичному міфів і міфам масової культури [267]. Така форма багаторазового відтворення деіндивідуальних смислів [267] сприймається суб'єктом на формальному рівні і особистісно не переживається ним. Тому нівельована, спрощена, профанована і неоміфологізована сакральна символічна система є лише натяком, слідом прецедентного тексту, лише його спогадом, подекуди ледь упізнаваним. Під час такого міфотворення, за висловом Сергія Неклюдова, зустрічаються дві міфології: спонтанна – що йде знизу, зі всіма притаманними їй комплексами національного самоусвідомлення (наприклад, обраності/меншовартості) [267], – і міфологія несправжня, придумана, сконструйована з ідеологічними і політичними цілями всередині окремих груп [267]. Процеси творення нових міфів ґрунтуються на регулятивній функції міфів, що полягає в здатності міфу організувати і регламентувати життя людини в соціумі, бо, як слушно зауважує вчений, міф пропонує людям правила соціальної поведінки, обумовлює систему ціннісних орієнтацій, полегшує перенесення стресів, породжених критичними станами природи, суспільства і індивідуума [267].

Виходячи з регенеративно-терапевтичної та регуляційно-регламентативної функцій міфу, творці сучасних міфотекстів використовують великий арсенал міфологічних мотивів та сюжетів для конструювання неоміфології. Провідниками міфологічної інформації є як вербальні, так і невербальні тексти. Звичайно ж, трансльоване з архаїки міфологічне повідомлення зазнає різноманітних змін і може бути далеким від прецедентного тексту, навіть ледь упізнаваним (хоча, як підмічає Сергій Неклюдов, кожне нове покоління, як правило, вважає свою версію досить/найбільш адекватною вихідному текстові [267]).

Реконструкція (цілісна або фрагментарна) міфологічних сценаріїв нагадує соціуму про головне, тому *regressus ab originem* свідчить про акт творення, який переживається тут і зараз і який не повертає назад, а рухає вперед.

Сьогодні поняття міфологічного сценарію перебуває в стадії наукового осмислення. У передмові до «Проблем поетики прозового твору» Дорота Корвін-Пйотровська зазначає, що сучасна трансформація моделі наукового знання дає змогу подивитись на питання традиційних літературознавчих термінів, генеалогічних класифікацій чи поняттєвих опозицій із нової перспективи [189, 5]. Останніми

десятиліттями невпинно зростає зацікавленість науковців неоміфологією, творці якої з великого міфологічного арсеналу конструюють нові міфи. Сергій Аверінцев, розмірковуючи про переосмислення архаїчних схем, вдало підмітив: щоб переосмислення відбулося, варто, щоб було чому переосмислюватися, тобто необхідні стабільна смислова основа, смислова матриця, створена мовою й найпростішими символічними системами самого життя [2, 91]. Під час трансляції архаїчного міфоповідомлення (одягненого в нові соціальні та національні оболонки) через вербальні та невербальні тексти відбуваються зміни початкового сюжету, що призводять до різноманітних розщеплень його на фрагменти, зібрати які до купи вимагає певних зусиль⁶⁴. Однак зчитуваність прецедентного тексту зі змодельованого неоміфоконструкту можлива, і саме пошукам та реконструкції цих міфологічних уламків і підпорядковані методологічні розвідки вітчизняних та зарубіжних науковців.

Наслідвання й реалізацію міфологічних сценаріїв можна описати словами Карла Густава Юнга про архетип, природа якого є чистою, незіпсованою [461, 55]: «Саме ця природа змушує людину вимовляти слова й виконувати дії, зміст яких вона не усвідомлює, настільки не усвідомлює, що навіть не замислюється над ними» [461, 55]. Так відбувається і з міфологічними сценаріями, які часто неусвідомлено реалізуються (стосується це і художнього – ірреального – простору, і соціопростору).

Міфологічний сценарій, що розігрується в етносередовищі, диктує певну стратегію поведінки індивіда. Сукупність таких стратегій визначають як квест [див., наприклад: 183; 185], що традиційно включає в себе мотиви шляху, пошуку, подвигу тощо [див., наприклад: 370, 5], або ж як ігрові сюжети, що розвиваються на основі відгадування загадки [97, 305]⁶⁵. Як зауважує Олександр Колесник, загальні контури таких стратегій передбачають упровадження в міфічне, здійснення комплексу операцій із метою пошуку індивідом соціокультурної самоідентифікації: член суспільства (носій національного менталітету й певних поведінкових стратегій – квестових сценаріїв) приміряє на себе міфологічні ролі й обирає найбільш релевантні собі [185]. Наявність міфоконстант (у вигляді культурних героїв, ініціаційованих, спокутуваних жертв, міфологем початку, кінця тощо) можна вважати обов'язковою передумовою самототожності людини як частини цілого, більш значущого, аніж вона сама [425, 202].

Подібні засоби маніпулювання (але здебільшого не окремою людиною чи групою, а цілим соціумом) використовуються в процесі етнічної ідентифікації⁶⁶. Юлія Чернявська в дослідженні «Ідентичність⁶⁷ на тлі міфу» [425] зупиняється саме на міфологічних сценаріях, які слугують підґрунтям етноідентифікації (архаїчні дихотомії «вони–ми»⁶⁸, «я–ми» виступають орієнтирами та міфоконстантами етносів) та ототожнюються з етнічними стереотипами⁶⁹. В'ячеслав Васильченко виразною ознакою сучасних етнополітичних процесів називає загострення компліментарності – «особливого почуття, яке характеризується підсвідомою взаємною симпатією членів етнічної спільноти, що виступає як своєрідний критерій поділу на “своїх” і “чужих”» [66, 47].

Літературні твори (як художнього, так і публіцистичного дискурсів) пропонують імпліцитні моделі ідентичності. Марія Ревакович занурюється в три з них: гендер, географія і мова. Дослідниця новітньої української літератури зауважує, що для розуміння себе необхідне конструювання як «певної ієрархії ідентичностей у самому собі» [327, 11], так і Іншого. У контексті цього особливого значення набуває концепт пам'яті, національної пам'яті, «яку можна окреслити як суб'єктивне минуле» [327, 12; див. ширше: 327, 7–17].

Таким чином, у дослідженнях символічної та симулятивної міфологічної моделі (термін О. Губарьової), репрезентованої політичним, публіцистичним, рекламним та іншими дискурсами, спостерігаємо відкритий ряд дескрипцій міфологічного сценарію [див.: Додаток А: таблиця 1.1].

Показовими в контексті дескрипції міфологічних сценаріїв є роздуми сучасних вітчизняних дослідників із приводу понять, співвіднесених із міфосценарієм. Так, Ярослав Поліщук, означуючи «простір ідеологічного впливу», зупиняється на двох протилежних векторах, що змикають літературні інтенції та ідеологічні установки: одні виявляються в ретрансльованих чи модифікованих наявних ідеологічних смислах, а інші творяться засобами художньої мови, зокрема яскравими метафорами, і запозичуються публічним дискурсом, стаючи основою ідеологічної риторики [309, 105–106]. Обидва вектори сходяться в точці апробації «образних формул, котрі згодом будуть перенесені на ціле суспільство» [309, 106]. Так, на думку вченого, створюються

«передумови для множинних проектів “культурного програмування”» [309, 113]. Подібне зіткнення-програмування характерне для модерністської літератури. Так, розуміння Тамарою Гундоровою модернізму як культурного інтертексту, що об'єднує автора й читачів в єдиному комунікативному просторі, де закодовуються й розкодовуються значення, передаючи новий смисл [112, 40], можна спроектувати й на літературний текст, у якому відбувається зіткнення, змикання, перетікання міфологічних прецедентних смислів, неоміфологічних авторських інтенцій та читацької рецепції.

Поняття міфологічного сценарію перегукується з поняттям традиційних сюжетів – своєрідною художньою формою універсальної пам'яті, що зберігає загальнолюдський код. А. Нямцу й Г. Фоміна зауважують, що більшість традиційних сюжетів, образів, мотивів – легендарно-міфологічних структур, – накладаючи універсальний код на реалістично-життєподібний план літературного твору, формують особливу систему ціннісних орієнтирів [397]⁷⁰. А. Нямцу наголошує, що такі міфологічні структури часто відіграють роль своєрідних психологічних моделей, з їхніми гносеологічними, аксіологічними, прогностичними, поведінковими функціями [279, 20], і спонукають моделювати в контексті літературного твору певні програми, імперативи поведінки індивідуума в екзистенційній ситуації [279, 44]. Ця думка вченого й стала своєрідною підказкою для нашої гіпотези: ***традиційні міфологічні структури, являючи собою художні моделі людської поведінки, можна вважати метонімічними генераторами семіотичної моделі міфологічного сценарію, створеного із цеглин ТСО***. Знаковість семантики традиційних міфологічних структур, зазначає А. Нямцу, значно полегшує входження їх в інноваційний контекст й активізує пізнавальні аспекти [див.: 278, 52–53]. У змістовій структурі традиційного сюжету завжди є базова, вихідна домінанта, необхідна при подальшій трансформації зразка в сучасних варіантах. Саме це й визначає накладання й асоціативно-символічне змикання декількох семантичних полів у цій структурі-моделі. Така постійна взаємодія смислів свідчить про зміну, своєрідне розхитування загальновідомих констант, їхню відкритість та смислову напругу [див. роздуми А. Нямцу з цього приводу: 278]⁷¹. Протосюжет, традиційний сюжет (у термінології, зокрема, А. Нямцу, це ті образи та сюжети, «які з певною закономірністю повторюються в літературі різних часів та народів, отримуючи

нове, більш співзвучне епосі-реципієнту змістове наповнення та ідейно-семантичне звучання» [276, 10]), «предтекст особливого гатунку» [381, 8], або прецедентний текст (як ми будемо його називати) у західному літературознавстві (Н. Фрай [476] та інші) отримали назву мономіф, що розуміється як первинна структура, міфологічний інваріант, імпліцитно присутній в усіх художніх творах [281, 18]. Живучість міфу в символах (а символ, зауважує Семен Абрамович, «це єдиний спосіб виразити сакральне⁷²» [1, 47]), у так званій космічній та етнічній пам'яті підтверджується його архетипним підґрунтям, адже, як наголошував Карл Густав Юнг, архетипи зберігають генетичну пам'ять усього людства, є вродженими формальними схемами, фантастичними прообразами⁷³, що в символічній формі відображають біосоціально сформований культурний досвід людської спільноти [див. про це : 455; 167, 10]. Своєрідними «концентратами загальнокультурної пам'яті» називає Анатолій Нямцу легендарно-міфологічні структури (у традиційній термінології – міфеми), що характеризуються відносною стійкістю домінантних характеристик загалом і можливою зміною аксіологічних домінант зокрема, семантичною рухливістю, формально-змістовою гнучкістю, поліваріантністю функціонування, універсальністю, типовістю, загальнозначимістю, відкритістю, «широким подієво-семантичним трансформаційним діапазоном», «етичною імперативністю» тощо [283, 8, 16, 25; див. ширше – 283, 9–29]. Традиційні сюжети та образи, спроможні, за словами літературознавця, створювати певні «“програми” можливих дій індивідуума в тій чи іншій екзистенційній ситуації» [283, 13], стаючи своєрідними онтологічними⁷⁴ й аксіологічними ревізорами⁷⁵. Колективна пам'ять являє собою, за Ельжбетою Гавас [477], «конструкцію, витвір культури, комплекс символів, створений із них і, відповідно, через них виражений» [переклад мій⁷⁶ – Ю. В.: 477 : цит. за виданням : 482, 609]. Варто згадати з цього приводу теорію ноосфери в інтерпретації Мераба Мамардашвілі. Філософ запевняв, що сфера сакрального (об'єктивована в її артефактах) здатна підсилювати, екстатувати можливості звичайної людини і відкривати їй шлях до ноосфери – енергетично-інформаційної скарбниці людства [див. про це : 244].

Ще одним дотичним до міфологічного сценарію є поняття магістрального сюжету, введене Леонідом Пінським. Досліджуючи особливості художнього методу

Відродження (зокрема на матеріалі драматургії Шекспіра), літературознавець вводить поняття магістрального сюжету як певної цілісності, що, модифікуючись у варіаціях жанру, видозмінюючись у контексті художньої творчості й читацької рецепції, залишається константною смисловою субстанцією у фабулі, характерах, побудові твору тощо [304, 51]⁷⁷.

Комплементарним міфосценарію й традиційним міфоструктурам є поняття мандрівних сюжетів і мотивів. О. Третьякова у дисертації, присвяченій дослідженню фольклорно-міфологічного імплікаціонала художніх текстів Дж. Р. Р. Толкіна, універсальні й національні мандрівні сюжети й мотиви розглядає як такі, що формуються як стійкі архетипні моделі образного (найчастіше – метафоричного) переосмислення первинних значень, зауважуючи, що певна кількість стертих фольклорно-міфологічних, а також локальних і глибинних імплікатів присутня в будь-якому тексті, об'єднання яких в імплікатеми на рівні текстових універсалій свідчить про концептуальні утворення більш високого рівня складності. Дослідниця пропонує авторську структурну модель семантики тексту з виокремленням рівнів імплікаціонала (як-от: локальних імплікатів, імплікатів-концентрів, імплітем, імплігіпертем) і способів репрезентації фольклорно-міфологічних смислів у художньому тексті (таких, що інтертекстуально овиявляють прецедентні імена, образну, архетипну складову, темпоральні й локусні категорії, і тих, що розкривають концептосферу тексту загалом як альтернативну картину світу). Іманентними нашому дослідженню вважаємо осмислення вченим імплікатів-концентрів, що об'єднуються в тематичні групи простору, часу, діяча, дії тощо (а це, наприклад, міфологеми «ліс», «ріка» тощо) [380, 13–16].

Зауважуючи багатозначність символу, Л. Павлюк пропонує ланцюг продукування сценаріїв: метонімія → метафора → сценарій. Як приклад дослідниця наводить образ-знак хреста з його символічними значеннями страждання, жертвності, надії, медіатора між матеріальним та духовним світами тощо: «<...> на розвиткові значень символу хреста <...> позначилася не лише пам'ять єдиного сценарію, а й метафоричні (аналогічні) концепції, розвинена система ритуалів, ідентифікаційні конфесійні практики» [298, 62–65].

Структурно міфологічний сценарій – домінантно-периферійний. Так, у центрі його образ, який Ольга Фрейденберг розуміла як імпліцитний смисл, що передається метафорами: «Центральний образ міфу невидимий, але живе в різноманітних формах метафор; його можна віднайти і витягти на світ штучно; він існує, коли його немає, але, з'являючись, губить свою сутність» [401, 60]. Дорота Корвін-Пйотровська у своїй монографії, присвяченій дескриптивним моделям прозового твору, зупиняється на п'яти типах опису, визначених Северином Вислоухом, серед яких – той, що є релевантний нашому баченню дескрипції міфологічних сценаріїв: опис із семантичною домінантою, яка додатково об'єднує елементи. Рівні дескрипцій, виокремлені польською дослідницею, можна спроектувати на рівні концентрації міфологічних сценаріїв у художньому тексті: рівень власне опису (від миготливо-розпорошеного до цілісного), рівень мікроопису (у тому числі «дескриптивні сигнали» і «зародкові описи»), рівень макроопису (зокрема зображення «великих семантичних фігур»). Опис, зауважує науковець, «схильний до ампліфікації (розширення через додавання нових елементів), інтрузії (залучення до опису нових елементів) та до інверсії (зміни порядку всередині опису)». Подібні явища й механізми відбуваються й під час дескрипції⁷⁸ міфологічних сценаріїв, що пов'язано з нетрадиційним поділом описів (котрі, на відміну від класичного поділу дескрипцій за темами-об'єктами, комплементарно доповнюють ампліфікаційну модель і зосереджуються навколо функціональних, а не лише сюжетно-структурних ознак опису). На зміну каузальній моделі (з її «лінійною причиново-наслідковою тяглістю») приходять прагматична, «у якій більше йдеться про розуміння того, задля чого щось існує і як воно діє, ніж про заповнення списку питань і відповідей, що стосуються окремих елементів». Такий «антиміметичний перелом і релятивізм в передуванні вражень та в зацікавленні пізнавальними можливостями людини» передбачає поєднання усвідомлених ментальних процесів із підсвідомим: снами, асоціаціями, мовними помилками, міфами, культурними зразками поведінки, мовною експресією. Тобто холистичний підхід передбачає повну суб'єктивізацію й індивідуалізацію дескрипції. У зв'язку з цим виникає питання: існують різноманітні варіанти опису міфологічного сценарію чи варто говорити про певну, єдино можливу дескриптивну модель цього семіотичного конструкту? Аналізуючи різні способи

дескрипції як в діахронії, так і в синхронії, Дорота Корвін-Пйотровська доходить висновку щодо існування поліваріативних дескриптивних парадигм, які переплітаються між собою, накладаються одна на одну, доповнюють одна одну тощо [189, 83, 68–69, 70, 56–57, 37, 24, 27].

Міфологічний сценарій корелює з поняттями, спорідненими з ним чи частково подібними до нього, як-от: міф, міфологічний/традиційний сюжет, міфологічний мотив, міфологема/міфема, архетип тощо. Опишемо кореляцію цих понять із міфологічним сценарієм.

Так, *міф розглядаємо як семіотичну площину, на/в якій моделюється міфологічний сценарій*. Відкритий неймінговий ланцюг міфу (міф – це оповідь, мистецько-культурологічна модель, матриця, код, універсальна формула, енергетичний трансцендентний канал, інтелектуальний «кентавр», надскладна реальність/ірреальність, сакральна оповідь про реальне/ірреальне, нарація про творення, сакральна подія, вартісна наслідування, «живий документ» із прописаними життєвими сценаріями й поведінковими моделями, сакральна сфера злиття образу, імені й речі, закодована дія, рух, пантоміма, вербалізований ритуал, функція, інструмент само-й світопізнання, креативний, похідний елемент системи й структури, генератор ментальних парадигматичних зв'язків з імплікованими архетипними константами, провокатор екзистенційних пошуків і повернення до першооснови, екзистенційного ядра, метамова, сформована зі знакових кодів, образів і безсвідомих скріпок, смисловий бриколаж явищ і предметів, сюжет, індивідуально-колективна форма свідомості, образно-метафоричний конструкт, світосприйняття, знак, запрограмований на розкодування, слово, комунікативна система, повідомлення, аналог перманентного людського духу, провідник між позасвідомим і свідомим, символічна система, форма трансценденції, символ, багатолінійний сюжет, у якому прослідковується закрита символічна структура, універсальна константа, глибинна модель, актуальна (етно)програма тощо) проектує *іманентні міфологічному сценарію характеристики*: ізоморфізм; дифузність; синкретизм; асоціативність образів, мотивів, сюжетів; імовірна тотожність сюжетів та узагальнень; «антикаузальна»/алогічна каузальність подій; часопросторова цілісність; суб'єктно-об'єктна єдність; семіотизація структури та її елементів; полісемантичне

декодування міфологічних пластів: сюжетного, образного, мотивного тощо; запрограмованість на декодування; нетотожність елемента самому собі у конфігураціях з іншими елементами; вихід за структуру, розімкнення меж системи; смислова генеративність, семантично-образна креативність; інтенційність і провокативність сюжетних ходів; відкритість системи; можливість перекодування; запрограмованість на домінування та креацію будь-якого елемента системи; непередбачуваність структури; співіснування цілого й фрагментів, пасивного й активного, динаміки й статичності; авторегенерація; апперцепція; зіткнення, перетин смислових вузлів як точка відліку руху; антропологічна й аніматична перманентність; імперативність, інтенційність.

Від *міфологічного сюжету* – такої сукупності міжперсонажних узаємин, коли за певних умов (послідовності подій) розкриваються персонажі й зіткнення між ними – міфосценарій бере *подію як феномен і конфлікт як її внутрішнє ядро й передумову збереження цілісності художньої реальності*. При такому моделюванні події й творенні конфлікту міфологічний сценарій використовує прийом монтажу, ознаками якого є асоціативність, фрагментарність, полісемантичність, розмежованість сюжетних частин тощо. Саме таке «збирання, компонування фрагментів на основі асоціативного зв'язку» [219] й спостерігаємо в міфосценарії.

Міфологічна тема як загальна тональність твору, як матеріалізація його проблемного рівня, як «посередник між дійсністю та художньою реальністю» [50] віддає міфосценарію *змістово-предметну й медіативну* (між різними «реальностями») свою складову.

Від *міфологічного мотиву* як найменшої генеративної складової міфологічного сюжету, як найпростішої оповідної одиниці, образної відповіді, за Веселовським [72], на різноманітні запити первісного розуму й побутового споглядання, як сюжетотвірного елемента, рушійної сили якоїсь дії [50]) міфологічний сценарій отримує *атомарну, повторювану, схематичну, образно матеріалізовану формулу й проблемну ситуацію, що постійно дублюється/варіюється*.

Міфологічний сценарій варіює/модифікує й міфологемно/міфемно-мотивно експлікує *архетипну матрицю*. Від *архетипу* – первісної (за К.-Г. Юнгом – неусвідомленої, за К. Леві-Строссом – закодованої в колективній свідомості) моделі –

міфосценарій «позичає» *функції конструювання, (ре)організації, (авто)генерування варіантів і версій, первинну образну константність*.

Таким чином, *міфологічний сценарій* можна описати як *семіотичний конструкт, що контамінує кілька базових мотивів, об'єднаних в одному ядрі, імплікує архетипи, відтворює подієво-конфліктну сюжетну матрицю з домінантними міфологемами*. Модель включає в себе конгруентні міфологічні елементи: міфологічні мотиви, міфологічні сюжети, міфологічні теми, архетипи, традиційні сюжети, образи, мотиви тощо [див. Додаток А: схема 1.1].

Міфологічний сценарій (МС) є сукупністю міфосюжетів, міфообразів, міфомотивів з актуалізованими в конкретному художньому творі певними сюжетними, образними, мотивними домінантами, зіткнення яких генерує конфлікт. Перетин понять мандрівного сюжету, магістрального сюжету, традиційного сюжету, міфологічного сюжету вибудовує ексклюзивні характеристики міфосценарного конструкту, як-от:

- *мандрівні сюжети і мотиви \cap / \in міфологічний сценарій* (мандрівні сюжети й мотиви як стійкі архетипні моделі входять у МС у ролі генеративних елементів);
- *магістральний сюжет \cap / \in міфологічний сценарій* (магістральний сюжет – впізнавана жанрово-родова модель твору – може включатися в МС як одна з ланок алгоритму дій лише за наявності активних міфоелементів);
- *традиційні сюжети / легендарно-міфологічні структури / протосюжет / предтекст / прецедентний текст / мономіф \cap / \in міфологічний сценарій* (як художні конструкти поведінки, як семіотичні генератори, як міфологічні інваріанти, імпліцитно наявні в літературних творах, традиційні сюжети, образи й мотиви (ТСОМ) проектують синекдохічно-метонімічну семіотичну модель: МС включає в себе ТСОМ на метонімічній основі, концентруючи такі характеристики, як генеративність, константність, повторюваність, трансформативність, феноменальність, зарядженість подієвістю й конфліктністю, що є формулою цілісності й динамізму структури-парадигми).

Міфологічний сценарій комбінує міфосюжети, інваріантом яких є певна міфологемна/міфомотивна домінанта, як-от: початку, кінця, Раю, ініціації тощо.

Моделюється сюжетно-конфліктний алгоритм дії МС з динамічними, мінливими сильними позиціями й константним архетипно-міфологемним ядром. Конфлікт МС – або локально-точкового, або розгорнуто-лінійного характеру: 1) концентрується в одній координаті сюжетного ланцюга (початок, зав'язка – розвиток дії – кульмінація – розв'язка, завершення); 2) розподіляється по всьому сюжетно-подієвому ланцюзі. Актант сценарію – герой конфлікту, «двигун» міфологічної комбінації сюжетів-мотивів-міфологем – у конкретному літературному творі може бути чи індивідуальним, чи колективним, однак обов'язковою умовою здійснення міфологічного сценарію є його проєкційність у позамежові виміри: вихід з індивідуально-колективної площини на глобальну. Саме така *здатність МС зберігати в міфологемно-концентрованому вигляді міфосюжет, подієву й поведінкову проєкцію* робить його феноменальним, універсальним, таким, що прочитується в текстах різних семіотичних систем, як-от кіно, живопис, театр, реклама тощо. Мистецькі й соціально-комунікативні дискурси відтворюють у розгорнутому чи прихованому вигляді міфологічні сценарії, апелюючи до усталеного рецептивного алфавіту «споживачів».

1.2.2 Міфологічний сценарій: проблеми прочитання та декодування

Символічна міфологічна модель, що реалізується в індивідуально-авторському мовленні інтерпретатором-творцем віртуальної – художньої – реальності, та симуляційна, деіндивідуалізована та десакралізована, вимагають особливостей прочитання. Розглянемо деякі аспекти методологічної дескрипції одного з різновидів міфологічного повідомлення – міфологічних сценаріїв.

Визначаючи міфологічний сценарій «як конструкт, що є наслідком взаємодії вербалізованих концептів-міфологем⁷⁹ і контекстуального висунення певного набору узуальних етнонаціональних ознак відповідних денотатів, “підказаних” власне формою знака-носія – номінативної одиниці, яка реалізує концепт-міфологему» [185, 64] та враховуючи специфіку внутрішньої організації концептів-міфологем, а також «принцип фрактальності, згідно з яким елементи різних ієрархічних рівнів відтворюють конфігурацію один одного» [185, 72], Олександр Колесник при прочитанні сценаріїв застосовує фреймовий аналіз⁸⁰. Методика фреймового аналізу сьогодні набуває статусу

однієї з найефективніших у когнітивістиці та лише тестується в літературознавстві. Фрейм як модель-репрезентант «стереотипних, типізованих ситуацій у свідомості людини» [203, 52] ідентифікує нові ситуації. Виходячи з можливості застосовувати методикою фреймового моделювання на різних мовних рівнях: від окремих слів до текстів, від висловлювань до дискурсу, – І. Кукса висвітлює структурно-концептуальний аспект мовленнєвого жанру теледебатів [203, 53] як відображення мега- та мікросценаріїв (у термінах О. Колесника) «Суперництва та конфлікту». Дослідник ототожнює фрейм як багатоелементну когнітивну структуру, що складається з декількох вузлів (позицій, вічок, слотів), один з яких є центральним, тобто таким, що організовує всю іншу інформацію [119, 17] зі сценарієм як концептуальною моделлю ситуації. Теорія фреймів використовується як метод опису мовленнєвих актів [270, 227], що допомагає розкрити механізми концептуалізації вербалізованих понять і явищ навколишньої дійсності [270, 227]. Як наголошує В. Ніконова, кожний фрейм як структура зберігає знання про предметну сферу (фрейм-прототип), а при заповненні слотів знаннями перетворюється на конкретний фрейм події чи явища [270, 227]. Здатність поєднувати в собі лінгвістичні та екстралінгвістичні знання про поняття та стереотипні ситуації [371, 398] перетворює фрейм на багатовимірну об'ємну одиницю – «змістовий каркас майбутнього висловлювання» [371, 398]. Невипадково Марвін Мінський, описуючи один із типів фреймів, називає його «фреймом сценарію», а сам фрейм кваліфікує як структуру даних, що виявляє стереотипну візуальну ситуацію [252, 20]. Звернення до фреймової організації художнього тексту є ефективним під час «визначення фреймових стратегій діалогічного мислення [3]. Аналізуючи драматичні твори 20 століття, О. Авраменко використовує фреймовий аналіз для вивчення семантичного, синтаксичного та прагматичного аспектів семіотичної природи художнього тексту [див. про це: 3].

Як бачимо, застосування методикою фреймового аналізу в різних формах функціонування міфологічних сценаріїв (як-от: простір художньої літератури, публіцистичний, мас-медійний дискурси) коригується фактичним матеріалом. Так, у символічних міфомоделях (художні твори) поняття міфологічного сценарію наповнюється фреймами як інформаційними структурами, що впорядковують загальну

структуру концепта [236]. У ролі фреймів виступають ключові концепти-міфологеми, такі як влада, краса, радість, шлях, Бог, страх, злочинець, іноземець [див. про це : 240]. Т. Луньова розглядає два способи взаємодії фрейму й концепта: фрейм як певний тип концепта (фрейм \in концепт) і як один із способів структуризації його змісту, і доходить висновку, що «використання поняття “концепт” спирається на більш чи менш експліковане розуміння певної когнітивної (ментальної) одиниці як цілісності; застосування поняття “фрейм” перш за все імплікує структурну членованість аналізованої (ментальної) одиниці» [236]. Отже, як символічна (репрезентована творами літератури), так і симулятивна (експлікована в політичному, мас-медійному, публіцистичному дискурсах) міфомоделі послуговуються фреймовим аналізом при прочитанні міфологічних сценаріїв, що зазнають значних змін під час трансляції з прецедентного міфопростору в сучасний соціум.

У лінгвістиці широко застосовується кластерний аналіз, сутність якого полягає в групуванні даних. Так, кластеризацію використовують для побудови частотних характеристик семантичних полів, для визначення ключових концептів художньої картини світу (зокрема трагедійної: [270]). Наталя Ізотова описує концепт «Шлях до Бога» (на матеріалі англійських біографічних романів ХХ століття) як кластерне утворення – багатокomпонентну структуру, взаємопов'язані й взаємозалежні складники якої «унаочнюють певні ознаки <...> концепту» [168, 113]. Запропонований текстовий концепт осмислюється дослідницею через побудову трикомпонентної (поняттєвого, образного та смислового компонентів) моделі його структури. Смісловий компонент концепта, наприклад, представлено смисловими блоками, а асоціативно-сміслові поля зливаються/контрастують/перетинаються [168, 114–116]. І. Яремчук застосовує «принцип концептуальної супідрядності усередині концептуального поля» при дослідженні поезій Форуґ Фаррохзад: проаналізовані кластери (що входять до підкласів) свідчать про світоглядні константи іранської поетеси (найбільш наповнюваними є кластери «людина як фізичний суб'єкт» і «духовна діяльність людини» [468, 115]).

Ще одним дієвим методом прочитання міфологічних моделей є метод бриколажу. Олена Бровко пов'язує колажну техніку з багаторівневою організацією художнього

тексту та з принципом постмодерністської ризоми, що приходить на зміну традиційній міфологемі Світового дерева [59, 266–274; 60]. Світлана Батракова в монографії «Мистецтво і міф: З історії живопису ХХ століття» пропонує метод так званого інтелектуального бриколажу, згідно з яким образна логіка вибудовується манівцями: смисл осягається ніби ненароком, всі образи, символи, мотиви, абстракції, предмети ніби розсипаються на частини, щоб потім з'єднатися, переплестися, зчепитися⁸¹. Бриколажні аналогії-зчеплення засвідчують переміщення смислового центру: з образу на зв'язки образів, поєднання образів і їхніх фрагментів, таким чином добираючись до міфологічного коріння [30]. Поняття бриколажу введене К. Леві-Строссом із наміром збагнути особливу будову «дикого й неприрученого» мислення первісних людей, що відрізняється від раціонального сучасного мислення поєднанням конкретного із символічним, коли інтенція думки визначається рекомбінацією, подібною до калейдоскопа, образів-символів, створення нового з уже відомого, нове впорядкування наявних елементів, тобто всі імпліцитні засоби стають інвентарем міфологічної рефлексії [215, 126–138]. Бриколажна техніка нагадує монтаж Сергія Ейзенштейна [136]. В'ячеслав Іванов, досліджуючи древні ритуальні комплекси, послуговувався методикою монтажу (колажу) [166]. Така деструктивно-конструктивна техніка прочитання міфологічного повідомлення (яким є і міфологічний сценарій), коли образ обростає безліччю асоціацій та аналогій другого порядку, інтригуючи загадковістю вислизаючого бриколажного смислу, а частина може передавати ціле (й навпаки), на нашу думку, ефективна й продуктивна, адже змодельований таким чином міфосценарій буде демонструвати всі хибні й правильні конструювання. Світлана Батракова пояснює, що бриколаж означає не лише досягнення чогось манівцями, наближення до мети «відскоком», але й використання при моделюванні якихось випадкових, підручних матеріалів [30, 175–176]. Бриколажний метод (що вплинув на розвиток синергетики, яка вивчає нелінійні процеси взаємодії різноманітних систем і припускає обов'язкову участь у них хаосу, випадкових імовірностей, передбачаючи співпрацю двох реальностей (про які йдеться у Павла Флоренського [395])) можливий лише при наявності картини світу-«поля», тобто такої моделі, у якій можлива безліч міфосвітів⁸² і часовимірів [30, 206–209]. Техніка колажу згадується й Доротою Корвін-Пйотровською серед низки

текстових стратегій, інтенсифікація яких характеризує, зокрема, ХХ століття. Нова техніка дескрипції, озброєна своєрідним оком камери – «рухомим центром часопросторової орієнтації», наближена до техніки кіно тим, що процес споглядання, пояснює польська дослідниця, «сам стає наратором і героєм, дія складається з творення і затирання образу, з постійного коригування форми, кольору чи призначення предметів, зумовленого зміною відстані й пункту, з якого відбувається спостереження» [198, 36–37]. Андрій Заярнюк у розвідці «Література в історії та історіографії» дуже вдало описав бриколажний метод, яким також послуговуємося при прочитанні міфосценарію: реконструкція міфосценарію нагадує саме таку «контекстуалізацію»: «Якщо контекст плететься з текстів і репрезентацій, а не береться як щось уже готове, відоме чи відкрите іншими, то об'єктом дослідження стає він сам. Тоді контекстуалізація перетворюється в простеження якомога більшої кількості присутніх у тексті слідів та встановлення сітки взаємопов'язань і взаємопосилань» [152, 39–40].

Ефективною, на нашу думку, спробою конструювання й прочитання міфологічного сценарію є «елементарна феноменологія міфу» О. П'ятигорського, об'єктом якої є зміст того чи іншого тексту (у формі сюжету чи ситуації), що розуміється як те, що зберігає в собі різноманітні знання [323, 23–24]. Міф як просте повідомлення (на кшталт казки, легенди) можна «переказати», змінюючи, доповнюючи новими деталями, відкриваючи нові орієнтири, зразки, моделі, бо він являє собою «сконденсований образ досвіду певної спільноти, <...> має універсальну, понадісторичну цінність» [див. про це: 58, 38]. Як первинну модель, постійний ціннісний орієнтир, що втілює певний універсальний закон буття, й одночасно як інструмент аналізу сьогодення розглядає міф Е. Рогожкін. У дисертації, присвяченій вивченню поезики творів Т. Еліота, дослідник аналізує міф еліотівських текстів як метаповідь, що проявляється перш за все інтертекстуально й розчиняється у вигляді найрізноманітніших натяків, згадок тощо. Саме фрагментарне міфо-ритуальне вкраплення характеризує міфологізм Т. С. Еліота, а не цілісне відтворення міфів [331, 9–10, 16, 21]. Ця теза є іманентною нашому баченню неоміфологізму⁸³ в сучасних літературних творах. Саме методика феноменології міфу відкриває простір декодування *міфологічного сценарію як феноменологічного конструкта, що характеризується*

метажанровою й метанаративною скерованістю. Об'єднуючи найрізноманітніші жанри художнього й публіцистичного дискурсів, міфологічний сценарій поводитьсь як феноменологічний метажанр, у якому все підпорядковано прецедентним міфологічним матрицям.

Однією з найпродуктивніших методик описання міфологічних сценаріїв можна вважати теорію традиційних сюжетів. Послуговуючись цією теорією, І. Зварич виокремлює інваріантну основу («яка на всіх стадіях розвитку словесного мистецтва (міф, фольклор, література) зберігає часто очевидні, а інколи приховані глибинні семантичні, образні, структурні та функціональні зв'язки» [158, 33]). Таке вичленування інваріантної основи є передумовою розуміння «механізму становлення традиційного сюжету як варіювання маркованої ситуативної моделі» [158, 35]⁸⁴.

Образи-міфологеми як складові міфологічних сценаріїв піддаються прочитанню за допомогою методу логіко-семіотичної рамки Наталії Слухай, покладеної в основу її докторської дисертації «Художній образ у дзеркалі міфу етносу: М. Лермонтов, Т. Шевченко (лінгвосеміотичний аспект)» [348]. Згідно з ним, художній образ розглядається як суб'єктно-об'єктна модель, де образ – суб'єкт осмислення – досліджується з урахуванням його прямих дескрипцій, образ – суб'єкт зіставлення – непрямих, об'єкт зіставлення – реверсивних. Міфологеми описуються на тлі комплементарних парадигм: загально-культурологічної (запозиченої, здебільшого з давньогрецької міфології⁸⁵), етнічної та індивідуально-авторської, на різних міфологічних зрізах образів: символів, медіаторів, атрибутів, хронотопів, метаморфоз, психологічних асоціативів, передвісників, хронотопів, локусів тощо [348]⁸⁶.

Дослідження терапевтичних текстів (тих, що мають позитивну, життєствердну інтенцію: фольклорних, релігійних, міфологічних, художніх, різноманітних семіотичних систем, що складають культурний спадок людства) пов'язане, зауважує Наталія Слухай, із теорією терапевтичної метафори, котра «демонструє один із важливих ресурсів універсальних можливостей аналогового мислення людини» [351, 68]. Дослідниця виокремлює чотири фази формування терапевтичної метафори: перша – етап «трансдериваційного пошуку», тобто «встановлення ізоморфізму життєвої й метафоричної ситуації», що відкриває «доступ до каналового ключа» [351, 70–71] і

допомагає «людині у використанні особистісних ресурсів для такого збагачення моделі світу, якого вона потребує, щоб зуміти дати раду проблемі, що турбує» [100, 21]; друга – бачення виходу із ситуації; третя – «пошук зв'язної стратегії»; четверта – «переформування ситуації», що призводить до ефективного рішення. Дотичними до проблеми дескрипції міфологічних сценаріїв є новітні сугестивні методики, якими послуговується психолінгвістика, – зокрема методика нейролінгвістичного програмування. Нейролінгвістичне програмування розуміється вченими як «модель поведінки і набір скрупульозно продуманих технічних прийомів, методів і методик, що виникли як результат дослідження структури суб'єктивного досвіду яскравих творчих особистостей» і характеризується еклектичністю, інтердисциплінарністю, тобто приналежністю до інших когнітивних наук [351, 50, 51–52; див. ширше – лекції 5–7 посібника Наталії Слухай: 351, 49–66, а також список літератури: 351, 63–66]. Нейролінгвістичне програмування розробило прийоми програмування людської поведінки, що мають на меті «імплантацію у свідомість людини “потрібної” інформації» [351, 55]. Наталія Слухай подає низку невербальних і вербальних засобів «концентрації сугеренда» (наведення трансу), навіювання інформації («утилізації трансу»), які, зауважує науковець, використовують ресурси різноманітних «карт досвіду» людини, доміантними серед яких є візуальна, аудіальна, кінестетична [див. ширше: 351, 55–62].

У книзі «Культура і вибух» Юрій Лотман, описуючи феномен мистецтва, виокремлює спільну рису сюжетів групи «пізнання людини»: вони переносять людину в ситуацію свободи й досліджують обрану нею в цій свободі поведінку [227, 236]. Семіотик зазначає, що жодна реальна ситуація не може вичерпати всієї суми можливих варіантів дій, поведінки людини, що потенційно закладені в ній [227, 236]. На подібну телепортацію у світ свободи здатне лише мистецтво, саме воно дозволяє людині приміряти на себе можливості вчинків/дій, тобто програвати запропоновані мистецтвом (літературним текстом) сценарії. Юрій Лотман використовує для опису таких необмежених варіантних можливостей питання-інтенцію «If» [227, 237]. Резюмуючи, вчений висхідною точкою семіозису називає не окрему модель, а семіотичний простір, у якому елементи перебувають у найрізноманітніших відносинах один з одним: вони можуть виступати як смисли, що зіштовхуються, коливаються у просторі між повною

тотожністю й абсолютною недотичністю, створюючи об'ємний смисл, котрий осягається повною мірою тільки з відношення усіх елементів між собою і кожного з них як частини до цілого [227, 266, 267]. Ця теза Юрія Лотмана підсилює нашу гіпотезу про *метонімічно-синекдохічну природу структури семіотичної моделі міфологічного сценарію, множинність варіативних ізоморфних систем якого розкриває відношення толерантного делегування функцій: частина замість цілого.*

Моделювання міфологічного сценарію схоже, певною мірою, на створення голема («сконструйованої символічної репрезентації» [744, 31]). Міфологічний сценарій як семіотичний голем демонструє одночасно і свою усталеність (певний набір базових структур/відносин), і «жадібність до новизни» [740, 31]. Політолог Всеволод Речинський, нагадуючи про синекдохічний статус голема як символічної реальності [740, 31], розглядає останню «як нескінченний і вільний обмін дискурсів» [740, 31].

Термінологічна й методологічна невизначеність дескрипції міфологічного сценарію обумовлена, на нашу думку, тим, що в сучасному літературознавстві немає однастайності, як влучно зауважив Ярослав Поліщук у «Дилемах української історіографії», не лише щодо «підходу до предмета (як писати), але й щодо самого матеріалу (про що писати)» [311, 6]. Окрім того, дефініційний і дескрипторний плюралізм пов'язаний із суб'єктивними чинниками. Так, автор аналітичної психології К.-Г. Юнг зазначав, що «у створенні наукових теорій і понять багато особистого і випадкового» [цит. за виданням: 153, 14].

1.2.3 Міфологічний сценарій: проблеми типології

Міфологічний сценарій як об'єкт досліджень активно використовується останнім часом у лінгвістиці, психології, культурології. Однак літературознавча його інтерпретація залишалася донедавна поза увагою науковців.

Так, у лінгвістиці корпус дефініційних, дескриптивних, класифікаційних характеристик оформлено, зокрема, Олександром Колесником. Досліджуючи символічну форму репрезентації міфологічного повідомлення в поетичному дискурсі, Олександр Колесник описує ключові та другорядні міфологічні сценарії як компоненти міфологічного простору, що структуруються навколо певного мегаконцепту (а це, як

припускає вчений, дозволяє співвідносити мегасценарії не лише з традиційними міфологічними мотивами, а й з ноосферою [див. про це: 183]). Структурно ототожнюючи квест (як сукупність «типових стратегій навігації індивіда» в межах певного національного міфопростору) [183] з мегасценарієм, О. Колесник досліджує, наприклад, квестові сценарії здобуття магічного артефакта, пошук союзників, встановлення стосунків, пророкування тощо [183; 185], що охоплюють «мезосценарії Відокремлення, Пригоди, Повернення» [183]. Останні «складаються з катасценаріїв» (використання магічного предмета/творення закляття, сутичка, спілкування з магічною істотою та ін.). Диференціюючи міфологічні сценарії мікро- й макрорівнів, О. Колесник описує орієнтовні наслідки розгортання сценаріїв, успішна реалізація яких (а це стосується першою чергою мегасценаріїв) «розв'язує конфлікти і забезпечує збалансованість підсистем [світу], початок нового циклу поступу соціуму, лінгвокультури, цивілізації тощо» [183].

Культурологи виокремлюють «культурні сценарії діяльності», що виступають, як правило, еталонними програмами життєдіяльності, пропонуючи людям ті рецепти поведінки в культурі, що відштовхуються від наявних у певному культурологічному просторі знань, цінностей, ідеалів, норм і правил поведінки [305, 212]. Науковці зазначають, що з-поміж найрізноманітніших культурних сценаріїв, записаних у культурі, людина в змозі вибирати найбільш доцільні, на її думку, чи переходити від одного сценарію до іншого. Існують сценарії, покликані реалізовуватися гуртом людей, а є особистісні, розраховані на поведінку окремої людини. Саме такі сценарії Е. Берном були названі «життєвими»: вони підказують, як організувати, розпланувати власне життя [41]. У цьому контексті вчені пропонують типові зразки культурних сценаріїв життя, характерних для соціальних типів особистості, як-от: «еталонні сценарії життя селянина, аристократа, вченого, бізнесмена тощо» [305, 213], сценаріїв діяльності, що визначають культуру мислення, спілкування, праці, навчання, гри, відпочинку [305, 213–244]⁸⁷.

Сучасна психотерапія активно використовує методику міфосценарного аналізу. Так, Михайло Литвак описує шість найбільш розповсюджених міфологічних сценаріїв у психотерапії: «Ніколи» (пов'язаний з усілякими заборонами й базується на міфі про

Тантала), «Завжди» (в основі якого – міф про Арахну), «До» (ґрунтується на міфі про Геракла), «Після» (міф про Дамокла), «Знову і знову» (прецедентним текстом якого є міф про Сізіфа), «Відкритий кінець» (або сценарій Філемона і Бавкіді) [217]. Психологічний аналіз активно послуговується також методикою казкотерапії, адже казку можна вважати основою для певних вірогідних життєвих сценаріїв (згадаймо, наприклад, концепцію Берна: [41]), а реальна поведінка людей часто відповідає поведінці типових казкових персонажів.

Жан Бодріяр виокремлює декілька ключових сценаріїв, що охоплюють усі сфери суспільства: так, сценарій праці (як і сценарій влади, зауважує французький філософ) є не що інше, як «імітація», «магія праці», «лишень подоба, сценодрама виробництва (щоб не сказати мелодрама), колективна драматургія на порожній сцені соціального» [47, 43]. Будь-який сценарій, за Бодріяром, створюється з метою приховання зниклого явища, предмета тощо, він є ніби «заводом з переробки відходів для їх повторного використання («а мрії, фантазми, уявне (історичне, казкове, легендарне) дітей і дорослих і є відходами, першим великим випорозненням токсинів гіперреальної цивілізації», зауважує вчений [47, 42, 23]). У «Прецесії симулякрів» та «Гіпермаркеті й гіпертоварі» Жан Бодріяр розглядає «новий морфогенез, який належить до кібернетичного типу (тобто такий, що відтворює на рівні території, зони життя, зони руху сценарії молекулярного управління – сценарії розгортання генетичного коду) <...>». Сценарій генетичного коду є ядром: саме він керує переходом від сфери смислу до сфери знака-програми, і сателітом: «Усі види енергії, всі події поглинаються цією ексцентричною силою тяжіння, все конденсується і вибухає всередину у напрямку до єдиної мікромоделі контролю <...>, в іншому біологічному вимірі, все конвергує й вибухає всередину в точці молекулярної мікромоделі генетичного коду» [47, 114, 49–50, 57]. Таким чином, сьогоdnішній світ, що актуалізує архетипні й міфологічні сценарії, підлаштовує їх під себе, врізаючи, обрізаючи, перефразовуючи, реакцентуючи, часом вільно конструюючи, відтворюючи «старі міфи в нових оболонках» [271]. Сучасний міфологічний сценарій є беззаперечно штучним конструктом (з його ідеологічним і політичним підґрунтям), вбраним у «квазінауковий одяг», за висловом

Сергія Неклюдова, а іншими словами – у псевдоміфологічні фрагментарно-рудиментні лахміття.

Типологія міфосценаріїв, котру ми пропонуємо, базується на семіотичному підході. Так, виокремлюємо **міфомоделі трьох рівнів**: мега-, макро- й мікросценарії.

Мегаміфосценарії першого рівня представлено сценаріями ядерного й опозитивного типів. **Символічна міфомодель ядерного типу** експлікована ключовими для міфологій народів світу сценаріями початку і кінця. Мегасценарії початку й кінця являють собою мегаконструкти, що характеризуються текстовою поліваріативністю, і моделюють відкритий ряд мікросценарних текстових дублікатів. Міксовані з комплементарних запозичених, етнічних й індивідуально-авторських парадигм міфомоделі характеризуються поліморфізмом образів-креаторів, локацій-креацій, полісемантизмом сакральних діє-креацій.

Міфологічний сценарій ядерного типу – **мегаміфосценарій початку** – в художньому дискурсі являє собою семіотичну модель зі зміщеною домінантою: ймовірною акцентуалізацією певного складника моделі: образ-ізоморф креатора / локація креації / спосіб креації, репрезентований традиційними мотивами / власне креативне дійство / результат креації. Запозичена комплементарна парадигма мегаміфосценарію початку розгортається переважно в площині античного міфу та міфу Середньовіччя. Каркас міфосценарію вибудовують його стрижневі міфоелементи: ***Креатор (К) ∩ локус Креації (ЛК) ∩ передумова (причина) Креації (ПК) ∩ сировина для (спосіб) Креації (СК) ∩ дія-креація (ДК), результат Креації (РК) ∑ міфологемні/міфемні репрезентанти (МР)*** – усі вони відтворюють традиційні міфологічні сюжети/мотиви⁸⁸. Символом першооснови світу в античній філософії вважався Протей – морське божество, син Океана (Посейдона) і Фетіди – через свою здатність перевтілюватися. Саме тому Протей – уособлення вічної і постійно мінливої матерії [12, 244]. Міфи про створення світу у слов'янському ареалі розгортають сюжети, що збігаються із загальнокультурологічним контекстом, й автентичні, відтворюючи або монокреативну, або дуокреативну міфомоделі (де творець світу – один або їх два), як-от про створення світу з насінини: К «Океан» + ЛК «дно правікового океану» + СК «насіниння землі» [116, 148]. Сюжети слов'янського космотворення доповнюються

біблійними мотивами (М): *М першоелементний (сировинний)*: про творення світу з води, з безодні, з космічного яйця тощо [див. зокрема про це : 42; 237]; *М дуалістичний*: суперечка між Богом і Дияволом, протистояння чорного і білого, добра і зла, неба і землі тощо [див. зокрема про слов'янські назви диявола : 116, 151–154]⁸⁹. Александр Гейштор пояснює розповсюдження такого міфологічного субстрату особливостями архаїчної гносеології: сприйняття світу через дуальну світобудову, двоєдиність/двоїстість світу (бог на небі й диявол під землею, простір між якими є полем битви сакрального й профанного), креації, людини [116, 154–156]. З двоїстістю світу пов'язується низка образів-ізоморфів – скріпок між світами. Універсальним є образ Світового дерева. Повторюваність образу Світового дерева в інших образах-структурах підтверджує концепцію циклічності світобудови й космічного *sacrum*'у [див. про це також : 116, 155–156]. Давньоукраїнська комплементарна парадигма презентує Світове/Небесне/Райське дерево / Дерево Життя/пізнання як креатора світу, розгортаючи етнічний сюжетоланцюг⁹⁰. Релевантною вегетативній міфомоделі космотворення в давньоукраїнській є орнітологічна, зооморфічна, як-от, скажімо: К «Павук як втілення Бога-Творця» + ЛК «небесне море» + ДК «заснував гніздо» + СК «камінчик» + РК «безмежний камінь, на якому – земля» + МР «Павук», «камінь» [74, 353–354]. Давньоукраїнська комплементарна парадигма актуалізує космогонічні міфосюжети з доміантними ізоморфами Світового дерева, співвіднесеними з образами – першоелементами буття. Так вибудовуються міфосценарії світотворення⁹¹. Згорнутий сюжет творення спостерігаємо в іменах представників Вищої Творчої Сили – деміургів⁹².

Мегаміфосценарій кінця представлено як сукупність і послідовність таких складників: *Мотив (М) → Причина (П) → Наслідок (Н) ∑ Міфологемні/міфемні репрезентанти (МР)*. Запозичена з давньогрецької й давньоримської міфології парадигма вибудовується на каркасі традиційних міфологічних сюжетів⁹³. Однією з ключових міфологем міфосценарію кінця є пекло, що можна розглядати як конденсований, згорнутий міфосюжет. У запозиченій давньогрецькій міфологічній парадигмі прослідковується така структура образу Пекла, що розгортає міфомодельовий алгоритм: *локус (Л) ∩ темпораль (Т) ∩ синергійний / синестезійний образ (СО) ∩*

медіатори (М) ∩ образи-атрибути (ОА) ∩ артефактні образи (АО) ∩ мешканці локусу (МЛ) ∩ причини покарання (ПП) ∑ міфологемні/міфемні репрезентанти (МР). У запозиченій комплементарній парадигмі прикладом такого алгоритму міфосценарію кінця можна назвати цей: МР «Аїд», «пекло» + Л «рівнина неосяжна, / Сумна, холодна й напівтемна вічно», «холодний, мертвий і сумний простір», «болота», «драговиння», «ріка скорботи, плачу», «ріка Забуття Лета» [303, 90–91] + СО «сморід сірки, пекельні річки» + ОА «пекельна брама», «мідний нескінченний мур» + М «Перевізник Харон», «Провідник Гермес» + АО «тоскні страховиська, Нужда, Старість, Хвороби, Безсилля, Жах, Страх, Війна, Чвари, Сни, Марення, ледар Бріарей, триголовий Кербер, нещадні Кери – втілення зла, демон зла і дух нещастя Евріном» [303, 91–93] + МЛ «мертві душі, тіні» + ПП «сварки, вбивства, злочини, самогубство, зрада, розпука». У біблійній старозаповітній комплементарній парадигмі розгортаються традиційні міфосюжети, що репрезентують міфологічний сценарій кінця, як-от: Про будування/руйнацію Вавилонської вежі: М «помста Бога людям за їх пиху» + П «змішання мов» + Н «нерозуміння людьми одне одного». Міфологемними репрезентантами – згорнутими міфосюжетами, що лежать в основі біблійної старо- й новозаповітної комплементарних парадигм, – є безодня як ізоморф смерті й зла, вхід до пекла, уособлення Часу й жахиття смерті – постійні супутники життя людини (семантичні складники: сила тяжіння, безмежжя) [6, 10–11].

Кінцевий алгоритм міфосценарію кінця виглядає так: *локус (Л) ∩ мешканці локусу (МЛ) ∩ темпораль (Т) ∩ синергійний/синестезійний образ кінця (СО) ∩ медіатори (М) ∩ образи-атрибути кінця (ОА) ∩ причини кінця (ПК) ∩ есхатологічна дія (ЕД) ∩ результат есхатології (РЕ) ∑ міфологемні/міфемні репрезентанти (МР).*

Міфомодель опозитивного типу (репрезентована художнім і публіцистичним дискурсом) відображає універсальну бінарну світоглядну систему. Семіотична симулятивна міфомодель представлена ключовими **макросценаріями** мегасценарію опозитивного типу, як-от: **протистояння та спротиву**. Пропонуємо такий алгоритм його прочитання: *антагоністи (А) ∩ локус конфлікту ЛК ∩ конфлікт (К) ∩ результат конфлікту (РК) ∑ міфологемні/міфемні репрезентанти.* У запозиченій

давньогрецькій/давньоримській міфопарадигмі Герой актуалізує традиційні сюжети про протистояння, двобій, моделюючи міфологічний сценарій такого зразка: *Г (герой) як міфонімний репрезентант сценарію, як генератор ідей/дій* \cap *А (антагоніст)* \cap *ЛП (локус здійснення подвигу)* \cap *Д (дії, секретні механізми здійснення подвигу)* \cap *П (подвиг)* \sum *міфологемні/міфемні репрезентанти*⁹⁴. Героїчні подвиги є складовими міфосценарію ініціації, тобто мікроміфосценарії протистояння, об'єднані міфологемою Шляху, мотивами пошуку, подолання перешкод, являють собою ініціаційний міфосценарій⁹⁵.

Міфосценарії другого рівня – символічна міфомодель домінантно-периферійного типу – репрезентуються двофокусними й трифокусними макроконструктами.

Двофокусні домінантно-периферійні міфологічні моделі презентовано **макроміфосценаріями віднайденого й втраченого Раю**: з міфологемою-домінантою «Рай» і дзеркальним периферійним елементом: віднаходження/втрата Раю. Рай постає як міфологема з вираженою контрастивною бісемією через допоміжні складники: віднайдений/втрачений. Обидва сценарії відображають ключові міфи: космогонічні й есхатологічні. Така модель вирізняється дзеркальною структурою периферійного елемента зі структурною домінантою – міфологемною/міфосюжетною константою і змінним периферійним елементом, що розводить обидва сценарії як складові бінарних мегаміфосценаріїв: початку і кінця. Структурно запозичені з давньогрецької/давньоримської міфології традиційні сюжети про рай можна вибудувати за таким алгоритмом: *райський локус (ЛР)* \cap *райська темпораль (ТР)* \cap *передумова потрапляння до Раю (ПР)* \cap *мешканці Раю (МР)* \cap / \sum *синергійний/синестезійний образ-репрезентант Раю (ОР)* \sum *міфологемні/міфемні репрезентанти (МР)*: ЛР «Єлісей, Єлісейські поля, Блаженні острови, Рай античних греків, Острови Блаженства» + ПР «шляхетне життя, побожність, любов до вітчизни, добродіяння, повага до старших і батьків» + ОР «різноквіття, різнотрав'я, буйноцвіття, тиша, води дзеркальні, пахощі, духмяність, кришталеві річки, легкий вітерець, пташині пісні, срібні звуки арфи» + МР «блаженні», «безплотні; / Подобу тіл вдяганки

прикривають / З пурпурної тонкої павутини», «душі праведні відпочивають / Після життя, прожитого побожно» [303, 44].

Двофокусна макроміфомодель братовбивства актуалізує міфосюжетну доміанту з біблійним кодом (міфосюжет про вбивство Каїном брата Авеля) і константними периферійними модулями: мотивами злочину (вбивства) і покарання (спокути) і розглядається як одна з варіацій міфосценаріїв ядерного типу. Алгоритм міфосценарію братовбивства фокусується на таких міфоелементах: *учасники конфлікту (антагоністи) → причина конфлікту → конфлікт → результат конфлікту* Σ *міфологемні/міфемні репрезентанти*.

Трифокусна міфологічна модель репрезентована **макросценарієм ініціації** з актуалізованими компонентами, об'єднаними міфологемою шляху: «повернення до хаосу» (перехід у незвичний стан), випробування й власне ініціативна трансформація (здебільшого символічного штибу). Отже, доміантою міфосценарію ініціації є міфологема Шляху⁹⁶, а його структурні модулі – початок шляху, власне шлях, центр (кінцева точка, мета) шляху – формують трифокусність як обов'язкові ланки-чинники здійснення мегаміфосценарію. Комплементарна парадигма запозичених давньогрецьких міфів про ініціацію вибудовується як трикомпонентна структура, як-от: *відокремлення (В) → подолання/неподолання перешикод (ПП/НП) → подарунок (винагорода) (П)* Σ *міфологемні/міфемні репрезентанти (МР)*⁹⁷.

Отже, пропонуємо таку **типологію міфологічних сценаріїв** (див. таблицю 1.2):

Мегаміфосценарії			
ядерного типу		опозитивного типу	
початку	кінця	протистояння	спротиву
макроміфосценарії ядерного типу			
двофокусні доміантно-периферійні		трифокусні	
віднайденого / втраченого Раю	братовбивства	ініціації	
мікроміфосценарії ядерного й опозитивного типів			

таблиця 1.2. «Семіотична типологізація міфосценаріїв»

Ряд мікросценаріїв є відкритим, адже актуалізуються такі міфологічні сценарії в конкретних літературних творах. Ланцюг ідіостильових міфосценарних варіацій може

бути безкінечним, адже текст постійно генерує міфологічні сценарії, навіть в уже «готовому», завершеному вигляді (як написаний автором твір). Спостерігаються також збіги: один і той самий міфологічний мікросценарій з ідіостильовими текстовими особливостями.

Усвідомлюємо відносність і гіпотетичність такої типології міфологічних сценаріїв. Хоча запропонована концепція й будується на достовірному матеріалі – корпусі українських художніх та публіцистичних текстів новітнього часу, – однак цей матеріал невичерпний, відкритий. Слушними у цьому сенсі є роздуми Олександра Потебні з приводу наукової й поетичної (художньої) картин світу: «Наука подрібнює світ, щоб знову скласти його у струнку систему понять; але ця мета віддаляється в міру наближення до неї, система руйнується від будь-якого факту, що не ввійшов до неї, а число фактів не може бути вичерпаним» [319, 38]. Та ці застереження вченого стосовно побудови універсальної системи не спростовують тезу про унікальність наукової картини світу, радше підказують бути обережними з гіпотезами.

Висновки до розділу I

Феноменальна природа міфу проектує як безкінечність його дефініцій, так і безліч векторів прочитання. Художньо-сакральний і публіцистично-профанний модуси міфу ретранслюють його семіотичну лінію, що вибудовує імперативну, наративну, поведінкову, аксіологічну, наративну, соціоцентричну модель. Семіотична парадигма міфу, котрий є особливою мовою, метамовою [29, 55, 240, 239], а точніше – вторинною семіотичною системою [див. зокрема: 226, 21], пропонує терапевтичні рецепти для людини й суспільства в цілому, способи виходу із соціокультурної кризи, викликані ситуацією переходу [110]. Міфологічний «поступ» сьогодення (як в сакральному, так і в профанному світі) проектує проблему надміру теорій, коли концепції беззаперечних авторитетів, таких як Б. Малиновський, К. Леві-Стросс, М. Еліаде, Е. Кассіер, Р. Барт, В. Пропп, Н. Фрай та незліченної кількості сучасних науковців створюють каскад думок, теорій, інтерпретацій міфу [109, 169–178]. Така ситуація надлишку теорії свідчить про, врешті-решт, нівелювання поняття міфу, про його складну, розпливчасту, мінливу природу. І, як метафорично резюмує О. Гриценко, «чи увесь цей теоретичний різнобій

не нагадує східної притчі про трьох сліпців, що зустріли слона й намагалися з'ясувати, як він виглядає? Адже <...> із суджень трьох сліпців ми мали б зробити висновок, що не існує такої «речі», як слон, а є лише випадково застосований спільний термін для трьох різних звірів» [109, 171]. (Хоча, як зауважує в передмові до своєї книги «Істина міфу» Курт Хюбнер, «можливо, міфу зовсім не притаманна та ірраціональність і темнота, яка одних відштовхує, а інших, навпаки, притягує» [417, 4].) Іван Стренскі, критикуючи численних теоретиків міфу, доходить висновку щодо відсутності міфу: міф є лише явище, яке ми «вирізаємо» з реальності, а не те, що існує саме по собі, «це – верблюд, побачений нами в хмарині» [486, 1]. Отже, якщо не розглядати всі концепції міфу як обов'язкові приписи, то таке концептуальне різноманіття дає багато слухних спостережень та інструментаріїв його аналізу й інтерпретації. Як зауважував Карл Керені у «Вступі до сутності міфології», наука має розчистити шлях до міфології, яку вона ж і заблокувала відпочатку своїми інтерпретаціями та поясненнями, щоб насолодитися переживанням міфології [179, 12].

Модус sacrum у розгортає багатовекторність прочитання міфу. Так, ритуальний, етнологічний вимір міфу акцентує функціональну його складову: підпорядковуватися людині, підказувати їй шлях до витоків, до себе, бути дериватом системи культури, вибудовувати парадигматичні й детермінантні структури, послуговуючись логікою бриколажу. Міфо-функціональний вектор окреслює ймовірні сюжетні – поведінкові – лінії, реверсивні моделі й предикати, демонструючи імпліцитні ознаки міфологічного мислення сучасних людей, у тому числі причетних до декодування літератури. У міфо-семіотичному векторі міф запрограмований на розкодування, як і інші метамовні, знакові структури, між елементами яких існують парадигматично-синтагматичні зв'язки, а власне знаки є смисловими генераторами й інваріантами, семантичними перетинами тексту й метатексту, системи й позасистеми. Семіотичними цеглинами текстів художнього дискурсу є міфологеми як певні міфогени, здатні зберігати й генерувати загальнокультурологічну, космічну й етнічну пам'ять, здатні автовідтворюватися з фрагментів і навіть слідів. Змикання тексту й метатексту призводить до семантичного вибуху, під час якого вивільняються як домінантні, так і периферійні елементи «світу семіозису», зберігаючи в собі «ген» цілого. Лотманівська

ідея семіотичного вибуху віддзеркалюється в нашій гіпотезі генерування міфологічних сценаріїв з уламків систем та дублюванні мікро-, макро- й мегарівнів міфологічних сценаріїв, демонструючи гнучкість й енергетичну стійкість знаків-образів, конденсатом смислів яких виступає міфологема. У міфо-структуралістському векторі відбувається екстраполяція структури мовної системи на міфологічну й накладання різних рівнів інформації, перекодування семіотики міфу на семіотику тексту. Тотальна міфологізація знакових, текстових структур свідчить про парадигматизацію носіїв міфологічної інформації, з яких найбільш міфологічно зарядженим є художній текст. Психоаналітичне прочитання міфу, пов'язане з архетипними, неусвідомленими, прихованими структурами та двополосністю людської психіки, підтверджує гіпотетичне виокремлення ключових міфосценаріїв початку й кінця, а також міфосценарію протистояння. Міфо-психоаналітичний вектор поєднує колективні позасвідомі уявлення з особистісними, автоматично змішуючи міфологічні першообрази, архетипи з неоміфологічними структурами й уможливаючи апіорі гетерогенне міфоутворення, що демонструє багат шаровість комплементарних парадигм тексту й моделювання інстинктивної поведінки як репрезентації позасвідомих імпульсів. Юнгіанська концепція архетипних акцій проектується на нашу ідею міфосценарного домінування в художньому дискурсі, семіотичні елементи якого виступають креаторами (не)усвідомлених сценаріїв, певними психічними маніфестаціями. Символічний напрямок інтерпретації міфу віддзеркалює його суперечливу природу: замкненість і відкритість символічної системи, (роз)кодування міфу як символічної скріпки між свідомими й підсвідомими структурами, а також генетичний зв'язок символу з міфом. Міфо-символічний вектор маркує символ як домінанту семіотичних рівнів міфологеми. Когнітивний та культурологічний аспекти прочитання міфу виявляються за допомогою інформаційних моделей (серед яких фреймові структури, сценарії, образні схеми, метафори, культурні кластери й скрипти тощо) – тобто тих семантичних атомів, з яких складається міфологічний «ген». Етнопрагматичний вектор скеровує міф в етнокультурологічну площину. Міфологічний код української літератури зберігається в трьох загерметизованих семіотичних боксах: фоново-культурологічного (запозиченого) міфу, етнічного поганського (язичницького,

народнопоетичного) й етнічного християнського, ключі від яких – у художньому тексті, що регенерує четверту комплементарну парадигму: індивідуально-авторського міфу. Сучасна гуманітаристика стає теоретичним і практичним майданчиком міфу.

Модус profanum у відтворює соціокультурний вектор руху міфу. Міфологічний реверс, у який потрапляє сучасний соціум, характеризує міф як інтенцію до активної дії, що можлива в урівноваженні протилежностей, у боротьбі між ними, у спротиві, підтверджуючи існування в симулятивному дискурсі ще одного ядерного міфосценарію: опозитивного типу. Сьогоднішній світ намагається згадати, впізнати себе в сакральному міфі, реконструюючи, регенеруючи його з уламків, фрагментів, натяків. Іntenція до терапевтично-реанімаційного міфоцентру, до генеративних міфологічних конструктів позвертає профанний світ до сакрального, дає відповіді на безліч питань, проектує поведінкові моделі, включені в сучасні суспільні процеси і відображені в текстах публіцистичного дискурсу.

Поняття міфологічного сценарію, введене в обіг лінгвістами, сьогодні лише тестується в літературознавстві і тому проектує низку проблемних питань, пов'язаних із його дефініцією, дескрипцією, прочитанням, декодуванням, типологізацією тощо. Цілісна/фрагментарна реконструкція міфологічних сценаріїв у символічних і симулятивних вербальних/невербальних формах (літературно-художньому й публіцистичному дискурсах особливо) пов'язана з процесом неоміфологізації, переосмисленням архаїчних схем, що зберігають семіотичні матриці прецедентних текстів. Семантичне ядро міфологічного сценарію – певна стратегія поведінки індивіда/соціуму – провокує появу термінологічного віяла, як-от: квест, флешмоб, етноідентифікаційні тактики, імпліцитні моделі ідентичності, етностереотипи, соціальні кліше, скрипти тощо. Співвіднесеними з міфологічними сценаріями є образні формули, що можуть бути задіяні в культурному програмуванні, традиційні сюжети/протосюжети, образи й символи, мономіф, магістральний сюжет, мандрівні сюжети й мотиви. Продуктивним підходом до дескрипції міфологічного сценарію вважаємо холістичний, що передбачає поліваріативні описові парадигми, переплетення й накладання яких свідчить про палімпсестну природу цього семіотичного конструкту. Прочитання міфосценарію, структурними стрижнями якого є міфологеми, впорядковані за

принципом фрактальності, можливе із застосуванням фреймового аналізу, кластерного аналізу, методу бриколажу, елементарної феноменології міфу, теорії традиційних сюжетів, методу логіко-семіотичної рамки, теорії терапевтичної метафори, сугестивних методик нейролінгвістичного програмування тощо. Така термінологічна й методологічна невизначеність міфологічного сценарію продукує й проблему типології. Усталеними й адаптованими є психологічні, культурологічні й соціокультурні класифікації міфологічних сценаріїв, методика яких активно застосовується в психотерапії, культурології, соціології. У лінгвістиці Олександр Колесник пропонує розглядати динамічні міфоструктури як багаторівневу ієрархію: квест як мегасценарій складається з мезосценаріїв відокремлення, пригоди, повернення, у межах яких реалізуються макросценарії на кшталт протистояння, подорожі до потойбіччя. Останнім підпорядковано катасценарії, як-от сутичка, використання магічного предмета. Сценарії мікрорівня, що являють собою динамічні елементи слотів певних фреймів, дослідник співвідносить зі скриптами. Запропонована нами типологізація міфологічних сценаріїв зумовлена семіотичним підходом. Міфосценарії як семіотичні конструкти, маючи спільні компоненти, вбудовуються один в одного, утворюючи три рівні: мегаміфосценарії ядерного й опозитивного типів (початку, кінця, протистояння) об'єднують міфосценарії другого рівня: домінантно-периферійного типу (з незмінною домінантою й дзеркальним периферійним елементом: макроміфосценарії віднайденого/втраченого Раю, братовбивства) й трифокусні міфосценарії (як-от ініціації). Макросценарії в художніх і публіцистичних текстах реалізуються поліваріантними мікросценаріями, ізоморфними конструктам вищих рівнів. Активний семіотичний шар міфосценарію представлено його ядерною частиною, семантичною квінтесенцією – міфологемами, що консервує й генерує міфологічні уявлення, адже, на відміну від архетипу – константи підсвідомого міфологічного образу, усвідомлюється як динамічна структура, що експлікує образи світу.

РОЗДІЛ II

СЕМІОТИЧНА СИМВОЛІЧНА МІФОМОДЕЛЬ: ІНДИВІДУАЛЬНО- АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МІФОЛОГІЧНИХ СЦЕНАРІЇВ

Реконструкція міфосценаріїв у художньому та публіцистичному дискурсах схожа, використаємо метафору Андрія Заярнюка, на процес вилущення вартісного, міфологічно маркованого, «з лушпини тексту, в якій воно заховано» [152, 6]. У роздумах Юрка Прохаська «Чи можлива історія “галицької літератури”» знаходимо потенційний для нашого дослідження модус: реконструювати з фрагментів, слідів, натяків міфосценарії, щоб розрізнені, автентичні взаємосуголосні й не залежні один від одного тексти «викликали враження добре впорядкованої, зрозумілої і переконливої цілості» [322, 7].

На початку розвідки «Міф сьогодні» Ролан Барт зорієнтовує читачів: міф – це парафія науки, що включає в себе семіологію (яка «вивчає значення незалежно від їх змісту» [27, 236]), і тому має розглядатись як семіотична система. Барт пояснював входження міфології в семіологію тим, що предметом першої з них є оформленість ідей. Юлія Крістева в «Полілозі» наголошує на необхідності висвітлювати «рентгеном структури», сигнікативну тканину яких досліджує семіотик [201, 29]. Ці плюралізовані структури письма, за Крістевою, посідають «взаємозамінні, можливі й рухливі місця»: зосереджують «в гетерогенному просторі номінацію феноменів» (символічний спектр образів) «й заперечення цих імен (фонетичний, семантичний, синтаксичний вибух)». Таке заперечення, як зауважує дослідниця, пов'язане з гомогенним простором значень [201, 34–35]. Знакові системи, наголошує семіотик, виходять за межі лінгвістики: вони є «транслінгвістичними» й «організують *іншу* комбінацію з допомогою тих самих лінгвістичних категорій, що функціонують, проте, як другорядні чинники, і то в іншій системі, якою керує інший суб'єкт» [виділено автором : 201, 24].

Усередині культурної, етнічної пам'яті і в знакових продуктах культури, у яких вона реалізується, існує система комунікативних механізмів, названа Юрієм Лотманом «семіотичним універсумом». «Процес формування семіотичного універсума, – ділиться своїми роздумами В'ячеслав Васильченко, – має перцептивний характер: асиміляція ним

нових знаків відбувається шляхом співвіднесення їх з уже відомими, нові знання входять у макросистему відомих уже знань» [66, 49]. Так здійснюється вертикальний діалог: між культурами, між комплементарними парадигмами, що декодують знаки мови культури попередніх і сучасної епох.

Саме семіотика, так би мовити, легітимізує символічні просторові зв'язки, про які йдеться, зокрема, в монографії Дороти Корвін-Пйотровської [189]. Це пов'язується з трактуванням тексту як «експресії уявного простору», елементи якого метафорично «розпросторюються»⁹⁸. Семіотичні операції здійснюються в тексті при повторенні мотивів, сугестивності описів, і це стає «сигналом генерування додаткових, тобто надреференційних значень, запрошення до гри» [189, 85–86, 39].

Створення семіотичної моделі міфосценарію передбачає, за Тамарою Гундоровою, «ре-конструювання, тобто осмислення явища; водночас саме його творення. Такий підхід спрямовує увагу на відкривання не лише зреалізованих, але й потенційно наявних, хоча не цілком розгорнутих можливостей культурного і літературного розвитку» [112, 18]⁹⁹. У семіотичному ракурсі текст, на переконання дослідниці, «становить особливу форму впорядкування культурного матеріалу: окреме слово в такому тексті залежить від усього тексту; і навпаки, кожне слово тією чи тією мірою включене в процес реальної художньої практики смислотворення через текст; подібно до культурного мислення загалом, воно має комунікативний характер, бо одне зі слів – «слово “смерть”, і воно обез-смилює, а водночас о-смилює, тобто надає значення решті» [112, 416]. Саме про таку трансформацію знака в смисл ідеться в главі «Міф як викрадення мови» праці Ролана Барта «Міф сьогодні»: сучасна поезія, на думку семіолога, являє собою регресивну семіологічну систему [27]¹⁰⁰.

Реконструкція міфосценаріїв є певною мірою перед-інтерпретацією (ще категоричніше пише Андрій Заярнюк: «вибір “фактів” є актом інтерпретації і важливим елементом пояснення» [152, 37]). На нашу думку, саме під час реконструкції міфосценаріїв ми стикаємося з тими явищами, які означив Поль Рікер як Герменевтика-1 і Герменевтика-2: одночасна орієнтація як на відновлення смислу, так і на його редукування, зміну, розвінчання, зниження тощо [див. про це: 329, 152, 222].

Знакова природа тексту переплітається з його комунікативною функцією, адже текст не замкнений на самому собі, він – інтенційоє, звертається до читача й водночас рефлексує, відбиваючи нові смисли, як пише Тамара Гундорова з приводу «індивідуалістичного гнозису» Лесі Українки: «[Слово] є складовою частиною судження, що його хтось висловлює і до когось спрямовує, воно щось замовчує і щось називає, вписує це назване в контекст, сугестіює неназване, передбачає відповідь. Мова постає як словесне тіло і як віддзеркалене зображення несвідомого, що вклинюється між суб'єктом і реальністю» [112, 416].

Продуктивними щодо реконструкції міфосценаріїв є роздуми Тамари Гундорової стосовно філософського смислового наповнення поняття дискурсії, сформульованого, як зауважує дослідниця, під впливом Мішеля Фуко. Так, дискурсія в першу чергу фіксує тенденцію, з одного боку, автономності «мови, яка згущується, переривається, заново твориться, замовчується і в такий спосіб стає автономною» [112, 41], з іншого – онтологічності мови, яка, за Хайдеггером, «вбирає, проявляє, накреслює буття» [112, 41]; по-друге, засвідчує «свідомий раціональний процес утворення смислів, <і водночас – Ю. В.> маркує сліди несвідомого або прихованого значення» [112, 41]. Дослідниця акцентує увагу на тому, що аналіз дискурсії як поняття-зв'язки мови, мислення й буття уможлиблює фіксування й вивчення «тектонічних змін у типах думання і висловлювання» [112, 40]¹⁰¹. Тамара Гундорова, доповнюючи Юлію Крістеву, тлумачить поняття дискурсу як «поле трансіндивідуальної реальності», як «форму існування літературности й тексту», коли «в дискурс “вписано” певну інтенцію, яку читач може реконструювати, і “якщо її гідно оцінено, вона стимулюватиме нашу уяву і задовольнятиме нашу несвідому потребу присвоєння і впізнавання”, згідно з Марком Елі Бляншаром» [112, 249]. Дискурс за своєю структурою релевантний мові, адже, як писав Ролан Барт, мова всюди крокує поряд із дискурсом, відображаючи свою структуру у його дзеркалі [26]. Гомогенність дискурсивної та мовної моделей, на нашу думку, у тому числі – у їх семіотичності: «дискурс, – уточнює Ніла Зборовська, – розглядають за зразком складових елементів, які є в реченні» [153, 203]. Так само семіотична модель певного дискурсу – багаторівнева: її характеризує інтегрування елементів одного рівня з елементами іншого задля створення смислу. Бартівський поділ

оповіді на два рівні: функції (сміслові дії) та індекси (упорядники смислів) й виокремлення кардинальних (ядерних – тих, що «є смисловими сюжетними вузлами історії» [153, 201]) функцій та функцій-каталізаторів (своєрідних «мостів», що поєднують смислові вузли) певною мірою співвідноситься з нашим баченням багаторівневої семіотичної моделі міфосценарію: мегаміфосценарії (функції) та їхні текстові варіанти (макро- й мікросценарний типи). Усі члени бартівської опозиції (каталізатори, індекси, інформанти) працюють на «центр», адже всі разом сприяють «розгортанню енергетичного ядра» (Барт). Звісно ж, процес каталізації спрямований не на зовнішнє розростання текстового простору, а на внутрішнє: всередину, вглиб.

Ярослав Поліщук, розглядаючи наукову парадигму постколоніальної критики, спостерігає певне «системне зміщення» – «трансгресію смислів» (Тамара Гундорова зазначає, що трансгресія «виконує роль денатуралізації: руйнування і зміщення сексуальної, національної, мовної ідентичності» [112, 13]), – коли активізується «ревізія культурних кодів», внаслідок якої текст, з уже усталеними значеннями, відкривається для нових смислів [309, 74] і тому осмислюється як «символічна репрезентація світу» [309, 75]. Дослідник у цьому контексті зупиняється на колоніальній моделі, для якої є характерними стереотипи культурної ідентичності, що «не піддаються трансформації й консервують прикметні риси колоніальної залежності, zagrożеної тожсамості» [309, 77]. А це призводить до «культивування “окопної”, загумінкової свідомості, що, очевидно, не може бути адекватною реакцією на динамічні реалії сучасного світу» [309, 77]. Американський антрополог Кліффорд Гірц, опонуючи Клоду Леві-Строссу [див. : 89], відстежує «не зовнішні поведінкові прояви, як-от звичаї, традиції, ритуали тощо» [309, 94], а символічну репрезентацію: «набір механізмів контролю: правил, рецептів, планів, інструкцій» [89], що регламентують поведінку людини» [309, 94]. Так, узагальнює Ярослав Поліщук, Гірц віддає перевагу не «безпосереднім, генетичним, матеріальним чинникам контролю» [309, 94], а «культурним програмам», запропонованим суспільством. Література, творячи ідеологічні смисли, виступає певним «замовником часу», адже здатна відповідати на виклики дійсності. Тому, як і ідеологію, її можна вважати «метафорою реальності» [див. про це : 89, 25–26; 309, 97–105]. Анатолій Нямцу наголошує, що література, послуговуючись міфом, «пам'ять» якого

протистоїть «ерозії конкретно-історичної пам'яті» [277, 12], сакралізується, звільняючись від приземленості й набуваючи загальнолюдських аксіологічних ознак. І саме митець спроможний віднаходити шляхи до підвалин космічної й етнічної пам'яті. Про це пише Іван Франко: «Кожний чільний сучасний письменник <...> наче дерево, що своїм корінням впивається якомога глибше і міцніше в свій рідний, національний ґрунт <...> а своїм пнем і кроною поринає в інтернаціональній атмосфері <...>» [398, 505]. Наталія Слухай у розвідці «Символ і міф: чотирикратне співвідношення» пояснює: «Оскільки міф супроводжує соціум на шляху його розвитку, то символи виконують роль універсального компасу для людини» [349, 74].

Науковці свідчать, що слово в літературному тексті – це не лише знак на позначення реальності, а символ, сугестія символічного, містичного змісту [112, 42]¹⁰². Аналізуючи поезію «Молодої музи», Тамара Гундорова описує особливості різновидів дискурсів творення «заміщеної» реальності: у символістському дискурсі – функціонування «слів-заміщень, символів-ідентифікацій, настроїв-стосунків», деперсоналізація суб'єктивного, балансування між «тут і тепер»¹⁰³ та «завжди й у всьому»; у психоаналітичному – «гра заміщених образів-означників, що виростають зі снів, видінь, галюцинацій», наявність «символів-маркерів», відкриття «порожньої» форми слова, «чистої образності, яка не вимагає прочитування, інтерпретації, а просто є красивістю, символом-сугестією, знаком естетизму і словесної зваби, кодом вибраних, знаком текучості і життя, і самої поезії»; у символічному – «розгортання знакового поля суб'єкта, яке є символічним і потенційним за суттю, оскільки може простягатися від імені (назви) до міту», автономність символів – «комунікативних каналів», здатних до «самообігрування, відхилення, аж до мітологізації», розширення сфери суб'єктивних значень, коли суб'єкт «виноситься “за дужки”»: в сферу культури, ідеології, культури – і, як наслідок, «щоразу <...>, опредмечуючись у дискурсі <...>, є новим, змінюваним, непрогнозованим, не тотожним своєму “я”»; в іронічному – образи-гротески, тяжіння кожного образу-символу до конкретики, сатиричний тон, самоповторення тощо [112, 247–270].

Своєрідну диференціацію символів пропонує К.-Г. Юнг, виокремлюючи давні, колективні, універсальні, з одного боку, та індивідуалізовані, унікальні – з іншого. Перші

становлять групу «матеріальних», другі – абстрактних: більш архаїчний і глибший, тобто більш психологічний символ є колективнішим, універсальнішим і «матеріальнішим». Більш абстрактний, диференційований, спеціальний, наближений до індивідуальності й унікальності свідомості, виразніше відмовляється від своєї універсальності [461, 225].

Існує певний тезаурус, алфавіт символів, що утворюють багатошаровий образний спектр різноманітних субстанцій символу, що характеризується полісемантичністю та амбівалентністю, як-от: колоративна, числова, просторова символіка тощо [див. ширше : 346]. У публіцистичному дискурсі науковці виокремлюють «іміджеві символи»: символи-особи, символи-події, символи-явища та т. ін. [див. ширше : 298, 74–86].

Враховуючи тотальну космологізацію, розповсюджену й на сферу профанного, будь-яка поліфункціональна річ [20, 8, 31] може сакралізуватися, але лише за умови, коли набуде семіотичного статусу. Сфера профанного насичується символікою, істинне значення якої лежить у сфері сакрального [22, 30]. У результаті такої сакралізації профанного [див про це також : 22, 20] артефакт стає «штучним культурним символом, наділеним рисами загальної космічної схеми» [22, 37], своєрідним мікрокосмом – мікромоделлю Всесвіту¹⁰⁴ чи його синекдохічних відповідників. Отже, виходячи з того, що символи є знаковою фіксацією міфу, «сміслоформами образно-предметної маніфестації міфу» [349, 75], з'являються теорії щодо ідентичності символу й міфу (у термінології Наталії Слухай – символ являє собою «інтенсіональний інваріант смислу і на максимальному ступені абстракції дорівнює міфу» [349, 76]). Дж. Фаулз з цього приводу пише: «Усяка символізація – а вся наука і все мистецтво є символізацією – це спроба втекти від часу. Усі символи узагальнюють, викликають відсутнє, служать інструментами, дозволяють нам контролювати наші пересування по ріці часу, і тому вони є спробами контролювати час» [390, 223]. Над співвіднесеністю символу і міфу розмірковує в праці «Проблема символу і реалістичне мистецтво» й Алексей Лосев [222, 185]. Саме в підсвідомості окремої людини може виникати «передчуття» міфологем як сюжетних «концентратів», пов'язаних як із фоново-культурологічними знаннями, так і з етнічними. На переконання Ольги Фрейденберг, всі міфологеми

зрештою відтворюють/приховують космогонію, тому що «тотемізм розуміє життя людини як життя зовнішніх стихій, а стихії сприймає за людей» [401, 64–65].

Символ і міфологема, зближуючись одне з одним своїм абстрактним, означуваним характером, усе ж різняться: міфологема як інтегратор смислу розгортає перед нами цілий сюжет [див. : 388, 287] і являє собою один із способів номінації, означення. Символічне ж значення слова, «будучи останньою сходинкою філіації від прямого номінативного (з нарощуванням двоплановості) до образних і переносних і далі до узагальнено-символічних [значень]» [цит. за : 383, 10] зберігає, однак, значний зв'язок із денотатом.

Ігор Зварич описує історію літератури як «шлях до початку, як процес накопичення духовної енергії і підсвідомого прагнення цілісності в дискретно осмислених і усвідомлених формах комбінування окремого». Література, на переконання вченого, реконструюючи міф, у профанному світі стає сакральною, у темпоральному – вічною [161, 4–5]. Міф у літературному творі часто оприявнюється через мотиви (як-от: лабіринту, учителя/учня, подорожі, пошуку тощо). Окреме місце дослідник відводить обряду ініціації, включення елементів якого в структурно-семантичну тканину тексту зумовлене «не тільки ігровою орієнтацією художньої рефлексії, але й засвоєними та структурованими архетипною основою людського мислення аспектами» [161, 41]. Аналізуючи взаємини літератури й міфу, Ігор Зварич зазначає, що «міф перетікає в літературу у вигляді сюжетно-композиційних схем (міфологема) та окремих елементів (міфема)» [161, 5]. Головними тенденціями прояву міфу в літературі є відтворення тексту і його деконструкція. Як приклад науковець наводить роман Г. Г. Маркеса «Сто років самотності», де міф, пронизуючи, заповнюючи собою всю тканину тексту, «сам засновує себе і сам себе мислить у зосередженій на самому собі увазі». «Самодостатність міфу і змодельована в його параметрах форма буття ігнорує об'єктивну дійсність як неіснуючу» – міф замикається на самому собі, поза ним немає нічого, і тому «самотність постає єдиною можливою формою існування, тобто буквальною реалізацією міфу. Замкнутість цієї самотності виражає вічність, бо існування поза об'єктивною реальністю, тобто поза відчуттям часу, насправді є добуттєвим чи позабуттєвим, відтак – живим і мертвим водночас (потойбічним)»

[161, 18, 16–17]. Ще одним прикладом міфологічної реконструкції літературознавець називає роман Дж. Джойса «Улісс», герой якого постає не персонажем, «а самим текстом, мікрокосмом, засвідчуючи свою міфологічність не тільки іменем та зв'язком з протосхемою, а й космогонічним характером “тілесного” структурування Всесвіту» [161, 20].

Міфологічний сценарій є багатопшаровою, палімпсестною конструкцією, в якій накладаються, доповнюючи одна одну, міфологічні площини. Для українського літературного дискурсу такими комплементарними площинами є запозичена й етнічна (в язичницькій і християнській іпостасях). Саме вони й слугують каркасом поліваріантних індивідуально-авторських міфоценаріїв, на/в якому ви/над/в/будовується комплементарна парадигма ідіостильових текстових реалізацій.

2.1 Символічна міфомодель ядерного типу в сучасній художній практиці української літератури

Семіотична міфомодель ядерного типу відтворює базові, архетипні парадигми початку і кінця, співвіднесені з ключовими космогонічними й есхатологічними міфами.

Мірча Еліаде, досліджуючи магічну значущість міфів про походження світу, зазначав, що космогонічний міф стає взірцевою моделлю для безлічі творчих проявів, для будь-якого прояву творення¹⁰⁵ (своїми діями людина символічно повторює певним чином діяння креатора, архетипний жест Бога-творця: творення світу). При цьому міф не повторює чи копіює космогонічну модель, адже не йдеться про відображення систематизованого, узгодженого в усіх складниках світу [450]. Показовими з цього приводу є роздуми психолога, однодумця К.-Г. Юнга – Карла Керенї: «початок» у міфології означає «те, що дає ґрунт», «засновник» світу, повернення людини до її начал¹⁰⁶, що овиявлюється (а значить, стає доступним) первісними образами, міфологемами, церемоніями (обрядами) [179, 27].

Домінантними міфологічними образними моделями є **космогонічна та есхатологічна**, які, на думку Ольги Фрейденберг, мають подвійну потенцію – фізичну (космічну, космогонічну) й етичну. Космогонічні й есхатологічні образи добра і зла, правого і лівого, низького і високого можуть співвідноситися з «бігом» і «зупинкою»,

«швидким» і «повільним», вибудовуючи асоціативні ланцюги «швидкий» – це «високий», «небо», «радість» тощо; «повільний», навпаки, повторює метафори потойбіччя, печалі, сліз тощо [401, 84]

Наталія Слухай, досліджуючи відображення уявлень про міфопоетичний хронотоп у східнослов'янському мовно-концептуальному просторі, зауважує, що хаос і культурний часопростір¹⁰⁷ є опозитивними складниками міфопоетичного хронотопу. Неструктурований хаос, не визначаючись через категорії часу і простору, «має дві іпостасі: це або спосіб буття ентропії як міри безкінечного вибору, часопростір потенційних можливостей <...>, або спосіб буття антисвіту як сфери анігіляції негативного, повернення до якого є зупиненням часу, деструкцією, відторенням нестійких, нефіксованих норм» [349, 21]. Етнолінгвіст нанизує ізоморфні образи хаосу-безодні (приклади яких наведені Марком Маковським [241]), що беруть участь у космогонічному сценарії початку: двері, вікно, посудина, череп. (Іван Нечуй-Левицький додає сюди ще й воду, землю (пісок) як першоелементи творення світу [268, 74–77].) Великий арсенал водних символів – актантів міфосценарію початку – знаходимо в українській міфологічній традиції (див. словники й енциклопедії символів, а також міфологічні словники [6; 74; 258 : 1, 2; 346 : 1, 2; 439], можна згадати, зокрема, народні легенди та перекази українців Карпат [354, 81]). Культурний хронотоп, характеризуючись гетерогенністю, виявлюється, як пише Наталія Слухай, у трьох іпостасях: золотого кола, або раю, вирію, ірію, райського саду, едему, вертограду, райського острова, невідомої прекрасної країни (стосовно розташування раю є декілька точок зору: він – або на далекому острові [див., наприклад, 471], або вгорі, на небі, або – між небом і землею. Дослідниця зупиняється на причинах профанації райського кола, перетвореного на «висхідну спіраль культурного хронотопу» [469], на проекції «золотого часопростору» в тут-і-тепер, на образах-ізоморфах замкненого часопростору раю (семантика кола), на рисах міфопоетичного хронотопу, як-от: лінійноциклічність, персоніфікованість, нелогічність (переривчастість, неодноспрямованість), центрованість, взаємовизначеність часу і простору [349, 20–28]¹⁰⁸.

Прецедентні тексти (як-от Біблія, міфології народів світу, запозичена й етнічна) стають метатекстом по відношенню до сучасного українського художнього й публіцистичного дискурсу.

2.1.1 Поліваріантний мегаміфосценарій початку

Міфосценарій початку¹⁰⁹ має свої специфічні риси, серед яких – позачасовість, «неприв’язаність у часі» [58, 56]¹¹⁰. Досліджуючи міфологію християнства, Алан Уотс розглядає міф про першопочаток, про творення як один із ключових у світовій культурі [386, 31–60]. Англійський релігієзнавець у метафоричній формі описує космогонічний, антропологічний, есхатологічний та інші міфи, віднаходячи численні підтвердження міфологічного дзеркала, у якому відкривається Біблія¹¹¹.

Найчастотнішими складниками космогонічних систем і концепцій є першоелементи буття¹¹². Зокрема, в основі інваріантної ситуації космогонічних та есхатологічних сценаріїв є «вода» (архетипні світові води, космічний океан). Ігор Зварич зазначає: «інваріантна реалізація світових вод у народженні та смерті мікрокосму є дзеркальним відображенням цього процесу в макрокосмосі» [158, 30].

Цікавими є роздуми Ольги Фрейденберг про «особливий сценарій природи-людини, ареальний, поєднання життя і смерті» [401, 37]: «кладовище – сценарій, на якому відбувається народження із землі, співнародження з рослинністю, і це народження із землі уявляється також народженням із неба, через вінок, коло, диск як світило» [401, 38]. У цьому контексті варто згадати народження Космоса з Хаоса, потрактоване Карлом Густавом Юнгом у психологічному ключі свідомого/позасвідомого: учений розумів ще не народжений космос уже здійсненим, оприявленим, адже він апріорі перебуває в хаосі, який його народить: «в будь-якому хаосі є космос і в будь-якому безладі приховано лад, у всякій сваволі – неперервність закону, оскільки все суще стоїть на власній протилежності» [461, 118].

Першоосновою всього, «таємним корінням всіх починань і перетворень, яке становить мовчазну праоснову повернень до рідного вогнища і пошуків пристановища на чужині, тобто основу всякого початку й кінця» [461, 180–181] родоначальник глибинної психології називає материнську любов й описує позитивні аспекти

материнського комплексу в дзеркалі архетипу Матері. Також космогонічний початок учений співвідносить із феноменологією народження немовляти (як символу цілісності, що охоплює глибинні начала Природи; як репрезентації найсильнішого бажання – бажання самореалізації; як втілення неспроможності діяти інакше [див. про це: 461, 223, 230]). Це народження відбиває «споконвічний психологічний стан невідання, тобто мороку чи присмерку <...>» [461, 223]. Саме в цьому часопросторі невідання з'являється «золоте яйце, яке є і людиною, і Всесвітом, але водночас ні тим, ні іншим, а ірраціональним третім» [461, 223].

Древній міф, зазначала Марина Новикова, розмірковуючи над сутністю перекладу (що перейняв на себе функції «діалогу часів», де співрозмовники кажуть по-різному про одне й те саме), передбачав не тиражування копій священного акту творення світу (адже абсолютного дублювання досягти неможливо), а пропонував зразок, який дозволяв, варіюючись і видозмінюючись, усім без винятку долучитися до творення [272, 47].

У релігійній парадигмі першоосновою світу є Бог. У розвідці «Микола Ге і Тарас Шевченко: мистець у відмінному контексті» Юрій Шевельов зазначає, що для Шевченка Бог є не стільки об'єктом молитви, скільки «першопричиною світового порядку (отже, і непорядку), суттю і проявом універсального єства, одночасно космічного й людського, синонімом законів існування. Іншими словами, це Той чи Те, що створило всесвіт і людство, визначило норми буття, воно – верховна сила й закон, що передіришує хід подій, що перебуває понад ними, але одночасно закладає в кожному з них зерно здійсненності існування в ній самій і залежно від неї» [437, 132–133 і далі].

Початком шляху, центром «свого» простору в культурі народів світу є Дім. Георгій Гачев у багатотомній серії порівняльних описів культур і світоглядів різних народів «Національні образи світу» розглядає «Дім» як «макет світобудови, національний Космос в мініатюрі». ¹¹³ Юлія Крістева у «Мандрах з Ітаки до Нью-Йорка» говорить про міфологему Шляху, віддзеркалену в образі мандрівниці, котра, всупереч традиційним поглядам, «не шукає ніякого хатнього вогнища, ніякої рідної землі, ніякого родинного притулку» [201, 435]. Отож «Дім» як мінус-референт стає складовою міфосценарію ініціації, адже: «Хитрощі мандрівниці, на відміну від еллінських

хитрощів, полягають у тому, щоб не мати “дому”, розглядати кожен “дім” як місце <...> Іншого, і, дійшовши до відчаю внаслідок його непорушності, відмовитися від нього, втекти звідти, щоб піддати його випробуванню, перш ніж переробити десь-інде, тобто в собі самій, і, не гаючись, знову спробувати зруйнувати його» [201, 435]. Юлія Крістева в розвідці «Радість Джотто» розмірковує про так званий простір самої номінації [203, 336] з огляду на семіотичну «самість», «самодостатність», коли «певний “знак” уже утворився й організував у картину “щось”, що не має безпосередньо відокремленого референта, чи, радше, є своєю власною реальністю» [виділено автором : 201, 336]¹¹⁴.

Індивідуально-авторська парадигма міфологічного сценарію відзначається відкритою поліваріантністю текстових, ідіостильових реалізацій. Розглянемо деякі з них.

Міфосценарій початку у творах **Любка Дереша** [текстовий алгоритм і семіотичну модель даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.1.1; схема 2.1.2] моделюється через призму концепту пам'яті. Пам'ять – натренований, розвинений м'яз (а не «закодована в молекулах, які, наче голка зі смертю, криються в рибосомах, що заникані в нейронах, які сховані, своєю чергою, в голові і т.д.» [497, 46]; а «тіло – шматок пам'яті» [497, 117]) – здатна проводити «екскурсію на машині часу» [497, 45]. Саме отілесненість пам'яті [див. про це: 497, 45–46] в повісті «Намір!» запускає міфосценарій початку. Проживання «стану насиченості» [497, 50] стає поверненням у status quo, де з'єднуються в один часові виміри, «розщеплені на чотири незалежні погляди, кожен із яких є однозначно моїм єдиним» [497, 50]. Спресована темпораль («Час згорнувся в бублик» [497, 87]) й одночасне розщеплення пам'яті під впливом райського локусу – «мальовничої місцевості» в оніричному міфосвіті (адже «дрімота сприяє пишиним спалахам пам'яті» [497, 48]) – фіксують «стан колосального прозріння» [497, 50–51]. Мікросценарій занурення в глибини пам'яті релевантний сценарію всезнання – «проблиску дзеркальною пільмою глибини» [497, 102]. Здатність пам'яті виходити за межі власного досвіду (спогади-картинки) в колективні спогади (спогади-карти) зміцнює status quo «я» – у «нескінченності», «почутті скаженої глибини», «величезній плинності у всьому» [497, 151]. Емпіричне проживання головного героя повісті співіснує з онтологічним: переживанням буттєвості речей, що викликає «неймовірне захоплення <...> гіперреальністю присутності» [497, 121]. Отілеснена

пам'ять відкриває канали до усвідомлення матеріальності часу: у тексті це експліковано красномовною метафорою, за якою ороморфний код накладається на трансцендентний, виявляючи семантику матеріалізованої вічності: *«Я осягнув, що переді мною плинув велетенською стіною... сам ЧАС»* [виділено автором: 497, 151]. Інша природа темряви і глибини не співвіднесена з аксіологічною шкалою добра і зла (*«<...> не думай, що глибина й пітьма – то царство сатани, а світло і спалахи – престол Господній і слава Його»* [497, 183]).

Рельєфний час головний герой повісті осмислює через вербальний код: хлопець із феноменальною пам'яттю зникає смисли абстрактного *«може»* (“*može*”) і водної стихії *«море»* (“*morze*”): *«Це не простір, це переживання. Воно – безпосереднє доторкання до неможливого. Становище з додатком «може». Тому що все там – тільки можливість, де нічого ще не сталося, але все, що стається, має у своїй сутності цю буритинно-вугільну заграву»* [виділено автором: 497, 151; див. також: 497, 173]. Зціленням для Петра П'яточкіна (після випробувань із Гоцою – невдалої ініціації з долучення Гоци Драли до таїн буття) стає реальна дія тут-і-зараз, що збирає до купи свідомість, пам'ять: *«Коли мене з ніг до голови огорнув теплий яблуневий дим, я збагнув, що нарешті зцілювся, знов став собою, одним»* [виділено автором: 497, 225].

Терапевтичним чинником у світі зімкнених просторів (реальності й трансцендентності) для головного героя *«Наміру»* стає цілюща злива, що *«розвертає лицем до Часу Прийдешинього»* [497, 92]. Гідроморфний код дешифрує світ уяви хлопця з феноменальною пам'яттю: повертає до глибин космотворення, утверджуючи верховодство асоціацій як чогось *«вулканічного. Древнього і простого. <...> Позачасового»* [497, 93]. Так реконструюється сценарій космотворення: роз'єднання на мільйони атомів (*«ти весь розлітаєшся»*) ⇒ колоративно-зоровий маркер космотворення: спалах червоного ⇒ рух (матеріалізований у *«живому червоному вітрі»*; *«пульсація»* [497, 92, 151–152]) ⇒ з'єднання часточок, атомів (*«тіло стягується в одну точку»*) ⇒ створення/відчуття/утвердження матерії (*«Я і земля – одна тверда базальтова площа»*) [497, 92–93]. Процес космотворення завершується *«нерестом Писанок»*, відкриваючи *«неземну картину»*: *«<...> з-за обрію викочується велетенська писанка, схожа розмірами на планету. Вона розмальована коломиїським*

орнаментом, і вона однозначно є живою. <...> Писанку жене червоний вітер, під яким вона котиться і підскакує, мов невагома. З'являється ще одна писанка. Несподівано мій горизонт розширюється, і я бачу цілий фронт писанок, що котяться під натиском Червоного Вітру. «ЦЕ НЕРЕСТ!!!» – думка ошелешує своєю впевненістю» [виділено автором: 497, 93]. «Проникнення у червоне [497, 97], «наелектризоване чужинське перезбудження, яке рве межі» [497, 95], стає досвідом занурення у потойбіччя, за яким приходиться визнання «підсвідомого гротесмейстера» [497, 95; див. також: 497, 264] й утвердження «найхоробріших здогадів про те, чим є пам'ять, чим є простір, час... чим є “я”» [497, 95]. (Більш концентровано, ущільнено цей процес описано самим Петром П'яточкіним: «Моє пальне – енергія пам'яті. Це схоже на термоядерний синтез. Спогад – молекула. Потрібно спершу розщепити спогад до атомів (пригадати все в найдрібніших деталях), а потім оживити його (злити в одне, синтезувати, цілісно усвідомити). При цьому виділяється об'єм вільної енергії» [497, 240].) Міфологема води є доміантною під час трансцендентної подорожі хлопця з феноменальною пам'яттю: антропоморфно-гідроморфні метаморфози («Я тануча брила, котра поволі капле. <...> Я течу, збігаю туди, куди мене тягне моє ледь похиле річкове ложе. Я вливаюсь. Тану в холодній стоячій пільмі, де тихо і нерухомо. // Це океан» [497, 252–253]) ототожнюють час і простір: час ллється, як ллється простір – «однорідна в'язка тиша»; “я” перетворюється на «повільний дзоркотливий морок, весь в холодах і туманах» [497, 252], досягаючи «дна, де ні промінчика, ні звуку <...>» [497, 253]. Глибина, тиша, пільма, морок як ізоморфи Першохаосу розкривають терапевтичний символічний спектр хаокозму: символ спокою, безкінечності, умиротворення, імплікуючи архетип Матері: «<...> я в абсолютній щільності, в абсолютному захисті <...>» [497, 253] Пірнання в глибину і пільму, що є відтворенням міфосценарію повернення в Хаос, передбачає втрату “я” і впізнання/відчуття Всесвіту: «І це відчуття – воно якраз і є основним, а зовсім не те, що ти бачиш. Це відчуття роздирає тебе на шматки, разносить на цілий Всесвіт... Саме так – ти мовби в одну мить бачиш всю Вічність, але в ту ж мить тебе немає ніде» [497, 183]. Концепт пам'яті є ключовим при реконструкції міфосценарію творення реальності через вибір («Момент рішення - найтонший момент доторку до дійсності, тому що вибір – це не просто вибір. Це творення реальності»

[497, 183]; *«ДІЙСНІСТЬ – це нескінченні можливості того, що є, було і може бути. Це варіанти, які тягнуться у всесвіті, ніби оптичні волокна»* [виділено автором: 497, 185]).

У романі Любка Дереша «Поклоніння ящірці» міфосценарій початку розкривається через музичний код. Музика в уяві головного героя-оповідача уподібнюється *«новій невідомій формі життя»*: *«Музика висотувалася із нас дивними пурпуровими нитками. Вона була дикою, повільною й трасовою <...>»* [498, 29] Саме така неформальна, авангардно-абстрактна музика здатна створити для її прихильників рай. *«Рай для неформалів»* описується іманентно, через призму атрибутів гіпі: алкоголь, наркотики, музика геві-металу тощо: *«Там пиво безплатне й шмалю хоч греблю гати, як у Глібова: // Як весело, як радісно конопельку курить, / Чого ж у мене серденько і мліє, і болить? / Болить воно і мучиться, бо ЛСД нема, / Конопелька ж не вернеться, не вернеться вона!»* [498, 32; див. також: 498, 33]. Наркотично-алкогольна складова райського життя гіпі експлікується в топосі *«Країна туманів»*, що виступає синонімом Небесного раю для неформалів: *«Знайти країну туманів, відшукати там Моррісона, Гендрікса й Баррета, і ще Керуака з Дженіз Джоплін, і Короля Елвіса, і спитати в Чарлі Паркера, яку музику він слухав у дитинстві, а потім потиснути руку старому доброму Джону Леннону й вигукнути: “Старі! Як добре, що ми нарешті разом!”»* [498, 147]. Аналогом же втечі до *«країни туманів»* у реальному житті героїв є відсутність мурів, стін, недопущення їхнього зведення [498, 147].

Я. Голобородько в есеї *«Буковинська орнаментика Марії Матіос»* називає *Марію Матіос* «соціумною письменницею» і «взірцевою представницею “українських літературних регіонів”», котра послуговується «файлами і порталами народної пам’яті», а її тексти, що, за метафоричним визначенням літературознавця, тримаються «на психологічних говерлах, ельбрусах, еверестах, <...> представляють, моделюють, віртуалізують історії, що відбувалися з людиною, людьми <...> і подані густими, нерідко запашними шматками соціумного життя» [92, 66–67] Зупиняючись на циклі *«Апокаліпсис»*, Я. Голобородько виокремлює так звані субмотиви, серед яких *“МГБ/емгебісти”* та *“лісові люди”* [92, 69] За концепцією дослідника, введення в тексти соціумного чинника значно послаблює їхню художність і *«нейтралізує ту психологічно-настрійову напругу, якою повниться внутрішнє й народне життя <...> персонажів»*

[92, 69]. У «спробі порівняльного аналізу» стилістики Марії Матіос і Оксани Забужко Ісасенко К. ставить за мету визначити рецептивно-презентаційні моделі письменниць через жанрову, знаково-символічну презентацію та рецепцію (домінуючий тип героя/героїні) [170; див. також детальніше про жіночі образи у прозі Марії Матіос: 169]. А. Землянська, О. Кольцова досліджують у творах Марії Матіос авторську концепцію розуміння таких біблійних понять, як спокута, гріх, терпіння. Письменниця, на їхню думку, підтримує й розвиває біблійну версію першородного гріха й спокутування батьківських гріхів дітьми (родове покарання/спокутування). Саме з мотивом гріха, на переконання дослідників, пов'язуються мотиви зради, покарання, німоти, терпіння, цнотливості. Німота, наприклад, стає в тексті не лише спокутуванням гріхів, а й провіщенням [164, 44], адже саме авербальна розмова на цвинтарі Дарусі з померлим батьком (роман «Солодка Даруся») впливає в життя дівчини повноту буття. А. В. Землянська і О. Т. Кольцова резюмують: саме суспільство визначає ступінь та сутність провини героїв або люди самі карають себе. «Подібне сприйняття вчинків персонажів як «гріховних» не збігається з біблійним тлумаченням їх та не завжди є порушенням божественних заповідей, а радше відображає людські правила і норми співіснування, що стали традиційними на західноукраїнських землях» [164, 47]. Г. Павлишин ставить собі за мету «виявити міфологічні корені моделі світу» у творі «Мама Маріца – дружина Христофора Колумба» [293, 30], аналізуючи образи-символи крізь призму міфопоетики, релігії, фольклору. Науковець досліджує полісемантичні власні назви, образи-символи гойдалки, танцю, музики, художні деталі-символи (як-от механічний «Зінгер» та радянський «гучномовець-брехунець»), архетипні образи води, Світового дерева, в яких накладаються язичницькі й християнські виміри, змикаються опозиції свого – чужого, життя – смерті, сакрального – профанного тощо [див. : 293, 28–34]. Жанровим особливостям сімейної саги в новелах «Майже ніколи не навпаки» присвячено розвідку Н. Сварич, надруковану у збірнику «Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур» за 2012 рік. Однак, на нашу думку, у статті переважає описово-змістовий виклад, аніж дослідницький, а власне жанрово-стилістичні особливості твору відсунено на другий план [337, 212–217]. Визначення особливостей функціонування фольклорного мотиву заборони – порушення заборони, а також його

ролі «в обумовленні доленосних подій у житті персонажів» новел «Апокаліпсис», «Юр'яна і Довгопол», повістей «Солодка Даруся» та «Мама Маріца – дружина Христофора Колумба» є метою розвідки Н. В. Завадської [149, 286–288]. Так, фольклорний ланцюг «заборона – порушення заборони – покарання» (що, наприклад, у «Солодкій Дарусі» проявляється інверсійно: зворотньою хронологією) є виявом як міфопоетичного сприйняття, так і історичного [149, 288]. Про пограниччя психологічне («зону ненормованого болю» [530, 330–331]) й пограниччя топографічне – стаття у «Віснику Львівського університету» Наталії Косицької. Дослідниця описує міфопоетичну структуру простору «через семантичні протиставлення на кшталт верх/низ, небо/земля, правий/лівий», сакральне/профанне [193, 310]¹¹⁵. Особливості ідіостилю Марії Матіос – у центрі уваги І. Насмінчук, кандидатська дисертація якої будується навколо стильових домінант письменниці, серед яких дослідниця називає, зокрема, націю, Вітчизну/Буковину [266], а «тема суспільно-політичної катастрофи в країні, зокрема в її галицько-буковинському ареалі, трансформована у сферу людських відносин <...>» [266].

У творах Марії Матіос¹¹⁶ міфосценарій початку реконструюється здебільшого за допомогою образів – першоелементів буття. Так, цілющі – життєдайні – властивості мають земля й вода¹¹⁷: закопавшись у землю / занурившись у воду, Даруся відчувала полегшення: «Холодна вода пливла крізь неї десь аж за край неба, а Даруся із заплющеними очима хиталася з боку в бік, чуючи, як розправляються обручі, що дві доби стискали голову» [530, 9, див. також: 10]. Вода забирає хворобу: «<...> чорне залізо болю остаточно осідає на дно ріки» [530, 11], ріка стає символом спокою, зцілення, гармонії: «Вона чує, як їй нарешті легшає. Шум ріки остаточно заспокоює Дарусю – і вона знову вертається до свого безконечного думання» [530, 12, див. також: 20–21, 26, 64–65]. Земля також виконує функції зцілення: «напівзакопана в землю» [530, 13], Даруся відчуває, як до неї повертаються сили, як у тіло повертається душа: «Земля витягує біль і дає їй соки» [530, 13, див. також: 14, 25–26]. У повісті «Москалиця» «вода» розширює свій символічний спектр: від символу свободи [529, 25] до матеріалізованого «образу Божого, образу материного» [529, 25]. Олюднення, одухотворення «води бунтівної» експлікує релевантність усіх складників світу живої, одухотвореної природи

й трансформує (через міфологему біблійного потопу) міфосценарій початку в міфосценарій кінця: *«Можє, то не вода – а людські пристрасті проривають землю в часи потопів і так безжально шматують гори й доли, як лиш уміє шматувати людина одна одну»* [529, 25].

Міфологічний сценарій початку в художньому світі Марії Матіос має свої текстові варіанти, як-от: *«виношування нового життя»* [529, 13] – ріст *«щойно зачатого плоду»* [529, 9] як *«одночасний вибух веселих – весільних – скрипок»* [529, 12] (*«<...> Маріці здавалося, що вона чує, як росте в ній щойно зачатий плід. Отам, у гарячій утробі, із-під самого серця й аж до самого лона, з кожною хвилиною більшає в ній Христофорове сім'я <...>»* [529, 9]); сівба, проростання гороху (легенда, розказана Севериною [529, 29; див. також: 532, 76]); приборкування *«холодної гадини страху»* [532, 38, див. також: 38–39, 48–49, 97]; віднімання відьмацької сили (через ритуал обв'язування червоною стрічкою коров'ячого хвоста й розкидання по подвір'ю іржавих підков [532, 49–50]); пошук/приручення долі [529, 28–29; див. також: 532, 75–76]); народження/пошук/приручення щезника (*«гонимарника»*) [529, 10; див. також: 11, 20–21; 532, 49–55]). *«Вигрівання»* щезника обертається в тексті міфосценарієм кінця: місце, в якому живе щезник, *«не є щасливе. <Адже – Ю. В.> тут нечистий дух аж на двох кутах товктися може»* [529, 22], а сам диявол *«перекидається в різних тварин»*: коня [529, 22], kota [529, 30]. Давньоукраїнська міфологія змикається з фоново-культурологічною, загальнолюдською – *«пам'ять»* локалізується в серці, *«тонід грудьми»* [529, 45]: у Северині мало не щодень озивається (*«дрижить»*) її минуле [529, 45]. Так, виношування минулого експлікує міфосценарій початку через антропогонічний міф (виношування/народження дитини). *«Щоденник страченої»*, цей, за словами Лариси Волошук, *«своєрідний трилер нещасливої жінки»* [76], доповнює низку текстових варіацій міфосценарію початку Марії Матіос: *«її примхлива примадонність Печаль»* [531, 83] як креатор, *«як стимул і рушій, спонука до життя й смерті»* [531, 82; див. також: 180]; дозрівання огірка іманентне народженню/росту дитини (епізод із пошиттям, примірюванням *«сорочечок»* на *«зеленого карапузика»* [531, 47; див. також щоденниковий запис від 15 серпня: 48–49]). У повісті *«Черевички Божої Матері»* спостерігаємо змикання язичницької комплементарної парадигми з

християнською, що виявлюється перш за все в образі черевичків, пошук яких відбувається в аксіологічному вимірі: знайти «чарівний цвіт», щоб було більше добра: щоб «докторові було менше роботи в їхньому селі <...> Ніхто би не знав холоду. // Сирітства. // Кожен був би здоровий. // І всі би багато сміялися» [532, 31–32, див. також: 532, 87, 201–206]. Зімкнена язичницько-християнська міфомодель розгортається у світах уяви, теїстичного верху, хтонічного низу й артефактних, антифактуальних істот, де співіснують «щезник», чорт, «вовче виття», релігійно-пасхальні й давньоукраїнські ритуали освячування паски, магічного кола, терапевтичної молитви [532, 21–22]. Ритуали заклинання граду [532, 35, див. ширше: 31–37], викликання («привертання») дощу [532, 70–71], як і «видурення у щезника чарівної квітки» [532, 21], на переконання Іванки (у якої «фантазія велика» [532, 33]), мають чудодійну силу. Зцілення також приносить занурення у світ живої, одухотвореної природи: купання у «живильній воді», обтирання «жорстким конопляним рушником», змащування тіла «мазтю із цвіту арніки, кореня валеріани і букового жиру», сидання «голою срачиною в сідло живого – на мільйон брунатних душ! – мурашника», перезання «гарячими кропив'яними батогами» – усе це упереміш із замовляннями москалиці Северини й беззвучними молитвами Іванки мало цілющі, життєдайні властивості [532, 80–82].

Ще один варіант міфологічного сценарію початку реалізується у творах **Галини Пагутяк** [текстовий алгоритм і семіотичну модель даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.1.3; схема 2.1.4]: автотворення¹¹⁸ Космосу, пов'язане зі світом міфосну: «Всесвіт, що сам себе створював, перекроював, нищив і створював заново», уявлявся Н. «Небесною кравчиною» («на голові в неї корона, а на лівому плечі в неї місяць, на правому – сонце»). У світі реального буття Небесна кравчиня була дівчинкою-підлітком, що вишивала¹¹⁹ щось «срібними і золотими нитками» на «клантях темно-синьої тканини» на горищі будинку [540, 285–286, 283]. Вибудовуються паралелі¹²⁰: синя тканина – небо, блискуча нитка – зірки на небі як стіжки вишивки, горище будинку – верх світової вертикалі, sacrum'у, Космос. Синій, космічний колоратив є домінантним і при змиканні двох протилежних точок вертикалі в образах неба й криниці. Гідроморфний код стає ключовим при дешифруванні топосу Небесного раю: на дні криниці-неба, розмірковує занурений у листяний сховок Н., «живуть, і нічого, звикли, бо

можна й так – на дні. Розум не може змиритися з реальністю – білою дорогою в небі, по якій можна ступати спокійно, весело й твердо» [540, 289]. Небесний рай усвідомлюється Н. як неминуча реальність: «<...> *одного разу він ще побачить Безсмертних і Досконалих. Цього разу вони помітять його на дні й спустять драбину»*. Текст повісті підказує дві моделі космічного часопростору: Космос = криниця-безодня і Космос = Небо і земля, а між ними – колодязь-тунель, з криниці не вибратися самотійно, можна лише зі згоди Неба драбиною.

«Тим, що повинно належати кожному», героїня «Книги снів і пробуджень» називає *«клаптик землі за життя, де можна виплекати свій сад, хай завбільшки з долоню»*. Топос саду, здатний розширювати до безмежжя й звужувати до цятки свій простір, у часовому вимірі – вічний. На семантику вічності вказують міфологеми-маркери космогонічного сценарію: вода, горіх як ізоморф Дерева Життя, плодови й дикі дерева, *«котрі з зернятка, занесеного пташкою, ростуть <не лише в саду, а й – Ю. В.> у густій лісовій хащі»*, яблуня, яка *«наполовину створена людиною і не має того захисту, що інші дерева»*, та метаморфози: *«домові більше подобалося бути деревом у величезному саду»*, *«дім перетворювався в акацію»*. Вегетативним світом стають атрибути, створені руками людини: будинок і люди, які не повернуться. Сад дивних антропо- й атрибутивно-вегетативних метаморфоз виявляється *«Зеленим островом»*, в Саду якого *«кожна квітка і кожна травинка вічні»*. Потрапити на Зелений острів можна уві сні, а повернутися – прокинувшись. Лише ті, хто *«вмощувався під деревами і засинав»*, залишалися на острові назавжди [540, 195–197]. Так, Галина Пагутяк у повісті «Книга снів і пробуджень» моделює ще один міфосценарій віднайдення Раю: на «Зелений острів» можна потрапити через один із станів фізичної неповної фактивності (поряд з екстазом, оп'янінням, використанням галюциногенів) – через міфосон¹²¹ [див. про це: 351, 14 – і далі]. Юрій Лотман називає сон «семіотичним вікном», «семіотичним дзеркалом, в якому кожен бачить <...> відображення своєї мови» [227, 222] і наголошує на його поліфункціональності: передача повідомлення від таємного іншого, від колективного надсвідомого (хоча, насправді, пише у книзі «Культура і вибух» вчений, сон є інформаційно вільним «текстом у тексті»), віщуванням таємничого майбутнього, шляхом до самого себе («Із зовнішнього він <таємничий простір – Ю. В.> став

внутрішнім», «ідеальний Ich-Erzählung» [227, 223, 226]), предмет віри («сон – батько семіотичних процесів» і «мова для однієї людини» [227, 224, 225]), що дозволяє йому бути «резервом семіотичної невизначеності, простором, котрий необхідно ще заповнити смислами» [227, 226]. У главі «Кристал помщається» книги «Фатальні стратегії» Жан Бодріяр розглядає сон як складову психіки, що виказує не лише «позасвідомі й метафоричні порухи, а ефекти зваби, <...> пророчі властивості <...>» [48, 144]. Критикуючи психоаналіз за його гіпертрофовану семіотичність¹²², філософ зупиняється на звабі сновиддя, яка часто з'являється у формі цілющих снів.

Посадити й виплекати сад довкола уявного будиночка – оберега від забуття – передбачає в «Спаленому листі» реалізацію міфосценарію початку, адже сад із міфосну, посаджений із «зерняток» любові й пам'яті, стає сильним оберегом, символом зцілення, безсмертя, вічності, добра [540, 234–235].

Концепт пам'яті є домінантою і в мікросценарії будівництва «*справжнього дому, який дає відчуття захисту*». Локусно цей будинок, зведений «*із добрих і поганих споминів, які є*», має здатність модифікуватися: «*Його можна носити на спині чи в серці*» [540, 187]. Варіантом такого віртуального будинку є дім, «*збудований з уламків нашої свідомості*», саме тому він «*дивний*» і «*якийсь недоладний*». Він виникає або уві сні, або у зімкнених світах, де мешкають як свої, ті, кого знаєш, так і Чужий/Мертвий, до якого Вона/Я «*почувала відразу*» [540, 191, 190]. Про світ-прихисток, «доступний лише дивакам» [124, 42] – «глибоко духовний, обов'язково – відмінний, а то й протиставлений “зовнішньому”, “загальноприйнятому” світові» [124, 43] зазначає літературознавець Юлія Джугастрянська, аналізуючи реалістично-психоделічний тип письма Галини Пагутяк. Саме у творах цього типу письма герої тікають з реальності у «ті світи», «не знаходячи розуміння, жахаючись браку людяності, втрати духовності» [124, 43]. «Ті світи» (а постають вони конструйованими з ірреальних, фантастичних елементів) дозволяють, за Юлією Джугастрянською, «ілюструвати й увиразнювати морально-філософські проблеми» [124, 43].

Ще одним варіантом міфосценарію початку є міфосценарій «Пробудження». Розділ роману-феєрії «Зачаровані музиканти» має назву «Журавненський Пігмаліон». Сильна позиція тексту (розгорнута в епізоді згадування легенди про Пігмаліона й

Галатею¹²³, що сприймалася «більше як філософська алегорія краси, яку треба відкрити» [538, 46]) відсилає читачів до давньогрецького міфологічного сюжету про скульптора Пігмаліона, а сам текст експлікує основні компоненти сюжетної лінії: міфологема каменю, що в міфології народів світу вважається одним із п'яти першоелементів буття, описується як символ чистоти, краси, знак природних скарбів Журавного: «<...> на дерев'яному помості лежала брила сніжно-білого порфиру, багатства журавненської землі. <...> Ця брила була чимось незмірно більшим, ніж коштовний камінь». Камінь стає аніматичним локусом, уособленням життя, радості й горя Олександера: «Десь у її <брили – Ю. В.> туманній молочній глибині переховувалась від суєтного світу душа Олександера, його горе, його щастя, його життя», «<пан Олександр – Ю. В.> сам став тим каменем, серце його билося в нім» [538, 25, 160]. Життєдайна потенція каменя розкривається за допомогою міфологічних кодів: вегетативного (в порівнянні «вилущеної колісь з товщі каменю» брили з «зерням зі спілого горіха»), піроморфно-колоративного («Від світла камінь ставав прозорішим, колір його теплішав. Здавалось, світло жило в ньому завжди»), антропоморфного («Його <камінь – Ю. В.> слід було розбудити, як будять зі сну кохану жінку <...>»), артефактного («в його <каменя – Ю. В.> напівпрозорості була замурована якась істота <...> Вона вийде колісь звідти. <...> Долото чи різець завдали б їй болю. Вона сама вийде»). Космотвірна інтенція каменя експлікується його суб'єктно-об'єктною позицією: камінь порівнюється з одним із ключових образів космогонічних міфів народів світу – яйцем: «<...> мине небагато часу – і камінь розтріснеться, як яйце, й з нього постане прекрасна істота»; з образами – ізоморфами гідроморфного першоелемента буття: «<...> Олександрові почали снитися сни про камінь. Як він занурює в нього руки, наче в молоко, і не може сягнути дна. Або розтає, наче лід. Як починає кривавитись від того, що хтось поклав на нього залізний меч». Зустріч із каменем «пана Олександера, посивілого, з лицем, покарбованим зморшками», стає для нього віднайденням Раю: брила каменя перетворюється на райський часопростір, протилежний реальному: «неземна тиша, золота благодать, солодке хвилювання» – стани, які відчув скульптор, притулившись щогою до «холодної поверхні». Райський хронотоп характеризується і особливою темпораллю: час ніби повертається назад. Часопростір Раю розкривається

синестезійним образом, в якому до «райських» кольорів додаються «райські» запахи, звуки: *«Запахи були як музика: фіалки змінювались первоцвітом, ружа любистком, рум'янок м'ятою...»* Чари каменя зникають в мить переривання тактильного зв'язку: щойно скульптор відривав руки від білого каменя, блаженство зникало, змінюючи «райські» запахи на «земні». Так, *«різкий запах скошеної трави»* викликав у пана Олександера асоціацію зі смертю з косою. Мотив смерті реалізується через бінарність «холод – тепло». Холод (як і «земний» запах скошеної трави) стає передвісником оберненої метаморфози: «тимчасовий» юнак знову приймає свої реальні риси. Віднайдений Рай обертається пеклом: як смертельна вирва, камінь *«вискотував з нього життєву вологу, перетворюючи чоловіка на стару зморшкувату почвару з вічномолодою безсмертною душею»*. Камінь стає символом прокляття, уособленням в'язниці душі і карою за бажання повернути молодість: скульптор застигає, *«прикутий до каменя, так і не ставши Пігмаліоном»* [538, 25–27, 161–162]. Позитивне символічне значення амбівалентного зеленого колоративу експлікується в часопросторі іншого Раю: світу живої, одухотвореної природи: поля, луки – зелений рай – є символом свободи [538, 46].

Міфологічний сюжет про творення Пігмаліоном Галатеї, який стає компонентом есхатологічного сценарію, трансформується в індивідуально-авторський сюжет творення з *«каменя небаченої краси й білизни»* фігури Діви Марії як очищення й освячення нечистого каменя. Власне освячення – окроплення святою водою вирізьбленої флорентійським майстром фігури – зробило диво пробудження до життя: *«<...> свята вода потрапила на обличчя Діви, на її шию, рамена, вреситі на голуба. І тієї ж миті голуб вирвався з її рук і злетів угору. <...> Найсвятіша провела його політ очима й ледь зітхнула. Але то не могло бути правдою. Долоні мала стулені, як до молитви, звідки ж міг узятися там голуб?»* [538, 85] Так, акт творення відбувається не в контексті фоново-культурологічного, запозиченого давньогрецького міфу, а в етнічній християнській міфопарадигмі.

Варіантом міфосценарію початку стає сценарій єднання, взаємопроникнення усього в усе, що відтворює філософію трансценденталізму. Реалізується цей сценарій у світі зімкнених просторів, коли простір живої, одухотвореної природи залучає до себе

мешканців світу реального буття. Дар читати *«письмо невідомих ткачів»*: чути й розуміти мову трави, а значить, співчувати істотам *«світу, створеного Господом до появи Адама»* – стає для хлопчика Івася своєрідною перепусткою в ірреальність [538, 42–44, 148].

Ще одним структурним елементом космогонічного сценарію є міфосценарій воскресіння, що фрагментарно експлікує біблійний християнський сюжет про воскресіння Лазаря. Вражений на смерть у саме серце поглядом Пані, *«Матвій лежав нерухомо, блідий, із заплющеними очима, як раптом повіяв легенький вітерець, і тіло почало підійматись в повітря. Спершу на палець, потім на два... <...> Матвій завис над землею на три долоні <...>. Під ним була порожнеча, довкола була порожнеча, бо ніхто не хотів свідчити ні за нього, ні супроти нього. Але те було йому байдуже. Він просто висів, не почувавши жодної незручності»* [538, 96, 100]. Мотив польоту (підняття над землею) проспектує ідею воскресіння як переродження для нового життя (у даному контексті здатність літати – це перепустка до світу одухотворених істот, що літають над землею). Світ природи овиявлюється також у низці метаморфоз, що образно чи розшифровують, чи доповнюють прецедентний текст (про який згадує один із героїв *«Зачарованих музикантів»*: *«Лукаш чув байки про людей, які після смерті ставали деревами, квітами, птахами, та й читав Овідієві «Метаморфози»*). Так, на могилі пана Олександера дуже скоро виріс *«корч свербиуса <...>, обгорнувши колючими тонкими пагонами горбок, уже вкрився плодами, котрі набули червонуватого відтінку. Зелені пагони не цвітуть, а ці зацвіли <...>»*. Подібну ж картину побачив на цвинтарі і Миколай: *«На могилі Олександера ріс величезний куц шишини, обситаний блідо-рожевими квітами»*. Колючки й пагони свербивуса поводяться як живі істоти (хапають за рукав, роздирають до крові долоні, а пізніше *«куц шишини з червоними ягодами»* на межі села й Чорного лісу, за крайньою хатою, заговорить до Івася людським голосом) – образи вегетативно-флористичної моделі набувають ознак артефактуальної, дешифруючись у народнопоетичній міфопарадигмі. Тлумачення такої аніматичної метаморфози з вуст «свідків» підтверджує ірреальну природу знаків ТОГО світу: *«<...> тутешній простий люд спалює опирів на терновому та шишиновому огні. Може, нашого Олександера потяв опир?»* Імпліцитним семантичним поясненням цього є

червоний колоратив як експлікатура крові й один із амбівалентних символів життя-смерті [538, 115, 66, 127, 171, 116–117].

Розглянемо індивідуально-авторське прочитання антропогонічних та космогонічних міфів у поетичній творчості *Сергія Жадана*.

Творчість Сергія Жадана – у центрі сучасних наукових розвідок, дискусій, зацікавлень (зокрема, зазначимо дослідження І. Бондаря-Терещенка [51], О. Коваленко [180], Б. Пастуха [302], Я. Поліщука [312], О. Різниченко [330] та інших): його поезія «безжальна, скальпуюча по відношенню до змавпованого суспільства» [44], а проза «оприявнює тінь Іншого всередині самого українського суспільства» [312]. Олег Коцарев називає Сергія Жадана «тим письменником, котрий поєднав дуже транзитний, хисткий, катастрофічний дух часу нашої частини світу 1990–2000-х років, його іронію, цинізм, біль, споживацтво, млявий радикалізм із дуже в своїй суті піднесеними штуками – з усеохопністю добра, любов'ю, романтичним коханням, теплим внутрішнім світлом. І наснажив усе це оригінальним еластичним письмом, образним і дотепним» [198, 249]. І. Бойцун, М. Мухаметзянова в урбаністичному просторі поезій виокремлюють маркери акварелі: розмитість зображення, багатоаспектність кольорів, сугестія та синестезія образів. Дослідники, зокрема, зупиняються на описові картин апокаліпсису, що є аллюзією на біблійні тексти й реакцією поета на сьогодення, оперують образами-константами й «визначаються маркованими міськими топосами: вулицями, вокзальною площею, заводами й фабриками» [49]. Лариса Березовчук, досліджуючи різновиди поезій Сергія Жадана, вбачає міфоборчу спрямованість віршів-візій, яка свідчить про усвідомлення поетом того, що «міф – це колос на глиняних ногах <...> де панують міфотворчі енергії, там свідомість людей приречена на постійні перетворення чорного в біле і навпаки» [38]. Наявність біблійного дискурсу (як складової міфології) в ліриці С. Жадана, зазначає Ольга Шаф, «свідчить про необачність характеристик його творчості як епатажної, поверхової тощо, адже апеляція автора до Біблії – хай і з метою світоглядного діалогу, переосмислення – означає пошук духовних первнів і цінностей, що є рисою “серйозної” літератури. У творчості митця рубіжних та 2000-х років біблійний зміст набуває виразних постмодерністських засад – театральності,

карнавальності і відповідної функції – травестіювати “вічні” цінності у сучасне мистецтво» [434].

Міфологічний сценарій початку у творах Сергія Жадана [текстовий алгоритм і семіотичну модель даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.1.5; схема 2.1.6] в низці віршів поета (зокрема циклу «Радіошансон (вісім історій про Юру Зойфера)») репрезентує прецедентні сюжети фоново-культурологічного міфу: Хаос породжує потвор, чудовиськ, що розповзаються світами. Так, наприклад, у вірші «пси міської інфраструктури» першопочаток реалізується образами хтонічного, артефактного та тератоморфного світів, як-от: «*нори*», «*підвали*», «*темрява*», «*потопельники*» [506, 302] (підсиленими дієсловами «*виповзають*», «*вивалюються*», «*продираються*», «*втискаються*», характерними для хтонічного низу). Так, космогонічний міф з’являється у вірші фрагментарно: лише початковою точкою – локусом креації, звідки починається рух: «*Вони виповзають із нір і підвалів, виходять із темряви, / вивалюються з небуття, продираючись крізь жоване м’ясо / самотності, втискаючись в стіни, тримаючись південного / боку повітря, виходять, виносячи найнеобхідніше – / каміння, яке вони переносять у портфелях і в паперових / коробках, міцно стискають, відбиваючись ним від псів, / немає часу, лише ця дивна процесія наших із тобою / знайомих, яка поночі рухається вулицями, що / охолоджуються, порожніми площами в бік річкового / вокзалу...*» [506, 302]. Погоджуємося з думкою Лариси Березовчук стосовно образів нижнього світу, представленого міфологемами небуття, пекла: «Цю семантику для поета втілюють не звично підземні, а підводні нетрі, де ніколи нічого не змінюється, бо час, котрий унаочнюється подіями та рухом, – відсутній. Саме у зв’язку з міфологемою підводного світу з’являються образи людей-риб та утоплеників. Як на мене, це зовсім не ознака апокаліптичного світобачення автора чи хворобливості його психіки. Мені здається, що у такій вербальній формі поет намагається – безстрашно, бо аналітично – **збагнути і осягти химерний, дораціональний, вжахуючий Хаос підсвідомості**» [виділено автором: 38].

У збірці 1995 року «Цитатник» Хаос маркується колоративами та першоелементами буття: «*порожнеча*», «*темінь*», «*вода*» й «*передчуття*»¹²⁴ (у контексті вірша «Двадцятого квітня йшов дощ» [506, 6] – «*передчуття потопу*»): «До

цього був проміжок часу – довгий і рваний, / Повільне чекання і порожня кімната, / Подвір'я холодна переповнена ванна. / І краплі дощу – темні, мов нафта» [506, 6]. Поет чітко окреслює впізнаваний часопростір до-народження: час – «довгий і рваний», простір – «наповнений вологою ніччю». Характерно, що «дурнувате передчуття потоку» матеріалізується в психологічній «вагітності» мікрокосму («Зростала депресія – повільно, але значно. / Хотілося пити і тягнуло на узагальнення») й космічній «вагітності» природи – народження Космосу з «важко впалого яблука дощу» відбулося: «Все закінчилось, як завжди, децю прозаїчно – / Я горбився з морозу і сахався світла, мов шур» [506, 6].

«Пустота» як образний експлікатор креативного хаосу (функція творення реалізується в ключовому мотиві вірша «Гриби Донбасу» збірки 2007 року «Марадона» – росту, зростання) постає амбівалентною міфологемою, колоративно знімаючи бінарну опозицію життя-смерті: «гриби Донбасу, нечутні химери ночі, / виходячи з пустоти, виростаючи з кам'яного вугілля, / доки серця стоять, ніби ліфти в нічних будинках, / гриби Донбасу ростуть, ростуть, не даючи померти / від туги усім зневіреним і пропащим, / тому що, чувак, доки ми разом, / доти є кому переривати цю землю, / знаходячи в її теплих нутроцях / чорний колір смерті, чорний колір життя» [506, 263].

Темрява як колоративний асоціатив хаосу репрезентується «ніччю», «тишею», «порожнечою», «морозом», виступаючи нижньою точкою вертикалі: «<...> щоби не розбудити її, / переступаючи обережно залишені нею речі, / книги і одяг, нагріті повітрям шматки / тієї травневої ночі; переступаючи в тиші / де стіни, вікна і сходи, і встояна темрява / з осадом мороку на самому дні<...>» [506, 202]. Часопростір «чорних пустот» формується в міфосні, і «найменші рухи» пробуджують «простір», змикаючи й перемішуючи всі «голоси», «дихання», «дотичності», «вигини». Так «із густого травневого тла» вивільняються, проростають, здіймаються вгору «паростки життя» – здійснюється сценарій народження: «Переливаючи світло із атома в атом, / рихтуючи коріння і стебла, з яких складається висота, / тягнути за собою хисткі, обтяжені гіркотою наповнення / трави вздовж залізниці, витягуючи між собою / ластівок і комах, комини і антени – / дерева своїми тілами майже сягають тих місць, / де обривається наше повітря / і починається інший бік порожнечі, майже сягають тих

стиків, за якими з'являється сутінь, / де лише пересипається тиша і формується дощ» [506, 203]. Вертикаль – «висота» – з'єднує різні «боки порожнечі», руйнуючи межі світів. Таким чином світові живої, одухотвореної природи вдається розтривожити пустку «власним зростанням», «натрудженим доростанням в'язких глибоких земель до власних поверхонь» [506, 202], «невловимим перетіканням предметів // в собі самих». Процес народження – «переливання світла із атома в атом» [506, 203] – концентрований, напружений, точковий: «переступаючи через траву, відчуваючи як напинається / ця виважена хода, якою повз тебе зазвичай проходять планети, / вся атмосфера, яка тебе супроводжує, / вся темрява світу, порядок усіх речей...» [506, 202]. Космос, що народжується навіть «найменшим здриганням» [506, 203] у просторі, «де лише пересипається тиша і формується дощ» [506, 203], – багатовимірний і повноцінний, адже – «відрихтований» [506, 202].

Цей же нічний часопростір «сльоти осінньої» – й у вірші «Не було вже нікого, хто любив тебе...» [506, 8]. Центр мікрокосму – людської душі – у світах сну, творчої уяви, мистецтва перетворюється на хронотоп¹²⁵, де зароджується паросток Усесвіту, здатний з'єднати всі світи, побудувати «мости»: «<...> гнучкий, мов хребет, / В тобі проростав Христос» [506, 8].¹²⁶ Медіальна, всеєднальна роль «паростка»-Христа підсилена образною вертикаллю «птахів» та «мостів»: «Ти схиляєшся низько над чистим папером / І повільно малюєш мости», мотивами чистоти, незаплямованості (імплікація первинного хаосу), творчості, страждання – через образи молока, крові, хреста. Народження Христа – через розп'яття («Його тіло розмазували, мов жовте масло, / По м'якоті житній хреста»¹²⁷) й воскресіння («Над його чолом птахи воскресіння / Сплели тернове гніздо») – є парафразом творчого акту – побудови мостів. Абсолютно унікальною є в цьому контексті індивідуально-авторська міфологема хліба, що прочитується як одна з етноміфологічних складових сценарію початку – пророцтва з «житніх зерен хреста» будівничого «мостів» – Христа.

За допомогою вегетативно-символічного коду («зерно» в структурі порівняння – як образ – суб'єкт зіставлення) дешифрується космосценарій народження слова: «Червень дозрівав, немов зерно – / рвалась мова і гострий слух» [506, 53]¹²⁸. Анна Біла, аналізуючи цей вірш, зазначає, що в ньому фіксується «процес тлінності у природі – від

зрілості, досягності, до творчого звільнення від форми, смерті, оголення» [44]. Дослідниця вбачає в такому мотиві смерті первень життя, адже той «дає витoki мотиву творчого злету й падіння, прагнення й реальності» [44]. Саме у світі живої, одухотвореної природи з Хаосу, пітьми народжується Космос – життя. Космогонічний сценарій у вірші циклу 1998 року «Пепсі» текстуально репрезентовано бінарними символічними колоративами «чорний – білий» («*Ночі розсипалися піском, / та в найменших порухах пітьми / простір, ніби посуд молоком, / Повнився початками зими*» [506, 53]), оксюморонними вертикалями («*<...> щоб сягнути цих жахних провалів, / щоб пізнати цей високий тлін...*»). Космогонічний міфосценарій відбувається всередині вегетативної одухотвореної моделі, перемішуючи першоелементи вогонь і повітря: «*І в осердях потьмянілих трав, / в остиганні стебел і плодів / солод пламенів і вигорав / передвістям перших холодів*». Так, міфосценарій початку моделюється у вірші актантами: «вагітним» зерном-мовою, червнем, початками – плодами зими; функціями актантів: «дозрівання», «наповнення», «пламеніння», «вигорання» тощо.

Подібний сценарій народження – й у вірші «Богдан-Ігор», де з тканини світла, видінь, рухів, просторів формується космос – «стебло»¹²⁹, що «тендітно ламає забуття, / невидимі для ока межі» [506, 61]: «*Втинаючись в глибоке тло / дитячих видив, переміщень, / з усього плетива приміщень, / з усього світла, що текло / повз очі, постає стебло, / пробивши днище*». «Весна», «вагітна» «стеблом», постає як Хаос – «підземні нетрі», «вогка вина», що народжує «сни»: «*Набряклі залози весни / над стінами районних центрів. / З яких чіпких підземних нетрів, / з чисті вогкої вини / постануть ще подібні сни – / густі й відверті?*» [506, 62]. Образним маркером міфосценарію початку є у тексті вірша животвірна «березнева глина», просякнута «*напівпрогірклим медом, / прозорою і ядучою слиною*»¹³⁰ й передчуттям народження Бога, який проглядає-прочитується в «*довгих описах прикмет*», «*розлитих фарбах*», «*рухові планет*»¹³¹. «Дзвінка глина» як будівельний матеріал¹³² у чийхось руках «*вмовкає <...> під стопою садівника*» [506, 86], поступаючись «*караванам підземних вод*», що «*пробиваються під мости*» [506, 85], зрощуючи «пустку». Процес невпинного росту «*доріг, вікон, домів*»¹³³ – не контрольований¹³⁴: «*Так немовби зрушено міст, / і кружляє сонце вини, / наче ми спричинили цей ріст / мовчазної / садовини*» [506, 85] і болючий:

«Навіть голосу тихий сплеск, / ніби рух механізму, коліс, / доторкнувшись твоїх небес, / залишає гострий / надріз» [506, 85]; проростання «зела»-життя нагадує космічну коловерть, безкінечний рух, що на рівні тексту вірша «Пацифік» підтверджено образами кружляння, кола, руху: «рух механізму, коліс», «кружляє сонце вини». Невизначений, неокреслений хронотоп «нізвідки в нікуди» є декларацією саме світу живої, одухотвореної природи, імплікацією сакральної таїни, загадки. Ілюстрацією є вірш «Польський рок» зі збірки 2003 року «Історія культури початку століття»: «<...> і прийде гаряча пора, / коли із землі повиростає стільки різних речей, / аж повітря змушене буде піднятися трохи вище, / щоби не зачіпати ці довгі високі стебла, / що ростуть нізвідки і тягнуться в нікуди / якраз під її вікном» [506, 162].

Життя і смерть у міфопоетичній картині світу Сергія Жадана не мають своєї «території» – чітко визначеної локації. Так, у вірші «Циганські королі» збірки «Марадона» є лише «територія» «поміж тим місцем, звідки ти, власне, йдеш, / і місцем, куди хочеш прийти» [506, 287]. Життя та смерть – по різні боки росту трави: «і ось / по траві, по придорожній траві, по насипах, на яких не росте трава, / вони переходять – вимучені і живі – / на той бік трави, де вона теж жива» [506, 287]. Категорія росту трави¹³⁵ є маркером «серцебиття»: «І доки вони переходять на інший бік, / з того боку трави чути, як замовка / інший шепіт, і хто з них не зник, / той, ніби власний шепіт, поволі зника, / чути, як зупиняється серцебиття, / чути, як серед насипів мовчазних / спочатку вони виходять із цього життя, потім життя повільно виходить із них» [506, 287].

Мотив будівництва-монтування («Важким кам'яним вугіллям в корінні лісів, / залізними лезами крізь пісок і вугілля / монтується – ланка до ланки, / зростаючись серцевинами, / обпалюється гаряча середина року» [506, 208]) є домінантним і в авторському варіанті хронотопного міфосценарію початку: перш за все, монтування «нетривкого міжсезоння» [506, 208] починається «з цієї – найглибшої улоговини» [506, 208]: у часі – «на самому спаді, якраз поміж червнем і липнем» [506, 208] й у просторі – «в тихих міських провулках...»; по-друге, хронотоп низовини співвідноситься з гідроморфним кодом, репрезентованим міфологемою річки: «каналами твого забуття» (алюзія ріки Лети), «чужими, збудливими, солоними запахами інакшої води,

<що> пробивається вгору по річищу, / заповнюючи собою пори чужої вологи», «крижаними потоками зі свого майбутнього» [506, 209], і – як наслідок – з міфологемою води на міфологічному зрізі медіаторів (між минулим, теперішнім та майбутнім)¹³⁶.

Певна семантична тотожність прослідковується між мотивами монтування (мостів) та рихтування/фарбування (стін). Якщо перший мотив експлікує медіальну сутність космічного, онтологічного часопростору, то другий – універсальну бінарну опозицію «світла – темряви». Будівничі – місіонери («муляри із залізними нервами, <що мають> повні кишени сонячного пилу» [506, 360]: «<...> не мають іншого клопоту – / відділяти світло від темряви» [506, 360]). Саме в цьому монтуванні-космотворенні важливу медіальну функцію виконують так звані кордоцентри-«серцевини» [506, 208], які ототожнюють живе й неживе («серцебиття дерев і велосипедів» [506, 211]), таким чином знімаючи всі відмінності-межі між антропоморфним, анімо-аніматичним, техногенним світами, нівелюючи всі опозиції. Саме такі пульсуючі нерви й зшивають усі простори і часи, саме ген ритму–руху–подиху є тим «світлом атома», що мандрує світами. Вода виступає у цьому кордоритмохронотопі домінантою космотворення: актантом і функцією міфосценарію початку, про що свідчить множинність, в-усе-проникність «океанів»¹³⁷ у вірші «Океани» зі збірки 2004 року «У.Р.С.Р.»: «Це відчуття, ніби раптом з'явилося багато води, / мабуть, тому, що кожен сніг має рухи і запахи океану, / з'являється присутність великого в твоєму житті; / все було створено з урахуванням твого серцебиття, / недаремно ці хвилі, не проявлені і непочуті, / повертаються в бік населення» [506, 218]. «Океани», текстуально подрібнюючись на «звуки», «слова», «підвали», «дахи», «дерева, ріки» – «ту частину життя, / яку називають життям» [506, 218], пробиваються в усі часопростори, «ніби не втримуючись на відведених / для них територіях», «в якусь мить забігають всього лише / на хвилину у сновидіння» [506, 218], розбігаються «теплою кров'ю по обгортковому паперу», куди «я встигаю вписати потрібні слова, / і навіть встигаю їх викреслити» [506, 219]. Так, океани, «вагітні» «звуками», «снами». «рухами», овиявлюються «словами».

Отже, ще одним варіантом міфосценарію початку є фоново-культурологічний сценарій народження Космоса з лона Океана. Індивідуально-авторська інтерпретація його полягає також у моделюванні урбаністично-артефактного виміру, де «*дахами снують сновиди / в пошуках п'ятого виміру*» [506, 24]: «*дрібний щербінь нагадує часи / коли навколо буяв океан / він відступив а натомисть / з-під води оголився білий острів даху*» [506, 24]. Символічна тотожність Хаоса й Океана підтверджується мотивом оманливої заміни («*кі вже черговий сновидида / відчуваючи в порожнечі колишню міць води / стрибає вниз*» [506, 24]), що знову експлікує мотив кінця.

Життєдайна функція як домінанта міфосценарію початку реалізується в низці віршів Сергія Жадана через образ – першоелемент буття «повітря»¹³⁸, контекстуально зімкнений із біблійним маркером першолюдей – «яблуком»: «*І врешті якийсь селекціонер / розділивши тебе мов яблуко / навпіл / побачить твої легені – / вагітні останнім повітрям*» [506, 23]. Нестача кисню – на противагу його видобуванню, концентрації – моделює діаметрально протилежний процес – згасання як експлікацію міфосценарію кінця. Так, у вірші «Ти питаєш мене...» мотив смерті реалізується смисловими ланцюгами пірнання – задухи, повішення – розстрілу: «*власне що я міг / відчутти / коли мої легені / пірнувши / всього-на-всього / зависають в нутрощах тіла / щоби вилуцувати з мушлі / повітря перлини кисню / тож чи здатен я був осмислити / причину своєї задухи? / Потім вони говорили Йому: / за цими дверима повісився Юда / і його тіло – побите й порізане – / зависає в кімнаті / мов розстріляні легені землі*» [506, 14].

У творчості Сергія Жадана виразно окреслюється унікальний варіант міфосценарію початку – народження поезії¹³⁹, що моделюється в часопросторі переплетених «волокон осені», «нісляобідньої вологи», досвіду-«спадку», зімкнених вертикалей і горизонталей. Анатомічним центром народження з Хаоса Космоса є «самий спід горла», де зачинається з нічого¹⁴⁰ «*протяг – чорний, Господній*» як звукокологічний асоціатив космодайного Хаоса: «*Так і рости, відчинивши вікно, / дбаючи спадок – залишки вір, / зжовкле письмо – цю данину свободі, / з тим, щоб колись, наче сік у траві, / вперше відчутти на самому споді / горла той протяг – чорний, Господній, / з котрого, власне, і родиться віри. / Все, що миналось, і все, що всотав, – /*

мати держав, ворожіння на слові, / стоси листів, повітові міста, / зібраний епос, важка промисловість, / вся анатомія, чесність і совість, / вся переповненість, вся висота» [506, 68]. Вірш-драма «Мері Крістмас Джізус Крайст! (Veselohe Rizdva, Isuse!)» є, за словами Ольги Шаф, своєрідним біблійним кітчем, для якого властиве постмодерністське компонування «несерйозності, штучності, вторинності, спрощеності, розрахованої на споживацьку доступність, карнавальності, поєднаної з сентиментальною ностальгією» [434].

У збірці «Месопотамія» міфосценарій початку розгортається як смислове переплетіння космогонічних, етіологічних, антропологічних та есхатологічних міфів, як злиття часових протилежностей («*прийде все, що мало прийти, / і зникне все, що колись було*»), згущення першоелементів буття – в акті номінації – озвучення, оприявлення, матеріалізації «*приголосних і гірких голосних*»: «*Ще нічого нема. Зелена ніч, / і в кожній тишій міра своя. / І знаючи, скільки потрібно сторіч, / щоби з'явилась найперша річ, / він вимовляє її ім'я. // Немов відчиняє нічне вікно / і ловить напружено кожен рух, / сподіваючись на щось все одно, / і небуття важке полотно / покійно дається йому до рук*» [510, 320, 319].

Антропоморфний міф про народження людини втілюється в збірці 2001 року «Балади про війну і відбудову» в теїстичну концепцію сакрального¹⁴¹ садівництва, під час якого ангели засівають душі-серця: «*<...> ангели звивають за ніч гніздо в її горлі / ангели в сутінках саджають дітям серця мов картоплю / сподіваючись на добрий врожай / чи може що вирости на такому суглинку*» [506, 105]. Варіація сценарію ліплення людини – у творі-«вертепі» «Мері Крістмас Джізус Крайст! (Veselohe Rizdva, Isuse!)»: процес творення людини десакралізується в артистичному хронотопі, в якому зникаються техногенний, артефактний, колоративний, звуковий, антропоморфний коди: «*все це тільки велика небесна анімація / небеса лише кавалки помаранчевого пластиліну / яким добрі духи смерті виліплюють очі чоловікам і жінкам / виліплюють серце і виліплюють троянди / пластилін що прогинається під черевиками / і пластилін яким виліплені горла співачок / всі небеса все піднебесся*» [506, 141]. Сценарій реалізується за допомогою актантів, текстуально експлікованих оксимороном «*добрі духи смерті*», на

зіткненні бінарних точок «верх – низ» у часопросторі «великої небесної анімації» [506, 141].

Антропоморфний міф в оберненій проекції реалізується в сценарії антропоморфізації космосу як результат нездійсненого сценарію людинотворення. У вірші «Я добре домовився з провідником...» зі збірки 2009 року «Ефіопія» чітко окреслюються всі складові космотворення: хаос, репрезентований «*морок*», «*товщами води, що невпинно несе*», «*кригою й вогнями океанського тиску*» [506, 357], «*пільмою*», «*океаном*»; функцією руху-росту: «*вечір диким вростав часником / у золото молоді пшениці*», «*рвався крізь морок усіх перепон, / крізь дихання субтропічного шторму*», «*невпинно несе*» [506, 357], породжує «*сушу й воду*» та забуває створити «*нас із тобою*» [506, 358]. Нездійснений акт людинотворення призводить до антропоморфізації космосу: «*Той, хто створив ці сузір'я німі, / напевне забув про нас із тобою. / І що нам лишилось? Блукати в пільмі / серпневою сушею і водою, / ходити поміж непевних чудес / і розглядати серед туману / запалене піднебіння небес, / холодні нутрощі океану*» [506, 358].

Індивідуально-авторським варіантом міфосценарію початку [семіотичну модель даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.1.7] в еротичних віршах **Сергія Ткаченка** є міфосценарій занурення в першохаос: образи-ізоморфи початку («*Пірнути в тебе, як в ріку, / Забути про усе на світі, / Лиш плить і плить – в примарнім світлі / В краї, незнані на віку, / Й любить – в прозорім оксамиті – / Тебе, тендітну і тремку. // І звідати любов до дна, / І впитись нею, / І втопитись...*» [560, 83]) експлікують архетип матері.

Варіантом космогонічного міфосценарію є міфосценарій народження поезії. У віршах Сергія Ткаченка він реалізується дотично до міфосценарію ініціації (через муки («*знаття того, що розум твій і руки / Не в змозі ані трішечки змінить / Цей світ, в яким твоє життя лиш мить*»)). Християнська парадигма (прочитується через імпліцитний образ Ісуса Христа, що пройшов мученицьким шляхом) змикається з давньоукраїнською у вірші «Поезія народжується з мислі...»: образи антропоморфної й метеорологічної моделей «*мислі, думи*» // «*хмари грізні, тяжко звислі*» об'єднані імпліцитним образом народнопоетичної міфології – Перуном: «*Спалахують враз громом і вогнем – / І ніч жаска стає вмить світлим днем*». Гнів Перунів трансформується в гнів народний, гнів

волелюбний, гнів раба, що встає з колін: *«Поезія народжується з гніву, / Що ти весь вік орав чужинську ниву, / Що волю ти ховав, мов раб, в собі, / Що долю ніс, мов лантух, на горбі»* [560, 37].

Домінантним образом збірки **Василя Слапчука** «Хлібний чоловічок» («Як довго ця війна тривала») є той, про кого сказано в її назві: «Хлібний чоловічок» концентрує в собі один із варіантів індивідуально-авторського антропоморфного міфу про творення людини: *«Мене зліпили не боги, / Мене зліпили вороги. / Зліпили з хліба чоловіка, / Зліпили, як могли, на совість. / Зробили тіло тимчасовим / І лише біль дали навек»* [559, 27]. Тіло й душа людини в цьому розгорнутому образі-символі постають як «зачерствіла хлібна скоринка», начинена болем: *«М'якушка зачерствіла хлібна, // В якій начинка – гострий біль»* [Слапчук 2012: 27]. Розширює цей авторський космогонічно-антропоморфний міф і образ *сірника*, що реалізує антитезу «свого – чужого»: *«І я колись, як інші хлопці, / Лежав спокійно у коробці. / Я був сирий ще і дурний. / Нічого так і не засвоїв. / Взяла мене чужа рука, / Од свого рідного кутка – / Об щось черкнула головою»* [559, 27].

У збірці «Німа зозуля» особливого звучання набувають образи матері (яка «проводить за руку» через мінне поле), імені («я на воді пишу своє ім'я»), ангела (що «простягнув мені, / Як спасіння, лезо» і «склав на грудях крила»), мотив утраченого Раю: «Веде дорога в небо, / Та не веде до раю», що трансформується в індивідуально-авторський образ розстріляного Раю. Такої ж трансформації зазнає й мотив запліднення землі – сівби: життєдайне зерно в руках хлібороба перетворюється на смертоносні кулі, якими засівають поле бою «паперові солдати» [559, 32–33]. Міфологічний сценарій початку набуває також авторського звучання: у вірші «Розстріл моджахедами полоненого» паралельні образи яйця/серця/кулака сходяться в мотиві народження «німої зозулі» [559, 34].

Василь Слапчук у віршах збірки «Сучок на костурі подорожнього. Рік Дракона – 2000» моделює свій космогонічний міф [семіотичну модель даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.1.8]: про народження, початок, рух – зі слова: *«Розбилося на очах яєчко слова, / Наклавили на уста мої печать. / Біжать стовпи і потяги кричать... / Яєчко б'ється, б'ється знову, й мій світ тече – губами жінка ловить, / ще пальчики не витерло дівча»* [559, 141]. Слова як уособлення зерна, зернини реалізують мотив сіяння

– збирання врожаю, що підтверджує індивідуально-авторський космогонічний міф: «— Дивись, куди лізеши! / Де не посій – там вродиться! — / слова у землю закопували» [559, 162], і стають символом спасіння, зцілення, порятунку: «І друг простить. І ворог стане другом. / Тяжкі, як жорни, тягнуть вниз борги. / Та Слово Боже¹⁴² – рятувальним кругом» [559, 170]. Ще одним із ключових образів є універсальний символ Світового дерева, що з'являється як елемент сценарію початку: у запозиченому та фоново-культурологічному контекстах: «Чи варто було йти в учні / до лісника, / аби вивчити церемонію / посадження дерева, / щоб потім виростити ліс, / у якому всі дерева підтиляні / (бо під кожним стоїть Конфуцій» [559, 164] та в біблійній іпостасі: «Під деревом апостоли полуднують. / Петро хліб ламає» [559, 211]. Міфологема дерева, експлікована образами саду, яблука, квітів тощо, найбільше концентрується у віршах з тематикою Спаса: Спаса Медового, Спаса Яблучного.

У збірці 2005 року «Дванадцять ню» міфологема дерева є домінантною у світі живої, одухотвореної природи («Старих дерев порожні гнізда. <...> Древа трохи вмерли. / Древа ще не живі. / Птахи, наче душі дерев, / повернуться в гнізда / Скоро» [553, 46] та у світі кохання: «Годішньої весни / дівчина сад до життя повертала, / хлопець лісом опікувався – після кожного їхнього поцілунку / на якомусь із дерев / брунька розпускалася» [553, 75]. У багатьох віршах основними образами вегетативно-флористичної моделі є образи яблуні/яблук та осені: «а у вівторок / ми з тобою / усю ніч / у яблуні / положи приймали» [553, 72], «Скільки б яблуками / не мінялися — / однаково: / твоє – надкушене, / моє – червиве» [553, 104]. Найчастіше ці образи з'являються в міфосні: «Влучаю яблуком у ніч, / як в шибку. / До крові ранюся / скалкою безсоння. / Ти пахла так, / як пахне повен кошик яблук, / який щоночі / ставлю поряд з ліжком» [553, 91]. Ключовими колоративами збірки є синій («Фарбує нігті жінка синім, / малює губи синім теж. / Немов наїлась жінка неба, / Вп'ялася нігтями у синь.<...> А синька бризкає ув очі, / а синька бродить у крові» [553, 61], білий («Сніг ніс троянди з кришталю» [553, 159]) та осіннє багатобарв'я («А жінка слинить олівці — / фарбує вогким осінь» [553, 131]). Ліричний герой уподібнюється то вітрові («Я зник, мовби вітер, / перегорнувши сторінки атласу, / і зоставив іншим / слинити пальці» [553, 73] «я – єдиний в нашому селі – / у мами від вітру народився» [553, 74]; то мисливцеві,

зброяреві («*Та я – мов зброя, вибита з руки. / Та я – мов зброя без набоїв*» [553, 55]), то ковалеві («*Я йшов – коваль із ковалів*» [553, 159]), то пастухові («*Я тому соняху – мов брат, / пастух – тим коням*» [553, 152]). Поет ніби пропонує авторський каталог тлумачень почуття кохання: кохання – «*це тимчасова втрата гумору*» [553, 68], «*насінина квітки*», «*метелик*», «*пташка*» [553, 69], «*наче морозиво, / яке треба їсти швидше, / щоб не розтало*» [553, 66], «*мов баскетбол для негрів*» [553, 96], «*кохання – це війна*» [553, 128], «*– Це так, / наче у білих черевичках / ступаєш по снігу <...> / А для мене це – / як револьвер / у червону иматину замотаний*» [553, 84]. Образ жінки зітканий зі снів («*Пробігли коні твого сну / моїм безсонням*» [553, 152]), снігів («*Жінка вередує: / – Вигадай для мене сніг. / Вигадую. / А він тане*» [553, 133]), садів («*Була я йому – / як сад. / Була йому – / як пасіка*» [553, 145]), слів/мовчань («*Цілував жінку / (суджену свою), / у якої – / половина слова / за щокою. / Мовчав, / доки слово визріє*» [553, 120]), яблук («*як я вже з'ясував, / коли яблуня парфумами пахне*» [553, 76]), спогадів («*Краєчок білизни майнув, / як спогад / про лісове озеро, / на березі якого / під кожною сосною / равлики кохаються*» [553, 81]), тайнописів («*А слідом за мною / ідуть ті, / хто читатиме / тайнопис моїх уст / на пергаменті твого тіла*» [553, 89]), меду («*І жінка ця така мені – як мед, / така ж липка, така (ще більш) солодка*» [553, 60].

Повість «Жінка зі снігу» – своєрідний авторський міф про скульптора Пігмаліона: «*Навіть якщо нема виходу, то обов'язково повинен бути перехід в якийсь інший вимір, іншу реальність. Скажімо, я не спроможний роздивитися з відстані обличчя жінки, але я завжди здатний собі його уявити. За цим же принципом я можу вигадати й створити для себе жінку, яка б відповідала усім моїм вимогам, уявленням, ідеалам. Хтось висікає для себе жінку з каменя, хтось вирізає із дерева, а я, оскільки не обтяжений ні досвідом, ні вмінням, із дитячою наївністю вирішив виліпити для себе жінку зі снігу*» [558, 5]. «Жінка зі снігу» – абсолютна протилежність реальній, «офіційній нареченій» Овідія (так звати головного героя повісті – двадцятип'ятилітнього письменника, наратора): «*А може, дарма я проміняв Людмилу на химерну жінку зі снігу? Чи вдасться мені коли-небудь її виліпити? А якщо так, то чи довго вона проіснує? А Людмила – ось вона, гаряча й реальна. Бери. Це все твоє*» [558, 25]. Перші обриси «химерної жінки зі снігу» з'являються в розділі «Тополинний пух»: дівчинка

десяти-дванадцяти років в уяві намагається виліпити з тополиного пуху «снігового хлопчика» [558, 28]. Саме цей мотив – ліплення-творення – спостерігатимемо в тексті надалі. «Жінка зі снігу» ліпиться з уяви-реальності («дівчина з книжкою» в рейсовому автобусі: «А може, ця дівчина справді зустрілася мені не випадково, можливо, саме її я стільки часу ліпив зі снігу у своїй уяві...» [558, 56], «Дивовижне створіння. Скоріше навіть творіння, бо у мене таке враження, що я її власноруч із снігу виліпив... Така вона снігурочка...» [558, 102]) та спогадів (шкільне кохання Овідія – Оріся: «...закохався я не в лице, як усі нормальні люди, а в потилицю. В Орісину худеньку шийку, в золотавий пушок на тій шийці, у хребетні хребці, що збудливо, виклично й беззахисно витиралися крізь гладеньку молочно-білу шкіру, у гострі крильця лопаток...» [558, 33]. Реальна «жінка зі снігу» має декілька облич-постатей, та й усі вони – далеко не ідеальні: «наречена» Овідія Люда (що виходить заміж, але не припиняє стосунків з екс-коханим), перше шкільне кохання – Оріся, перше юнацьке кохання Зоряна (в якій уживаються дві дівчини: одна – «тендітна», що «схлипує по-дитячому відверто й беззахисно» [558, 122], а інша – брутальна, невихована, що лається, палить тощо), «татова коханка» Верка (ця «снігуронька» схожа на «відьмисько, навіть якби під нею вогнище розвели з усією ретельністю інквізицій, то й тоді вона на зло всім не розтане» [558, 110]). Амбівалентність «снігуроньок» підтверджується авторською іронією, що має постмодерністський присмак: «Вирішую все-таки заглянути до своєї кімнати, аби пересвідчитися, чи моя чергова (чи маю я вже право так казати?) жінка зі снігу не перетворилася на калюжу посеред кімнати – чи то сніговичка розтала, чи то кіт попісав?» [558, 144], «Моя жінка зі снігу підтала настільки, що я промочив ноги і почав побоюватися, що справа закінчиться нежитем» [558, 218].

Процес творення «жінки зі снігу» продовжується у мріях і уві сні. Не випадковими є «засніжені простори» снів, на яких не залишається слідів: «...замітаються сліди тільки позаду мене. Мені робиться тривожно, але я продовжую крокувати, щораз важче й важче витягувати ноги з глибокого снігу. <...> «Я можу виліпити для себе жінку», – думаю я, і думка ця мене заспокоює. Щойно я так подумав, як прямо переді мною виникла жіноча постать. Я бачу жінку зі спini, лише її потилицю. Щось щемливо знайоме...» [558, 97]. «Жінка зі сну», як і реальна тендітно-

брутальна Зоряна, нагадує перше кохання юнака – Орисю («*Все-таки найчистішим був перший сніг, із якого я виліпив Орисю. Зовні Зоряна нагадує мені Орисю, але тільки ззаду – шийка, кучерики на потилиці, крильця лопаток... Загалом же вона зліплена з зовсім іншого снігу. Хоча оця Зорянина алюзія на Орисю – перший для неї плюс*» [558, 135]). Так сніг і реальність переплітаються зі спогадами. Оповідач не заперечує ірреальність «жінки зі снігу» та й не стверджує протилежне: «*Звичайно ж, жінка зі снігу – лише метафора. Але хіба жінка з плоті й крові не є метафорою?*» [558, 111]. Повесть композиційно не має розв'язки: герой так і не зустрів/не виліпив свою «жінку зі снігу».

У романі **Володимира Лиса** «Острів Сильвестра» міфосценарій початку [семіотичну модель даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.1.9] реалізується у хронометричній моделі внутрішнього світу героя: «*Час, що виростав із його свідомості, час, який спочатку мав розмір у триста шістдесят п'ять днів, потім у триста шістдесят, триста п'ятдесят, триста двадцять, триста, двісті, сто, п'ятдесят, збрижився, звузився, став вузькою стежкою його долі*» [525, 45]. Час означає особливий інтравертний хронотоп з його специфічними характеристиками й трансформується в універсальну міфологему шляху, імпліцитно розгортаючи міфосценарій початку в образних та мотивних домінантах.

Роман Володимира Лиса «Століття Якова»¹⁴³ просякнuto концептом пам'яті, якому структурно, змістовно, підтекстно підпорядковано всі текстові елементи. Міфосценарій початку входить у текст міфологемою колеса, що з'являється з перших сторінок твору. «Колесо» ретранслює символічний темпоральний спектр: вічність, рух, одновекторність: «*Не розкрутиши назад день чи рік, як те колесо. // Колесо теж назад не побіжить*» [525, 12]. Усі звичні, побутові речі набувають для головного героя роману Якова Меха онтологічного значення (як-от вагітність Улянки його первістком: «*І той маленький росточок вже пустив коріння в його серці*» [525, 33]), а Рай віднаходиться лише у серці. Так, міфологема Віднайденого Раю (поряд із міфологемою Втраченого Раю) стає центром мікросвіту, в якому живе кохання, а сам міфосценарій з'являється в експлікованій бінарній опозиції «рай – пекло» [525, 120–121]. Домінантою міфосценарію Віднайденого Раю є образ червоного коня [525, 81], що реалізує амбівалентну семантику життя і смерті (остання овиявлюється уві сні: червоний кінь –

передвісник наближення смерті [525, 229]). Міфологічний зріз передвісників поповнюється образом білого птаха зі світу видінь, що передвіщає народження радості [525, 130]. В іншому контексті космосценарій реалізується не фрагментарно, а цілісно, в якому білій пташці відводиться основна роль: посланця життя: *«Те зернятко <...> з далекого, іншого світу принесла на землю маленька біла пташка. Коли вона принесла його і зрозуміла, що тут народиться життя, і водночас збагнула, що назад, на свою планету, не зможе долетіти, бо надто багато сил витратила на шлях сюди, вона злетіла вгору і заспівала. То була пісня суму й болю і водночас пісня радості і щастя. Кажуть, що цю пісню можна почути досі. І хто її почує – той буде щасливим, носячи в серці таємницю особистого щастя»* [525, 132–133]. Білий колоратив імплікується онірично в образі апостола Якова, «брата Ісуса», що оберігає від погибелі Якова в часи «Содому і Гоморри»: *«Брат мій Ісус послав мене сюди, аби, коли тебе у вогонь кидатимуть, піти в ніч замість тебе. <...> // Він відірвався від тачки й полетів. Розчинився у небі. А Яків прокинувся»* [525, 160]. Так, образи-передвісники, образи-обереги з'являються героям роману в ірреальних світах (сну, видінь) і варіативно моделюють міфосценарій початку.

Побудуємо семіотичну модель міфологічного сценарію початку та його індивідуально-авторських варіантів на матеріалі роману **Володимира Дрозда** «Листя землі» [текстовий алгоритм і семіотичну модель даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.1.10; схема 2.1.11].

Стефанія Андрусів зазначає, що роман «Листя землі» пронизаний міфологічністю філософського плану [10]. М. Жулинський вказує на використання прозаїком образів, загорнених в алегорію, у метафору чи в міфообраз [146]. Н. Колошук у дослідженні «Про специфіку сюжетно- й характеротворення в сучасному українському романі-епопеї (В. Дрозд, «Листя землі»)» зазначає: «Авторська розповідь (графічно відділена від поданих курсивом “реплік” неназваних персонажів-оповідачів) у цій історії спирається на міфічні архетипи, властиві поетиці слов'янського (зокрема, поліського) фольклору та на біблійні стильові формули, щоб змалювати образ древньої землі немовби од сотворення світу. Звідтоді починається сюжетний час Пакуля і пакульців. Узагальнений образ села міфізується через стилізацію космогонічного міфу» [186, 3].

Про міфологічні образи як свідчення колективного підсвідомого говорить і О. Січкара, аналізуючи «сугестивний психологізм химерної прози письменника» [345, 12–14]. Міфопоетика є також об'єктом дисертаційної роботи Л. Яшиної [472].

Космогонія Володимира Дрозда – україноцентрична, адже вся просякнута етноміфологемами («*пшениця*», «*жорна*», «*тісто*», «*рожса*», «*млин*» тощо) в їх язичницькій та християнській іпостасях, де прадавні символи перемішані з християнськими: «*Давно колись Господар на кленовім листкові написав сонце, місяць і зорі, а поле зорав, посіяв пшеницю; що вродило – змолів на жорнах небесних, замісив тісто, а з тіста людяку виліпив*» [500, 36, див. ще: 500, 377]. На домінуванні етнічної складової у творах письменника наголошує й О. Січкара у своїй дисертації «*Проза В. Дрозда: психологічні аспекти*», резюмуючи: «химерність В. Дрозда базується на національному міфологічному ґрунті», що підтверджується жанрово-стильовими особливостями «химерної прози» [345, 8].

У «Книзі Нестора» паралельно подається дві точки зору на походження села Пакуля, в якому розгортаються події: один із нараторів – багатоголосий наратор-із-середини, хор, що є «не коментатором <...>, а суб'єктом: кожен з його “голосів” виявляє себе як характер, поданий через оцінку-позицію та через вчинок, дію» [186, 7] («*Багато різного балакають*»), цей наратор-«хор», уособлюючи в собі «образ багатоликого народу» [186, 7], посилається на родові легенди, перекази, що переходили від діда-прадіда: «*Дак не було сперва нічого – ні світу білого, ні Пакуля в світі, а було поле, ясне сонечко, та ясний місяць, та ясні зорі, детки їхні і дробний дощик з ними. А в полі росло світове дерево, на дереві сиділи два голуби, йони й сотворили світ*» [500, 36] і продукує спомини-сповіді очевидців подій (основними текстовими засобами творення такої неофіційної нарації є інверсія й повтор, що створюють проспективний і «стереоскопічний ефект» [див. про це також: 186, 3–4]. О. Січкара уявляє цього поліфонічного наратора «величною художньою спорудою, зітканою з тисячі голосів свідків важливих історичних подій» [345, 14].). Інший наратор – «зовнішній, відсторонений» (Н. Колошук виділяє основні елементи його стилю: «біблійне, літописне, апокрифічне сказання» [186, 12]) – свої міркування ґрунтує на «Книзі днів»: «*пакульці від сонця свій рід ведуть. Мати-сонце народило Ладу, Лада народила Живу*

<...>, а Вівдя народила Уляну – від пакульського горшечника Кузьми» [500, 37]. «Матисонце» постійно буде супроводжувати свою «спадкоємицю» Уляну на її життєвому шляху. Міфологема дороги, шляху підсилюється мотивами кола, повернення, круговерті, безкінечності й експлікується, зокрема, образами воза, колеса, горщиків [500, 37]. Мотив повернення (до Пакуля) реалізується в геометричній особливості світу: «Але правду-таки мовлять люди, що світ круглий. Бо виїздили вони з Пакуля Чумацьким шляхом, як птахи в тепличину летять, а вертали з сівера, відки зимовик дме» [500, 38]. Пакуль стає центром Усесвіту, «Краєм» – першопочатком, ідентичним першородному хаосу. Про це у «Книзі днів» (а «се пам'ять людяцька. <...> І ніхто в Пакулі не знав, де Книга днів, але була. І вписували до Книги днів, хто душу живу мав, біль свій і пам'ять свою. І казали люди старі: «Докуль Книга днів буде, дотуль Пакуль буде і Край» [500, 274]) свідчить Нестор Терпило [500, 84]. «Край» сакралізується, адже він єдиний уцілів після великого потопу: Бог зберіг рід краю від погібелі, бо побачив, що «люди Краю вашого на стогах лугового сіна, як на хмарах, пливуть, із скотиною, звіриною, плазуном та птаством укупі, пливуть і веселі жарти правлять, наче й не зазирає смерть їм в очі. І подивувався я людові вашому, що уміє сміятись і жартувать крізь сльози, горе та біль, і подумав: се листя землі, і як осиплеться воно, нащо я в світі, з ким я останусь?» [500, 85–86]. Рід пакульський стає сакральним символом Божої ласки, Божого промислу і Божої сутності, символом творення і продовження життя на землі. Життєрадісність, непохитність, життєствердність людей Краю є певними оберегами, що не дозволяють здійснитися есхатологічному сценарію (який оприявлюється через міфологему Вселенського потопу). Пакуль усвідомлюється пакульцями як центр макросвіту, локус-Усесвіт, в якому «мого пуна закопано», тому «сюди і навертає душа, у які світи не бродила б» [500, 40, див. також: 500, 326]. Індивідуально-авторська міфологема Дому, що експлікується Пакулем як родовим, генетичним осердям та міфологемою шляху, проспектує міфологічний сценарій пошуку сакрального центру.

Мотив *постійного* повернення реалізується в універсальному символі Світового дерева з його тривірневою структурою. Іманентними у своїй сакральності є всі щаблі Дерева: коріння, в якому – «сила велика» (саме цим пояснює Нестор Семирозум незнищенність посаженої ним тополі: «Рубатимуть, палитимуть і кров'ю

поливатимуть тополлю, але виростатиме знову, бо в корені її – сила велика», адже «<...> трава на попелищі з кореня старого, що глибоко в землі, проростає, а така ж вона точнісінько, як і та, що вогонь спалив. І треба про корінь дбати, калі хочеш, щоб на попелищі новина виросла. А коріння людей – се душі їхні» [500, 327, 358]); віття, листя (дерево, листя – уособлення людини / людей: образна синонімізація відбувається за допомогою вегетативно-флористичного та антропоморфного кодів: «І покотився по людях тиф кріпко великий. Такі дужі люди, а опадали з дерева життя, як лист осінній», «<...> прислано нас сюди для дозрівання душі наших, бо усі ми на дереві жисті земної – тільки квіти, з яких колись плоди розів'ються» [500, 400, 407, див. також: 423, 425]); стовбур (див. образ обпаленої верби: «<...>налетів з поля вітер рвучкий: закружив над долиною смерчем страшним і верби усі вирвав з корінням, і не стало верб. І тільки та, що обпалена громовицею, голим стовпом серед долини стояла, тільки та лишилася, як і була, корінням у землі, безсилий був вітер щось із нею вдіяти. Слухайте-бо: не корінням у землі дуже дерево, а калі буря не має за що вхопитися. Хіба не так само і людяка у бурі життєвській?» [500, 229]); верхівка («<...> із душі змученої зойк вихопився: «Бог чи диявол, а допоможіть мені!» І ти явився мені в подобі Нестора Семирозума і прорік насмішувато й гірко, що Бог і диявол на одне лице, вершинами переплелись, як дві берези від кореня одного» [500, 213]). Образна паралель «людина – дерево» підтверджується також ототожненням двох першоелементів буття води й вогню як символів життя: вогонь – ізоморф добра і людської душі («Не треба мені дяки твоєї. Не для тебе се я робив <...> – задля вічного сяєва небесного, бо душі людяцькі – краплі його...» [500, 365, див. також: 500, 321]), вода – ізоморф серцевини дерева: «І воскресло добро у душі моїй, бо мертвіє душа без добра, всихає, як дерево без води» [500, 423]. Саме така образна релевантність антропоморфного й анімо-вегетативно-флористичного світів експлікує опозицію «життя – смерть» і моделює міфосценарій початку: листя, опадаючи з дерев, перетворюється на цілюще добриво землі / люди, помираючи, стають перегноєм для часу, для вічності («Так, листя, листя землі – ось що таке люди! Короткочасний вік їхній, і обчухрує невидимий та нечутний вітер сеє листя з дерева життя безперестанку, і опадає воно, угноюючи пласти часу» [500, 376]). Універсальний символ Світового дерева дешифрується також біблійним кодом:

міфологема яблука як атрибут Едему, дерева пізнання, символ спокуси, життя, кохання, знак та передвісник змін з'являється саме в біблійному інтертексті [500, 651–652]. Фоново-культурологічна та етнічна язичницька й християнська іпостасі міфологеми Дерева Життя змикаються в тексті роману «Листя землі» вертикально: Нестор Терпило «двадцять п'ять лет одслужив царю земному», потім – «царю небесному», а пізніше – «у пеклі». Медіатором між світами виступає міфологема «Драбина»: «<...> небо відчинилось і опустилася з неба дерев'яна лесніца, на штурмову схожа. Забрався я по тій лесніці на небо <...>» [500, 59]. Пройшовши всі три щаблі, Нестор повертається на землю, «у світ земний», у «Край, де річка Невкля, де луги Сиволозькі і болото Замглай. Люди там – уже не люди, душі їхні продають і купують на штуки, наче худобу. Пани й паненята вірьовками нас пов'язали, зв'язаних б'ють і плакати не дають» [500, 41–42, 60]. Пакуль стає центром світу для всіх пакульців, бо душа їхня в ньому залишилася, тому всі повертаються додому, бо «вірьовкою <...> на родіну тягне, де туп закопаний» (хоча б у снах, як, наприклад, Опанас Журавський) [500, 654, 157, див. також: 500, 504]. Місце, «де тупа закопано», протиставляється чужині, навіть і райській [див., наприклад: 500, 506, 676].

Побудуємо семіотичну модель міфосценарію початку в художній реальності **Тараса Прохаська** (яку Наталія Чернишова називає «психічною імітацією альтернативних сценаріїв» [423]) [текстовий алгоритм і семіотичну модель даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.1.12; схема 2.1.13]. Вадим Трінчій, розвиваючи думку Юрія Андруховича про рослинну нарацію текстів Тараса Прохаська, називає стиль його письма «антигравітацією»: «Враження нелюдськості створюється тим опором, що чинить автор дискурсивному падінню, постійно пригальмовуючи, постійно опираючись “природному розвиткові тексту”, а загалом – “нормальному способу оповідати” – так, наче метою говоріння буває повна зупинка мовленнєвого руху, цілком негравітоване слово» [382]. Манера «повільного письма», в якому задіяно дихання, «повільніше від повільного, завжди з кількома судомами посеред процесу, коли слова, що обережно шукали місця одне біля одного, потім іще довго прикипали одне до одного, вже починають м'яко пульсувати, переганяючи сік із початку в кінець речення <...>» [382, 23], поєднана з майже науковою синонімічною артикуляцією: синонімічні

ряди-каталоги Прохаська, «по змозі закриті, зведені до однієї точки одного певного образу» [382, 23], й розсекречує рецепт авторського текстотворення: письменник тче текст, адже «кожна деталь оповіді Прохаська, кожний “епітет”, “відчуття”, “рефлексія” – всі вмотивовані *безпосередньо сюжетом*, всі виправдані <...> ще своєю наративною цінністю» [виділено автором: 382, 24].

Тамара Гундорова розглядає твори Тараса Прохаська як сконструйовані оповіді про реальності: «Оповідь розгортає мисленнєві образи-конструкції, які стають віртуальними проєкціями й потім знову накладаються на реальність – як форми ландшафту, наприклад. Фактично такі образи можна сприймати як феноменологічну топографію». Оповідь, провадить далі дослідниця, у філософських есеях йде слідом за «топосами – образами-уявленнями» (геометричні схеми, мапи, серії-колекції: архітектурний проєкт, гербарій, томограма мозку тощо), а останні «деконструюють реальність, оскільки накладаються на реальне й роблять його віртуальним, схожим на сни-марення». Однак, розмірковує Тамара Гундорова, «завдяки таким топосам Прохаськові персонажі поєднують різні фрагменти, події, сюжети реальности, отже – збирають (конструюють) її у своїх галюцинаціях-снах, оприявлюючи свою присутність». Деконструювання – процес розпаду пам'яті, свідомості на мікроструктури – необхідне персонажам Прохаськових творів «зادля того, аби по-новому перекомбінувати такі елементи й складати з них нові структури, причому навспак: від периферії – до центру, від кінця – до початку, з неживого – в живе, з помисленого – в реальне». Так створюється, на думку автора розвідки «Постчорнобильська бібліотека», «незвична комбінаторна феноменологія, щось схоже на медитативні пасьянси із залишків речей і думок» [111, 98–100]. Примітною ознакою ідіостилю Тараса Прохаська Тамара Гундорова визначає «філо-біо-текстуальність, коли текстуальні рекомбінації, вироблені уявою, перекривали біологічну плинність і органічність життя, а віруси самої текстуальности, помножуючи число рекомбінацій і варіацій, зрештою поширювалися на позатекстову реальність» [111, 25].

Дорота Корвін-Пйотровська, аналізуючи різні дескриптивні моделі художнього тексту, зупиняється зокрема на описі, який, за словами П. Чаплінського, «радше створює, ніж відтворює предмет» [цит. за книгою: 189, 51]. Один із варіантів такої дескрипції

дослідниця називає «візійно-поетичний», коли оповідь «розгортається за допомогою багатьох метафоричних образів, які створені у переконанні, що «описи заслоняють речі» [189, 51–52, цит. за книгою: [189, 52]]. При поєднанні реальності, уяви, пам'яті, сну речі ніби розшаровуються, постаючи у своїй справжній сутності.

Моделювання міфологічного сценарію початку у творах Тараса Прохаська прирівнюється до текстотворення. Новелу «Некрополь» письменник починає зі слів Маркуса Млинарського про «рекомбінацію» як аналог творення: *«Витворення якогось тексту шляхом тривалих генетичних рекомбінацій-кроків. Рекомбінацій, які через безліч спроб, незліченність непевних зрушень повинні привести до конкретної задуманої кимось структури. Може, так має статися Поява (З'ява) Бога»*¹⁴⁴. Основною умовою-ознакою рекомбінації автор називає рух. Маркус Млинарський у філософському трактаті-хроніці (де *«вирафінувалися <...> абстрактні онтологічні міркування»*), у щоденнику, що переріс у роман «Некрополь», захоплений *«ідеєю фіксувати мінливість незмінності»*, моделює ефемерний часопростір Міста мертвих (Некрополь), *«без конкретних часових рамок і без надто означених характеристик часового відтинку»*. За задумом автора, *«генеза подій <у романі – Ю. В. > має бути розмита в часі. <...> ніяких стилістичних ознак письма <...>. Ніяких чітких і детальних психологічних характеристик поза вчинками героїв»*. Використавши єдиний метод – рекомбінації, Млинарський відпустив текст. Запущені в текст *«мікроскопічні віруси»* розпочали автоконструювання¹⁴⁵, автовідтворення, розмноження – придуманий роман *«кишив» «самочинними рекомбінаціями»*. Складові цих внутрішніх часопросторів (як-от будинок Композитора і його доньки) моделювали безліч інших світів: *«стіни, сходи, коридори, двері і внутрішні вікна, меблі і картини дробили простір будинку на нескінченність суб-, пара-, супер-, транс-, інтерпросторів, котрі не втрачали здатності перетікати один в один, витікали один з одного, були незамкнуті, не мали суцільної межі і мінилися від найменшого пересуву предметів»*. Множинність і певна надреальність антифактуальних світів пояснювалась звичкою автора зближати *«бажане впорядкування світу з природним, хаотично-закономірним»*. Змикання реального й уявного (витвореного письменником-філософом Маркусом Млинарським) призводило до самовідтворення й одночасно самознищення «фрагментів»: *«автор тексту «свідомо задіював себе у події»*,

передчуваючи асоціації, *«узаконоюючи попередньо назване – можливість називання вимушувала уможливити відбутність»*. Так, «Некрополь» став *«реальністю у світі, де взагалі немає нічого ірреального, лиш різні форми реальності»*. Форма й структура «Некрополя», за філософськими схемами Млинарського, мала б *«стати моделюванням уявного дослідю»*, однак з'явилася рекомбінація: «Місто мертвих» стало множитися до безкінечності, розімкнувши світи Задзеркалля і створивши *«систему дзеркал, яку можна продовжувати ще й ще»*. Так, змодельований, витворений світ «Некрополя» актуалізує міфологему дзеркала як безкінечно продубльований хронотоп, як символ гармонізації світу і його розуміння, як поліваріантний конструкт. Серед варіантів конструкції «Некрополя» з'являються: *«стисле і ліричне оповідання, що переповідало міську історію»*, сценарій, що *«читався режисером, який робив розлогі коментарі, доповнення, уточнення, помітки»*, фільм, *«стенограма порад щодо фільму всієї групи, з доповненнями і придумками, уточненнями і нашаруваннями»*, анімаційний фільм. (Аналогом самознищеної структури у «НепрОстих» є *«п'яна п'єса»*, написана *«дочкою папи римського»* [545, 127].) Ще більш химерними варіантами «Некрополя» були такі: текст, що *«повинен би набиратися на шостій лінійці нотного стану, де вже були б ноти маршів Моцарта й авангардного джазу»*, *«сепарований текст»* тощо. Цікаво, що безкінечне моделювання варіантів «Некрополя» приносило його творцеві *«незмінний стан постійної легкості буття»*. Щоденна двадцятигодинна праця автора над створенням *«нескладного реєстротису схеми рекомбінацій»* дає свої плоди: Млинарський укладає своєрідний вербальний каталог *«від кількох визначальних до все витонченіших і вишуканіших, до все детальніших <...> і найспецифічніших дій»*: автора цікавлять варіації дій (як приклад наводиться розділ «Курити», що *«розтинався кількома десятками площин на кількасот підрозділів»*). Найскладнішим у цьому процесі рекомбінування було створити *«мапу буття»*, щоб *«з кожної найдовільнішої точки, не відриваючись ні на мить, можна було перейти від одного пункту реєстру до іншого, до іншого елементарного розділу, а потім – чи до узагальненішого підрозділу тої ж групи, чи до однозначного зовсім іншої»*. Однак така безкінечна мандрівка *«вигнутими горизонтами і вертикалями – аж до першослова “пізнавати”»* призвела до того, що філософ втратив інтерес до свого проекту. А «Некрополь» став розмножуватися світом:

театральною постановкою – *«пластично конструкцією за мотивами ідеї М. Млинарського»*. Один із свідків цього дійства описує його як апофеоз хаосу. Останнім варіантом втілення «Некрополя» стає запис на плівку. Так, моделювання рекомбінацій стало моделюванням хаосу варіативних втілень сценарію початку й одночасно конструюванням шляху назад, до першооснов, до сутності буття. У «Некрополі» міфологічний сценарій початку, проходячи через трансформацію в міфосценарій кінця, реактуалізовує безвихідь повторень-копіювань і здатність часу й простору розмикатись-розсуватись. Міфосценарій кінця, продубльований безкінечними «Некрополями» в танатоморфних міфологемах цвинтаря й страху, не здійснюється, адже *«спільнобудівнича толока»* (будування Цвинтаря – *«влаштування своїх місць»*) і симфонія Моцарта, яку оркестр репетирує в модифікованому просторі будинку, стирають семантику смерті на *«перехресті цієї загально визнаної гри»* [545, 39–64].

У новелах Тараса Прохаська текстотворення уможлиблюється, зокрема, через музику. Так, «Від чуття при сутності» ретранслює побудову та сприйняття світу у світлі фортепіанної гри: створення *«фортепіанної солористики»* відбувається за допомогою накладання рівноцінних (для світовідчуття Памви) рухів: збирання / перебирання / висипання / просушування / згортання тощо яблук, горіхів, квасолі, тютюнових цигарок; масажування жіночих тіл; випивання кави, вина, чифіру тощо; реестрування речей із кишені і тому подібне [548, 124]. Гра на фортепіано й усі інші його семантичні дублікати (скажімо, масажування) – як *«солористика»* рук – *«придумували Памві біографію»*. Життя Памви сприймається як текст, тіло як текст, музика як текст: Анна *«займалася проблемами тіла і тексту, текстуальності тіла і тілесності тексту, про музику Памви написала книжку (соло-ристика, про-звучання заради по-руху, і Памва був для неї одиноким доступом до первинного досвіду, може, він і був текстом у філософському розумінні, але у житті Анни лиш Памва існував як ненаписаний і нечитаний предмет філософствування. Іноді Памва думав, що може не дбати, як жити далі, бо є книжки, які перебрали на себе всі його відповідальності»*. У новелі декілька разів на різних рівнях тексту дублюється міфологічний сценарій текстотворення: перш за все, в оніричному світі – народження музики як утвердження присутності, до того ж музика є *«лиш слідом чийогось задуму»*. Присутність у «Від чуття при сутності» означає *«перебуття»* (або –

«відбутність» в «Некрополі»): *«Завжди все зводиться до перебути. Треба перебути – це найважливіше пояснення цілого життя. Можна лиш вибирати або хотіти вибрати спосіб перебування. <...> Уможливлення прирікати на перебуття»*. Через призму «*перебуття*» світ уявлявся Памві «*великим фортепіано з різними закапелками*». Лідія Стефановська у Післямові до «Лексикону таємних знань», зауважуючи відсутність в оповіданні «Від чуття при сутності» тематичних домінант, виокремлює основний мотив – пошуку: відповідних музичних звуків (для п'єси, котру Памва пише для фільму) і світла (щоб зафіксувати стан присутності в макеті каньйону). У цьому ключі – акцент на сенсуальні відчуття Памви: дотикові (рухи пальцями, руками: масажує, грає на фортепіано тощо), нюхові (відчуває «*кваскуватий запах дому*» й «*терпке повітря знадвору*»), зорові (роль освітлення при моделюванні каньйону) та зацікавлення Памви ботанікою, рослинами (які живуть тому, що є світло). Лідія Стефановська вбачає у творах Прохаська домінування саме візуального способу сприйняття світу (а це є ознакою постмодерністського світовідчуття), що «мотивує посередництво камери: різкість образу, широта поля обсервацій, глибокий колір, світло і тінь» [361, 183]. Однак пошук оприявленої (у звуках і світлі) присутності – це те саме, що намагання вхопити мить. Лідія Стефановська пояснює, що «зафіксувати відчуття присутності на діафільмі каньйону – це намагання, з самого початку приречене на невдачу, бо відчуття неможливо зупинити, а отже, неможливо візуально зареєструвати на фотографії. Міфологема дороги є ключем до розгадки світосприйняття Памви. Адже, наголошує дослідниця, «найважливіше, щоб ніколи не зупинитися в дорозі – і Памва постійно шукає, хоч на кожному етапі дороги пізнання краєвид міняється, а разом з ним – сам Памва». Саме рух обумовлює домінування в текстах Прохаська описів, «неймовірно детальних, рух за рухом, описи виконуваних робіт і пов'язаних з ними відчутвань. Часто – це звичайне перераховування послідовності руху, кадр за кадром, немов у сповільненому фільмі, навіть коли поміж подіями немає причинно-наслідкового зв'язку» [361, 175, 177, 178]. Другий варіант повтореного сценарію творення реалізовано в дублюванні текстів (книг-текстів і життя-тексту): читання книг пані професорової як фрагментарно-чуттєве повторення біографії Памви: Бальзак нагадував його дитинство, Маркес – «в історії Памви – кінець березня, перемоклий ліс, а вода не просочується крізь

пласти безконечних листопадів, небо дуже синє <...>». Моделювання теперішнього за зразками і з елементів минулого – третій варіант світотворення. Ще одним способом дублювання сценарію є фільмування подій як абсолютної копії того, що було на знімку *«десь із середини тридцятих років»*: жінка, дитина, озеро. Варіантом фільмування є вживання в роль святого Франциска, фотографування, схемування послідовності епізодів – тобто відпрацювання *«механіки доступності екстазу* [548, 125, 137–138, 105, 113, 116, 110–111, 118–119].

Останні два варіанти дублювання міфосценарію початку знаходимо і в новелі *«Увібрати місто»*: повторення фіксованих фрагментів дійсності через фотографування. Юлія Ємець-Доброносова у розвідці *«Ефект Прохаська»* зазначає, що фотографія *«як візуальний код <...> стає граматиною візуального сприйняття»*, а колекція фотографій у *«Лексиконі таємних знань»* близька до гербарію саме онтологічним виміром: *«як колекція світу»* [139, 27]. С., Т. і М., знаючи, яким мав бути листопад 1918 року, *«моделюють фотографування»*; інсценують події, описані в щоденнику; реконструюють події проектором на стіну [548, 152–154]. Більшість цих космогонічних дублювань¹⁴⁶ відбувається у світі міфосну (як-от моделювання в лабораторії діафільму про каньйон у новелі *«Від чуття при сутності»*) за допомогою гідроморфних фрагментів міфосвітів: озеро, *«дно неба»*, потік, риба тощо. Домінантою такого світотворення в новелі *«Від чуття при сутності»* є звуки фортепіано. Темпоральною ознакою змодельованих дублікатів є тяглість: *«сам не знав – де вчора, а де сьогодні, бо дні не закінчуються, якщо їх не обривати, це єдиний спосіб перетягнути день у день), плин його сьогоднішнього часу буде лінійним, а не дифузним; і майже ніякої виконденсованої музики»* [548, 126–127, 93–95, 98, 110]. Таке дублювання Тамара Гундорова розглядає в контексті *«апокаліптичної риторики»* Тараса Прохаська: виразна морфологічність структури авторського письма проявляється, на думку дослідниці, *«у повторях і комбінаціях формальних структур. Риторика ніби опирається ентропії та затримує смисл, який вислизає»* [111, 101].

У *«НепрОстих»* космотворення здійснюється також через дію: *«рисуння»*, фотографування, будування Франциском, а пізніше – його донькою Анною, містечка Ялівця – *«найхімернішого і досить модного курорта Центральної Європи»*. Просторові

конструкції архітекторки Анни були напрочуд химерними: сінематограф «Yuniperus» збудований *«у вигляді комода з шухлядами»*, басейн – *«гнізда чомги»*, спроектовано *«чотириповерховий будинок-шишка і величезна двоповерхова вілла-соняшник»* та багато іншого [545, 9, 28]. Імпліцитним образом космопочатку в тексті можна вважати геометричні фігури – сховки Космосу (коло, еліпс, які вдавалися Анні бездоганно) й образи-символи концентрованого Космосу (яблуко, виноград, насінина¹⁴⁷, вино) [545, 29]. Одним із ключових образів-актуалізаторів міфосценарію початку є образ насінини: визбирування дідом Анни Ялівцівської у Білих Татрах якихось спор і зараження ними *«великого плаского каменя»*; *«перетворення двадцяти років на насінину»* (цьому відчуттю передувало *«шалене скручування і розправлення підземних вод, замальовування і стирання світів»*); уподібнення людей *«спраглих течії насінинам, скинутим відмерлим бадиллям упродовж багатьох місяців без жодної краплі»*, усвідомлення власної сутності як дерева; уподібнення квасоліні всього живого, а насінню (як і мозку, горіху, затисненій долоні) – *«недоступної структури»* життя/буття/космосу. На нерозгаданість, таїну вказує й числова символіка тексту (див. останній розділ «ПрОстих») [545, 13, 17, 21, 26–27, 30, 103]. Антропоморфно-вегетативні метаморфози (усвідомлювати себе насіниною, бути всередині дерев, пливучи *«соком по судинах»*) відбуваються від *«повноти буття»*: *«можна розчинитися всередині»* [545, 105, 128]. Ключовий мотив твору – проростання: *«Те, що має залишитися, приходить назустріч і проростає. Така собі ботанічна географія – вичерпність радості проростання»*. Семантичним тотожником проростання є в тексті вагітність, прищеплення дерев і народження. Останнє стає *«кінцем історії»*, адже при народженні наступної Анни її мати – попередня Анна – помирала [545, 14]. Богдана Матіяш у розвідці «Пам'ять про Анну» називає саме Анну першопричиною продовження, руху, тягlosti, безперервності життя: *«Анна – та, що ніколи не минає. Анна – та, що сама стає пам'яттю: її витворює, з неї приходить, і в неї повертається»* [247, 29].

Джерелом краси в Тараса Прохаська є світ живої, одухотвореної природи: рослини, квіти, а *«досконалим втіленням етики»* – догляд за рослинами [545, 31–32]. Усвідомлення того, що світ комах, рослин так само живий, як і світ людей, приходить до Анни (Стефанії)-немовляти уві сні. Оніричний світ сприймається Анною (Стефанією) як

світ можливої реальності [545, 39, 44]. Рослини виконують у матеріалізованому Раї – місті Ялівець – амбівалентні функції: огороджувати (не впускати, забороняти) й відчиняти, розкривати вхід (звільняти). Вирощування, плекання рослин ототожнюється для Анни з оживленням слів (див., наприклад, назви огорож із рослин). У колористичній гамі Ялівця домінував багатовідтінковий зелений. Час вивчення маленькою Анною кольорів для Франца був райським, блаженним часом – він втілював *«ідею творення світу і порозуміння»*. Так кольороназивання (семіотизація сутності в імені) стає одним із ключових міфологічних мікросценаріїв початку. У дійстві світотворення магічну роль виконує автентичний місцевий напій – ялівцівка, виготовлення якої ідентичне природному колообігу [545, 31–32, 39, 33, 34]. Ще одним варіантом космотворення є в тексті придумування Францом анімації (як-от *«рухомі дагеротипи силуетів переміщення зародка по скелі»*, коли вагітна перша Анна лізла по кам'яній горі). Автор короткометражних анімаційних фільмів *«отримував насолоду від створення заповнених хвилин, яких могло б не бути»*. Філософія життя Франца втілювалася в сентенції: *«Жити – це розв'язувати і зав'язувати вузли, руками і всім іншим»*. Міфологічна семантика оприявлюється тут у символіці кола (через образ клубка), в обрядово-ритуальному дійстві зав'язування-розв'язування вузликів (на пам'ять). Згущеним полісемантикою світотворення стає Франців фільм, схожий на *«намисто з вузликів»*. Екранізована *«безладна метушня безлічі окремих дрібних значків»*, які Франц познаходив в орнаментах карпатських писанок¹⁴⁸, *«нагадувала неправдоподібну мішанину різних комах»* і таким чином ототожнювала семіотичну й аніматичну моделі світу: кожна жива істота – то знак, кожен сакралізований знак (через давньоукраїнський етносимвол) – одухотворений. Творення Дерева Життя у фільмі Франца – це повторення уселенського дійства Космотворення: *«Помалу рух знаків набирає певної впорядкованості <...>»*. Актом часотворення можна назвати *«живе малярство»* (фільми Франца, у яких той оживлював картини) і задуманий ним фільм *«на сонному ландшафті»* (створення його являє собою комбінування ландшафтів, які мали заселятися самовільно, ущільнюючи простір: *«вдалі сні подібні на добру прозу з порівняннями, почерпнутими з різних систем координат, вирафінуваними виділеннями окремих деталей у потоці панорами, прозорою вседозволеністю, незабутнім відчуттям присутності, одночасністю всіх тропізмів,*

нестримністю неочікуваного і ошадною риторикою стримування»). Сценарій світотворення реалізується в тексті «НепрОстих» накладанням знаків різних семіотичних систем: сон Анни, занотований/зарисований і зафільмований Францом, є копією картини Ієроніма Босха «Спокуси святого Антонія» і розтлумачується як Аннин спомин не минулого (репродукцій цієї картини Анна ніколи не бачила і їй ніхто не переповідав «Спокуси...»), а майбутнього («Аннині сни показують, як могло би бути»). Зіткненість часопросторів¹⁴⁹, як і перетікання всього в усе, – від з'єднаності всіх і всього зі всіма «переходами, яких не більше, ніж чотири». Апофеозом же творення стає «роблення» книжки: *«Кожна людина, – так казав Франциск, – може зробити за своє життя книжку <...> Твоя єдина книжка обмежена твоїм тембром, інтонаціями, артикуляцією. Доля – це спосіб говорити»*. Міфосценарій початку уможлиблюється в кожній людині, адже життя певної людини – це своєрідне книгописання, книгостворення, книгодрукування. І найважливішими тут є рух, дотик, вимір – шлях, що для Себастьяна і трьох поколінь його Анн стає «спілкуванням тілесних ландшафтів» [545, 37, 45, 46, 47, 51, 52, 54–57, 59, 103].

Творцями долі, «байльниками» виступають у повісті Непрості. Сценарій космо-(життє-)творення реалізується через дію – «баювання»¹⁵⁰ [545, 79, 87]. Народження життя прирівнюється до текстотворення (доля людини як оповіданий Непростими текст, саме життя – як читання/писання людиною свого/чужого тексту, а народження тексту – як «доторки» [545, 101]). Мотив доторків, мандрів «тілесними ландшафтами» концептуалізується в пам'яті й снах, що мають «гоїльну здатність»¹⁵¹.

Одним із варіантів міфосценарію початку є сценарій творення тексту. Так, витворення тексту Людмила Таран метафорично порівнює творення тексту Оксани Забужко [текстовий алгоритм і семіотичну модель даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.1.14; схема 2.1.15] зі «спалахом вольтової дуги межи різними полюсами буття» [363]. У «Книзі Буття. Глава четверта» [515] *Оксани Забужко* йдеться саме про таке «одухотворення буденної, “периферійної” матерії»: «це оволодіння дійсністю через душевну фіксацію, трансцендентність, яка згодом утілюється на письмі, – вищий рівень “освячення словом” такого неоднозначного життя». У «першоклітині» ідіостилю Оксани Забужко (саме так Людмила Таран називає видану в 1989 році «Книгу...»)

відбувається взаємоперехід світів сакрального й профанного, невидимого й потаємного опосередковано: через автора-креатора. Особливої ваги в «Інопланетянці» набуває міфосценарій текстотворення, креації в «позачассі» [513, 142] – «писання під диктовку» [513, 149]. Процес творення тексту – зчитування закодованої інформації через щілину в «небесному архіві», про який пише Ольга Слоньовська [347, 37], необхідно лише *«встигти записати, силкуючись відшукати в хащах власного почерку непомітний провіт, натяк на продовження, промайнулий і зниклий обрис утраченої цілості, – стулки, скоро вже вони зімкнулися, мертво держать таємницю»* [513, 149]. Таке «писання під диктовку» героїня «Інопланетянки» ставить в один ланцюг і з «Кассандриним голосом» [513, 150], і з «необорною, ірраціональною силою <...>, яка виривала людей із заведеного, обжитого плину обставин-на-котрі-доводиться зважати, й шипурляла в темну хлань невідомого <...>» [513, 153]. Міфосценарій текстотворення (з яким пов'язана необхідність реалізації сценарію авторського міфотворення¹⁵² [513, 171]) – долучення до астральної інформації – виявляє образи-медіатори, провідники між світами: двері [513, 150]), деміурга/креатора/автора («Я стою непроханим посередником¹⁵³ між дійсністю як вона є – і людьми» [513, 173]. У такому посередницькому контакті виникає щось на кшталт добровільного самознищення автора¹⁵⁴ з відсвітом християнської Божої самопожертви: «Читання – завжди трошки канібальський акт. Їжте тіло моє, пийте кров мою...» [513, 173] Сценарій текстотворення дублюється в «Інопланетянці» міфосценарієм народження слова, що починається *«глухим гулом, або ж навальним стугонінням крові, яким звістує про себе те, що хоче стати словами»* [513, 174]. Лише матеріалізоване словом, одягнене в слово почуття для Ради Д. набуває *«відчутної ваготи справжності»* [513, 157], так само як відбуттєвість світу: подіє(життє)творення в реальності [513, 136] Подібне сакральне *«езотеричне, мов жрецькі обряди, загадкове дійство»* речетворення [513, 139] – обертається нездійсненим сценарієм ініціації: *«<...> за всім цим нічого не крилося, жодної спільноти посвячених не існувало, нічого, крім м'якої плоти ростучого плетива, крім його вузлуватої фактури <...> – моє прилучення до цієї яви виявилось оманою <...>»* [513, 140] Нездійсненність міфосценарію ініціації («Дійсність не впускала мене»

[513, 140]) обумовлена, зокрема, тим нашаруванням, змиканням, зчепленням тут-і-тепер світів, про яке говорив Раді Д. Посланець¹⁵⁵.

Варіантом міфосценарію початку є вихід у позачася [513, 175]), за межі власної тілесності, *«з-під тяжіння силових ліній долі»* [513, 174], скидання із себе *«фізичного тіла – самохіть, наперед визначивши час і місце, як роблять буддійські ченці»* [513, 174–175], перехід *«до іншого стану»* [513, 175] (*«будеш цільною»* [513, 176]) з можливістю (за бажанням) *«народитися знову»* [513, 175]¹⁵⁶.

У романі *«Польові дослідження з українського сексу»*¹⁵⁷ міфологічний сценарій початку реалізується через міфологему Дому, що дешифрується за допомогою лінгвістичного коду: *«<...> дім твоїй – мова, <...> завжди при тобі, як у равлика, й іншого, не пересувного дому не судилося тобі, кобіто, хоч як не тріпайся <...>»* [512, 16]. Мова-дім, текст-дім виконує оберегові, захисні, терапевтичні функції¹⁵⁸ [512, 16]. Мова уподібнюється *«прозорій, мінливо-ряхтучій, немов із рідкого шкла виплавленій кулі, всередині якої <...> чинилась якась ворожба: щось жило, пульсувало, випростувалось, розверзалось провалами, набігало вогнями – й знов затуманювалось, як і належить шклу од заблизького дихання <...>»* [512, 16]. Стан просвітленості, оповитості, захищеності підсилює магічно-сакральну природу мови-сховка, мови-цілительки. (Невипадково міфологема Дому є ключовою в ритуальній моделі витворення себе, *«власної присутності у світі»* [512, 62].) Образ – суб'єкт зіставлення *«мова <...> стяглася довкола тебе в <...> кулю»* [512, 16] ретранслює язичницьку, давньоукраїнську парадигму замовлянь, ворожінь, де мова відігравала ключову роль. На магічну семантику вказує також реверсивний мотив кола, що стає *tertium comparationis* образів. Слово імплікує також міфологічний сюжет про Аріадну (давньоукраїнську Мокошу) через мотиви: нанизування/розмотування/розгадування смислів [512, 45]), мовної гри [512, 33–34]).

Міфосценарій початку реалізується в процесі *«витворення тої спільної міфології, без якої жодній парі не остоятися – з легендою про Золотий Вік фази закоханості, з власними дрібними обрядами й ритуалами»* [512, 15]. Часопросторова комплементарна парадигма фоново-культурологічного міфу (через міфологему Золотого Віку) змикається з креативно-антропологічним міфосюжетом про ліплення

людини: мотив перетворення/перетоплювання *«на возку, хляпаву глину, втовчену в поверхню землі»* [512, 18], поєднуючись із мотивом *«набрякання, розбрунькування»* [512, 19], виштовхує на поверхню семантику злиття як домінанту креації, життєтворення. Текст ретранслює накладені одна на одну загальнокультурну, давньоукраїнську й християнську міфологічні системи [512, 19]. Рух донизу, політ *«сторч головою»*, *«вибух наосліп»* [512, 29] (метафора закоханості¹⁵⁹) є актантом повернення до початків свіотворення, експлікацією космовірного Хаоса. Те *«щось»*, в яке провалюєшся *«на безбач, з головою»*, – інтимне, особистісне [512, 47]. Світлотвірний космос віднаходиться в *«найдорожчій пам'яті з минулих кохань»* образом астральної міфомоделі: *«сонцем в чорному небі»*, що стає енергетичним, життєдайним джерелом [512, 88]). Креативний потенціал чорноти, вибуху, лету вниз підкреслюється актом творення віршів: *«пішли суцільним, нерозчленованим потоком»* [512, 29], пропускаючи *«недвозначні сигнали небезпеки: в них нав'язливо поблимували – ад, і смерть, і недуга»* [512, 29–30]. Народжені вірші-передвісники, вірші-застереження свідчать про приховану патовість сценарію космотворення. Так, мікроміфосценарій повернення до хаосу стає структурно-семантичним дублікатом макросценарію початку й імплікацією можливого сценарію кінця. Такий же перевернений, патологічний міфосценарій початку реалізується в образі Батьківщини: *«<...> вітчизна – то не просто земля народження, правдива вітчизна є земля, котра потрапить тебе вбивати – навіть на відстані, подібно як мати повільно й невідворотно вбиває дорослу дитину, утримуючи її при собі, сковуючи їй кожен порух і помисл власною обволікаючою присутністю <...>»* [512, 32].

Міфосценарій початку вимальовується і в парадигмі національної історії: над образами *«прекрасних, вимовних облич <...> попрацював – і Божий різець, і роки трудового життя <...>»* *«Горорізьба»* проявляється тим, що *«<...> все глибше висвічуються – очі <...>»* [512, 81–82] – твориться *«вродливий народ»*, який вироджується в рабстві [512, 82]. Мотив авторства, творчості, творення (і людини зокрема) розкриває *«виключну прерогативу Бога»*, котрому єдиному відомий *«первісний генеральний план»* [512, 122], допуск¹⁶⁰ до якого *«за нами ще зберігається <...>»* [512, 123–124]. Такою «заманкою» героїня називає жагу бути автором: *«видобувати на сторінки часописів рясні розсити повітряних бульбашок – однакових зневагомлених слів*

<...>», у результаті чого «*мистецтво <...> потихеньку сходить на пси*» [512, 124]. Єдиною умовою спасіння від руйнації, оберегом від страху героїня «Польових досліджень...» вважає любов [512, 124–125].

У романі *Валерія Шевчука* «На полі смиренному» міфосценарій початку [текстовий алгоритм і семіотичну модель даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.1.16; схема 2.1.17] розгортається в християнській комплементарній парадигмі, де світло бореться з п'тьмою й перемагає її. Мотив світла пронизує текст від самого його початку: з'являючись як світло прозріння, найвищого одкровення в темній затворницькій келії, реалізуючись в оніричному світі й світі Божих одкровень образами квітів-метеликів – знаків Божої милості: «*Довкола світало. Тремке світло розливалось над землею, начебто хто махнув білим плащем, і від того плаща залилася земля світлом. <...> може, десь поруч виклюнулося з землі безліч білих квітів. З них спурхнули в небо мільйони сніжно-білих метеликів і раптом полинули в небо, в якому почали розчинятися й розтавати, перетворюючись у стерне, трепетне світло, що ним густо наповнилися хмари. Десь угорі творилося чарівне дійство: плавилася темінь і з'являлася непорочна голубінь*» [564, 24]. На домінування християнської комплементарної міфомоделі в структурі міфологічного сценарію початку вказують не лише сюжетно-композиційні (12 розділів – числова символіка; літопис монастиря; образи ченців тощо), жанрові (роман-притча) особливості, а й морально-настановча, філософська спрямованість «*письмен*» раба Божого Семена, котрий розмірковує над проблемами буття і людини у світі [564, 227–228].

Індивідуально-авторським варіантом космотворення в тексті роману є випікання хліба з лободи (чи це «*наказ янгола, що з неба спускався*», чи бісівське діяння – залишилося загадкою для ченців монастиря). Випечений старцем Прохором хліб мав здатність відтворювати райські картини, наповнені любов'ю. Божественне походження хліба підтверджується біблійною алюзією про п'ять хлібин, які щодня міг випікати Прохор. – «*Таку силу дав мені Господь*». (Пізніше чудодійні здібності монаха примножуються: у часи голодомору він став випікати десять, потім п'ятнадцять хлібів і продавати їх людям, рятуючи таким чином від голодної смерті.) Сам же процес випікання хліба зводиться до ритуалу, в якому прочитується згорнений сценарій

світотворення (і – як його варіант – речотворення): *«Я розтирав лободу руками <...>. А потім залив водою і замісив, як тісто. Оросив те тісто власним потом, і воно почало сходити. Зійшло за півгодини, і ще за півгодини випік я хліб...»* [564, 52, 53, 54]. Варіантом міфосценарію світотворення є борошноробство: чернець Федір *«не припиняв своєї безперервної роботи: крутив і крутив <жорна – Ю.В.>, а з-під каміння виточувалося біле борошно»*. Космогонічна природа його ритуального дійства підтверджується синергійним образом борошна-снігу-затишку [564, 220].

Джерелом світотворення, невинного життя є, усвідомлює літописець Семен, любов. Образом, що творить світ любові, стає атрибут теїстичного верху *«золота посудина»*. На відміну від сліз, які Теофіл збирав у горщик, а ті, стікаючи по посудині, висихали, ці слюзи – нетлінні. Саме вони мають чудотворні властивості: *«З пролитих щиро запахуючий цвіт проросте»* [564, 119, 120].

У романі *«Око прірви»* міфосценарій початку варіюється такими ідіостильовими дублікатами: творення *«вічної краси»* – іконопис, – яке сприймається як наповнення світу світлом: сходження світу теїстичного верху на землю як утвердження присутності всюдисущого *«Божого живого світу»*: *«<...> коли малював, відчував, що світло сочиться із моїх очей та пучок пальців і що жива вода, якою весь був налитий сам, переливається у кольори, узори, лінії <...>»* [564, 244] Просвітлений стан доторку до вічності продовжується уві сні іконописця [564, 244]. Мотиви світла, просвітлення через образ-метаморфозу *«світлі кульки-очі»* реалізують антропоморфний міф: народження життя в людині [564, 265] Живильна, животворна функція Божого світла-духа овиявлюється в певному хронотопі: в *«ранковій»* темпоралі [564, 266–267].

Мар'яна Шаповал у передмові до видання антології сучасної української драматургії *«Страйк ілюзій»* зауважує, що сьогодні є попит на *«п'єси, у яких знову актуалізовані неміметичні способи моделювання дійсності»*. Художня реальність підпорядковує собі не лише глядача, а й автора – *«автор розчиняється аж до атомарного рівня, або навпаки – завмирає, ніби комашка у краплі бурштину <...>»*. Дослідниця підмічає мажорну, *«поетичну, оптимістично-сонячну настроєву домінанту»* запропонованих в антології творів [432, 9].

Міфосценарій початку розгортається в п'єсі *Лариси Паріс* «Я. Сіріус. Кентавр» [семіотичну модель даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.1.18] як зародження життя через звуковий, колоративний та астральний коди, що дешифрують сугестійні образи: звуки – через кольори, кольори – через звуки. Домінантним образом-міфологемою, що змикає всі ці коди, є «арфа», а реалізується в тексті синекдохічними образами «чарівних звуків» і «срібних струн» і метонімічно-символічним образом «небес» (див. пісню про сім небес-струн). Арфа передає колір сліпому А звуками («*ІІ струни забринять, вона мені покаже, моя арфа*»). Друга частина «Кентавр» закінчується розігруванням змодельованого міфосценарію початку – народження сонця з музики, а власне «Кентавр» розглядається як конструктивна модель руху: ноги сліпого А й очі безногого Б – «самовіддане поведирство». Міфологема астральної міфомоделі «сонце» (і її абстрактно-символічний ізоморф «світло») є включеною в процес космотворення, під час якого фоново-культурологічне тло приймає обриси біблійної комплементарної парадигми через біблійні ремінісценції на кшталт «*І тоді він побачив світло і сказав, що це добре*» та міфологеми «сьоме небо», яка експлікує міфосценарій віднайденого Раю. Ще одним образом-маркером міфосценарію початку є міфологема горіха: «*мішок із горіхами*», об який на дорозі спіткнувся сліпий А, стає «*каменем спотикання*», що завадить смерті [542, 250–278].

Фрагменти міфосценарію початку віднаходимо чи не в кожному художньому творі, що свідчить про його домінантну позицію¹⁶¹.

2.1.2 Поліваріантний мегаміфосценарій кінця

Міфосценарій кінця відсилає нас до міфів про космічні катаклізми, спричинені потопом, землетрусами, пожежами, лавинами, епідеміями тощо. Усі ці міфи символізують повернення до хаосу й космогонію. В «Аспектах міфу» Мірча Еліаде зауважує, що «кінець світу, як в минулому, так і в майбутньому, являє собою гігантську й надзвичайно драматично насичену проекцію на мікроскопічному рівні ритуальної системи свята Нового року», оскільки свято відновлення символічно актуалізує космогонію, тобто творчу діяльність богів, а не знищення старого світу [450]. Ці міфосценарії пов'язані з міфологемою Втраченого Раю, яка найчастіше підсилюється

катастрофічними мотивами, що ведуть до хаосу, зникнення, руйнації. Так, за словами Єжи Спейна, народжується «візія втраченого раю <...> з почуття загрози, прагнення подолати катаклізм, що наближається» [485, 27]. Міфосценарій кінця просторово пов'язаний із північчю як психологічним асоціативом холоду, одвічним локусом перебування/помешкання «нелюдів», мерців, лихих сил. За «язичницькою біблією стародавніх ісландців, “Еддою”, – саме з півночі попливе корабель мерців, знаменуючи вторгнення хаосу й смерті... Отже, мандрівка на північ – це мандрівка у потойбіччя» [272, 89].

Жан Бодріяр у главі «Фатальне, або ж обернена невідворотність» книги «Фатальні стратегії» розмірковує над кінцем світу в категоріях структуральної лінгвістики Клода Леві-Стросса, семіотизуючи леві-строссівські позначник і значеник. Поєднання останніх стане, на думку філософа, передвісником кінця світу, адже «все стане смыслом та реальністю <...> всі звабні пов'язаності поступляться місцем раціональним зв'язкам» [48, 152].

Художні тексти репрезентують ідіостильові варіанти міфосценарію кінця [див. один із найбільш розгорнутих - у прозових творах Сергія Жадана: Додаток В].

Міфосценарій кінця в «Подвійному Леоні» *Іздрика* [текстовий алгоритм і семіотичну модель даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.2.3; схема 2.2.4] моделюється на емоційному кресендо за допомогою хронометричних (часових) орієнтирів: «за п'ятнадцять хвилин до кінця <...> за сім хвилин до кінця <...> за три й півхвилини до кінця <...> за хвилину до кінця [518, 7–13]. «Кінець» приймає форми готельної кімнати, куди силоміць поміщають головного героя. Кімната розтягується до розмірів пустки, схожої на хтонічну, тератоморфну істоту (що матеріалізується то в «вахтерці-відьмі», яка «якось хвацько вчепилася пазурами в повітря і втягла себе всю» в готельний номер, то в атрибути-медіатори часопростору («шафа», вузьке довге приміщення тощо) [518, 11–17]. «Власне кінець» описується як поступовий відхід-втеча [518, 21] і як дивовижний початок, народжений з «кінця [518, 21–22]. В одному з розділів «Подвійного Леона» – «Син літньої ночі» – руйнівну природу (знищити, щоб очистити) проявляє «вогонь» [518, 48]. (Ідентичну функцію – руйнації (навмисного підпалу сигаретним недопалком монастиря, в якому «стойчно, без звуку, згорають його

брати і сестри», в іншому варіанті – *«реабілітаційного центру для контужених»* [518, 224, 254]) виконує цей першоелемент буття в романі *«АМ™: Як досягти безсмертя в домашніх умовах»*.) Леонід Косович, аналізуючи міфологічну основу *«Подвійного Леона»*, зауважує, що *«вогонь для Леона – це передовсім апокаліптична енергія»* [див. коментар до: 518, 180]. Ключовий амбівалентний символ: творець життя і його руйнівник — протидіє *«воді»*, що є *«єдино прийнятною формою матерії»*, у той час як *«вогонь»* виступає для Леона *«єдиним способом позбутися диктату матеріального макросвіту шляхом його “реконструкції” в первинний матеріал космогенези»* [518, 180].

Міфосценарій кінця моделюється у світі галюцинацій та снів, де *«внутрішня хронометрія»* [518, 25] абсолютно розходиться із зовнішнім, загальноприйнятним розумінням часу й набуває *«тієї граничної точності, ясності, за межами якої зникає сама структура часу»* [518, 25]. Цей особистісний хронотоп, в якому *«країни колишніх снів розсипалися в порох»*, являє собою *«корпускулярну модель» «напівдійсності»-напівсну*. *«Напівіснування-напівжиття»* героя диктує свої правила: *«зависання на півдорозі»*, можливе існування, фантазмагоричні метаморфози [518, 25]. Внутрішній хронотоп ототожнюється з ключовим колоративним ізоморфом хаосу – *«нітьмою»*, *«морокком»* [518, 25] й підсилюється межовим станом страху. Порожнеча в уяві головного героя проходить ланцюг *«архітектурних»* метаморфоз [518, 26]. Замкнені простори (*«ротова порожнина пса»*, *«монастирська келья»*, *«неф незнайомого вокзалу»*) ототожнюються через мотиви безвиході, відчуття й усвідомлення марноти. Семантичне дублювання пустки, порожнечі візуалізує *«ніщо»-хронотопи*, де міфологема шляху стає симулякром, адже відсутня точка повернення додому. Підвішеність в *«якійсь непевній точці»*, позатраєкторність руху наратора *«Його»/«Мене»* стає ознакою позачасовості/позапросторовості мандрівного Я [518, 168]. Зовнішній хронотоп *«ніби-світу»* збігається з внутрішнім хронотопом Я в точці *«ніщо»*; мета шляху – у самому русі, а не до певної точки-центру, точки-повернення: *«Йти без мети, мета, властиво, йти»* [518, 165]. Однак шлях у нікуди (*«Quo vadis? Куди валиши, козел?»*) [518, 169]) приводить до неочікуваного сакрального центру – церкви [518, 170].

Усвідомлення пустки змушує наратора *«Подвійного Леона»* конструювати можливі світи абсолютного/втраченого щастя, в яких відбуваються зустрічі самотніх *«я»*

Його і Її: «на березі, де дві річки зливаються в одну <...>, «під брамою старого міста <...>, на занедбаній автобусній зупинці <...>, на людній вулиці <...>, на залізничному пероні <...>, у готельному ліфті <...>, на летовищі» [518, 26–27]. Міфологема Віднайденого Раю одночасно функціонує у двох світах: минулого й умовного буття (про це свідчить рефрен епізоду зустрічі: «ми зустрілися (б) <...>» [518, 26–27]. Втрачений Рай же – у хронотопі нездійсненої/нездійсненної зустрічі: «ми (не) зустрілися <...>» [518, 28–29]. Обидві точки зору (наратора Вона й наратора Він) збігаються в часовому полюсі минулого, а розходяться в можливості/нездійсненності зустрічі: для Нього – умовне, уявне змикання світів можливе, для Неї – категоричне «так» чи «ні». До полюсного зміщення додається ще й часова коловерть, що відцентровується від точки Я [518, 168]. Я стає «тим пунктом, тією точкою опори, упершись в яку, можна перевернути світ» [518, 168] і, водночас, загубитися, провалившись у пустку власного Я. Пустка також набуває ознак «мерехтливої темряви» книжкових полиць [518, 36–37], де слова-речі перетворюються на химерних істот-артефактів зі світу видінь, снів, фантазій, створюючи «порожнечу, в котру хоч на деякий час можна було скинути нерозуміння і неприйняття довоколишньої мінливості» [518, 37]. Із книг як міфологем-медіаторів, хронотопів, символів, знаків паралельних світів конструюється домінанта космо- та есхатологічних міфів – «хаос» («ніщо», «пустка»), що є одночасно і початком, і кінцем шляху. (Та й сам автор «Подвійного Леона» констатує, що «слова «кінець» і «початок» — не лише синоніми, але й — у деяких справжніх мовах — омоніми» [518, 170].) Складається цей артефактний хронотоп у свідомості Її, у той час як «захланне черево світу» [518, 38] відкривається Йому в «кошмарних снах» [518, 39]. Рух у п'тьму в «Подвійному Леоні: istoria хвороби» є блискавичним «провалюванням в темну ополонку сну» [518, 82], підсиленням наркотичним та алкогольним сп'янінням головного героя та лікуванням «хвороби» [518, 105]. Однак ці світи – галюциногенного сну й реального буття – влітаються один в одного, містками-переходами між якими є «дрібнички» [518, 105]. Саме в такому зміщеному хронотопі й відбувається роздвоєння Леона на його «ефірно-астральних» «друзів»—«двійників BEER і BEAR»¹⁶² й усвідомлення головним героєм раю й пекла: «Сульфазиним расм» іронічно називається галюциногенний стан від транквілізаторів – ліків проти наркозалежності [518, 129], однак матеріалізація раю й

пекла для Подвійного Леона відбувається *«саме тут, у матеріальному світі»*: *«Можливо, наше тут-існування і є своєрідним загробним життям чи радше примусовим відрядженням для душі, кожна з яких – лише лабораторний зріз єдиного, цілісного й вічного спокою. Можливо, втілення є різновидом покарання чи нагороди. <...> До того ж найбільше пекло полягає в неможливості раю, а рай – у звільненні від пекельних мук»* [518, 135]. Така сама матеріалізація властива й галюциногенному сну: сон сприймається героєм як *«в'язка і липуча матерія»* [518, 138]. Тіло, заражене *«аморфністю»*, приймає форми *«довколишнього рельєфу»* [518, 139], матерія, розпадаючись на *«компоненти»/«шматки»*, зменшувалася, а свідомість *«перебувала в <...> мізерній, обліпленій піском і пилом грудці мислячого желе <...>»* [518, 139]. Так, занурюючись у глибини підсвідомого, матерія – тіло й свідомість – виходить *«за власні межі, просякнуті порожнечою»* [518, 140]. Занурення в морок власного «я» відбувається у воді, що здається Леонові то *«білими пелюстками»*, то *«дивним напоєм, що споживає самого себе»*, то *«рідною життєдайною цілістю»*, то *«реальною стихією, в якій тонуло його все ще реальне тіло»* [518, 140]. А саме занурення у воду *«звелось <...> до безконечної подорожі неіснуючого тіла в неіснуючому морі»* [518, 141]. Безмежний водний часопростір у свідомості Леона ототожнюється з його *«власною плоттю»*. Це злиття *«неіснуючого тіла з неіснуючим морем»* призводить до химерних модифікацій, *«коли з краплі води він намагався проникнути в імлісті, неясно окреслені нескінченністю терени, немовби у святі місця <...>»* [518, 141]. *«Безцільне плавання»* [518, 141] морем власного «я» видається насправді пошуком *«омріяної нори, печери, ніші»* – Віднайденим Раєм. Жахлива мандрівка – розщеплення власного Я, «розсипання» на друзки власної свідомості та аморфізація власного тіла – насправді виявилася своєрідною ініціацією, а перешкоди знайшлися не зовні, а всередині – *«<...> він віднаходив себе, приєднувався сам до себе, окупував місце, до якого ніхто інший не зміг би проникнути»* [518, 142]. (Хоча сам наратор скептично зауважує: *«А ким він був у цьому світі, по суті, як не знайдою й чужинцем. Заимарканий шукач ініціацій. Мисливець за обов'язками. Не дивно, що чашию Грааля для нього виявилася горілчана пляшка»* [518, 171].) Злиття Я з водою, це розчинення всього в усьому – така трансценденталістська ідея–мета–мрія Подвійного Леона – *«щоб опанувати світом і*

тобою <...>, з'єднатись із соком твого життя <...>, де вже ніхто не розлучить повік» [518, 142–143], подібна до «кінця пошуків» Воццека (так називається один із розділів однойменного роману, який Тамара Гундорова називає візитівкою українського постмодернізму, у парадигмі якого хвороба «асоціюється з безперервністю повторень, перевтілень, фрагментацій і перекомбінацій тіла <...> дає Воццекові сні-галюцинації, а також деміоргічну силу тілесних перекомбінацій» [113, 25]), коли він усвідомлює, що «присутність небесного Бога унаочнює приземлену тотожність усіх трьох – Його, Тебе, Мене, а отже, звільняє від подальших шукань» [518, 43]. «Воцcek» демонструє, і це зауважує Тамара Гундорова, два шляхи пошуку Я: «всередину тіла – через оптичне збільшення, як в ультразвуковому дослідженні, комп'ютерній грі чи мультиплікаційному ролику <...>» [113, 25] й «поверхнею власного тіла». А вся множинність тілесних іпостасей – тілесних смислоформ (як-от тіло-фетиш, тіло-кітч, тіло-афект тощо) – «служать <...> знаками стирання початку і кінця, відмовою від референції, символом перерізання зв'язку з реальністю та іншими людьми, окрім вузького кола таких, як самі» [113, 28]. Множинне Я¹⁶³ Воццека, розпадаючись на безліч персонажів (Той, Він та ін.), в той же час є не дискретним, а здатним на дивні метаморфози [519, 41]. Метаморфози Я, втілення–вживлення–оживлення Я у «вікно, підлогу, стелю, стіни, й унітаз, і водогін» («усе воно було тобою, а ти був ним усім») відбуваються як у свідомості персонажа, так і в його снах [519, 42, 46–47]. Ототожене з усім, релевантне всьому (а не розчеплене й – відповідно – зруйноване цією дискретністю) і таким чином космологізоване, укосмічене Я спроможне віднаходити Рай. Міфосценарій кінця обертається міфосценарієм початку, де хаос є насправді першопричиною космосу, а роздвоєння-розщеплення – поштовхом до злиття, цілісності, збирання до купи. Однак така дискретність-метаморфозація усього в усе не безкінечна: герой «Воццека» (Автор–Він–Той тощо) усвідомлює, що «за останнім десь порогом ти втирався в одне велике неподільне й неіснуюче Ніщо – сяйливу подобу чистої енергії, – котре стояло в основі всіх речей і всіх світів, і всього Всесвіту, нарешилі» [Іздрик 2009:40]¹⁶⁴. Так теорія дискретності проектує есхатологічно-космогонічний міфосценарій, в якому кінець ідентичний початку й навпаки, а цілісне, злите, неподільне є одночасно розрізненим, дискретним, атомарним. Сні–марення–мрії–галюцинації–

(хвороблива) уява породжують низку можливих метаморфоз матеріалізованого гідроморфного «я-хронотопу»: від романтичних («перетворитись на воду»: «вибухати гейзерами, джерелами, фонтанами <...>» [518, 142–143]) до «прозаїчних» («я б погодився бути довічним бранцем водогонів <...>» [518, 143]). Однак «розв'язка виявилась апогесом ганьби й безчестя – я перетворився на слимака» <...>» [518, 144].

Міфосценарій кінця моделюється з перших сторінок роману «АМ™: Як досягти безсмертя в домашніх умовах» у локусі міста-армагедона, що «виглядало дуже дивно, ніби після бомбардування. Властиво, то були самі руїни, але не звичайні, присипані попелом, уламками й воєнним сміттям руїни, а руїни плекані, доглянуті, свіжо помальовані в яскраві ярмаркові кольори» [520, 7]. Архітектура міста, здавалося, була витвором «крейзанутого архітектора», вокзал виглядав як «уламки руїни», на бруківці лежали мертві тварини [520, 7–9]. Та й мешкали в місті дивні істоти [520, 10, 11–15]. Місто-руїна з «потворами» та «нечистю», яка лізла зі щілин у паркеті [520, 19], вибухає, як армагедон. «Вибух» замінованих «вочевидь, «квадратно-гніздовим» способом будинків», мосту, «над яким ми збиралися пити каву», ратуші лише продовжує низку апокаліптичних руйнацій, що розпочалися в «дивному місті» [520, 16–17]. Однак це місто виявилось «справжнісіньким макетом <...>, виконаним із невірогідною прецизією» уві сні, подробиці якого «непідвладні цейсівській оптиці» [520, 34, 23]. Усю новелу «Димедрол» пронизано вниз-спрямованою вертикаллю: Езра летів до Землі, оминаючи/помічаючи «у вікні жінку», «блиск ножса», яким вона розрізала овочі, «табличку на будинку», «камінь, по якому розпляцкалися мої мізки» [520, 22, 33–34]. Саме хронотопи з «Арктичних снів» (у яких «цілком відсутні запахи» [520, 62]) стають кінцевим локусом – «скелястим краєм світу» [520, 63]. Автор описує архітектурні варіації часопросторів із сновидінь, об'єднані замкненим простором: усі вони «обмежені стінами, що він [Він] їх сприймав просто як бар'єри, пастки, переешкоди для бігу» [520, 62, 63]. Те, що знаходилося за стінами (а вві сні було відчуття, що за тими стінами-скелями вже нічого не може бути), притягувало, й «він намагався ще до пробудження перебраться, втекти в зону вічних снів, однак це ні разу не вдавалося» [520, 63]. У другому романі трилогії «3: 1» «Воцдек» сновидіння перетасовують реальні локуси-топоси так, як цього вимагає логіка (точніше, алогічність) снів [519, 47]. Простір

уві сні набирає гіпертрофованих форм [519, 46]. Архітектурними особливостями оніричних просторів є намішаність, нашарування, алогічні поєднання-переходи деталей [519, 66]. Загерметизованість, химерність простору (низька стеля, зачинені двері, темінь, тіснява), а також безкінечна повторюваність сюжетів, *«нескінченність надр нічної віртуальної вітальності»* (*«Репризи, репризи, прокляті репризи, петлі, і кола, і пастки реприз»*) [519, 91] спричиняють психологічні стани *«страшної безвиході й приреченості»* [519, 46]: *«У цьому світі на тебе чекала тільки смерть. І виходу звідси немає й не буде ніколи»* [519, 91]. (У реальному вітальному часопросторі Воццека мотив безвиході об'єктивується в образі обмеженого простору вокзалу – матеріалізованого страху героя: *«металева скриня», «металеві камери» «вагонів, комфортабельних салонів літаків, авто й кораблів»*, вокзалів, що своїм інфернальним світлом, пекельною тишею нагадують підвали потойбіччя (до речі, у цьому ж контексті – сюжетному фрагменті з'являється образ підвалу, в який герой роману замикає дружину й сина) [519, 99, 100].) Своєю химерністю й мінливістю архітектурні споруди близькі *«ландшафтам»* оніричних картин, *«примхливим, рухливим і нетривким»* [519, 88]. Есхатологічними ознаками цих *«ландшафтів»* є їхня танатоморфна маркованість [519, 88]. Колоративна складова хронотопів снів експлікує мотив відмирання, руйнації. Есхатологічним маркером снів у творах Іздрика є міфологеми-медіатори, міфологеми – провідники ірреальними (оніричними, хтонічними, танатоморфними тощо) світами. Найчастіше це – сходи- й коридори-лабіринти, як-от у снах «Воццека»: *«перекинуті навсібіч сходи»* та *«довжелезні коридори»* [519, 67, 97]. Напрямок руху сходами (або в інший спосіб) найчастіше – вниз (див. зокрема: [519, 68]). Міфологема шляху реалізується в снах гідроморфними образами та мотивами пірнання-занурення. «День» «Воццека» починається саме з авторської етимології «сну»: *«сон – то рідина, розтоплений буристин, прозора каніфоль, <...> снити – то пірнати. Не літати. Та навіть і не пірнати, а занурюватися потроху. Та навіть і не занурюватися, бо ця тепла млість тебе затопить, заллє спочатку вуха, потім очі й ніздрі й буде поволі підніматися, аж поки ти не опинишся на дні найглибшої западини, де й життя, мабуть, ніякого немає <...>»* [519, 85]. Гідроморфним провідником у часопросторі снів стає *«мутна річка дрімоти»* [519, 94], у яку провалюється свідомість Воццека та інших

героїв творів Іздрика. *«Нестримна, незнана, небачена раніше річка»* у снах Воццека стає апокаліптичним прецедентом: *«Бурхливий киплячий потік <...> несе в собі пісок і дерева, камені, худобу й птаство, і куці, і сміття, молитви й хулу, заввиграшки прокладаючи русло в сипкому, наче крупа, ґрунті, миттєво змінюючи ландшафт, утворюючи кручі й урвища на своїх сомнамбулічних і рухливих берегах»* [519, 72]. Гідроморфна першостихія стає есхатологічним прецедентом, що залишає після себе *«апокаліптичну картину <...> панораму – із-тільки-сну-притаманною-логікою»* [519, 73]. *«Чорні і нечисті хвилі»* символічно експлікують смерть, знищення, погибель (сюжетна лінія есхатологічного сценарію сну Воццека *«Велика вода»* побудована саме на руйнації як ключовій функції амбівалентного образу води: розгул стихій обвалює землю, перетворюючи береги ріки й схили на урвища – *«непоборну і фатальну перешкоду»* → під *«місивом води, дерев, каміння»* гине хлопчик із вовчням [519, 73, 74]. Так, «вода» (об'єктивована образом – психологічним асоціативом хаосу – каламутною річкою, смертоносним потоком тощо) є міфологемним кодом апокаліптичного сценарію у снах головного героя трилогії. Філософським розвитком руйнівного сценарію з гідроморфною домінантою стає **«лекція про мудаків <...>, прочитана Тоем в університетській аудиторії»**, *«гнівний, запеклий та бурхливий спіч на огуду демократії»* [виділено автором: 519, 75–80], де порушується *«проблема винищення мудаків»*, що перетворюється, на переконання Тоя-Воццека, на *«есхатологічну проблему, адже мудаки – практично всі»* [519, 80]¹⁶⁵.

Нижньою точкою занурення в міфосвіті сну стає просторовий ізоморф смерті «прірва» (*«западина»*, вир, яма, *«наддніпряньський вертоград»*, коловерть). Авторські роздуми приводять до такого припущення: *«Може, сні – це провалля, у які час від часу зривається твоя свідомість? Тоді, щоб повернутися, тим більше доведеться дертися вгору, чіпляючись за непевні куці, спираючись на непевні камені, минаючи шматки імлі»* [519, 86]. Іздрик, моделюючи міфосни з ключовим гідроморфним кодом, актуалізує юнгіанське архетипне підсвідоме. Ще однією ознакою хронотопів сну є їхня надмірність, перезавантаженість, обтяженість *«надлишковими деталями <...>, від яких <...> цей загадковий світ і справді може розлетітися на шматки <...>»* [520, 64, 67]. Усі конструкти снів можуть набирати будь-яких форм та виконувати будь-які функції,

як-от у снах «Воццека»: *«Ти міг розмовляти з жінкою за столиком відкритого кафе, а сам бути й тим столиком, і тією жінкою, і вимоценим бруківкою майданом, котрий виднівся з тераси, і господарем кафе, що поливає бруківку перед входом, збиваючи відстояну вранішню пилію, і самою пилією чи водою, а більше нічим, бо більше нічого й не було в тому сні, світ складався лише з перелічених речей, і з перелічених речей складався й ти»* [519, 47]. Ідеєю трансцендентності – усе в усьому, ти – в усьому, усе є тобою – просякнуто текстові міфосни Іздрика: *«Світ цей і справді був світом невтинних недвозначних і безугавних метаморфоз: повертаючись туди, ти щоразу ловив себе на відчутті, що твоя мова, поведінка, звички, навіть одяг уже виглядають децю анахронічними»* [519, 88]. Окрім того, метаморфози стосуються й мікрокосму, здатного стискатись/розширюватись, набираючи усіляких форм-субстанцій та виконуючи функції природних стихій-руйників [519, 97]. Світ міфосну побудований за своїми законами і логікою, що суперечить світу реального буття, – уві сні все підпорядковане певній «грі». «Гра» концентрується навколо «великої, темної, як полярна ніч, речі, <що> шурлилася білими і чорними зубами» – такого собі тератоморфного зооатрибута, який має навчити Його «видобувати звуків з багатьох речей» [519, 67, 64]. Оніричні хронотопи, до того ж, мають не лінійну, не ланцюгову природу з'єднання, а матрешкову, що найяскравіше проявляється у фіктивних пробудженнях Воццека (означених як «синдром Любанського»): *«Видіння поміщалися одне в одному, як матрешки, як магичні китайські кульки, і не було цьому ні кінця, ні краю. Із кожним разом імітація дійсності була все досконалішою, довершенішою, тож не залишилося жодної надії на кінець диявольської каруселі»* [519, 95]. А час (який біжить, стоїть чи повзе у снах: *«плин часу міг застигнути, розтягнути миттєвість у рік і в десять, мовби хтось насолоджувався, споглядаючи в надзвичайному сповільненні, як лезо бритви розсікає неіснуюче тіло очного яблука»* [519, 38–39]) спроможний матеріалізовуватися, як-от «паркани» в якості «матеріалізованого втілення запізнення» [519, 115] чи «блискавичні кліматичні метаморфози: коли я вибіг з універмагу, стояло розпашіле літо, потім за кістками загорожі під музейними стінами я завважив жовтий настил листопаду, а ще пізніше, перебігаючи на червоне світло дороги, вскочив зненацька в кучугуру підталого снігу <...>, снігу перших березневих днів <...>» [519, 115]. Так тексти моделюють

«безпардонно сюрреалістичні сновидіння», просякнуті танатоморфною, хтонічною, тератоморфною символікою.

Есхатологічний хронотоп з'являється також у світі галюциногенних видінь: часопростір у «AM™: Як досягти безсмертя в домашніх умовах» моделюється й трансформується наживо: *«Однак невдовзі конструкція завмерла, ріст зупинився, і зафіксувався дивний стоп-кадр: палата нагадувала непролазні тропічні джунглі, освітлені сливе повним місяцем з-за ґрат, стояла мертва тиша, лиш у кутку тихо й хитро хихотів відеоспостережник»* [520, 105]. Усі ознаки цього хронотопу вказують на його хтонічність, ірреальність, артефактність, а також ізоморфізм із хаосом. Патогенність заграбованого часопростору семантично дублюється «мертвими» знаками і підсилюється моторошними метаморфозами: техногенні атрибути поводяться як артефактні: *«<...> з торців фіговими по всіх трьох осях координат, у всіх шести напрямках почали виростати, переплітаючись, багатожильні кабелі чорного й червоного кольорів, кабелі, у свою чергу, випускали тонші ізольовані дроти, а ті – ще тонші, так продовжувалося у кілька етапів, аж поки не почали сукатися майже невидимі ниті, все це клубочилося, перепліталось – не як клубок змії, ні, радше як вітамінізоване волосся модельки, розвіяне рекламним вітром <...> дивним чином пасма скручувалися у нові сталки і знов утворювали багатожильні кабелі, канати, шнури, жмути цих шнурів зросталися, склеювалися й уже нагадували штучну павутину <...>* [520, 104]. «Transcross», змодельований «наживо» із «LCD-кристалів» (що «мають щось на кшталт генетичної пам'яті») і запущений за допомогою «кнопки» як «певного техногенного архетипа», здатний матеріалізувати віртуальні «набутки цивілізації», як-от електронні листи, радянські антиалкогольні плакати типу «П'янству – бой!», «похабні куплети» тощо – тобто спроектувати, чергуючи «агітацію й психоаналіз», галюциногенні візії хворого в наркодиспансері [520, 109, 110–127]. Так, «трансформер» у «high technology» матеріалізує апокаліптичні картини душевного розладу алкогольнозалежного Я-Окрі, аж до усвідомлення Тим внутрішньої пустки-пільми [520, 254, 263]. Не менш деструктивні мутації відбуваються й з іншими атрибутами техногенного світу: авто «Боро», шаховий апарат [див. відповідні розділи книги «Боро плюс» та «Надлишкові деталі» : 520]. Однак апогеєм жорстокості, цинізму й абсурду є

сценарій кінця, що здійснюється в розділі «Павільйон» під час зйомок «науково-популярного порнофільму», фіналом яких є «мертва тиша» й потойбічний «тихий спів» [див.: 520, 294, 157–174]. Закінчується ж другий розділ книги «АМ™: як досягти безсмертя в домашніх умовах» своєрідним складанням пазлів¹⁶⁶ гри, кожен із яких – «постать, силует, абрис» – є лише «астенічними привидами по кутках кімнати», фігурами, що «від найлегшого доторку <...> розсипалися на тисячі, мільйони, міриади бездушних, безтілесних кульок» [520, 175–181]. Остання глава третього розділу «Третина вод, третина слів, третина кімнат» у «темному вузькому коридорі» збирає водночас усі калейдоскопічні часопросторові «пазли», з'єднані між собою текстовими нитками – зачіпками образів-перевертнів, мотивів-реверсів. Складається враження, що текст постійно себе нашаровує, створюючи своєрідний внутрішній інтертекст (так, наприклад, «гвинтові сходи» неодноразово семантично дублюються у «надлишкових деталях», як от у малюнку на шпалерах). Хронотопи-пазли дублюють докосмічний «хаос», в якому «було темно, а час і відстань, як це буває після викуреної з «лівими» трави, розтягувалися в безкінечність» [520, 267]. Ось як пише про текст-пазли у Передмові до видання «3:1. Острів Крк. Воцек. Подвійний Леон» Юрій Андрухович: «Пам'ятаю, як усе, що вмістилося в цій книжці, народжувалося й писалося. На світ Божий з'являлися якісь розрізнені шматки. <...> Я мав з цим проблеми: у моїй свідомості з почутого ніколи не складалася цілість. <...> Поява остаточної цілості <...> заскакувала мене зненацька. Раптом виявлялося, що “розрізнені шматки” якимось фантастичним і цілком незрозумілим для мене чином взяли і склалися в єдине романне тіло. І кожен з них тепер як влитий саме на своєму, єдино можливому місці – ні додати, ні відняти. Постмодернізм зобов'язував до виготовлення абсолютно точних, бездоганних пазлів» [519, 5]. Роман подібний до кубика-рубика, в якому «естетика чистого абсурду» [520, 218] поєднується з маскарадною грою фігур-масок псевдо-Я і пояснюється внутрішньою логікою ребуса-гри, а «дійові особи», зазнаючи усіляких метаморфоз та модифікацій, гинуть (або закінчують життя самогубством, що може бути «фіксацією парного суїциду <...> на вулиці святого ... гм... Петра» [520, 226], або стають жертвами «законів кіноіндустрії», як у розділі «Павільйон», чи навмисного підпалу «агентом-пацієнтом-послушником» «вокзалу–концтабору–монастиря» тощо). Апологізація

смерті втілюється в філософських претензійних сентенціях на кшталт такої: *«Наш досвід показує, що більшість речей закінчується смертю»* [520, 270, 257] та в розщепленні Я на безліч віддзеркалень. Олена Бровко розглядає принцип множинності й еkleктики в «Подвійному Леоні» через вкраплення в текст творів китайської літератури 18 століття, паратекстуальних елементів, як-от: епіграфів і заголовків із пісень «Бітлз», фільму «Леон-кілер» та ін. Усі ці вкраплення, фрагментарність свідомості й світосприйняття головного героя «Подвійного Леона» дають підстави авторці вважати цей твір матеріалом для теорії шизофренії, а також розглядати його як ризоматичну модель, у якій «композиційна організація твору накладається на матрицю патерна ризоми» [59, 271].

Одночасно художні тексти Іздрика маніфестують нездійсненність глобальних есхатологічних сценаріїв (адже: *«<...> нічого не стається, і світ не вмирає, не зникає, не провалюється від сорому власної недосконалості <...>»* [519, 128]) і запрограмованість їх (текстів) на самознищення. Наратор «Воццека» (*«він, сам-собі-той, сам-собі-автор, сам-собі персонаж»*) *«надумав сконструювати такий текст <...>, який би був настільки герметичним і замкнутим, наскільки ж симетричним і самовбивчим <...>, два тексти чи дві частини одного, які заперечували б одна одну. Кожна з них могла б щось твердити, означати, розповідати, та оте “щось” неодмінно б руйнувалось, знищувалось іншою»* [519, 132]. Далі автор пропонує власний сценарій такого текстового автознищення: *«усунути спочатку автора, чия постать бовваніс незримою тінню за кожною сторінкою кожної книжки, а потім піддати руйнації саму мову»*. Інструментом же (і чи не основним) такої подвійної руйнації виявляється мова – *«ненависний монстр, <що> пожерши всіх, почне пожирати сама себе, вивертатиметься, мов рукавичка, мимоволі звільняючи щойно проковтнутих бранців, і знову починатиме все спочатку, і знову нищитиме всіх, щоби в кінці добутися до себе»* [519, 133]. Ю. Лотман у книзі «Культура і вибух» пояснює проблему кінця-початку «необхідністю примирити недискретність буття з дискретністю свідомості (і безсмертям природи зі смертністю людини)», що й привело до появи ідеї циклічності, «а перехід до лінійної свідомості, – уточнює вчений, – стимулював образ смерті-відродження» [227, 251]. Французький філософ Жан Бодріяр, описуючи фатальні стратегії (однією з

яких є відсутність випадку й продукування наслідку причиною), називає ознаку, «констеляцію», сутністю знака – «ефективністю однісінького знака», – що пояснює циклічність: «<...> ознака появи речей є ознакою їхнього зникнення. Ознака їхнього народження є ознакою їхньої смерті. <...> Символ піднесення є символ падіння, символ з'яви є символом зникнення» [48, 158].

Вербальний світ, моделюючи всі можливі світи, за допомогою вербального інструментарію й коду перетворюється на творця-руйнівника, нівелюючи початок і кінець, зовнішнє і внутрішнє, життя і смерть. Така самоцінна амбівалентність слова-знака, слова-символа, слова-медіатора, слова-деміурга та т.ін. ототожнює його з міфологемою дзеркала: *«Неможливо відрізнити саме дзеркало від його відображення в іншому. Можна тільки вдивлятися в цю порожнечу, вгадуючи ще одну, а за тією ще й іще»* [519, 133]. Дзеркало-хронотоп у цьому розумінні стає дублікатом (семантичним синонімом, образним ізоморфом) хаосу, пустки, смерті, кінця-початку. Юрій Андрухович, готуючи читача до сприйняття складного, «майже довершеного світу» Іздрика, пише в Передмові до «триптиха» «3: 1»: «Цей світ є словами, їхньою сукупністю, їхнім геніальним зіштовхуванням, мовою, всіма її відстійниками, каналами і пастками, але водночас цей світ є кінематографом, музикою, фотографією, відеокліпом, молитвою, розпачем і снами, тобто все-таки мовою. Цей світ густий і насичений, прописаний (прожитий?) до найменших деталей, переповнений відлуннями безлічі інших світів, книжок, слів і снів» [519, 7].

Л. Тарнашинська у бібліографічному нарисі *«Володимир Дрозд: Письменник – лише уста народу»* зупиняється на міфологічній системі роману Володимира Дрозда «Листя землі», що прочитується на рівнях «символіки, способу організації та структури тексту, моделювання характерів». Сама назва твору «несе біблійний код»: «сезонно-циклічна метафорика образу листя означає зміну, оновлення – через процес руйнації, оновлення й невмирущість роду й родоводу, а ще – єдність землі і неба, той метафізичний часопростір, де й накопичується людський дух» [366, 20]. Любов Яшина в дисертації «Міфопоетика епіки В. Дрозда» зупиняється на особливостях імплементації в художніх творах письменника міфологічних сюжетів, образів, міфологем [472]. Дослідниця зауважує, що Володимир Дрозд за допомогою «об'єктивованої

міфосимволічної мови» органічно вплітає в текст роману трансформовані біблійні, народно-язичницькі образи, що подаються виключно «крізь призму народного світобачення», а «апокаліптичність мотиву руйнування актуалізується через образ-символ “листя землі”», в якому сфокусовано ідею зв’язку роду з Деревом Життя: листя землі» як «знак руїни». Центральна тема роману – тема роду, – на думку Любові Яшиної, розкривається зокрема через мотиви руйнування роду й світу [472, 15–16]. Дисертація Оксани Січкарь присвячена психологічним вимірам творів Володимира Дрозда. Особливості «химерної прози» письменника полягають, на думку автора дослідження, в її «національно-міфологічному» підґрунті та «сугестивному психологізмі». «Залучення фантастичних, міфічних і фольклорних мотивів, – зазначає автор дисертації, – розширює часові рамки, залучаючи до оповіді прадавні, ще язичницькі часи. Міфологічні образи, про які говорить суголосся персонажів, свідчать про існування колективного підсвідомого, яке зберігає прадавні вірування» [345, 14]. Галина Яструбецька в статті «Експресіоністичний вимір роману “Листя землі” В. Дрозда», зупиняється на «візіонерській» природі «Листя землі» (що ґрунтується, перш за все, на міфі й архетипі), проявом якої можна вважати змішування, злиття міфологій народів світу. Автор серед іншого пише: «У “Листі землі” наявний доглибинний ізоморфізм міфоструктур з індивідуальною психосемантикою автора, це вже – властивість філогенезу та ознака онтогенезу. Почавши з необхідності заявити про себе як індивідуальність, В. Дрозд міфологічно складову вивів у сферу існування самої собою і в собі». Галина Яструбецька аналізує «глибинні структури» твору, серед яких – «семантика болю», яка включає в себе й «криваву компоненту». Саме це дає підстави, наголошує науковець, називати «Листя землі» «червоним романом», «кривавий потенціал» якого проявляється в катастрофізмі й танатографії. Однак філософія й поетика «експресіонізму» твору «утримує феномен смерті в достойному їй вимірі трагізму й необхідності-невідворотності, у сакральній амбівалентності, як і все, що має базисну функцію життя» [471]. Стефанія Андрусів зазначає, що роман «Листя землі» пронизаний міфологічністю філософського плану [10]. Н. Колошук у статті «Про специфіку сюжетно- й характеротворення в сучасному українському романі-епопеї (В. Дрозд “Листя землі”)» зауважує, що розповідь «суб’єктів символічного полілогу»

«спирається на міфічні архетипи, властиві поетиці слов'янського (зокрема, поліського) фольклору та на біблійні стильові формули», що свідчить про інтертекстуальність роману [186]. Микола Жулинський вказує на використання прозаїком образів, «загорнених» в алегорію, метафору або в міфообраз [144]. М. Павлишин у статті «Чому не шелестить “Листя землі”?» підкреслює міфологізм роману, розглядаючи характер осмислення в ньому загальнолюдських цінностей та його філософсько-історичну проблематику [295].

Реалізація міфосценарію кінця в романі Володимира Дрозда «Листя землі» [текстовий алгоритм і семіотичну модель даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.2.5; схема 2.2.6] відбувається перш за все за допомогою міфологем – першоелементів буття. Гідроморфний та піроморфний коди стають ключовими при декодуванні міфосценарію кінця. Так, «вода» (об'єктивована міфологемою вселенського потопу, образами дощу, річки Невклі, зливи тощо) та «вогонь» розкривають свій міфологічний спектр на міфологічних зрізах, виявляючи руйнівну семантику амбівалентності: є передвісниками лихої долі (солоний дощ як передвісник біди [500, 295]), «потоп» – знаком Божого гніву на перших людей [500, 85]; «вогонь» є локусом, символом і знаком смерті [500, 73–74], передвісником страшних бід, катаклізмів й апокаліпсису [500, 323]), карою небесною (порівняйте образ люльки, витрушений жар з якої карає людей пожежею: [500, 303], символом небесної туги від горя людського (образ червоного сонця, що *«кров'ю плаче. І по крилах вітряка, Кузьмою Тершилом на горі збудованого, тая кровіця ручаями тече»* [500, 642])). Подвійна міфологема *«вогняної води»* підсилює апокаліптичність сценарію, що відкрився Несторові, коли народжувалися його діти: *«Буде дощ вогняний на землі і буревій великий, і смерть голодна по землі ходитиме і не насититься, докуль сто літ не мине, а може, й довший, і осипатимуться людяки з древа життя, як те листя восени, і на біле казатимуть чорне, а на чорне казатимуть біле, і будуть правда з неправдою на одне лице і ходитимуть у парі, і тільки той, хто одрізнить, порятує душу»* [500, 81; порівняймо з *«ріками крові»* під час революції в «Книзі про любов і ненависть»: [500, 114]]. Революція усвідомлюється Опанасом Журавським як апокаліпсис [500, 189, див. також: 249, 313, 548], коли хтонічний, танатоморфний світи піднімаються на поверхню [500, 566].

Результатом сценарію кінця стає руйнація Дерева Життя, осипання листя з Дерева Життя – це метафора загибелі-погибелі людей. Вогонь є основним помічником зла, що «*як зараза, як чума, як пустеля: дихає пекельно і на всі дні землі. І лише той врятований буде від його пекельного палу, хто добро чинить*» [500, 89]. Знищення життя описується в «Книзі днів» (що є «*пам'яттю людською*» [500, 274]) як вогняна смерть [500, 88]. Вогонь, приймаючи образ золота, стає нищівним суддею людської жадібності, що й сталося з Гаврилом Латкою, якого обдарував Нестор «*з люльки своєї – аж задзвеніло. Ледве прителенав Гаврило додому, така тяжка ноша його була, хоч і танцювало серце в грудях, що розбагатів. Зачинився йон у коморі і давай золото в кадуба насипать. Сипле, сипле, а золотим червінцям нема вичерпу. І вже кадуб наповнився по віниця, а золоті червінці із солодким дзвоном на золоту підлогу падають і жаринами по кутках комори розкочуються. І зайнялася комора вогнем з усіх сторін, відтак вогонь на хату перекинувся. Поки люди збіглися, щоб гасити, самі головешки лишилися*» [500, 141–142]. Володимир Дрозд тут експлікує запозичений античний міф про золото царя Мідаса, вводячи міфологему вогню як символ карі небесної за людський гріх жадоби, срібллюбства й зла (так, вогонь карає сліпотою Михаля Громницького, що наказав знищити хрест на могилі Нестора Семирозума, де було закарбовано слова про Горіхову землю: «*Облив він гасом хреста дубового і підпалив. І спалахнув хрест, як порох, вогонь стовпом до неба знявся, а Громницькому полум'я од хреста очі випалило*», а Наталку Блюмову – за виміняну в голодний рік в Уляни хустку, подаровану тій Нестором: «*<...> вогнем червоним напичочка та її взялася, <...> далей хмаркою диму стала <...> шрами страшні на плечах її бачили, не зажили яни і до могили, отаке було*» [500, 242, 162]). Вогонь (що імплікується образами «*трьох норовистих коней*», «*шатами царськими*», матеріалізованими з кресала люльки Нестора Семирозума) як атрибут інфернальної метаморфози, потойбічної сили стає символом омани, психологічним асоціативом смерті [500, 209]. Нищівний вогонь [500, 317–319] стає знаком і передвісником кінця світу і підсилюється мотивами плачу, болю, смутку [500, 318–319]. Колоративною експлікатою вогню в тексті роману є «*червона кров*», що реалізується на міфологічному зрізі передвісників смерті, біди, нещастя [500, 658]), знаків зла, страшних діянь: епізод смерті Вовчара: могилу, над якою «*шумить ліс*

Сіверський та вовки в снігових кучугурах виють», можна було знайти по кривавому сліду [500, 685]. Мотив уселенської печалі від людського горя підкреслюється метаморфозами у світах живої, одухотвореної природи та астральному: налиті кров'ю зорі, червоні від крові небеса, криваве сонце, криваві ріки тощо [500, 642, 651–652]).

Орнітологічним психологічним асоціативом вогню – передвісника нещастя – є півень-віщун (змайстрований Кузьмою, «сином Семирозума», на даху своєї хати): «<...> як запіє той півень голосом залізним, моровиця по землі ходитиме і для багатьох погиба настане. <...> І сталося, як віщувалося: розруха пішла по землі, а скоро – і голод. І вимерло люду, старого і всякого, без числа» [500, 341]. Хтонічно-орнітологічно-піроморфним образом матеріалізованого кінця світу стає «змій огнедихий», який «над землею літатиме і буде поруха на все живе» [500, 340]. Народнопоетична іпостась міфологеми змія об'єктивується в тексті образом піроморфної хтонічної істоти – триголового «зміюки крилатого» [500, 699]. Фольклорний сюжет про викрадення змієм нареченої/дівчини/принцеси трансформується в зникнення в небесах пакульської церкви, котру забрав «зміюка крилатий» [Дрозд 2009:699]. Матеріалізованим проявом «змія, який вогнем дихає і данину людьми живими бере», є в тексті роману Чорнобиль¹⁶⁷, що «з «червоної мітли» почався і <був провіщений – Ю. В.> півнем залізним» [500, 420, 342; див. також: 421, 494]. Чорнобильський вогонь, будучи включеним у знаково-передвісницьку парадигму, перетворюється на символ пробудження, переродження, застереження, нагадування про смерть: «Надовго вогонь сей страшний, у день гніву Божого йон запалений. І буде йон дзвоном для живих, але сплячих, щоб пробудилися» [500, 616]. Локус, в якому має вплив вогнедишний «зміюка», розростається до «зони <...>, як лишай на тілі земному», а сам «дракон» перевтілюється то на «птаха нічного», що «невидимо ширяв над селом і квилів у темряві голосом печальним, аж страшно слухати було», то на «богиню смерті і ночі Морану», яка з'являлася Улянці на горі Круковій [500, 617, 696]. Двійниками «вогнедишного зміюки» є мешканці мертвої річки Синявки, води якої були «гіркі, і у воді прозорчастій рогаті зміюки клубками зеленими в'юнилися» [500, 697]. Атрибутами смертельного хронотопу Зони є й усіляка нечисть, як-от: «тварі косматі дідьків та мар», «коти крилаті», кущі бузини, що в етнічній традиції українців є негарною, нечистою рослиною [500, 697]). Так, патогенністю

просякнуті світ живої, одухотвореної природи, антропоморфний, астральний світи. Поганський образ Смерті з косою втілює сценарій кінця в Краї: *«Ой люду-люду нізащо погубло, наче з косою сама Смерть в Пакуль прийшла і вкосила луку людяцького...»* [500, 383] Мотив кривавих жнив розкривається в тексті роману через народнопоетичний образ Смерті (яка *«по землі ходить і покоси кладе»* [500, 448]), що розмножилася до *«легіону Смертей»* [500, 448–449]. Жнива *«легіону Смерті»* перетворюють землю на пекло [500, 501]. Смертельна косовиця порівнюється зі *«смерчем вогняним, <що – Ю. В.> прокотився над землею»: «мор людей виморював»* [500, 504]. Пакульський апокаліпсис¹⁶⁸ розкривається перед очима знахарки-віщунки, дружини Нестора Семирозна Уляни уві сні. Смерть, *«притомившись за косою ходити»*, знайшла собі помічників – *«наче табун диких коней, яким ніхто не кермує, а кермує ним надмір сил стихійних»* [500, 550, 509] і перетворила землю на *«божевільню», «незбагненну світову веремію»*, в якій все перемішалося [500, 373, 359]. Дмитро Листопад дає ім'я *«демону безумства»* – *«Вельмишановна Дурість Історія»*, під *«залізною, невблаганною ходою»* якої *«похрускують» «кісточки»* людей [500, 589]. Есхатологічні картини *«лихоліття кривавого»* відкриваються у видіннях і снах як чорні й білі полотна, створені смертю [500, 522], а сам хронотоп смерті – то як *«холодна далечінь», «білий саванний простір, і таке ж біле, холодне небо над лугами <що – Ю. В.> здавалося віком труни, яке ось-ось опуститься»*, то як *«червона пащека ями, яка ковтнула труну з тілом сина її [Дарини – Ю. В.], завірюха, що встеляла розритий, витоптаний людьми, що прийшли на похорон, цвинтар незаймано білим снігом»* [500, 514–515, 529]. Міфосценарій кінця у міфоснах та видіннях моделюється у фоново-культурологічній парадигмі з її традиційними маркерами: білим кольором, труною, ямою тощо. Мотив роззявленої *«пащеки ями»* підкреслює потойбічність, ірреальність *«безумств»* (у тому числі – *«політичних»* [500, 540]).

Апокаліпсис знищує мрії й *«видива» «Горіхової землі»*, перетворюючи рай на пекло – *«провалля, на дні якого – неминуча загибель»* [500, 640, див. ще: 585]. Руйнівна стихія вогню спопеляє світ, уособлюючи собою символічний результат знищення усього й маніфестуючи марноту життя [500, 339]. Вогонь смерті розуміється як матеріалізація світового зла [500, 457], а кожне злодіяння *«Бога смерті»* супроводжується

«сатанинським реготом» «антихриста» [див., наприклад: 500, 593, 439]. Накопичення зла у світі розкривається через мотив взаємопов'язаності: «<...> злоба за злобу чіпляється, і ланцюг сей тяжкий для людяк, і душить їх, як удав чи петля» [500, 313]. Зло, на відміну від добра, символізує безплідну субстанцію, котра плодить лише «багато горя та крові», та не дає життя [500, 313, 364, 383, 384]. Тому зло, що народжує зло, уособлюється в образі насіння бур'яну, яке множитья стократно з однієї зернини: «<...> з малого, дозованого зла велике зло виростає в народі, як з крихітної насінини дерево могутнє» [500, 453]. Зло є «чорним вогнем», «Богом смерті, <що – Ю. В.> ходитиме по землі, в ненависті зачатий» [500, 455–456]. Плодами «Бога смерті» є ріки крові людської, яка «тектиме по землі нашої, і гукатимуть з обох берегів одне на одного: “Се – ти пролив! Ні, се ти пролив!” Але не знайдеться ні правого, ні винуватого, пізно буде міряться, бо крові з ріки тої не вичерпаєш і життів людських не повернеш <...>» [500, 489]. «Ріки крові» розростаються до безмежжя, і море ненависті та зла стає символом влади хаосу, темряви, безапеляційним проявом переможної ходи смерті, «драчки людської», під час якої людей розпинають «на хресті ненависті і злоби» [500, 665, 496]. «Море ненависті» з його «хвилями зла» перетворюється на апокаліптичний потоп, «кінець світу» [500, 402, 447].

Міфосценарій кінця експлікується в колоративних міфологемах чорного, червоного та білого. Так, епізод смерті Богдани Листопад (самогубство: тоне в морі) будується на зіткненні й семантичному дублюванні цих кольорів, де червоний (червоні небо і море, що «розбурхане в червону сорочку вбралося», «кривава рана зірки» на шкіряному картузі) і чорний (шкіряний одяг, з якого «виговзнула <...>, наче од машкари звільнилася, недобрим чарівником насланої», шкіряна куртка, що «лягла на пісок крилом вороним» [500, 607]) кольори накладаються один на одного, і звільнення від них, як від пут-павутиння, означає одягання іншого колоративного атрибуту смерті – білого, що є апеляцією до етнічних язичницьких вірувань українців в Білобога й Чорнобога (смерті й життя)¹⁶⁹ та християнської іпостасі білого як кольору очищення, просвітлення тощо [500, 607–608]. Тричі колоративно продубльований мотив втечі з в'язниці зла експлікує образ смерті-звільнення як один із варіантів есхатологічного сценарію. А в «Повісті про Опанаса» «чорний» («тьма») експлікує своє ключове фоново-культурологічне значення:

символіку смерті (відходження Опанаса Журавського у «той світ» описується як повернення на *«Несторів хутір»*, де залишилася душа [500, 205, див. також аналогічний епізод помирання Кузьми Терпила *«у вирві од снаряда, на бойовиську»*: 352]).

Ще одним актантом міфосценарію кінця виступає першоелемент «повітря», реалізований у тексті роману образами вихору, вітру, смерчу, який *«тугим крутенем закрутився навколо хати»*. *«Вихор»* усвідомлюється пакульцями як уособлення нечистої сили [500, 82-83], в іншому контексті (коли помирав Нестор) стає знаком смерті, атрибутом інфернальних сил, медіатором між світом живих і мертвих. *«Вихор»*, *«вітер»* виконують функції помічників, артефактного супроводу Нестора в земному світі: поява вітру, туману передвіщає Несторову матеріалізацію серед живих в образі духа-помічника, духа-судді (адже нечиста сила, *«усі знають, на семи вітрах прилітає»* [500, 211]); *«вітер»* як потойбічна інфернальна сила допомагає Несторові звільнитися зі *«стовпа кам'яного посеред города Пітера»* [500, 139]. Вітер у ролі *«віщуна»* виступає в антропоморфному світі: з ним розмовляє Уляна, саме він застерігає людей від примноження зла на землі [див. про це: 500, 362]. Вітер, будучи атрибутом інферальної сили, стає передвісником біди і символом карі небесної для людей, які *«у злі душею купалися»*: так, витрушена Улянкою Несторкою сіль викликала *«вітрюган»* і блискавку – *«смерть та пожежу»* [500, 498–499]. Однак, як засвідчує *«пам'ятна Книга»*, збагнути сенс причинно-наслідкових зв'язків і правомірність людської карі – напрочуд важко: *«Бо історія – ні, се не тільки клубок долей людських. Історія – се й клубок добра та зла, і заплутаний він дуже. Де кінець нитки з того клубка, де початок – ніхто тепер не добере, і сам Бог того не відає...»* [500, 498–499]. Закріпачення душі, уярмлення та ув'язнення людини є смисловим синонімом відсутності повітря. Невипадково *«придуха страшна»*, що *«іде <...> на людяк Краю»* [500, 656–657], віщує уві снах голодну смерть, голодомори, а ріки *«гноївки»*, що потекли до моря, зробивши його *«непродихним»*, є свідченням загнивання та потоплення душ: *«<...> усі ми, хто животіє покуль, давно у тому морі смердючому душами своїми очерствілими потонули»* [500, 605]. Пакульський *«рай земний»* перетворюється на пекло, що метафорично описується як *«долоня смерті»* (*«але не відаємо, калі тая долоня уже стулиться, щоб на той світ нас забрать»* [500, 375]). Миттєва зміна раю на пекло відбувається під впливом як

природних стихій («*круча уночі сповзла і всіх похоронила*» [500, 375]), так і історичних (народна стихія, революційна стихія тощо). В обох випадках стихійне знищення земного раю залишає «*тріщини в землі – як рани криваві*» [500, 376]. Найтрагічнішим результатом такої зміни пекла раєм є руйнування дерева життя, з якого безжально «*обтрушується*» «*листя*»: «*Так, листя, листя землі – ось що таке люди! Короткочасний вік їхній, і обчухрує невидимий та нечутний вітер сеє листя з дерева життя безперестанку, і опадає воно, угноюючи пласти часу*» [500, 376–377].

Результатом міфосценарію кінця стає омертвілий хронотоп – «*пустеля*» з «*мертвою рікою Білорічицею*», на який перетворювали квітучий живий Край обпечені ненавистю та кров'ю люди: «*розор Пакуля*» [500, 698, 250–322] вчиняли «*силою зброї*», спалюванням, винищенням голодом, війнами, братовбивством, Чорнобилем [див., наприклад: 500, 283, 287]. Найтрагічнішим є те, що «*пустеля*» – «*зелена*»: оксюморонність явища (зелений колір – життєствердний, пустеля – смертоносна) підкреслює абсурдність міфосценарію кінця. Ймовірним завершенням такого сценарію один із героїв роману, Дмитро Листопад, бачить землю – «*неоглядну трупарню*», де над «*купою кривавого, витолоченого чобітьми людського м'яса, <...> звалищем трупів смердючих <...> гулятиме вітер із слів, напридумуваних людством <...>, але й він скоро виухне, бо не буде кому той вітер слухать*» [500, 590–591]. Кінець людства усвідомлюється вчителем школи як повернення до первинного хаосу, коли ще не відбулося відділення світла від темряви, а все перемішано: «*темрява і світло, добро і зло, розум і безумство*» [500, 590].

Умовою нездійсненності міфосценарію кінця є збереження людиною душі. Душа людська ототожнюється з вогнем у печі. Символічна паралель експлікує іншу смислову складову амбівалентної сутності «вогню»: «вогонь» перетворюється на живу істоту, про що й оповідає у Книзі днів Нестор: «*Хвалилася піч вогню, як усі її люблять та шанують: коли випаде з мене цеглина, люди біди чекають; а коли ближнього поховать, до мене долоні тулять, щоб я від смерті оборонила; а як іде хто з дому в далеку дорогу, заслінку в мені відчиняє, щоб повернутися живим та дужим; а ще кажуть про щасливих людей – у печурці народився. Слухав-слухав вогонь у печі ту похвальбу, скалячи золоті зуби, а далей обридло йому. Залишив йон піч та й побрів, куди*

очі бачать. І вистигла піч, і зробилася як мертва, купа глини, та й годі, хоч усе ніби лишилося, як і було, тільки тепла не стало. І обминали її люди, і заросла стежка кропивою та будяками, і розсипалася піч з годами, і зникла без сліду. Отак і душа в людині, як вогонь у печі: поки є душа – є людина, а поки є людина – є світ божий» [500, 88]. Антропологізована піроморфна першостихія нівелює есхатологічний міфосценарій, унеможлиблює його, адже «живе душа людська, допоки добро в душі є, а як проросте зло натомість – вмирає душа, як дерево, якому корінь підрубано, хіба що з дятлами воно розмовляє, поки впаде і розсиплеться на порох» [500, 88]. Руйнівне начало в філософському аспекті «Книги про любов і ненависть» має ненависть, що «висушує душу людини, аж поки не вб'є її», на відміну від любові, яка «душу живить, як соки весняні дерево» [500, 123]. Відсутність любові є ознакою омертвіння душі, наближення кінця (що, наприклад, сталося з Марією Журавською, душу якої роз'їла «ненависть до кровопивць» [500, 134]). Зло уподібнюється бур'яну й залізу, на противагу добру-зерну, добру-вогню [500, 390]. Любов і добро, що уособлюються в живому вогні, стають протиотрутою смерті [500, 655].

Міфосценарій кінця вибудовується в романі *Володимира Лиса* «Століття Якова» [семіотичну модель даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.2.7] навколо домінанти танатоморфної міфомоделі. Смерть («чорна бабушенція» [525, 163]) уподібнюється зернині, що не проросла [525, 14]. Ірреальні світи породжують видіння – хтонічні істоти («черви»), їх патологічні риси (польоти червів) (як-от у галюциногенних видіннях прибудди-наркоманки Оленки) [525, 17–18], відкриваючи шлюзи потойбіччя. Останнє виявлюється в образах – хтонічних хронотопах, що розростаються в душі головного героя твору: «безбережної порожнечі» [525, 47], «чорного провалля» [525, 219], набуваючи більш виражених ознак експресивності: печаль [525, 182], лють, що спопеляла [525, 46], самотність (вводиться через образ-метаморфозу, породжений туманом – часопростором мертвих [525, 226–227], а також через нечистий хронотоп болота, з яким співставляється минуле [525, 27]). Міфосвіт сну моделює сценарій кінця за допомогою образів – есхатологічних маркерів: «домина» з «кімнатами-хатами», у яких блукає, не знаходячи виходу, Яків [525, 68]; «рівчак»-світоподіл, що не поєднує, а розділяє закоханих [525, 62]; річка – межа між світом живих і мертвих, що розділяє два

береги: життя і смерті [525, 64]; червоний кінь [525, 229–230]. Образ того берега з'являється й в артефактуальному світі: жінка-видіння «на другому березі болота» [525, 90, 91] як попередження, знак долі. Танатоморфними часопросторами в тексті є занедбаний колодязь [525, 87], що стає місцем покарання непроханого гостя, смертю якого Яків розплатився за життя Оленки; «паща» печі, у якій спалювали живцем в'язнів (стародавня домна, яку німці «оживили<...>, коли металу забракло для їхньої армії», порівнюється з народнопоетичним образом хтонічного низу: «Наче з давніх-давен із не знати якого мороку змії виліз із страшною огняною пащекою, щоб людей поглинати» [525, 161]). Та й сама війна – «світ чужий-пречужий» – уявляється Якову «такою, що от-от пацу, пащеку, як великий звір, роззявить і поглине. Поглине навіки» [525, 159]. Тератоморфний код підсилюється хтонічними маркерами: війна «повзе» [525, 140], «совєти» – мов таргани [525, 171], образами понівеченої живої, одухотвореної природи: обрізаною гілкою, зірваним яблуком, «що покотилося в ще густу, але вже пожухлу траву» [525, 48], які слугують тлом смерті [525, 48]. Піроморфно-танатоморфний образ вогню пекельного відкриває завісу «справжнього пекла» [525, 172], з яким пов'язується біблійний міф про Содом і Гоморру [525, 161; див. ще один контекст: 172]). Мотив гріха/покарання за гріхи/покарання невинних переплітається з мотивом зради, що вводиться в текст епізодом убивства Трохима, кров якого супроводжує життя Якова, як «поцілунки Юди» [525, 207]. Образами – провісниками смерті є в тексті «рвучкий вітер» як уособлення минулого, «розтривоженої душі старого Якова» [525, 106, 179], як посланець із того світу [525, 112], а також невидимий чорний птах зі світу марень і видінь, що породжує низку метаморфоз: «маленький срібний медальйон» → «маленька срібляста мушля» і стає провісником долі Зосі [525, 123–125]. Свідком нещастя, бід виступають у творі «жовтий і байдужий місяць» [525, 37] і «холодні зорі» [525, 99].

В історичному романі **Василя Шкляра** «Маруся» міфологічний сценарій кінця [текстовий алгоритм і семіотичну модель даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.2.8; схема 2.2.9] вибудовується фрагментарно. Нечистий часопростір овиявлюється топонімами «Чортовий ліс» [565, 42], «річка Свинолузська» [565, 52], «мертве село» [Шкляр 2014:186], загадкового «мертвого простору» гарматного вибуху [565, 94]. Ці «негарні» хронотопи підсилюються давньоукраїнським етноміфонімом Смерті-косарки,

яка на полі бою з'являється безносою смертю з косою, лезо якої *«стриміло вгору, як спис»* [565, 45], *«невидима кістлява карга»* [565, 235], *«чорна коса»* [565, 257].

Вегетативним етносимволом смерті є *«кущ рясної калини зі сплющеними від ранніх приморозків темно-червоними ягодами»*, біля якого знайшов свій останній спочинок козак Санько Кулібаба [565, 296]. Супроводом смертельної *«колотнечі»* між партизанськими загонами – кіннотою отаманші Марусі й большевиками є, по-перше, дощ. Есхатологічна природа дощу передається метафорою *«олов'яного дощу»* [565, 65].

Руйнівна природа вогню [565, 267] врівноважує елементи гідроморфного й піроморфного кодів. В іншому контексті передвісниками побоїща є орнітологічні й зооморфні атрибути смерті: вороння, сичі, вовчі зграї, голодні лиси [565, 76].

Передвісником смерті є також образ хтонічного низу: *«налитий кров'ю павук»*, з яким у світі марення і хворобливих галюцинацій порівнюється червоний хрест. Есхатологічний сценарій цілісно, а не фрагментарно вимальовується у світі уяви Мирона [Шкляр 565, 75] і сну-попередження Марусі [565, 87–88]. *«Суцільний лемент смерті»* безголосо розносився також *«мертвим містом»*, в якому *«побиті шиби»*, *«розчахнуті вікна»* як надтріснуті, щербаті атрибути дому є знаками смерті, підсилені мотивами потрощеного/побитого/поламаного/зруйнованого начиння будинку – *«катівні чека»* [565, 102, 119].

Мертвий часопростір розповсюджується також і на душу, так що *«холод пробирає наскрізь, гуляє в тілі, у грудях, наче там утворилася діра, утворилася порожнеча, в якій немає місця ні жалю, ні скорботі, ні болю, і навіть біда <...> не дістає до серця, наче його немає, наче його вийняли із грудей і поховали там, де немає нічийх могил»* [565, 283–284], адже *«смерть висушила серце»* [565, 287].

Міфосценарій кінця вводиться в текст також через біблійні сюжети про Юдину зраду, за допомогою модифікованих мотивів розпачу, каяття, обурення тощо [565, 132–133] та втечі Лота із Содому й імплікує часопростір *«мертвого села»* [565, 186–188]. Символіка знищення, руйнації, смерті прослідковується в образі порожньої церкви, що овиявлює семантику мертвого простору [565, 187–188]. Міфосценарій кінця реалізується і через мотив відрізання коси як знак втрати сили [565, 300].

Нездійсненність міфосценарію кінця прослідковується за допомогою образів біблійного контексту: ангела й Ноевого ковчегу, що у світі марень і видінь стають рятівниками-охоронцями [565, 261].

У книзі *Сергія Ткаченка* «Під знаком Ярила», що є спробою діалогу красного письменства з малярством, міфосценарій кінця тлумачиться через мотив повторення, що імплікує стан безупинного сну, в якому перебуває Україна. Повернення назад («*Чому ж це було / – і досі є?!*») розкривається за допомогою низки образів, що втілюють «всесвітнє зло»: «*Орда*», «*пошесть*», «*хробаки*». У вірші «Скільки вас тут було – неначе пошесті» символіка смерті розкривається через семантику безміру, незліченності в образі хтонічного низу «*хробаки*» (У поезії «Останній козак» це – «*бридкі орки*», «*тролі клишиногії*»), що далі трансформується в метафору пустки, пустелі, «ніщо»: «*Скільки вас тут було, а зараз – ні душі, / Змело, мов пилугу, мов сміття на суші, / Не позоставивши – поглянь! – ніде нічого*». Хтонічно-тератоморфна природа «всесвітнього зла» виявлюється у вірші «Голованівський край» у метафорах «*ми корчилися в лапах ворожди, / І мурзи двоголової орди / Не раз по нас справляли панахиди*» та в означуванні локусу зла – «*пекло*». Саме з образом «*Вельзевулів*» (вірш «Українська мова») пов'язується концепт пам'яті (через метафору «*напившиися безпам'ятства бузи, / Газди твої так, мов снопи, послули*»). Втрата пам'яті як парафраз сну стає одним із маркерів відмирання (що підсилено мотивом відсутності повітря: «*Я ж задихавсь без тебе, як без кисню*»). (Порівняймо в іншому вірші «Закінчується літо, як життя...»: «*чорною прірвою забуття*» метафорично названо ріку Лету, куди немає вороття. Дві стихії: води й повітря – змикаються в мелодії смутку: «*Вітерець із моря дме – якби знаття, / Звідкіль він тут – з Ятрані чи з Бугу... / Його мелодія – мов щемна fuga, / Гобоїв плач, цимбалів сум'яття*».) Протиставлення іграшкового, фальшивого, витвореного («*світ увесь – лиш витвори пера*», «*вертеп*») справжньому (що експлікується в міфонімі давньоукраїнської традиції «*Сварог*» та етноміфологемах «*мати Січ*», «*батько Степ*») вводиться в текст вірша «Самому собі» як варіативне віддзеркалення універсальної опозиції «свій–чужий». Матеріалізованим ярмом виступають у віршах ізоморфи смерті: «*яма*» (<...> *коли б / Вже вирвать світ назад скоріш з цієї ями?!*»), «*тьма*» («*світ, що впав у тьму, не наш*») [560, 7, 11, 12, 58, 18, 79, 26]. Окрім чорного, знаковим колоративом

есхатологічного міфосценарію є червоний, що реалізується в образах крові, «*багрових небес*» (у «Діалозі Гонти і Залізняка під час Уманської різанини 1768 року» «смерть» транслюється віддієслівними формами зі значенням насильницької дії «*різанина*», «*колія*»). Геометричним же втіленням смерті є образ клітки як уособлення «*продажної неволі*». Опозиція свого – чужого описується в комплементарній парадигмі язичницької міфології: образи давньоукраїнських богів Дани, Сварога, Стрибога протидіють «*лицедійству ворожому*» (семантика протиборства виштовхується текстом у назву вірша: «*Gladiatura*»). Мотив неволі розкривається в поезії «*Ми – лицарі квадратного столу*» в запозиченій середньовічній міфопарадигмі крізь імпліцитний міфосюжет про Лицарів Круглого Столу, де «*квадратний стіл*» виступає метафорою спустошення, байдужості, бездієвості, тваринної комфортності. Темпоральна складова есхатологічного часопростору оприявлюється прямим означенням «*того*» і «*цього мертвого*» часу у вірші «*Самарський собор*». Ізоморфом смерті стають у віршах книги «*Під знаком Ярила*» «*зоряні шляхи*»: «*там надто пусто, там лиш пил і прах*». «*Пустка*», «*пил*», «*прах*» як складові «*світу мертвих снів*» експлікують «*первісну й мерту тьму*». У вірші «*Двері*» вона означається оксюмороном «*біла тьма*», в якій «*нема життя, тепла і світла*», що усвідомлюється ліричним героєм як Божі «*жахіття*». На противагу «*тому вічно мерзлому етеру*» виступають «*земні Едеми*» («*Земля й Блакить*»), однак людині «*так кортить*» відчинити «*двері*» саме в незвідані світи [560, 29, 57, 61, 64, 67, 79, 80].

Міфосценарій кінця *Галини Пагутяк* [текстовий алгоритм і семіотичну модель даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.2.10; схема 2.2.11] вибудовується в містичних, ірреальних¹⁷⁰ світах, де, зізнається в «*Автобіографії без дат і майже без фактів*» письменниця, автор перебуває «*завжди на межі, як той пес-охоронець*». «*Кого і що я охороняю? – розмірковує Галина Пагутяк. – Те, завдяки чому людина залишається людиною, те, що ніколи не люструє час*» [540, 12]. Перефразовуючи польського антрополога, есеїста Даріуша Чая [420, 48], скажемо, що багатий образ чутного й видимого, з яким стикаємося у світі письменниці, – це жива й надзвичайно значуща частина семіосфери Галини Пагутяк. Аудіо-, відео- й сенсорно-кінестетичні образні нашарування семіотизують художню реальність.

Есхатологією пронизано як зовнішні світи текстових просторів Галини Пагутяк, так і внутрішні: душі – пустки, як і покинуті будинки. Занедбаність – основна прикмета будинків у багатьох творах письменниці: будинки і сільська хата сприймаються героїнею повісті «Захід сонця в Урожі» в абстрактно-символічному ключі: як «пустка» [540, 22, 53]. У містечку з повісті «Спалене листя» були «облуплені, бідні будинки. Поміж них траплялися досить старі», таким же «кладовищем покинутих хат, що пахли яблуками і гіркуватими здичавілими хризантемами» здавався Н. ірреальний світ, витворений уявою письменниці Анни й поміщений кимось у паралельні виміри, куди ведуть лісові стежки [540, 219, 227]. У повісті «Небесна кравчиня» «занедбаний будинок» «побудовано» в лісі, де «стежки роздвоюються, зникають». Ірреальність будинку підкреслюється хтонічно-артефактним образом страху, що охоплює Н.: «<...> наблизитися до будинку він не наважився: а раптом звідти вирветься згряя псів-демонів і до крові покусав йому ноги. Дім був наче бомба, а він – детонатор». Розбиті вікна покинутих будинків є знаком інфернальних сил, що господарюють у помешканнях, приятелюючи (після випитого «лихого зілля») з «духами померлих». «Незворотний процес руйнації» стає ознакою покинутих будівель, передвіщаючи есхатологічний сценарій [540, 238, 242, 253, 254, 274].

Із героями творів Галини Пагутяк відбувається руйнація зсередини, і для інших вони несуть певну загрозу від такої руйнації [540, 21–22]. «Пустка» стає внутрішнім прихистком від зовнішнього світу, своєрідним оберегом від впливу оточення [540, 32]. Про заражених, отруєних смертю пише в «Досвіді самотності» Анна: «Є люди, як оті порожні місця, де нічого не може вирости на затруєній землі. <...> Вони стоять поза межами добра, а не поза межами зла» [540, 223]. Спостерігається процес зміщення локусу руйнації ззовні всередину (будинки → душа людини) і моделювання так званої інтраверсійної есхатології, однією з ознак якої є роздвоєння власного Я [540, 63, див. ширше: 67–68, 186]. Внутрішня «пустка» пов'язана для Чоловіка з відчуттям «повної ізоляції й безвиході» [540, 66, 67], для Жінки – із постійним очікуванням біди, передчуттям нещастя [540, 59], із почуттям самотності [540, 33], з ностальгією за Урожем, що є центром мікросвіту Жінки: «Цей чоловік здатний <...> зробити мене й

себе вічними блукачами, якими ми, правда, й були. Він заразом знищить Уріж у моєму серці, і воно зійде ностальгією» [540, 40].

Отже, «пустку» душі може спроектувати руйнація сакрального центру, яким є Дім. Дім овиявлюється в повісті «Захід сонця в Урожі» топографічно-антропоморфним образом «села-організма» [540, 60]. Уріж стає життєдайним центром, своєрідним енергетичним пупом землі, що не відпускає [540, 60]. Життя розірваної надвоє героїні можливе, за її ж словами, тому, що тримається Урожем – *«рідною землею, яка годувала і моїх предків» [540, 63–64].* Подібні ознаки аніматичної топографії знаходимо й у «Записках Білого Пташка»: *«мерзота запустіння, вбогості і злиднів власної душі»* усвідомлюється Жінкою в *«темному сні»*, куди пробирається Білий Пташок аби порятувати жінку від диявола, який спокушає смертю [540, 70–71]. Матеріалізованим локусом ненависті стає у творі образ підземелля [540, 74]. Хтонічність цього локусу розкриває синергійний образ інфернальності: візуальна складова (загерметизований простір, мешканці низу – *«гади»*), колоративна (темінь), тактильна (вогкість), смакова (*«жеруть тепле м'ясо людських сердець»*). Мотив розірваності/розшматованості реалізується в «Інших вимірах» (однойменна глава повісті) через міфологему дзеркала й хронотоп задзеркалля як часопростір імовірних зустрічей розрізнених Я – *«багатьма істотами в одному тілі, між якими ніколи не буває злагоди»*. *«Плодючою матроною»*, яка *«породжує багато істот»*, називає Білий Пташок *«тривогу»* [540, 76]. Білий Пташок сприймає дзеркало як оманливий часопростір, адже *«дзеркала брешуть <...>, бо зсередини, оком душі, бачиш себе справжнім»*, а мандри задзеркаллям небезпечні можливістю *«зустріти у тих світах саму себе і загинути. <...> Зустріти себе самого – означає злитись в одну істоту і залишитись там назавжди без жодного права на переміщення» [540, 75].* Здатність дзеркала роздвоювати, множити Я робить його небезпечним і таким, що відштовхує. Особливо поганим, зловісним є тріснуте дзеркало, що в міфологічній традиції народів світу означає знак, передвісник нещастя, біди. Таке дзеркало знаходить на горищі будинку Н., що стане для нього атрибутом світу міфологізованого минулого й мрії, символом цілісності й гармонії [540, 284, 288]. Для героїні «Спаленого листя» задзеркалля було тим *«іншим, особистим світом, <в якому вона – Ю. В.> була ніби подвійно захищена» [540, 225].*

Есхатологічний кінець сприймається героями повісті «Захід сонця в Урожі» як «задуха» й супроводжується «запахом сірки» [540, 30]. А це – синестезійні маркери світу артефактів. З одним із представників ірреального, потойбічного світу читач зустрічається ще на початку твору «Захід сонця в Урожі»: коли «щось колюче і бридке тулилося» вночі до героїні [540, 31, 14]. Семантичне дублювання зустрічі з упирем¹⁷¹ (чи іншою, неозначеною істотою з потойбіччя) відбувається у світі уяви [540, 64]. В українській язичницькій міфологічній традиції упир міг з'являтися як у зооморфному (собака, кіт, вовк), так і в антропоморфному вигляді (двома хлопчиками). Остання подоба упиря ретранслює подвійну природу душі цього злого духа: одна його душа завжди залишається в тілі й після смерті [див. про це: 142, 612]. На артефактну природу створіння вказує декілька ознак: безформність, бридкість, колючість, відразливість, ефект жаху й психологічного паралічу, крик жертви, сміх-регіт переслідувача і шезання його з першим півнем. Під час розгортання подій актуалізується мотив переслідування упирем («опирем»), про яке «ви не смієте сказати, хто то, бо до тижня вмре. Аж поки опир сам вмре, тоді можна сказати» [540, 43]. Втеча від упиря відбувається з Жінкою уві сні. Есхатологічний сценарій моделюється через низку міфологічних паралелей та метаморфоз: розкопане в городі джерело – затоплена хата як імплікація біблійних сюжетів про всесвітній потоп й апокаліпсис; церква перетворюється на пусте місце, а власне «порожнеча» – на «смердючу силосну яму» [540, 48]. Така метаморфоза десакралізує теїстичний верх, атрибутом якого виступає церква, й експлікує входження в профанну, інфернальну, артефактну сферу. (Раціональне, з елементами психоаналізу, тлумачення свого сновидіння пропонує героїня повісті «Захід сонця в Урожі»: «Хата у воді, безперечно, означає моє тіло у лоні матері. Я хотіла туди повернутися, щоб знайти захист <...>» [540, 48–49]). З мотивом переслідування пов'язується й топографічний образ-перевертень – Уріж: «Це село – само як опир. Воно переслідує до кінця життя» [540, 54]. Трансформація переслідувача (опир → село → куля) свідчить про певну образну градацію відчуття страху переслідування. Кульмінаційним образом, що намагається проковтнути свою жертву, стає «величезна сіра куля». «Дитячий жахливий сон» про холод і жах переслідування в «розрідженому сірому просторі, звідки

долинав гул» [540, 59], героїня пояснює поверненням, згадкою пренатального періоду: «ембріональним спогадом».

Міфосценарій кінця моделюють домінантні образи – атрибути смерті, кінця. Так, «смерть» вводиться в текст повісті «Захід сонця в Урожі» суб'єктом зіставлення: чоловік уявляється «чорним ангелом смерті», який може повести через «перехід до іншого життя» [540, 50]. Медіаторами між світами живих і мертвих, реального й ірреального, таким чином, виступають не лише фоново-культурологічні образи («хиткий місток» [540, 57]), але й етноміфологічні («ангел смерті», сон). У «Спаленому листі» таким образом-міфонімом є Перевізник, що, перевозячи людей з одного світу в інший, «як правдивий Харон, <...> нагадував ангела смерті» [540, 231]. «Ангелами смерті» називаються також образи артефактного світу – «тіні», що є передвісниками й атрибутами смерті [540, 274]. Уособленням же танатоморфного світу стає СЕТ (візитівка вигаданого видавництва з такою назвою відсилає нас до єгипетської міфології, в якій Сет – це «бог зла і пустелі»). Сет нестрашний для мешканців ірреального світу, лісу, в якому є будинок-притулок. Саме туди тікає від війни у снах Анна, а головний герой «Спаленого листя» шукає «галявину, яка неминуче заростає, коли земля відпочине» й зустрічає Анніних «охоронців: дівчинку, недовірливу старшу жінку, безногу каліку, юну бібліотекарку». Сет з'являється у вигаданому письменничею світі – «виник на її замовлення, задля рівноваги, хоч вона, певно, цього не бажала». Сет як уособлення руйнівного начала, як вісник смерті і її охоронець, у світі абсолютного щастя, побудованого Анною, усвідомлюється її колегою – наратором – як «фікція» [540, 207, 223].

Ключовою міфомоделлю сценарію кінця у творах Г. Пагутяк є гідроморфна. «Дощ» обрамлює текст повісті «Захід сонця в Урожі»: починається твір ненависним дощем і риторичним питанням Жінки: «Чи виживемо ми серед потоків брудної води, яка згноїла насіння в землі?» [540, 13]. На руйнівну семантику води вказують ознака бруду й мотив гноїння. Передчуття нищівного потопу переростає спочатку в благання: «Дощику, дощику, лий так, щоб цей клятий світ затопило» [540, 46], а потім – у «пильнування, аби дощ не завалив неба» [540, 56]. (До речі, небажання здійснення міфосценарію кінця розкривається уві сні Чоловіка.) Апокаліптичність дощу

підкреслюється сюжетною колізією твору: стихія води набирається сили саме під час похорону опира, що ще раз підтверджує її інфернально-атрибутивний характер [540, 57]. В оповіданні «Кіт з потонулого будинку» катастрофа світу-самогубця (люди *«самі себе покарали, обравши безпутне життя»*) приходить усесвітнім потопом¹⁷². *«Катастрофа, потоп, кінець світу»*, про які без упину говорять з екрану телевізора й повторюють домашні, починається *«дощем, що не виухав ні на хвилину»*, продовжується згасанням: світла – спочатку в помешканнях, потім – у душах людей, адже *«Нині кожен тремтить над власним життям. <...> таке завжди буває наприкінці світу»*. Не випадковою в тексті є літня подружня пара сліпих, котрі не бачать *«ангела смерті»* й кінця світу, але відчувають його через *«побільшання смутку в цьому світі»*. Сліпі виявляються найбільш зрячими. *«Гіркі води потопу»*¹⁷³ й *«Корабель»* сприймаються сліпим як час і місце вибору: вижити ціною життя інших чи вмерти, залишившись людиною. *«Відчуття наближення катастрофи»* робить людей глухими один до одного: *«<...> поспішаючи на Корабель, ми потопимо одне одного, гнані жахом. Нікому буде засвідчити, хто кого потопить, хто стане катом, а хто – жертвою. І нікому буде записати ці свідчення»*. Міфосценарій кінця трансформується в міфосценарій початку: правильного вибору: *«<...> це не той потоп, від якого варто рятуватися. Він не несе смерті, лише народження»*. Подібний сценарій необхідності кінця заради початку знаходимо й у *«Книзі снів та пробуджень»*, де найнижчою точкою збожеволення світу стає породження ним *«монстрів»*, після чого земля *«оживе»*. Так моделюється міфосценарій кінця-початку, або *«все спочатку»*, що імплікує безкінечність життєвої енергії: *«Мусить щось статися. Для кінця століття характерні есхатологічні почуття. Але щось станеться, бо земля начинена трупами і паразитує на людській енергії, витративши всі свої сили на боротьбу проти існування»* [540, 137]. Міфологема кола як репрезентант міфосценарію *«все спочатку»* пронизує більшість текстів Галини Пагутяк. Так, саме з колом асоціюється центральний топос творів письменниці – Уріж: *«Світ Урожа мені бачиться у формі кола. Не можна нічого виносити за його межі»*. Коло виконує тут захисну, оберегову функцію, відтворюючи давньоукраїнські етнічні міфотрадиції [540, 160]. Модифікований апокаліптичний сценарій розгортається сліпим письменником в уявній книзі, яку той пише на *«уявному папері»* за допомогою *«уявної»*

друкарської машинки». За змодельованим в уяві сліпого сценарієм, кінець світу настає через найсильнішу стихію – воду, хоча *«мав бути вогонь, але він скорочує страждання»*. Автор ненаписаного пророцтва – *«сліпий старигань»* зізнається в тому, що це він *«знищив світ»*, і пояснює, чому: *«Нехай кожен, хто має очі, подивиться на світ і побачить, скільки бруду, злиднів, спустошень у ньому, нехай відчує, що захлинається не водою, а ненавистю, заздрістю, безсилою злобою. Цей світ ми зробили безпорадним, нищим, безголовим. У завалах сміття корчаться рештки свідомості, і рівними стають черв'як і надлюдина. Тільки куди все дінеться потім, оте розкришене й мертво? Коли спаде вода, землю вкриє огидне сміття»*. Загибель людства, яке є *«вселенською метафорою, моделлю, яку можна збирати, розбирати»*, закономірна, адже *«людство існує в замкненому колі, з якого не бажає вирватись. У тому колі давно вже нема життя духу <...>»* [540, 130, 107–108, 115, 116–117, 118–119, 120].

Міфологічний сценарій кінця, реалізований через міфологему Великого Потопу, моделюється в повісті *«Кіт з потонулого будинку»* також за допомогою текстових механізмів апокаліптичної градації [540, 125, 123].

Потопом (об'єктивованим безмежним морем) уявляється героїні *«Книг і пробуджень»* увесь реальний світ, якому протистоїть Дім-сховок, Дім-рятівник. Останній, як жива істота, – норавливий [540, 190]. Міфологема Всесвітнього Потопу реалізується також через образ голубки, котра, *«принісиши маслинову гілку, сповістила про закінчення потопу»*. Голуби виступають образами-медіаторами, що мандрують з одного світу в інший: реальності, снів, уяви [540, 192].

Руйнівні функції виконують також, поряд зі стихією води, стихія повітря, що реалізується в тексті повісті *«Захід сонця в Урожі» «холодним протягом»*, який *«виганяє мене з життя»* [540, 64], та стихія вогню. *«Радісний вогонь»* трансформується в *«нестерпний жар»*, в *«моторошне нестерпне світло»*, що знищує *«світ <який – Ю. В.> запалав із моєї власної волі. Досі я боялася його, самої себе. Він мене хотів знищити, бо я тамувала в собі інстинкт самовбивці»* [540, 186].

Індивідуально-авторським варіантом есхатологічного сценарію в повісті *«Записки Білого Пташка»* є будівництво Вавилонської вежі, *«приреченої на зруйнування»* [540, 71]¹⁷⁴. Вавилонська вежа структурно ототожнюється зі Світовим деревом: *«<...>*

згідно із первісним задумом, має поєднати небо і землю» [540, 73], однак семантично – протилежна йому, адже «з'єднує механічно лише добрі й злі вчинки, перетворюючи їх у якусь антиречовину» [540, 73]. Будування «велетенської Вежі» відбувається в «інших вимірах», де «антикіт п'є антимолоко», де «стрілки рухаються в зворотному напрямку» [540, 74, 75]. Сам процес зведення «потворної сірої будови у формі куба», без вікон, з «анфіладою порожніх однакових кімнат, пронизаних отворами дверей», є механічним, безрадіним і жорстоким, «що позбавляє людей імен, віку, долі»: «Цеглу складають на купи, вантажать і вивозять у той світ, де з неї будують Вежу» [540, 103, 105, 88, 87, 74, див. ще: с. 94–96]. Будівничі Вежі – «лише скам'янілі маски» та їхні наглядачі [540, 96]. В антисвіті «цеглини у стінах Вежі покладені без любові, а любов замкнена на всі замки <...> скільки повсюди породжень Диявола: видимих і невидимих! Це все колись вибухне: речі, злостиві думки, заздрість, ненависть... Із цього лайна будується Вежа.» [540, 76–77]. Саме тому будівля Вежі весь час зимна [540, 100]. У необхідності будування Вежі переконані всі, однак сенс цього будування ніхто не може пояснити: «– Навіщо ця Вежа? <...> Може, для сховку, може, для житла (там і живуть замуrowані). Чи задля братства усіх людей. <...> Я б радше порівняв людей з термітами, які бачать сенс життя в будуванні термітника» [540, 78]¹⁷⁵. Саме будування й існування Вежі видається абсурдом й ілюзією [540, 82, 87]. Велетенська Вежа є віддзеркаленням лабіринтів, «що існують повсюди: у душі, в щоденності <...>», в яких «ми всі блукаємо день у день, рік у рік», а сам світ реального буття сприймається героями творів Галини Пагутяк (зокрема повісті «Спалене листя») Вавилоном, в якому «ми змушені зустрічатись, навіть якщо ненавидимо одне одного». Вавилон являє собою Систему, у тенетах якої борсаються люди, випасти із системи можна, на думку героя «Спаленого листя», лише «загрузивши по коліна в хаосі пронумерованих сторінок», тобто перейшовши межу світів. У лабіринти Вежі час від часу «когось замуrowують, і ті нещасні спілкуються між собою лише перестуком, наче в'язні в тюрмі» [540, 89, 93, 200, 231, 244, 78]. Тому матеріалізація Вежі відбувається як у світі реального буття, так і у світах уяви, свідомості, снів тощо. Найтривкіша її форма – нематеріальна, вмонтована у свідомість рабів: «Послух, дисципліна, які ми так ненавидимо, – це і є Вежа. <...> Вежа не повинна існувати в нашій свідомості» [540, 102, 105]. Вона являє

собою диявольську «сіру антиутопію», навколо якої – «тільки чорна і сіра аура» [540, 80]. Навколожезовий хронотоп і хронотоп велетенської Вежі – танатоморфно-хтонічний і має медіальну природу, про що свідчить «пекельне клубочіння <яке – Ю. В.> здійснюється вгору чи стелиться доли», «сірий туман», «сірі стіни, обгорнуті туманом присмерку». Розімкненість часопростору підтверджується образами тріщин, гачків, сутінків (сутінки – «тріщини між світами», «такий час, коли межі реального й нереального перестають існувати» [540, 82, 101, 80]). Особливістю архітектури Вежі є її оберненість, скерованість донизу: «<...> і хоча Вежа росте догори, насправді вона відвернена до зірок, вростаючи вглиб, і підмурівок її – Ми, антиподи <...>» [540, 82]. Вежа являє собою псевдосакральний центр світу, адже архітектурно нагадує храм чи церкву із золотими банями [540, 84]. Псевдосакральність цього псевдоцентру підкреслюється підмурівком Вежі – цеглинами – «породженнями Диявола: видимих і невидимих»; локусом, де закладаються цеглини нелюбові [540, 84; порівняймо в «Книзі снів та пробуджень»: будівництва Вавилонської Вежі на місці «пустелі», яка «прибігла і стала між мною і лісом»: 141]; імітацією теїстичного верху: «<Вежа – Ю. В.> об'єднує і веде до Абсолюту, золотій верхівки, жальогідної імітації Сонця» [540, 85]; профанним началом, філософією матеріальності, бездуховності: «Якщо вона <Вежа – Ю. В.> постане, то тільки для втіхи марнославних, тобто це не буде Вежа духу» [540, 89]. Будівництво Вежі є повторенням, дублюванням Вавилонської вежі, профанацією ідеї творення, псевдотворенням, адже творцем її є людина, а не Бог [540, 90]. Вежа, будівництво якої не закінчується ніколи, а являє собою сізіфову працю, перетворюється на артефакт, що виявляє підсвідоме і один із його архетипів – «тінь» [540, 85, див. також: 92]. У міфоснах Вежа-тінь як матеріалізоване підсвідоме набирає ознак тератоморфної істоти – «потвори, що задуляє мені сонце», «страхіття, яке ми приречені будувати». Внутрішні, абстрактно-символічні метаморфози перетворюють її на «котел» [540, 102, 87, див. також: 90]. Отже, міфологічний сценарій кінця реалізується одним із його варіантів: будівництвом велетенської Вежі – абсурдної ідеї «оживлення мертвого дерева» – як експлікації міфологічного сюжету про Сізіфову працю [540, 83, див. також: 92, 100]. Мотив абсурду опосередковано реалізується в повісті «Книга снів і пробуджень» через міфологему шляху: життя в світі реального

буття сприймається як безкінечне блукання «в цьому світі абсурду» [540, 184; див. всю «Книгу пробуджень»: 167–195].

Однією з образних експлікацій міфологеми шляху як складника есхатологічного сценарію є «автобус жаху», який трансформується в тексті у точки А, В, С, D та відрізки між ними, що створюють геометричні фігури: «трикутник ABC», «<...> це існує точка D, і тоді варіантів з'єднання буде трохи більше?» [540, 74, 97]. Точки «отвори» являють собою своєрідні коридори між часовими просторами: минулим, теперішнім і майбутнім, маяки-дороговкази, адже «чим старшим стаєш, тим важче пізнати себе і тим легше впійматись у сіть, бо коротшає життєвий шлях і нічого не зроблено. <...> Якщо знову хтось підійде і запропонує побачити точку А, В чи С, я не зможу відмовити. Сліпий може або йти за поводитирем, або сидіти нерухомо, простягнувши руку за милостинею. Але сам не знатиме шляху» [540, 86, 89]. Репрезентантами міфологеми шляху як компонента міфосценарію кінця є також потяг «невиспаного мовчазного люду – базарних торговців, робітників, студентів <вони – Ю. В.> привласнили собі вагони, тамбури, дерев'яні лавки, контролерів, стоп-крани, вікна, які так само важко відчинити, як і зачинити, липкі поручні». Маркерами руйнації є бруд і так звана напівфункціональність образів-медіаторів: вікна й двері, що погано зачиняються й відчиняються. Сліди руйнувань – і на вулицях міст: «трагедії випорожнених гаманців, розбитих окулярів, любовні пригоди презервативів і кримінальні драми викрадених каналізаційних люків та знятих автомобільних коліс». Розбитим «земним дорогам» реального буття [540, 237] протиставляється «біла небесна дорога, якою прямують безсмертні в свої холодні й чисті палаци» [540, 244, 245]. Медіатором, що поєднує світ життя і смерті, стає ще один об'єктиватор міфологеми шляху – «автобус Перевізника», котрий почергово виконує свої «водійські» функції в обох світах: «Удень вожу мертвих, а вночі живих, як трапляється. Я тут замість Харона». Герой «Спаленого листя», зустрівши Перевізника, що переправляє «за особливу плату», подумки був на «білій дорозі» Чумацького Шляху: «Було б зовсім непогано заїхати автобусом просто в небо» [540, 228–231]. Ця ж «біла дорога» дублює свій маршрут й уві сні Н. «Катя, Ігорко і Семко» одночасно їхали переповненою електричкою й «чимчикували небесною дорогою до невідомої мети». Колоративна символіка

протиставляє світи реального буття й теїстичного верху: темне лахміття й *«гантована золотом червона й зелена одіж <натякали на те, що – Ю. В.> вони були китайці, може, монголи, ці троє небожителів»* [540, 242, 240, див. також: 244–245]. Орнітологічним образом із доміантною семантикою негативного чорного колоративу в «Небесній кравчині» є *«крук, віщун смерті, її покірний слуга»*. Жадоба смерті, вичікування здобичі є прихованим мотивом обезкровлення, який експлікується в рукописі Анни «кров'ю» – образним синонімом води з її руйнівною семантикою (Великий потоп руйнує світ) [540, 234].

Реалізація міфосценарію кінця у «Книзі снів і пробуджень» залежить також від атрибутів дому. У зараженому божевіллям світі вікна й двері обмінюються своїми функціями: двері – навиворіт – розчинені, а вікна – заготовані. Загерметизований, *«вирахуваний до квадратного сантиметра»* простір і *«час, що нас не гідний, але вже триває кілька поколінь»*, і є тим світом, який очікує на загибель. Неправильні атрибути дому передвіщають його руйнацію й настання після людської ери *«ери комах»*: *«Мухи в павутинні, бджоли, які збирають отруту, кліщі, що живляться теплою кров'ю <...>»*. Розривання цього причинно-наслідкового зв'язку можливе шляхом перебирання на себе функцій здичавілих вікон та дверей: *«<...> я ще можу бути дверима для своєї дитини. І вікном, розчиненим навстіж. Нема більш нічого, крім цих дверей і вікна, але без них немає Дому»* [540, 136]. Образами-медіаторами в повісті «Захід сонця в Урожі» є двері й вікна, що допомагають нечисті¹⁷⁶: стають регламентованим входом для інфернальної сили й таким чином підіграють їй: двері самостійно відчиняються, а вікна – ні, заважаючи жертві втекти від опира. Нерегламентованим виходом виступає вікно і в повісті «Записки Білого Пташка»: *«Він <господар – Ю. В.> вийшов через вікно, бо двері замкнені або замуровані»*. Такий самий артефактний знак зустрічаємо у світі міфосну: *«Ми забарикадували двері, але йому весь час снилося, що треба вилазити через вікно з шостого поверху, а немає мотуз'яної драбини»* [540, 70, 73]. Вікно (синекдохічним образом якого в «Спаленому листі» є *«тонка шибка»*, а метонімічним – *«очі»*) також відіграє роль медіатора між реальним світом й *«антисвітом»* [540, 232].

Особливі функції виконує в міфологічному сценарії міфологема острова. Місто уподібнюється острову, *«у якому застигло життя. Це призводить до виродження»*

[540, 230]. Мотив застиглоті, знерухомлення змикає дану міфологему з образами-атрибутами дому, вікнами й дверима, що запаковують простір.

У творах Галини Пагутяк моделюється антисценарій, що протидіє, нівелює есхатологічний. Так, нездійсненність міфосценарію кінця можлива в тексті «Записки Білого Пташка» через руйнацію велетенської Вежі: Білий Пташок (тіло якого – «думки» [540, 88]) іде сам на сам «*супроти темних хмар свідомості*» [540, 80]. Так, міфосценарій початку унеможлиблює міфосценарій кінця, світлом перемагаючи темряву, засіваючи пітьму «*маковим зерням*» світла. Зруйнувати Вежу спроможний лише один промінь світла, про який просить Білий Пташок у Бога [540, 83].

Трансформує есхатологічний сценарій у космогонічний і вогонь. Експлікуючи негативну складову своєї амбівалентності, цей першоелемент буття «*звільняє <...> для нового життя*» усе, що спалює: «*ставши легким, безтілесним, <спалене – Ю. В.> буде свідчити за тебе чи проти тебе*». Так, «*спалене листя*» з однойменної повісті (і його текстові варіації: написано письменницею в уявному світі абсолютного щастя спалахує вогнем) стає підґрунтям нового, початку – руйнація проспектує народження [540, 198, 235].

Руйнівна природа каменя розповсюджується не лише на людей, котрі доторкалися до нього чи бачили зелене світло, що йшло від нього, а й місця, де лежала брила. Так, дім Олександера Домницького почав тріщати: «*Дім приріс до каменя чи камінь приріс до дому, але досить того, що підмурівок дав тріщину. Коли підвода з білим каменем виїхала за браму, пішла друга тріщина*», а пізніше і взагалі завалився («*Він <дім – Ю. В.> згорнувся, ніби прочитана книжка*»). Вивіз каменя з дому й двору прирівнювався до проводів небіжчика «*й викликав схожу полегкість: можна скинути з себе личину смутку й турботи, стати знову самим собою*». Камінь сприймається свідками його здичавіння як жива істота зі своїми бажаннями й почуттями. Маєстрові Якову Флорентійчику, котрому замовили вирізьбити з брили фігуру Діви Марії для костелу, привидівся сон (уві сні, до речі, флорентійський майстер і помер, що «*було його потаємним бажанням, ніколи не вимовленим вголос*»): у ньому просвічувалося «*щось темне, якісь плями, наче контури людської постаті*». Камінь, у середині якого «*оселився якийсь дух і тепер ворушився перед різцем і молотком маєстро*», у міфосні та

у світі зімкнених просторів (коли «сон змішався з реальністю») поводився як артефакт. Артефактна, інфернальна природа каменя розкривається в астрально-лунарному часопросторі. У готичній картині, чітко маркованій есхатологічними компонентами («хімерні руїни», «світло місяця», «мертва трава», «тіні», «з найгустішої <...> виринула постать, закутана в чорне»), камінь є помешканням тіней – інфернальним часопростором. «Незнайомець із зовнішністю ангела», який вийшов із тіні, обирає маестро Якова, вкладаючи в його душу «те, чого різьбяр прагнув усе життя: одержимість, одним махом піднявши його не лише до великих майстрів, а й до самого Господа» [538, 68–69, 81, 84, 85, 70, 76–77, 78].

Одержимість розкривається в піроморфній міфомоделі як руйнівний вогонь, що спопеляє душу. Уві сні Петра акумулюються танатоморфні символи: померлий пан Олександр в образі «старого дідича», «чорний лицар» на тлі місяця, «вороний кінь», «брама, <яка – Ю. В.> сама стала відчинятися». Усі свідки зустрічі з інфернальним у світі сну покидали ЦЕЙ світ [538, 83, 79, 80].

Входження до світу неземних створінь відбувається через нюховий образ-медіатор: «тонкий запах польових квітів <...> проникнув у всі отвори його <Івася – Ю. В.> голови, аж кров почала бухкати в скронях. Хлопчик заплющив очі, що втомились від напруження, і аж тоді зумів увидіти: зеленувате світіння внизу, що мало обриси людської постаті, яка лежала на боці і від неї віяло солодким безтурботним спокоєм, невинним та щасливим» [538, 41]. Зовнішній зір стає безсильним, лише внутрішнім зором (із заплющеними очима) можна побачити мешканців інфернального світу, який сприймається земними мешканцями як рай. Здатність бачити ТОЙ світ означає для Івася здатність чути голос і «мову» трави, розрізняти запахи трави. Дар розуміти, «читати письмо невідомих ткачів» робить хлопчика вразливішим, жалісливішим, сердечнішим до всього живого. Хлопчик усвідомлював і відчував одночасно і «спорідненість, єдність, і розрив, відчуження», яке було між світом живої, одухотвореної природи, світом інфернальним і світом людей – «світом, створеним Господом до появи Адама» й «світом Адама» [538, 43].

Мотив ткацтва дублюється в тексті образом жінки, що плете Долю, експлікуючи як фоново-культурологічну, так і етнічну язичницьку парадигми (запозичений

давньогрецький міф про Арахну й давньоукраїнський – про Мокошу). Індивідуально-авторська реалізація цих міфів пов'язана з кількома чинниками: соціальний статус Докії, «жінки, що сиділа за веретеном, випрядала долю тих, хто наближався, гнаний псами осені до неї»; маргінальний характер (вона – одна із тих, хто «ніби перебувають на межі двох світів і не бояться нічого», «долею її була крайня хата», образ-медіатор «пори»; печатка обраності (віщі сні, не прочитані людьми знаки – оточеність «невидимим колом, через яке ніхто досі не зважився переступити», екстрасенсорні та знахарські здібності). Обраність «жити на межі, ніколи не переступаючи ні на той, ні на отой бік» є опосередкованою ознакою інфернальності як компоненти міфосценарію кінця. Міфосон транслює цей сценарій як перехід після смерті до світу живої, одухотвореної природи, райський часопростір якого локусувався в Чорному лісі («<Докія – Ю. В.> бачила сон: як лежить вона на опалому листі поруч з мертвим ведмедем і мертвою сарною, а сріблястий туман хвилями котиться з височезних буків та дубів») [538, 122–124].

Інший есхатологічний мотив – мотив польоту-падіння ретроспектує біблійний міфосюжет про демона-ангела, що впав, та язичницькі вірування про духів природи, котрі впали з небес куди заманеться. Змикання двох міфологічних систем відбувається в образі чоловіка, вимазаного сажею: світ видінь відкриває його приналежність до інфернального світу: «Іноді йому ввижались чорні вершники на чорних конях, без лиця» [538, 103]. Саме у світі зімкнених просторів (коли люди й інші живі істоти, котрі «живуть по кілька соток літ», перетинаються, «переходять дорогу одне одному») відбувається реконструкція міфосценарію кінця: «<...> як уже перетнуться, то цілий світ перевертається, земля зрушується. Боронь, Боже» [538, 22].

У повісті «Мама Маріца – дружина Христофора Колумба» *Марії Маміос* міфосценарій кінця [семіотичну модель даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.2.12] моделюється через танатоморфні образи, як-от: «жах смерті», що уподібнюється живій істоті, котра жила всередині Маріци: «Набухав, як дріжджове тісто на теплі. І розростався в кожній клітині, немов пухлина. Не болів, не мучив – тільки ріс, щоразу даючи знати про себе прискореним биттям серця» [529, 31–32, див. також: 33–34, 41]. «Смертельний жах» уводиться в текст низкою порівнянь, що експлікують тератоморфну міфомодель: «як безрозмірний солітер», «мовби гігантський

спрут» [529, 44]. Танатоморфність також відтворюється через метафори-порівняння вербальної міфомоделі: «кусяче слово, як вертка лисиця, <що – Ю. В.> нечутно оббігло Маріцу доквіл, а потім гучно втелюючись в чорне чиесь піднебіння <...>» [529, 43], «смертельне кинджальне лезо <яке – Ю. В.> увійшло їй у груди по саму рукоять нелюдського немилосердя» [529, 44]. Смертоносне слово ретранслює християнську парадигму через біблійний сюжет розп'яття: Маріца була «розпластана, нібито й зовсім розіп'ята на водному хресті» [529, 44] «чорним людським піднебінням» [529, 45]. У «Щоденнику страченої» «реальний, цілком осяжний, гідкий і мерзотний страх» матеріалізується саме в образі змія – «слизького гада», що «заповзає всередину <...> і звиває собі кубло десь у ямці між грудьми» [531, 12, див. також: 148, 35] (пор. з образом матеріалізованих байдужості й пристрасті: «Якась мутна моторош обволокла душу липким жабуринням – і начебто підкосила волю до життя. Так, наче з мене випустили всю кров, лише не перекрили дихання» [531, 20–21; див. також: 46]).

Індивідуально-авторським варіантом міфосценарію кінця в повісті «Мама Маріца – дружина Христофора Колумба» є жага «радісної, несамовитої музики, <...> що несе <...>, як повенева вода, в глибини чорні, невідані, небезпечні <...>», сколихуючи спогади, що «з неї тягнуть жили» [529, 36–37]. «Щоденник страченої» репрезентує мегаміфосценарій кінця через запозичений міф про Пандорину скриньку, що реалізується за допомогою образу «потьманілого щоденника» [531, 14] – «безцінного тепер талмуду <...>, духівника, подруги і слідчого» [531, 14], «єдиного правдивого свідка мого злочину, і судді, і прокурора одночасно» [531, 25], «темно-зеленої скрині пам'яті під кодом “Жіночий літопис”» [531, 17]: «<...> пандорина скринька далеких і напівзабутих радощів і страждань» [531, 13] відкриває минуле, даючи його власниці «зануритися в себе, дістатися самого дна – і подивитися звідти ясними, чесними очима на теперішнє, таке невизначене, розпанахане і зболіле <...>» [531, 15]. Відкритий щоденник стає «способом злодійства, віднімання себе від себе» [531, 18], способом «самокатування» [531, 16], зазіранням у «зяючу безодню», в якій помістилося минуле [531, 18–19, 22], локалізованим «Армагедоном, створеним власними руками» [531, 25], місцем болю, в якому «звідусіль пахне кров'ю» [531, 26]. Міфема запозиченої комплементарної парадигми «Армагедон» актуалізується під час так званої

автокомунікації: відкриття пандориної скриньки минулого виявлює розтягнутий у часі, повторюваний кінець світу: *«Раніше я знала, що кінець світу буває раз, а з'ясувалося, що він може тривати роками. Принаймні я вже багато років живу в процесі перманентного Армагедону»* [531, 41]. Очікування *«імовірного кінця світу, який мав припасти на 7 липня 1977 року»* [531, 42] (чи статися 31 грудня 2000 року [див. відповідний запис у щоденнику: 531, 88–89]) має всі ознаки райського життя: *«Місяць човгав з гілки на гілку, як персик чи м'ячик. // Горіхове листя під місяцем відбивало якісь ірреальні тони срібла. // Гостро пахла матіола і кріп. // Мені було так гарно і страшно, як буває лише в дитинстві чи в юності»* [531, 43, див. ширше: 43–44]. Імовірний кінець світу перетворюється у сприйнятті дівчини на *«божественну – ніби картинну – красу»*, констатуючи, що *«ніякого кінця світу в такій ідилії бути не може»* [531, 44]. Незникаючий «Армагедон» локалізується в порожньому череві героїні [531, 48]. Порожнє черево (підсилене образом зооморфної моделі світу: *«ялова»* [531, 80]) актуалізує патологічні, хворобливі уяву й фантазію героїні, що проявляються імітацією вагітності (гумова кулька уособлює ненароджену дитину [531, 51]) та переадресацією, самонавіюванням удаваної вагітності. Ще одним локусом Армагедону є серце-*«сміттєзвалище. Запліснявіле, прогниле, неблагороджене. Там є який завгодно непотріб, але немає нічого цілого, корисного чи функціонального. Спресовані від часу й пам'яті почуття-пережитки нагадують зіжмакані целофанові пакети, роздратовано пожбурені у сміттєпровід, а потім роздерті вітром і бомжами...»* [531, 57]. Мотив розшматованості, розірваності реалізується і через концепт пам'яті: *«непомутніла пам'ять»* зберігається на *«сміттєзвалищі»* шматтям [531, 113]. Міфосценарій кінця моделюється опосередковано: міфологемою шляху – *«дорогою до спогадів»*, що *«роками лише вгризається у реставровані деталі – і мордує гірше від езуїта-інквізитора»* [531, 184; див. ширше: 185].

Міфологічний сюжет запозиченої комплементарної парадигми про розпочату через жінку війну трансформується в історичну та давньоукраїнську міфологічну моделі: сучасній жінці, на переконання героїні «Щоденника», відведено або *«роль наложниці»*, або *«роль безстатевої березини»* [531, 63; див. ширше: 61–64].

Біблійна міфологема Усесвітнього Потопу стає ключовою у фіналі повісті «Черевички Божої Матері»: страшні картини вивернутих дерев, зламаних, «як людські кістки», гілок, ревіння «мокрої поточини» накладаються на жахіття потрощених фашистами людських життів: «смертельний гул» розбурханої, некерованої стихії і «безсловесних і вже майже бездиханних» людей, гул, що «<...> поплив над онімлілим селом, залитим сонцем і населеним людьми, заповнюючи кожен шпаринку і кожен щілинку, добирався до коріння дерев, губився у їхніх кронах, і так само плавно і вільно ішов у небеса, де ще не зчорніло сонце і не впало з горя на землю <...>», – змикають світи, руйнуючи землю й небо «божєвільним часом», осліплюючи й оглушуючи живих («Іванка осліпла й оглухла. Умерла разом з усіма» [532, 198–199]). Перевертання, вивертання світу здійснюється й за допомогою амбівалентних образів – ізоморфів смерті: вода і кров овиявлюють свою патогенну, руйнівну природу, експлікуючи семантику смерті. Так, червоні черевички Божої Матері (здатні зцілити світ) перетворюються на «червоний черевичок із плямами бурої крові <...>» Хаї Рендигевич, підібраний Іванкою в траві вночі [532, 206; див. ширше: 199–206].

Домінанта танатоморфно-інфернальної моделі світу – диявол ототожнюється з кордоцентром антропоморфної міфології, репрезентуючи близнюкові міфи: «Навіщо люди шукають диявола? // Ось він – ліворуч. Серцем називається» [531, 98; див. ширший контекст: 98]. Більш прозорими варіантами експлікованого близнюкового міфу є тандеми: тандем «він – вона» об'єктивовано образом «розбитої ишкаралуці свіжого горіха» [531, 123]; «душа – тіло» – анімо-антропоморфним образом, що розбиває тандем: «душа-самітниця» [531, 172, 196]; «зовнішнє – внутрішнє» (що актуалізує автокомунікацію через щоденник [531, 75–76]); «дні – близнюки» [531, 74, 176]. Есхатологічний же концентрат овиявлюється в «прихованих синонімах, врослих одне в одне, як сіамські близнюки» – «життя-страждання» [531, 15; див. ширше про «сіамських дітей»: 16], а також у семантичному дублюванні колоративів: білий колір ототожнюється з чорним, стаючи «мінус-референтом», смисловим симулякром: «<...> в минулому своєму житті я патологічно не любила білого кольору. // Стерильного. // Аптечного. // Операційного. // В моєму гардеробі ніколи не було святкової білої одежі» [531, 21].

Юрій Іздрик у передмові «...Про...за...про...» до збірки оповідань «Інші дні Анни» прозу *Тараса Прохаська* описує як досконалу імітацію, «що породжує легкість передсмертного марева», герої якої «вкинуті в світ, де безліч можливостей по суті вказує на безваріантність, де конечність є основною засадою світобудови, де власна воля є безсилою, де, власне, волі й немає». Світ Прохаська – амбівалентний, у ньому панує «естетика минучості, естетика тліну <...>. Усе тут вицвіле, вигоріле, тьмяне, торкнуте пліснявою, поїджене шашлем, спорохнявіле, зіржавіле, напівзруйноване, непевне, нетривке. Основний кліматичний пояс тут – передсвітанковий холод. Основна пора року – остання сотня хвилин перед відходом духів <...> Це останній світ». До речі, відмирання-тління (як «прообраз раю», – Іздрик згадує слова Андруховича) стає ґрунтом укладання своєрідного каталогу, «гербарію, порівняльної таблиці, антології, хрестоматії, статистичної вибірки, словників досвідів <які – Ю. В.> піддаються експериментам, препаруються, на них вивчаються мутації, проводиться їхня вівісекція» [544, 5, 6–7]. І саме відмирання як «запорука будь-якого досвіду» породжує безкінечність «нових територій досвіду-відмирання» [544, 24–25].

У «НепрОстих» сценарій кінця розгортається в оніричному світі: (остання) Анна в галюциногенному сні (спричиненому поїданням заражених ріжками зернах жита) бачить Середньовіччя, в якому ретранслюються жахи повоєнного голодного 1946 року. Картина нагадує апокаліптичну візію, Армагедон: «*відрубані голови, тортури, валки втікачів, приходи чужих, понищені лиця <...>, порубані ліси, засмічені ріки, мішання мов, сушені фрукти, виразкові хвороби, божевільні вистави, втрачені хроніки <...>*» [545, 103]. Образ-медіатор тунелю з'являється ще в одному сні Себастьяна: вулиця з Ялівця вела його з Анною коридором «*з величезних квітучих лип*», які, складалося враження, можуть говорити. Коридор-тунель як медіальний часопростір між життям і смертю: «*Він знав, що буде цим тунелем іти завжди, поступово тратячи себе через тертя об світло, аж поки не зайде у вічність, остаточно ставши світлом*» [545, 74]. Інша мандрівка оніричним світом – через водяний тунель (басейн – великий водоспад), що заманує Себастьяна до прірви: «*В самому низу провалля Себастьян побачив усе, що може бути на світі*». Заглянути вниз у цьому сні означає розгадати, торкнутися вічності, впіймати мить, адже не випадково «*ціле тіло Себастьяна з дивовижним жалем*

згадувало *недовгу купіль*». «Дно провалля» як повернення до початків буття, як тимчасова смерть – після «*купелі*» відбувається часове переміщення Себастьяна та його супутників у так званий реальний часопростір, звідки вони розпочали мандрівку: порожній бар, «*лише дві бабці грали в шахи за столиком*». Однак локус виявився надщербнутим часом: він з'їв роки: «*ці бабці – їхні жінки (Себастьян ледве впізнав Анну), які чекали своїх чоловіків, нікуди не виходячи, рівно сорок років*» [545, 72]. Сакральний числовий код підказує обернену семантику Землі обітованої: Рай виявився пеклом, адже вкрав молодість, життя.

Мотив занурення, модифікований у запам'ятовування, стає руйнівним, адже запам'ятовувати, доходить висновку головний герой оповідання «Від чуття при сутності» Памва, означає забирати щось. Забирання чужого через речі, їх генетику так само стає руйнівною для Памви. Відчуття власно пережитого з речами і в речах, які мали свою історію, свою біографію, переростає в усвідомлення, що «*вся колекція якимось певним чином розкладена ще й в ньому*». Однак дискурс руйнації, створений речами-диктатами, теж руйнується: Памва зупиняє диктат речей силою бажання порожньої квартири, життя, звільненого від речей [548, 97, 111]. Сценарій кінця не здійснюється через волю бути сильнішим, через бажання вийти з «*дискурсу речей*».

Апокаліптична картина з'являється в романі **Валерія Шевчука** «На полі смиренному» в християнській комплементарній парадигмі: у світі снів, видінь – Божих одкровенень-прозріннь – відбувається руйнація світу за допомогою хтонічно-танатоморфних та абстрактно-символічних міфологем: «*свиня величезна. Така шерстина на ній, як ото на боброві, а сама чорна з виду, і ікла страховидні стримлять. <...> Тож їхав біс на свині, зарослій бобровим волоссям, і не було на ньому ні одєжини, в руках віжки примав і золотим кнутиком помахував та похльостував. А обличчя мав велике, чорне, ніздристе, окате, рогате, а вуха мав гострі з китичками, як рись, і два оленячі роги високо вилися вгору, і росла поміж тих рогів вишня, яка поблискувала червоними ягодами*». Червоний колоратив стає знаком інфернального світу, передвісником гріхопадіння, символом блуду, нечестивості, ненависті тощо. Вегетативний код, експлікуючись в образах червоних вишень, наповнених не соком, а кров'ю, проспектує біблійний сюжет про Дерево пізнання, що в тексті роману

трансформується в Дерево спокуси: *«І смоктала та юрба вишні, і п'яніла, й дурманіла, і танцювала, і співала несвітських пісень. Гойкала і нечестиво вигиналася, а біс розкривав вряди-годи червоного рота, повного червоних зубів, і реготав заливисто»*. Найкрасномовніший апокаліптичний сценарій [текстовий алгоритм і семіотичну модель даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.2.15; схема 2.2.16] реалізується в картині великого голоду. Інфернальність танатоморфного часопростору підкреслюється хтонічними образами-перевертнями – знаками й передвісниками смерті: бісами, мишами тощо: *«Саме в цей рік прийшло на вулиці Києва дивне знамення. В одну з літніх ночей стояв на вулицях тупіт, начебто бігали там коні, а насправді то рискали, наче коні, біси. <...> Танцювали й гукали, підстрибували й гухали, співали пісень сороміцьких, чути було жіночий вискіт <...>. Хто ж був сміливіший і поткнувся на вулицю, на того нападали біси і об'їдали з живого тіла, а з кісток робити свистілки і свистіли так, начебто світ мав рушитися. <...> Того ж таки року висіявся кам'яний дощ і стояла серед неба мітла. З'явивсь у Києві волхов, який передрікав загибель світу <...>»* [564, 36, 54–55].

Передвісником смерті в оніричному світі стає також «величезний павук», що почав загортати «в павучину» Теофіла/його брата (це наснилося Теофілові напередодні смерті його молодшого брата). Хтонічна природа проглядається і в образі печерника Марка-«крота»: *«для нього світло там – у п'їтмі; істота, яка тільки й робить, що копає з ранку до вечора, а часом і вночі»*. Однак подібність до крота є лише побічною характеристикою печерника, здатного до перевтілень і чудодійств: *«Марко розпрямив плечі і наче виріс: став високий і широкоплечий, хоч перед цим був малий і мізерний, очі його запалали червоним вогнем, а голос громом пронісся по печері»*. Марко звелів мертвому звільнити вище місце для брата, Теофіла (насправді, як відкрилося пізніше, *«то був жарт, що на нього пішов свого часу підхмелілий печерник, щоб розбавити свою самотність: для будівника містоздобувних машин то не важко вчинити»*). Надзвичайні здібності печерника слугують тут задля повчання: *«бездушне тіло виказало любов до тебе, шануючи твоє старшинування й по смерті»* [564, 102, 103, 105, 114, 106].

Індивідуально-авторським варіантом есхатологічного сценарію є сценарій очікування й страх смерті. Загибель же людства й світу може статися тоді, коли не проросте *«квітка любові»* [564, 111, 118–119]. Смуток (як і туга) є маркером світу смерті: *«і закипілась у нього в нутрі печаль – сірий змії вповзав йому в груди і обвивався довкола серця»*. Хтонічна природа печалі-змія підкреслюється видіннями лікаря-вірменина, що надумав отруїти цілителя Агапіта: місяць, відбиваючись у калюжах, перетворювався на *«воїнів, що вели до нього смертника»*. Видіння відкривається тому, хто змислив недобре, через потрійне дзеркало: вікно – відблиски калюж – місяці в калюжах. Потрійне задзеркалля викривляє, спотворює дійсність, а відтак – підштовхує до скоєння вбивства: отруїти головника (видавши це за Агапітову неспроможність зцілити). Вивільнений ненавмисно з клітки звір (Агапіт дав головнику протиотруту) є підтвердженням амбівалентної людської природи [564, 141, 145, 146]. Утіленням печалі для ченця Федора, у минулому мирському житті багатого купця Федота, стає *«чорний, нещадимий і палкий»* чернець Василь. Наповнений заздрістю й жадобою збагачення, *«налитий чорним гнівом»*, Василь перетворюється на *«малу й нещасну людину»* – піщинку якоїсь сили. Ця сила експлікується в тексті образом жаданого Василем золота й срібла (що лише миготіли у *«вогнику скіпки»*), топосом *«незмірно глибокої глиняної ями»* й абстрактно-символічного образу *«чорної люті»* ченця, який *«почав менишати й менишати на очах і пропадав у розбурханих земляних хвилях»*. Античний міф про царя Мідаса, померлого від надміру золота, оприявлюється в тексті оніричною картиною золотого дощу: *«монети сипалися з неба і боляче стьобали його голе тіло»*. *«Монета»*, проходячи низку трансформацій перетворюється на *«незмигненне око»*, що виступає символом неминучої Божої кари, справедливості, всевладдя, Божої волі [564, 218–219].

Варіантом міфосценарію кінця виступає в тексті також сценарій вбивства любові, що прочитується в історії про Іоанна-затворника. Борючись із власною плоттю, із земною любов'ю до Настки, Іоанн проходить усіма сходами омертвіння душі: впустивши в душу змії¹⁷⁷, вужів, жаб (вони шипіли, гарчали, шматували тіло й душу затворника), Іоанн бореться зі страшним, *«лютим і диким»* змієм, що охопив усього його вогнем пекельним. Так, інфернальні образи, вогонь як знак і атрибут пекла й диявола – все це є своєрідною підготовкою до здійснення наруги над *«покинutoю в*

світі любов'ю» Іоанна. Так, кинувши себе в темряву (печеру, яму – фізично, в муки пекельні, видіння своєї наруги над любов'ю – душевно: *«Здавалося йому, що й не живе на світі і що в пекло люте потрапив; довкола хиталися чорні юрливі тіні, бекали, кричали й танцювали, а полум'яне вже й до живота добиралося – починали горіти його вуди»*) і не зумівши розрізнити слово Боже й диявольське (*«бо не пізнав істини, що любов до Бога любов'ю до світу та життя вимірюється, добрими вчинками важиться»*), став *«сином темряви»* [564, 166–167, 164, 168].

У романі-притчі *«На полі смиреннім»* есхатологічний сценарій не реалізується через те, що *«яснодухі»* не відреклися від світу (де – одвічна боротьба добра і зла, світла й темряви), адже – в іншому випадку – *«тьма велика заповнила б цей світ, не було їй ні кінця ні краю»* [564, 27].

Полісемантичний багатовимірний образ *«Око Прірви»* постає з самого початку однойменного роману Валерія Шевчука як суб'єкт зіставлення, що дешифрується за допомогою антропоморфного, артефактуально-колоративного, атрибутивного кодів (*«<...> воно, те Око, дивилось нам у спину і пливло, мов надутий пухир, – саме Око, без голови, без тіла, прозоре, з темнотою посередині, як зіниця», «величезне, як похідний казан, Око»* [564, 253–254, 272]). Як об'єкт осмислення *«Око Прірви»* – медіатор – *«міст між життям та вічністю»*; кордоцентр (*«воно – моє серце, що жене все повільніше й повільніше кров по тілові, і та кров зупиняє свій біг і стає холодцем»* [564, 242]), символ несвободи, уособлення в'язниці, страху [564, 270]) *«Око Прірви»* переосмислюється також через тератоморфний код, уподібнюючись підземному страховиську (воно *«почало мене поїдати»* [564, 269]), що спонукає до дії, стає поштовхом до втечі, до мандрів. Невипадково в обтяженому видіннями Ока Прірви мозку мандрівного монаха народжуються картини пекла.

Персоніфікованою питьмою в тексті роману є образ прибульця, в описі якого домінує чорний колоратив. Епіцентром портрету прибульця є очі й погляд, під яким *«заклякає й застигає серце»*, адже очі сяяли не світлом, а *«сіяли темним вогнем»*, а саме обличчя *«нагадувало більше маишару, ніж живе, подобу, ніж саме лице»* [564, 257–259]. Усі ознаки вказують на антифактуальну, інфернальну природу прибульця.

Есхатологічні топоси-пустки в романі «Око прірви» розгортаються образами спустошеного ордою села, у якому не було *«ані живого духу»*, й спаленої церкви [564, 307–308].

Міфосценарій кінця¹⁷⁸ в романі¹⁷⁹ «Польові дослідження з українського сексу» *Оксани Забушко* [текстовий алгоритм і семіотичну модель даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.2.17; схема 2.2.18] відтворюється за допомогою мотиву ув'язнення. Людина уподібнюється *«одній великій в'язниці»* [512, 10], у закапелку якої, у *«найдальшій камері»* [512, 10, 11], живе *«лотра»: «відьомськи розчухрана, з нездорово блискучими очима й зубами»* [512, 10]. Ця істота іншого, артефактуального, світу [512, 14] час від часу перетворюється на маленьку *«бідну, нелюблену, покинуту на вокзалі дівчинку»*, так що від неї залишається лише *«квиль і безпорадний, потерчачий якийсь, голос»* [512, 12].

Ще одним есхатологічним мотивом у «Польових дослідженнях...» є страх [512, 23], інфікованість яким називає героїня роману рабство¹⁸⁰: *«А страх убиває любов. А без любові – і діти, і вірші, й картини – все робиться вагітне смертю»* [512, 138]. Страх спроможний сконцентруватися в одній *«вогненній точці»* [512, 52] або перетворитися на *«чорний смерч»* [512, 124], *«вихор»* [512, 85] і руйнувати людину зсередини, так що *«повільно, з тижня на тиждень вимерзала, вмерзала в непролазні сніги, витікаючи з неї, наче потоки з уміло прохромленого тіла, її любов <...>»* [512, 52], так що всередині утворювалася порожнеча, *«звідки невидимими випарами повільно куриться та спустошлива, висисаючи до млості в кістках тоска, котру росіяни звать смертною: а це ж бо й є – вхід до пекла <...>»* [512, 55]. Інтраверсійна пустка (*«тоскна пустка»* [513, 135] *«смалка, свистюча пустка»* [513, 170]) змикається з іще одним образом: несвободи, котра в тексті «Інопланетянки» означається як мінус-референт (свобода навпаки): *«безнадійна, безбарвна й безвихідна, як понурий пустельний край образ, свобода графомана замінити будь-яке з написаних слів на інше, або й не писати зовсім: необов'язковість дій»* [513, 147]. Образи абстрактно-символічної міфомоделі (*«тоска»*, *«страх»*, *«згуба»*, *«порожнеча»*, *«самотність»*, *«спустошливе ждання»* [512, 111]) вибудовують синонімічний ряд хтонічних локусів: *«в'язниця»* [512, 128], *«льох»* [512, 62]) *«тьма»* [512, 71]. В «Інопланетянці» постає ще один об'ємний

символічний образ: *«тоскного провалля»*, реалізованого мотивами провалювання, падіння, виштовхування [513, 156]. Під час таких *«тоскних провалів»* [513, 156–157] з'являється образ *«збільшеного скла»*, що гіпертрофує реальність, створюючи *«хаос безживних форм»* [513, 157]. Мотив випікання/спалювання експліковано міфологемою вогню. Руйнівні властивості вогню, проявленого *«у своєму первісному вигляді»* [512, 75], переносяться зі світу реального буття [512, 74, див. також: 75–76] – у ментальний і підсвідомий¹⁸¹ світи [512, 67]. В оніричному світі вогонь провіщає¹⁸² спалене кохання, спопелену, отруєну душу [512, 76]. Тендітне деревце тут – ніжна душа, від якої залишилося попелище. Героїня, *«розкопирсуючи вглиб»*, вибудовує ланцюг провісницьких станів: вірші, що витворюють світ називанням (*«розпукнуте дерево в голім ряду <...>»*) → сон (обгоріле *«деревцятко»*) → світ реального буття (спалене кохання – обгоріла душа) [512, 76–77]. Так відбувається накопичення есхатології в міфосвітах. Ще один образ вегетативної міфомоделі з'являється у світі потойбіччя (*«у порожньому закадровому просторі»*): явір – фольклорна складова – вводиться в текст як символ смутку, атрибут смерті (образ труни з явора) [512, 89–90].

В оніричних станах героїні (особливо *«коли приснився справжній сон»* [512, 118]) моделюється міфосценарій кінця через експлікований міфологемами й ритуальними функціями інфернальний міфосвіт. Останній представлено локативом *«темна печера»*, її атрибутами – артефактуальними, інфернальними істотами: *«Шляхта Тьми»*, *«сам Князь»*¹⁸³, *«здоровенний кіт»*, *«захеканий гном»*. *«Демонічне збіговисько»* справляло демонічний ритуал, *«чимось нагадуючи партзбори брежнєвської доби»*. У світі міфосну змикається дві сили: божественна і демонічна, остання під впливом *«Отченаш» «слухняно перетворювалася на клуби неоновно-синьої пари і відлітала геть із піротехнічним сичанням»*, кіт обертався *«неоновно-синьою тінню kota»*, а гном – *«неоновно-синім клубком»* [512, 119]. Такі метаморфози призвели до нівелювання міфосценарію кінця у світі реального буття [512, 119–120]. Міфосценарій кінця в тексті роману варіюється синонімами: як відсутність любові, як втрата полегкості, неспроможність літати» [512, 125–126].

В *«Інопланетянці» «Посланець»* акумулює в собі семантику інфернальності перш за все за допомогою імпліцитного образу-хронотопу потойбіччя, що реалізується в

тексті образами «серпанкової завіси» [513, 125, 127], «чоловічої постаті – доволі бляклої, кольорової сепії: випаленого степу, сухої трави...» [513, 126], «світлотіні по хитливому серпанку» [513, 126]. Однак інший, інфернальний, вимір заперечує сам Посланець: «Я існую в тих координатах, що й ти, – простір, час... <адже – Ю. В.> світ – одночасний резервуар усіх минулих і майбутніх подій, людей – і мертвих, і живих, і ненароджених... <...> Вся минула й майбутня історія людства відбувається зараз тут. Просто не все потрапляє в шпарку видимого «тепер» – а люди зирять на світ лише крізь неї» [513, 129]. Посланець озвучує ту модель всесвіту, про яку здогадується й сама Рада Д., модель існування всього одночасно в одній точці тут-і-тепер – у світі зімкнених просторів. Оніричний міфохронотоп дублює зустріч Ради Д. з Посланцем, варіюючи суб'єкти й місця зустрічі: уві сні – подруга Аліна й Сатана зустрілися у водній безодні [513, 132]. Нездійсненність есхатологічного сценарію відбувається саме уві сні: бажання творити, народжувати слова, тексти обезсилює смерть, що постає в уяві Ради Д. матеріалізованим «тягарем» [513, 161, 162].

Індивідуально-авторським варіантом міфосценарію кінця Оксани Забужко є так звана вербальна есхатологія: надмір слів, що знищує/забруднює/обезцінює середовище: «Напевно, є якась критична межа, за якою слова, нагромадившись, стають екологічно небезпечним шлаком: середовище не встигає їх переробляти» [513, 127]. Така «навала слів <...> втягує тебе в чорну діру потойбіччя <...>» [513, 160], стаючи одним із його маркерів.

Міфосценарій кінця в романі «Поклоніння ящірці: Як нищити ангелів» *Любка Дереша* [семіотичну модель даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.2.19] змикається з міфосценарієм ініціації. Це відбувається через актуалізацію мотивів страху, тривоги, напруги (їхнього зростання та спроби їх подолання). Інтенсивність цих емоцій, відчуттів пов'язана зі зміною колоративного спектру. Так, колоративним конденсатом страху, напруги, тривоги стає жовтогарячий колір, експлікований мотивом спеки, як символ задухи, в'язниці, несвободи: «<...> напруга наростає. <...> Умить стало незатишно в цій просоченій пилукою оранжєвій спеці. І ця напруга з // (ящірки) // нізвідки...» [498, 163–164; див. також: 37, 152, 158]. Образ ящірки матеріалізує цей страх, що росте (див. також мотив наростання напруги як передчуття Ящірки, як

метаморфози зі світу галюцинацій та видінь [498, 172]; порівняймо з образом вбивчого слова-метелика [498, 30]). Танатоморфна істота хтонічного світу входить у ланцюг ізоморфів першохаосу: «суха темрява» [498, 175], «чорні глибини Стіксу», «порожнеча» [498, 176]. Усі ці часопросторово-коловитивно-образні ізоморфи Хаосу відтворюють семантику позачася, яка акумулюється в образі зі світу мистецтва «чорно-білої гравюри» [498, 176].

У п'єсі **Неди Нежданой** «Самогубство самотності» образи «чорне провалля», «якесь провалля чи каналізація, а може, криниця» реалізують мотиви вбивства, самогубства. Ці маркери танатоморфного низу трансформуються в аксіологічні символи: «пекло, з якого немає виходу» символізує зневіру, відчай, самотність, зраду. Остання овиявлюється через християнський контекст мотивом Юдиної зради Ісуса Христа за 30 срібняків (в реаліті-шоу «Останній герой суїциду» це рівнозначно винагороді в 10 тисяч). «Чорне провалля», в яке стрибають із парашутом Він і Вона, перетворюється на символ порятунку від фальші: переможець (Він) відмовляється від грошей заради кохання й довіри, здійснюючи акт «самогубства самотності». На патогенну семантику тексту вказує також композиційна особливість п'єси: вона складається з 13 сходинок (а число 13 у міфологічній традиції – диявольське). Нездійсненність міфосценарію кінця [семіотичну модель даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.2.20] підкреслюється ще й образами першоелементів буття: води (дощ) й вогню: символи гідро- й піроморфної моделей світу відтворюють парадигму давньоукраїнського язичницького міфу через обрядове дійство (точніше, спробу його здійснити) стрибання через вогонь (як на Івана Купала) і через дощ, що зцілює, очищає й зрошує [535, 197–245].

У п'єсі **Олега Гончарова** «Сім кроків до Голгофи» міфосценарій кінця [семіотичну модель даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.2.21] вибудовується в часопросторі біблійного пратексту за допомогою локусно-темпоральних актантів: «володар часу» Девілар як часова складова хронотопу й суб'єктивована пустеля – «забуте Богом і людьми місце» – як його просторова складова. «Внутрішнім» маркером міфосценарію кінця є мотив бруду, що розкриває морально-етичний контекст занепаду – шлях до безславного кінця: «**Девілар.** У тебе занадто брудні думки! / **Месія.** Брудні

думки народжуються від брудного життя». Життя Месії (Ієфена) – «чорна дорога гріха». Як покарання за злочини, Девілар віщує Ієфену долю Сізіфа, розтягнувши його «перший перехід крізь пустелю до Калії на цілу вічність! Ти десятиліттями кружлятимеш довкола цієї убогої оселі, не маючи жодних шансів пробитися в земні боги!». Так, варіантом міфосценарію кінця є міфосценарій вічного покарання, що реалізується в комплементарних парадигмах запозиченого, фоново-культурологічного, міфу (через міфосюжет про Сізіфа і його камінь) і біблійного, християнського (через біблійний сюжет розп'яття Христа та ключову міфему Христа). У тексті п'єси сакралізований образ хреста як символа страждань, долі, місяцтва, вічності профанується, овиявлюючи семантику смерті (через мотиви гноїння, смороду, трухлявіння тощо). Та й сам образ Месії-Ісуса Христа гіпертрофується до образу «негідника», життя якого «нашароване на кістяк смерті» (поступово «опановуючи науку гріха»), Месія скидає з плечей хрест, який до цього часу носив, і пристосовує його як ліжку). Так відбувається подвійна профанація сакрального біблійного сюжету через низку псевдо: псевдо-Месія, псевдообраність, псевдовчення тощо. Відгалуженнями мікросценарію покарання в тексті є також побудова Голгофи як вічна кара за непослух. Шлях в нікуди, хоча й зі «страховкою» – побудовою власної Голгофи, – обумовлений не лише втратою Месією всього людського (совісті, серця, здорового глузду, душі), але й «роздуванням» самовпевненості, яка «вже не може ходити». Есхатологічний міфосценарій здійснюється в тексті п'єси через міфологеми біблійної християнської міфопарадигми – обернені псевдосимволи терновий вінок, цвях, хрест, Голгофа (ві вони слугують лише безглузду, бузувірству, писі Ієфена); через образи-передвісники (розпечене сонце, котре, «перебуваючи в зеніті, стрімко, за лічені хвилини зайшло за обрій»), образи-хронотопи (час, що зупинився). Кінець світу знаходить людей на вершині недобудованої Голгофи: люди всі повтікали, час зупинився, сонце заховалося – настала темрява, з п'тьми повиходили тіні вбитих Ієфеном людей. Однак, як міркував Месія, нездійсненність сценарію кінця світу (того, що світ «досі не лежить у попелі») відбувається завдяки страху: *«**Юад.** Тобто ти хочеш сказати, що людство виживає завдяки одному із семи смертних гріхів?! Мені здавалося, що світ не загинув тому, що*

вірять! Месія. Віра в Бога, мій царю, на превеликий жаль, на вісімдесят відсотків складається зі страху» [495, 55, 53, 57, 58, 67, 66, 82, 93, 87, 89–90, 91, 73].

Олена Бондарева потрактовує «Сім кроків до Голгофи» в контексті «театру жорстокості», коли життєтворення супроводжується підривом і навіть запереченням життя, а ігровий простір, окреслений кордоном, організовується за законами язичницького міфологічного циклу, спонукаючи глядача-читача безрезультативно обирати «між»: між Христом і Діонісом [55, 103–104]. Водночас науковець зауважує, що драматург тяжіє до поєднання у творі ідей Антонена Арто («театр жорстокості») й Бертольда Брехта («епічний театр»): Олег Гончаров виводить реципієнта зі стану «безцільного заціпеніння» «не через розв'язання суспільних чи психологічних конфліктів, а через реальний вплив на його почуттєву сферу поза режимом означування, виключно на гребені герменевтичного сприйняття і розуміння» [55, 262].

Драматургічні тексти експлікують здебільшого розгорнутий міфологічний сценарій кінця, подекуди – згорнутий, фрагментарний [див. : Додаток Д].

2.2 Символічна міфомодель опозитивного типу

Дана міфомодель базується на дуалістичних міфах і, відповідно, відтворюється в дуалістичних міфосценаріях.

Дуалістичне моделювання світу є універсальним, про що свідчить наявність дуалістичних міфів в міфологіях народів світу як наслідок дуалістичної організації первісного суспільства [див., наприклад, дослідження О. Золотарьова: 165, 88–100, 257–284] й особливостей людської психіки. Так, польська дослідниця Данута Данек, услід за багатьма вченими (зокрема Зигмундом Фройдом), універсальне функціонування бінарних структур пояснює «як витвором людини, тобто продуктом людського розуму, таким як мова, ритуал, міф, космологічне бачення світу, так і властивим самій структурі дії людського мозку» [117, 396], що пов'язано з «принципом амбівалентності в глибоких імпульсивно-емоційно-пізнавальних структурах людини» [117, 396]. «Słownik kultury śródziemnomorskiej w Polsce: idée, pojęcia, miejsca z wypisami literackimi», спираючись на Станіслава Вінценса, подає тлумачення моністичної та дуалістичної моделей: «перша намагається відшукати один першопочаток, з якого з'являється Всесвіт, друга –

розрізняє два первні...¹⁸⁴» [481, 152–153]. Ольга Фрейденберг в одній зі своїх розвідок, присвячених аналізу «Сімох проти Фів» Есхіла, розтлумачує образи братів-близнюків як «пасивно-активний образ убитих убивць», їхніх сестер як парних антитез пасивного активному, одночасно тотожного й протилежного [401, 75–76]. Боротьба героїв – це, власне, не битва, а спір, суперечка життя і смерті у формі перекидання камінням чи словами. Один із них уособлює аспект потойбіччя, інший – неба. Справжній двобій являє собою «агон цих же двоєдиних носіїв позитивно-негативної стихії – втілень в живому виді “так” життя і “ні” смерті» [401, 77], тобто – це метафора загадки-відгадки.

Карл Густав Юнг підкреслював надважливу роль опозицій, без яких неможливе буття: «Опозиції або існують у своїй бінарній формі, або не існують зовсім, і буття без протилежностей зовсім немислиме, оскільки годі буде забезпечити його тривання» [461, 57]. В основі всієї психічної енергії, на думку К.-Г. Юнга, лежить протиставлення архетипу та інстинкту, що «становлять найбільш полярну з уявлених опозицій» [461, 51], члени якої, однак, «показують постійну схильність до єднання» [461, 51]¹⁸⁵. «Взаємини» обох протилежностей Карл Густав Юнг описує як «ковзання» свідомості: «В одну якусь мить вона перебуває в зоні інстинктів і зникає під їхнім впливом; в інший момент вона ковзає до іншого кінця, де переважає дух і навіть відбувається асиміляція інстинктивних процесів, протилежних останньому» [461, 52]. Та й самі архетипи, вважає вчений, мають дуальну природу: частково вони є духовним чинником, а частково – «подібними до схованого змісту, внутрішньо властивого інстинктові» [461, 68]. К.-Г. Юнг показує амбівалентну сутність архетипів, що, з одного боку, будучи «психοїдними чинниками, які належать наче невидимому, ультрафіолетовій частині психічного спектра» [461, 58–59], «не можуть з’явитися самі, не здатні досягти свідомого» [461, 59]; з іншого боку – архетипи «візуалізуються й конкретизуються» [461, 59], тобто є «неуявлюваними», але такими, що уможливають їхню візуалізацію, і є «архетипічними образами й ідеями» [461, 59–60]¹⁸⁶. Протиставлення життя – смерті Карл Густав Юнг зводив до протилежності між духом і душею як «активної, схвильованої живодайної сутності <...>, що збуджує, хвилює, надихає, запалює» – «статичі, інертності й нежвавості» [461, 239].

Так, структура світу має дихотомічну природу: поєднання крайніх точок вертикально-горизонтальних координат: добра і зла, світлого і темного, Бога і Диявола, раю і пекла. Останню бінарну опозицію Н. Фрай вважав ключовою для моделювання міфу, що «створює рай, тобто небо над нашим світом, та пекло, тобто країну тіней під ним» [475, 302]. Микола Костомаров же пояснював дихотомічність світогляду християнським та язичницьким протиставленням [194, 257]. Критикував структуралістську концепцію (у якій фонологічні терміни було спроектовано на вивчення міфів) щодо протилежностей-опозицій Михайло Стеблін-Каменський, обґрунтовуючи це тим, що «протилежності, аналогічні тим, які є в міфах, можна віднайти повсюди – і в явищах дійсності, і в свідомості людини, і в творах мистецтва» [360, 23]. Та, на нашу думку, саме ця всюдисущість протилежностей і підтверджує дуальну природу міфологічного світосприйняття. Однак, не погоджуючись з таким поясненням неспроможності структуралістських протилежностей спрацьовувати і в міфі, без сумніву приймаємо ідею вченого стосовно структури міфу, яка постулюється як «гра розуму <...> така сама іграшка, як конструкція, яку дитина будує з іграшкових коліс, важелів, <...> думаючи, що якщо в цій машині зовні все як у справжній машині <...>, то вона і справді машина, і не помічаючи того, що в цій конструкції немає головного – вона не призначена для того, щоб працювати, вона не машина, а іграшка» [360, 23].

В архаїці соціальна організація описувалась за допомогою двоїстої символічної системи (двопланової, а не дуалістичної, як слушно зауважує Ольга Фрейдєнберг: пізніше двоплановість трансформується в дуальність¹⁸⁷ [401, 110]), як-от: сонце – місяць, правий – лівий, чоловічий – жіночий, свій – чужий тощо, що проходять постійний процес семантизації, «долаючи таким чином “безперервність” сприйняття навколишнього світу шляхом виокремлення дискретних “кадрів” з протилежними знаками» [250, 168]. Усі ці бінарні пари, на думку Єлеазара Мелетинського, стають різними способами висловлення фундаментальних антиномій типу життя і смерть [250, 168]. Марія Брацка такими концептами із протилежними знаками називає аркадійськість і інфернальність [58, 70–76]. Дослідниця описує експлікований в літературних текстах польсько-українського пограниччя традиційний топос Аркадії, у

якому зберігається, за словами Р. Пшибильського, «дух Вергілієвого раю: ідея втечі від “галасу світу” та “репету історії”, прагнення спокою, похвала заспокійливого спілкування з природою та мистецтвом» [483, 132], однак, як зазначає літературознавець, письменники українсько-польського пограниччя під час створення аркадійної іпостасі локального міфу розміщують земний рай на місцевому ґрунті [58, 71–76].

Пізніше ці та інші протиставлення входять до релігійно-філософської системи. Так, домінантна опозиція добра – зла в біблійному контексті має протиставлення Бога й Сатани. Еріх Фромм розглядає це протиставлення через призму «володіння та буття¹⁸⁸»: «Сатана представляє матеріальне споживання, владу над природою і людиною, Ісус – засади буття, а до того ж ідею, що відмова від володіння – то є передумова буття» [404, 70].

Один із членів бінарної опозиції, як зазначають науковці, завжди є більш детермінованим, інший – вторинним, підпорядкованим [див. про це, наприклад: 245], але обидва учасники протидії є взаємозалежними: «без Чужого не було б Свого, <...> тобто “чужість” є чинником, що стимулює і збагачує, ініціює та уможлиблює діалог» [473, 75]. «Чужість» легко вербалізується¹⁸⁹, у той час як «свійськість» цього не потребує, адже вона є перманентною, очевидною, природною [див. про це: 57, 74]. Опозиція «свій – чужий»¹⁹⁰, на думку Марії Брацкої, має два кардинальних вияви: «“чужим”¹⁹¹ може стати все, що не збігається з уявленням про те, що є рідним, власним, тобто “своїм”, незважаючи на факт його віддаленості або незвичності» [57, 75]; «умовна лінія горизонту, яка відділяє “свого” від “чужого” <...>, може перетинати “своє” село, може пролягати на межі “власного” поля і “чужого” лісу» [57, 75]. Як свідчить традиційна парадигма «свого» – «чужого», «чужість» найчастіше ототожнюється з «ворожістю», що має, так би мовити, культурний і релігійний вимір (а не просторовий)¹⁹². Образи Інших (інакших людей) спостерігаємо у творах Марії Магіос. Такими, наприклад, є героїні «Москалиці», що відрізняються від оточення етнічно, особистісно тощо. Інакша людина, як зауважує Олег Коцарев у рецензії на зазначений твір, «приречена бути нещасною» [197, 325].

Андрій Морозов екстраполює психологічні типові стани – схеми співвідношення Я – Інший (теза – антитеза/синтез/взаємознищення) на соціальні процеси (підкорення, наслідування, «від супротивного», ігнорування) й описує стратегії щодо Іншого у Домодерні, Модерні й Постмодерні. Так, у Домодерні Інший, на думку українського філософа, двозначний: «людина, що поруч зі мною» і «Бог-Спаситель, трансцендентний Інший, над-особистість, Ти, до якого звернене наше Я» [262, 36]. У Модерні – стираються межі між чужим і своїм, оголошується принцип рівності та антропоцентризму [див.: 262, 36–40]. У постмодернізмі – уніфіковані, стандартизовані маси легко піддаються маніпулюванню, культура «деградує, редукується в цивілізацію, де не потрібне ніщо свіже і оригінальне – ані творчість, ані особистість» [262, 41].

Двома протилежними категоріями «Влади» й «Іншого» оперує колоніальна ідеологія й література, про що розмірковує Ярослав Поліщук у контексті постколоніальної критики. Дослідник зауважує, що така дуальна модель «накладається на російську (імперську) й українську (колоніальну) ідентичності, тобто входить у суперечності із традиційною моделлю стосунків, в якій передбачено явну чи приховану ієрархію, тобто домінацію, з одного боку, та підпорядкованість – з іншого» [310, 80]. І саме під час «накидання» чужих поглядів на свою культуру, народ, історію і виявляється комплекс меншовартості¹⁹³, шлейф якого тягнеться навіть тоді, коли зовнішніх проявів колоніальної влади не існує, однак цей комплекс ще довго буде відгукуватися в поколіннях [310, 83]. Тамара Гундорова пояснює, що в модерністських літературних творах деколонізація набуває «наративного характеру, видозмінюючи картину часу і простору, розриваючи самовідчуття імперської людини та подрібнюючи хронотоп, всередині якого перебуває колоніальний суб'єкт» [112, 27].

Отже, «Інший»/«інше» розуміється у двочленній або тричленній структурі. Так, «Інший» – синонім до «чужий». Спираючись, зокрема, на «теорію копій» Ф. Ніцше та «перспективний код» Р. Барта, Тамара Гундорова тлумачить «інше» як насамперед текстуальну категорію: «складається певна смислова структура, в якій те, що говорить, відбувається, діється, включає момент захованого “іншого”. Це нагадує принцип текстуальної організації. Адже текст – це первинна послідовність знаків, структурно закріплена, яка має те чи інше значення залежно від “моделі читача”, яку “заховав”

автор, і від тієї знакової системи, в якій “відкриває” цю послідовність читач». Другий бік «іншого» базується, як зауважує дослідниця, на «несвідомому» З. Фрейда, де дискурс «іншого» – це виявлені обмовки, сновидіння, які мають символічну природу («за аналогією до знакової структури мови») [112, 276]¹⁹⁴.

Дуалістичні міфи є складовими космогонічних міфів. Так, у міфологіях народів світу космотворення можливе при взаємодії збалансованих протилежностей [див. про це: 257 : 1, 408–409]: небо – земля, земля – підземний світ, активне – пасивне начала, чорне – біле, чорне – червоне, буття – становлення тощо. Якщо язичницька, давня традиція систематизувала дуалістичну міфологію у вигляді двох полярних, урівноважених, рівносильних космічних категорій, то подальша міфологічна традиція (вчені називають час із кінця першого тисячоліття до н. е. [див. статтю В’ячеслава Іванова у [257 : 1, 409]]) оперує вже моральними категоріями на кшталт «правди – кривди», «бога – диявола», «добра – зла» та інше¹⁹⁵.

Структуралістську ідею концептуальних альтернатив як модель раціоналістичної, логічної західної культури піддають критиці деконструктивісти. Концепція домінування, тобто аксіологічної вивищеності одного з членів опозиції, у теорії деконструктивістів трансформується в принципі децентрації, що полягає не у підміні чорного білим, плюса на мінус – ідеться «про руйнування самої ідеї “центру”, зняття аксіологічного наголосу в традиційних дихотоміях, створення простору смислової рівноправності» [298, 50]. Таку відкритість до альтернатив, відмову від усталених бінарних альтернатив, на думку Л. Павлюк, можна порівняти з ідеєю толерантності, «політкоректності», необхідність в яких відчуває сучасний соціум [298, 50]. Однак виникають питання щодо спроможності такої децентрації інтерпретувати архаїчні міфологічні смисли, адже «амбівалентність і діахронізм – основні риси міфу, що виявлено у присутності сакрального в профанному, минулого в сучасному, вічного – у конкретно-часовому, єдиного і загального в частковому, трансцендентного в феноменальному» [14, 382].

У «Перспективах» книги «Культура і вибух» Юрій Лотман зазначає, що сьогодні спостерігається перехід від бінарної системи до тернарної, однак «сам перехід мислиться в традиційних поняттях бінаризму» [227, 264]: фатальний вибір між застоєм і

катастрофою доповнюється не усвідомленими ще, ледь помітними «новими, непередбачуваними шляхами» [227, 265]. Саме бінарна структура диктує необхідність «сміслового вибуху», історичним ідеалом якого є нищівна руйнація старого й побудова на його уламках нового. Перехід же, на переконання Юрія Лотмана, до загальноєвропейської тернарної структури унеможливить такий вибух і попередить катастрофу [див. про це: 227, 266–270].

У творах Тараса Шевченка та *Марії Матіос* вибудовується полісемантична індивідуально-авторська бінарна опозиція «свій – чужий» як відображення дуалістичних міфів. У кожного з них – своя міфомодель, але спільною, об'єднуючою є домінантна націоцентричність¹⁹⁶. Г. Гачев, займаючись національними образами світу, міркував над питанням, чого варте «лінійне» порівняння художніх текстів (поезії з поезією, мови з мовою). Відповідь учений бачив у виході в «цілісність національного Всесвіту», адже від неї випромінювання йде до кожної деталі, що пояснює одна одну [84, 13–15]. Доцільність зіставлення елементів концептосфери Тараса Шевченка та Марії Матіос полягає в тому, що код Шевченка не може не проявитись у творчості українських письменників новітньої літератури, адже саме Шевченко – «речник етнонаціонального буття та консолідатор української нації» – здійснив, на переконання М. Жулинського, «формулювання об'ємної етнонаціональної програми, яка працюватиме століттями», пробудивши національну свідомість «завдяки введенню міфолофольклорного коду в систему поетичного самовираження» [147, 278, 276, 277]. Іван Дзюба в передмові до 2-го видання творів Юрія Шевельова зазначає, що для останнього Шевченко був тією «точкою відліку, з якої вимірювано – і в минуле, і в майбутнє – весь простір української літератури», Шевченко був для Шевельова не «каноном», а «масштабом оцінки» [437, 25–26].

Вибір матеріалу обумовлено певними концептуальними «точками перетину», що існують у художніх текстах цих митців¹⁹⁷.

У творах Марії Матіос варіантом універсальної опозиції «свій – чужий» є «ми – ви/ці/ті» (характерно, що «ми – ви» – мінливі категорії: залежно від точки зору обидві складові бінарної опозиції можуть змінювати своє образно-смісловне наповнення, до того ж семантичне протиставлення цих категорій – навіть на графічному рівні тексту:

«чужі» виділені курсивом¹⁹⁸): *«Що ота її сила була таки розумною, Юр'яна зрозуміла в сороковому році, через місяць по тому, як у Товарницю прийшли ці. Хтось із челяді на radoцях повісив був синьо-жовту фану на дзвіниці та на «Просвіті»...»* [528, 17; див. також: 528, 21, 25].

Образ «чужого» – поліваріативний у Марії Матіос: *«черкеси, русаки», «румуні»* [528]. Насильницька семантика дій *«москалів»* та інших «чужинців» – і в романі Марії Матіос *«Нація»*: *«Страх і неспокій попеременно сковував людей, бо прийшов і пішов твердий на вдачу москалик...»* [528, 57]. Чужинська навала метонімічно реалізується в образі *«теперішньої сатани»* [528, 69] (*«совітів», «влади»*) за допомогою абстрактно-символічно-хтонічного коду: в *«Одкровенні»* *«Анна-Марія»* мотиви нищення, оплутування, заціпеніння тощо семантично ототожнюють антропоморфний образ *«емтебістів»* [528, 139] (у *«Нації»*), *«красного комісара»* (у *«Черевичках Божої Матері»*) та хтонічний зооморф *«кусяча, жалюча, лоскітлива» «гадюка»*, яка *«покусувала смертельними зубами»* [528, 191]. У повісті *«Черевички Божої Матері»* хтонічний «перевертень» з'являється Іванці уві сні: *«Снився Іванці красний комісар – отой красиве-е-енний високий чоловік у военній формі, що першим зіскочив з підніжки грузовіка на вулицю. Він стояв, спираючись на цямриння Андричевої криниці, біля його ніг у відрі хлюпала вода, але вся якась каламутна – аж чорна. Комісар пальцем кликав Іванку до себе, а вона, зіщулившись, дивилася на складену в товсте кільце сіру гадину, що лежала просто біля її ніг...»* [532, 127]. (Порівняймо мотив перетворення *«добрих, ніби кавалок хліба»* людей на «чужих» у творі Марії Матіос *«Нація»*: *«та час тепер такий, що не всі добрі й pomocучі. Земля горить їм під ногами, й ніхто не може спинити той пожеар»* [528, 139].)

Такі ж мотиви – і в розкритті образів чужинців – *«темних воріженьок»* [528, 172], що розчавлювали своїми *«чоботами»* все живе й смерділи смертю. Не випадково синекдохічний образ ворожих чобіт *«уповноваженого від МГБ Дідушенка»* [528, 100] сприймається в сакральному просторі церкви як абсолютно чужий елемент, що унеможлиблює перетинання сакрального та профанного світів без трансформації, гіпертрофованості, викривлення першого: *«Чоботи ще трохи потуцували перед Фрозининими – заплилими сірим туманом – очима й здиміли з церкви, не наступаючи на*

її поріг...» [528, 101]. Сатанинська подоба «страшної пошесті», «чуми», «корости», «вошей», «що присіли край уздовж і впоперек, і п'ють живу кров – і не напиваються!» [528, 94], розкривається в «Апокаліпсисі» через образи хтонічного низу, топографія яких підтверджується у вірші «Буковинські пейзажі 1947 року з уст баби Загулихи»: «москалі»-«ворони», «темнії вороженьки», що через гріхи «в преісподню загули» [528, 172]. Як результат нищівного «чужого сита» постає в циклі «Могили лісових велетів» із «Нації» Марії Матіос образ «краю мордованого, / Шрамами вкритого, / І розп'ятого...» [528, 182].

Хтонічність, профанність природи сатани, що сплюндровує святе, нищить, топче, знущається – в «Нації» Марії Матіос: «... в панотця під церквою валяються хрести, не чурки дров, – а святі хрести, що їх ставили люди в себе перед хатами й при дорозі, аби їм молитися, аби не забувати свою християнську віру, – а ці татари змели їх, як порох, і в жодного, що валив і обмотував хрести дротами, а потім тягнув їх через село вулицею, збиваючи куряву й тамуючи мовчазний скрегіт зубів по людських садибах, не вправ ані волос із голови» [528, 95–96; див. також: 528, 124–125; 90–91].

У тексті «Нації» Марії Матіос реконструюється міфологічний сценарій двобою як прояв дуалістичних міфів: «Двобій між чужим, неприродним, неморальним, — тим, що намагалося вкоренитися тут після великої війни, й тим, що рятувало свій прадавній уклад та звичаї, свою натуру й маєток, сягав, здавалося, апогею» [528, 88; див. також: 528, 88–89]. Двобій між силами добра і зла, між «своїми» і «чужими» відбувається в нижній точці вертикалі – на землі – й означається в повісті «Черевички Божої Матері» як «пекло»: «А якщо це пекло опустилося сьогодні з неба на землю?! Бо ж казала бабця – пекло між людьми на землі» [532, 102].

Отже, дуалістична міфомодель у творчості Марії Матіос представлена концептуальними бінарними парами «ми» – «вони/ті/ці», «чужий» об'єктивований маркерами «той», «цей», «вони», що ідентифікують «не-своїх». Ключовою є саме міфологема пекла як експлікатора «свого простору». У творах Марії Матіос семіотично моделюється двобою, що являє собою текстову об'єктивацію дуалістичних міфів.

Експлікацію міфосценаріїв опозитивного типу спостерігаємо також у творах межових жанрів, як-от есеї [Див.: Додаток Г].

2.3 Символічна міфомодель домінантно-периферійного типу в літературних творах

2.3.1 Символічна двофокусна (дзеркальна) домінантно-периферійна міфомодель

2.3.1.1 Макроміфосценарії віднайденого/втраченого Раю як реалізація космогонічних/есхатологічних міфів

Особливості міфологічних сценаріїв про віднайдений/втрачений Рай, названих серед базових (Дж. Лакофф, Е. Маккормак), домінантних (О. П. Чудінов), ключових (Н. Д. Арутюнова) метафоричних моделей (оскільки вони належать до таких, що створюють аналогії та асоціації між різними системами понять і породжують більш часткові метафори [див.: 16]), проаналізуємо в художній сфері на матеріалі сучасних літературних текстів.

Еріх Фромм у праці «Мати чи бути?» осмислює Небесний Рай і Земний Рай¹⁹⁹ у філософських категоріях «буття» та «володіння»: «Розквіт сучасного суспільства пов'язаний із тим, що людей надихав образ *Земного Граду Прогресу*. Але в нашу добу цей образ перетворився на образ Вавилонської вежі, яка вже починає руйнуватися і під руїнами якої зрештою загине весь світ. Та якщо Град Божий і Град Земний – це *теза й антитеза*, то єдиною альтернативою хаосу є новий *синтез*: синтез духовних устремлінь пізнього Середньовіччя з досягненнями постренесансної раціональної думки і науки. Ім'я цього синтезу – *Град Буття*» [404, 214].

Також Рай, Царство Бога, Небесний Єрусалим К.-Г. Юнг виокремлює серед «типових форм», міфологем-репрезентантів архетипу матері [див. ширше: 461, 171]. Таке оприявлення «до-свідомого» як осереддя прихистку, як «майже платонівське місце – “хора”, просторовість, колиска, передмістя космосу, де складаються передумови раціонального пізнання», реконструює у творах Лесі Українки Тамара Гундорова [112, 416]. Образ «Забутого незабутнього раю надземного» є, нагадує науковець, аналогом романтичного світосприйняття, де світ уявляється книгою, текстом, таїною, де «існують голосні й повноцінні слова-ейдоси». Дослідниця пояснює, що, із семіотичної точки зору, «хора» – це «символічне місце, <яке – Ю. В.> особливо виразно асоціюється зі станом сну, завмирання, занурення у воду, розпливанням у блакиті. Окрім того, воно

прикметне як знак материнства, як внутрішній простір, як материнське лоно» [112, 422]. Для цього райського локусу характерна символіка темряви, тьми, з глибини якої народжується мова, слово (аналогія з космотвірним хаосом). Ще одним матеріалізованим раєм у творах українських письменників останніх століть є «Батьківщина». Тамара Гундорова, описуючи трансформацію греко-римського топосу Вергілієвої «Енеїди» в романі Юрія Косача «Еней і життя інших», зупиняється на мотиві пошуку «ідеальної батьківщини», прообразом якої є «держава» Платона, і доходить висновку, що на українському ґрунті XIX–XX ст. закріплюється «модель окциденталізму, що базується на репрезентації «Іншого» з позиції сильного центру (Європи, Риму), які дзеркально повертаються на самого себе, себто на Україну» [112, 71–72]. У розвідці «Архітектура української книги» Ярослав Поліщук зацентровує увагу на семантиці візуального образу в давніх літературних пам'ятках, створеного орнаментикою (зокрема перською «в'яззю»). Такий «образ фантастично-казкового, магічного світу, ідеального виміру буття <...> у свідомості релігійної людини асоціювався з раєм» [309, 19; див. ширше: 11–46]. Такий самий ефект, на думку вченого, справляють і мініатюри, що відтворюють будівництво Софійського собору та в цілому «града великого Києва», в яких символічне поєднання вертикалі й горизонталі свідчить про «ідеальну проекцію світу, пошук та пізнання сакрального в житті людини <...>, вказують шлях від профанного досвіду до сакральної істини буття» [309, 22, див. ще: 17]. Манускрипт виявляє символічний вимір буття [309, 17]. Саме про такий особливий спосіб символізації довколишньої дійсності йдеться у класичній праці Ернста Кассірера «Філософія символічних форм» [178, 28–29]. Філософ визнає, що все духовне має свої матеріальні, почуттєві відповідники, адже існує світ побаченого, почутого, світ оптичних, акустичних феноменів, у якому і за допомогою якого тільки й може відкриватися сенс того, що ми називаємо впізнаванням, розумінням, спогляданням [177, 419]. Семен Абрамович розглядає символ через призму іконопису: символ, на думку вченого, є засобом вираження ідеї, оболонкою прихованої істини. Символ може закодовуватися, зауважує дослідник, або в знаках (і тоді розшифрувати його зможуть лише обрані, посвячені), або в образній формі (що дозволяє це зробити будь-якій людині певної культури) [1, 68].

Рай як міфологічний синонім золотого віку в соціокультурному аспекті є втіленням мрії про досконале суспільство. Якщо в давні часи золотий вік уявлявся як певний часовий відрізок (коли боги жили на землі й могли безпосередньо спілкуватися зі смертними: для євреїв – це час Книги Буття Старого Заповіту, для греків – час Олімпійських ігор, для єгиптян – це епоха Озіріса), то в епоху Середньовіччя хронотоп перетворюється на міфологему Втраченого Раю. Окрім темпоральної парадигми, існують ще й географічні локуси Раю: недосяжні острови блаженних, де правителем є Кронос, Сатурн, космічні помешкання Сіріуса й Оріона; Ельдорадо, Шамбала, Вірій, Авалон тощо. Усі ці локуси міфологізованого абсолютного щастя у світовій міфології уявляються Центрами Істинного Світу, сакральними центрами, до яких скерована душа людини: Едем знаходиться саме в його центрі [450]. У біблійній традиції «рай» є синонімом «саду» (етимологічно «рай» перського походження й означає саме «сад»). Архімандрит Никифор уточнює: «Так названо прекрасне помешкання першої людини, описане в Книзі Буття. Рай, у якому перебували перші люди, був для тіла сутнісним, як видиме блаженне помешкання, а для душі – духовним, як стан благодатного спілкування з Богом і духовного споглядання живого» [42, 594]. Це розуміння раю базується на старозаповітному прецедентному тексті про Едем і локалізує рай-сад на землі. Інший модус раю – небесний, ґрунтується на новозавітній біблійній традиції й переноситься на небо. Втіленням Небесного раю на землі православна церква вважає Великдень. Одним із диференційованих форм земного раю є поліваріативний «світ Божий» Тараса Шевченка, який описує Юрій Шевельов у своїх розвідках про поета: усе, що носить на собі Божий світ, стає божим, «тому, – резюмує дослідник, – найбільшу хвалу, найбільше звеличення в Шевченкових творах передано епітетом *Божий, святий*» [виділено автором – 437, 134]. Роздумами про земний рай Івана Франка Юрій Шевельов ділиться в «Другому “Заповіті” української літератури»: «Осяйна мрія Мойсеєва про рай у своїй здобутій державі, купленій ціною лютих зречень і страждань, обертається початком ще більших зречень і ще більших страждань, з перспективою кінець кінцем руїни тієї держави й нового, ще ганебнішого й ще нестерпнішого рабства. Раю на землі нема й ніколи не буде». Розуміючи, що земного Раю не існує, Франків Мойсей, на думку Юрія Шевельова, творив духовні цінності й передумови до втілення їх у майбутньому:

«Раю нема, але рай є – у поступі, у русі, у творчості» [437, 230, 232, див. і далі: 233–245]. Цікавими з цього приводу є роздуми М. Насенка про рай/пекло Івана Котляревського: саме в живій дійсності письменник бачив і найкращий рай, і справжнє пекло («райські» й «пекельні» будні) [264, 81–82].

Науковці розглядають «Рай» у культурологічному, філософському, історико-порівняльному, соціологічному, міфологічному тощо аспектах. Прикметною є поява останнім часом тематичних наукових розвідок, зокрема наукової збірки «Образ раю: від міфа до утопії». Так, О. Куликова описує диференційний образ раю в концептосфері Ходасевича, виокремлюючи бінарний топос раю: для покірних (в ляльковому світі) і для вільних (уявний світ утопічного часопростору). Аналізуючи лірику Ходасевича, дослідниця доходить висновку, що поет усвідомлював рай як чужий для нього простір, не знаходячи розради ні в «раї смиренних», ні в раї поетичному [204, 215–219]. Л. Орнатська, спираючись на соціологію раю Казеньє та М. Еліаде, серед соціальних функцій образів раю називає такі: унормовування способів заборони зла; попередження земного зла; певне практичне керівництво до дії (пошуки раю спричинили низку географічних відкриттів); архетип певних аспектів колективної свідомості; гармонізація відносин людей із природою та в соціумі; зняття напруги, страху, невпевненості побудовою примарного, утопічного світу; небесне санкціонування земного світоустрою; реалізація людської потреби в порядку й диві; заміщення нестачі свят і чудес у реальному житті; реалізація діалектики страху й надії і, як наслідок, психологічна стабілізація суспільства. Для сучасного християнина, зауважує дослідниця, рай – не стільки контробраз дійсності, скільки символ, що відсилає до позитивної невизначеності [285, 186–190]. Б. Соколов, аналізуючи «рай гіперпростору», не піддає сумніву реальність раю, адже останній, як і будь-який телос (мрія, бажання), формує свідомість, а значить – існує реально в цій свідомості. Найчастіше рай виноситься за межі земного світу й тому набуває нових форм ідентичності, однак у часовому вимірі може моделюватися або в майбутньому, або в минулому. Міфологізоване минуле при цьому має трикомпонентну структуру: рай – втрата раю – можливе повернення до раю. Науковець знаходить точки, в яких збігаються ірреальності: реальність можливої реалізації, ідеї ймовірної трансформації й оновлення тощо [355, 149–151]. Є. Соколов,

продовжуючи роздуми Б. Соколова про темпоральну приналежність раю, наголошує, що рай – це прерогатива не минулого чи майбутнього, а сьогодення: «це просторовий опис ситуації, котра на даний момент є привілейованою зоною, <...> здатна виступати бажаним, манливим <...> фрагментом дійсності». Рай ініціює різноманітні рухи в модусі «структур повсякденності» й «артикулює ті нашарування – стани реальності, що слугують як символічною, так і процесуальною “точкою відліку”, декларативним канонічним полюсом позитивності <...>». Як тільки рай втілюється в життя, він, на переконання філософа, перетворюється на пекло, підтверджуючи цим «задушливість чистої позитивності». Міфологема раю, розмірковує вчений, корисна для суспільства як провокатор, однак вона не повинна ставати стимулом для реальних перетворень [356, 152–155].

Спробами побудови земного Раю займаються здавна. Особливо це стосується релігійної й ідеологічної сфер. Так, релігійні секти (зокрема ті, що стають об'єктом вивчення Т. Лузіної), шукаючи Царство Боже на землі, обирають різні способи його досягнення: аскетично втікають від світу; будують «комуни», однак ці острівці раю існують недовго; розчарувавшись у таких земних формах, вдаються до релігійної екзальтації [див. : 234, 183–186]. Ідеологічна ж сфера є проявом вторинної міфології, що знаходить відображення, наприклад, у радянському «раї на землі». Ж. Коновалова, досліджуючи моделі ідеологізованого раю, зазначає, що базовою структурою для них є архаїчна, християнська: «рай – сад – місто» трансформується в «рай – сад – країна», «рай – сад – світ»; основні постулати будівничого комунізму співвідносяться зі змістом Нагірної проповіді Христа; політичні діячі – з обраними, чудотворцями, будівничими комуністичного раю. Однак радянська дійсність унеможливила побудову раю на землі, що компенсувалося ілюзорними картинками. Ж. Коновалова описує матрьошкову модель радянського раю на землі: у сакральному центрі – Мавзолей з увічненим тілом «першого радянського деміурга», навколо – сакральна Красна площа як ядро сакрального світу – СРСР, відділеного «залізною завісою» від інфернального, чужого Заходу [188, 176–179]. Міфологема раю тут, на наш погляд, стає ідеологемою раю.

В «Іронічних стратегіях» Жан Бодріяр пише про «фатальний присмак матеріального раю» [48, 70], просякненого «енергією розщеплення і розриву» [48, 72],

збуреного «знаковим розгулом» [48, 72]. У профанному розгалуженому, спотвореному світі панує симуляція, і цей «тріумф симуляції чарує, мов катастрофа» [48, 73]. Філософ із сумом констатує: і «за цей ефект симуляції або ж, як хочете, зваби ми ладні заплатити бозна-яку ціну, принаймні набагато вищу, ніж за “реальну” якість нашого життя» [48, 73]. Втіха знаками речей пригнічує «моральну енергію» й «вивільняє енергію аморальну <...>, що ламає смисл, що пронизує факти, репрезентації, отримані цінності й електризує суспільства, заблоковані в їхньому платонічному образі» [48, 73].

Сприйняття острова як райської землі пов'язане з його «етимологією»: острів – це витвір споконвічного суходолу, що виник із глибин світового океану. Так, наприклад, у стародавній міфології постають острови блаженних у далекому Західному морі: там родючі поля квітнуть тричі на рік та приносять солодкі, як мед, зерна; там керує Кронос та безкінечно триває золотий вік. Згідно з вченням орфіків, душа доброзичливої людини, звільнившись від метемпсихозу, потрапляє на острови блаженних, де проживає, не відаючи ні страждань, ні турбот. У китайській міфології острови безсмертних постають як різновид раю, а в кельтській – острови блаженних (щасливих) розташовані на заході і теж нагадують образ земного раю, де час зупинився й панує вічна молодість та достаток [див. про це: 6, 138]. З іншого боку, острів є притулком забуття та смерті; наче небесний рай та підземне пекло, він стає образом світу померлих. Острів може бути уособленням самотності, ізоляції, життя, відірваного від світу, від роду. Острів також стає символом порятунку, притулку [див. про це: 6, 139]. Якщо море – уособлення матерії, хаосу, то острів, навпаки, є концентрацією духу, центром. Острів символізує надійну захищеність від моря – хаосу. Щоб досягнути небесного царства, яке зусібіч оточене глибокими водами, потрібно було переплисти повітряні води царства сонця, місяця та зірок, про що йдеться в замовляннях про чарівний острів Буян. (Буян – від слова “буй”, спорідненого з “ярий”, тобто весняний, палкий, урожайний.) «Острів Буян» – міфопоетична назва весняного неба. Цей острів має важливе значення в народних переказах: чародійне слово замовлянь, звернене до богів, здебільшого починається зі слів: «На морі, на окіяні, на острові Буяні». На цьому острові перебувають усі могутні сили весняних дощів, гроз, громів. Перекази розміщують рай на фантастичних островах, де ріки медові та молочні, а береги кисільні, де царює сонце і квітує вічна весна. З островом пов'язаний міфічний

Алатир-камінь. На ньому перебувають громовик Перун та богиня всього суцього Лада. Сюди, на цей святий острів, вирушають людські душі. Разом із творчими силами природи там живе і грізна птиця смерті. Смакуючи в райських садах золоті молодильні яблука й грона винограду, блаженні знаходять вічну молодість і живуть, не знаючи ні старості, ні хвороб [див. про це: 74, 45]. Грім у давньоукраїнській міфології є плідною силою, пов'язаною з небесною вологою, вода – як креативна стихія – ці та інші обрядові дії вказують, на переконання Лесі Горошко, на символічну космовірну, життєдайну семантику образів, ритуалів дохристиянської міфології українців [101, 65]. Таким чином, острів у міфології має широкий символічний спектр: згідно з повір'ями, острів – амбівалентний образ-міфологема, що символізує райську землю, де панує радість і достаток, і – одночасно – це символ забуття та смерті, уособлення світу померлих; острів може символізувати як порятунк, притулок, надійне сховище, прихисток від небезпеки, так і бути уособленням самотності та безнадії.

Міфосценарій віднайденого Раю можна вважати відновленням втраченого Дому й залатуванням програми пам'яті. (Про таку «міфотворчу форму ностальгії» пише Ігор Юник, розмірковуючи над книжкою Світлани Бойм «Майбутнє ностальгії». Світлана Бойм виокремлює два типи «ностальгії»: відновлювальну і споглядальну. Перша, за висловом Ігоря Юника, «пропонує фантомне повернення до джерел», друга ж «спиняється на руїнах, перетині часу й історії, у мріях про інше місце й інший час» [462, 18].)

Давньоукраїнська парадигма космогонічних міфів відтворює низку ізоморфів образу Раю [див. зокрема: 74, 423]. Т. Новічкова на фольклорному матеріалі розглядає «райські» мотиви як дубльовані моделі творення та руйнації: акт творення світу ніби повторюється (але вже в оберненій проекції) мотивами послідовного винищення усього живого, руйнації раю. Дослідниця зауважує, що, скажімо, в російській легендарній традиції помітні трансформації образів апокаліпсису й особливістю такої трансформації є, зокрема, те, що легенди й духовні вірші про кінець світу «показують знищення світу як спільну роботу світлих і темних сил – Бога й Антихриста» [273, 210; див. ширше: 202–215].

Сценарій втраченого Раю характеризується множинністю текстових сюжетних трансформацій. Так, однією із найпродуктивніших А. Нямцу вважає робінзонаду з її складною системою онтологічних, поведінкових, аксіологічних конфліктів, що свідчить про «якісну універсалізацію» моделі [281, 352]. Ключовою міфологеєю цієї моделі є «острів» як «незайманий рай», що змінюється під впливом чужинця-руйнівника, адже «робінзони» – якоюсь мірою «носії катастрофізму й індивідуалізму»: своїми діями провокують розпад навколишнього ідеального простору. А. Вулис у розвідці «У світі пригод: поетика жанру» наводить кілька важливих ознак-функцій моделі острова, як-от: демонстративне й абсолютне зречення героя звичного життя; функціональна роль героя: це зайда, прибулець, тобто спонукання героя до дій, які на великій землі були б викликом здоровому глузду; нестандартні, «острівні» реакції героя; критична концентрація об'єктивних чи суб'єктивних аномалій; обумовлена замкненим простором недовговічність «стисненого» острівного життя тощо [79, 41–42]. У текстах жанру робінзонади спостерігається, за словами А. Нямцу, гра в острів: коли вибудовуються стосунки між минулим віртуальним світом і об'єктивними реаліями нового життя [281, 355]. Крайнім проявом замкненої, острівної моделі є модель поліваріантної зони – «жорстко обмеженого й абсолютно замкненого від навколишнього світу простору, в якому зруйновані всі зовнішні зв'язки з людством<...> модель реакцій окремої людини на оточуючий її мікросоціум» [281, 355].

У культурно-символічному вимірі сценарій втраченого Раю – це моделювання однієї з центральних універсальних міфологем – шляху. Тетяна Михед, досліджуючи пуританський дискурс у літературі американського романтизму, зауважує, що в топосі Едему завжди зберігається новизна дороги, мандрівки «новими й новими стежками <...> до центру пуританського саду – умовного Дерева Пізнання» [253, 70]. Дослідниця зупиняється на національній своєрідності міфологеми саду, що маркована в німецькій традиції «культурним аспектом, адже втілює виплекану Гете ідею самокультивування». Матеріал американської романтичної літератури свідчить, як стверджує автор дослідження, що «конструкт міфу про Едем» використовується письменниками у творенні власних його варіантів, що сходяться до «релігійно-гностичного виміру <...> мандрів персонажів», до мотиву подорожі чи дороги як випробування, до втрати

романтичним героєм своєї цілісності під час руйнації райського локуса, до дзеркального уподібнення «великого» космосу внутрішньому, до амбівалентності образу Едему: як «образу жадання і образу звільнення від нього, образу самореалізації і відмови від неї» [253, 78]. Едем розглядається Тетяною Михед серед «провідних пуританських концептів» як складова кодифікованого літературою так званого «едемичного міфу», що став однією з домінантних тем національної американської літератури й модифікацією великої американської мрії. Національний концепт «Едем», на відміну від загальнохристиянського, як доводить науковець, вирізняється такими позиціями, як: «конкретика динамічного топосу», що супроводжувалася «пролонгуванням очікувань віднайдення конкретного біблійного Парадизу»; потрактування «істинного саду Господнього» некультивованих, природних насаджень, які варто «водночас і завойовувати, і декодувати» – тобто шукати; здійснення людиною вибору як практична реалізація біблійної утопії [253, 19–20]. Наявність таких рис дала можливість авторові дослідження описати «інваріант міфу», названий «едемичним міфом». Тетяна Михед розглядає реалізацію «американської едемичної парадигми» в літературі романтизму на матеріалі творів По, Ірвінга, Вітмена, Готорна, Вері, і доходить висновку, що «мотиви едемичного саду, потрактованого національною пуританською свідомістю як моральна пустеля, паломництва, здійснюваного літературним героєм, гіркі результати здобутого знання, що веде до переосмислення всіх життєвих цінностей, свідчать про активне модерне функціонування біблійного топосу як відчутного наслідку резонування пуританської традиції, оприявленої пуританським дискурсом в літературі романтизму» [253, 20]. Невдалі пошуки раю, а значить – неспроможність відродити Едем – стають, на переконання літературознавця, наслідком «здеградованого Старого Світу» [253, 21], тому едемична ідея виявляється утопічною.

Сценарій втраченого Раю розгортається в просторі, форма якого визначається не топосами (окремі міста, поселення), не протяжністю (до меж країни) та не роз'єднаністю двох протилежних локусів: земного та небесного раю, а вертикаллю, що вибудовує відносини між верхнім і нижнім світами, де співіснують центри горизонтально-вертикальної парадигми: минулого (втраченого Едему), теперішнього («міщансько-тваринного» раю з його грошовими законами) і майбутнього (розімкненого у вічність

Царства Небесного). Хронотоп у цьому сценарії розгортається вертикально і рухається або зверху донизу, або знизу вгору. Звідси – стійкий мотив вибору, відчуття постійного балансування.

Літературні тексти неодноразово актуалізують такий рух локусною вертикаллю, розгортаючи центральну для міфологічної традиції міфологему шляху. Вертикаль, спрямована знизу вгору, свідчить про центричність шляху, стиснута ж до меж одного локусу (а саме «земного раю»), вона маніфестує зупинку, кінцеву точку шляху.

У художніх творах активно реконструюються фонові-культурологічні та етнічні іпостасі образних домінант міфологічних сценаріїв віднайденого та втраченого Раю, зокрема «Острова».

Так, в «Острові Сильвестра» ключова міфологема, винесена в назву твору, виступає символом порятунку: на острові *«посеред лісового озера»* головний герой роману *Володимира Лиса* й одночасно незакінченого роману Сильвестра – *«людини без мети, яку сам у себе вкрав, без майбутнього, поза грою, яка закінчилася»* – *«збирається покінчити життя самогубством»*, рятуючись від життя й страху, що *«виростає із страху змії, яку піднімають над ущелиною, яка летить у ще більше провалля, бо хіба небо над нею – це не те ж саме провалля, ще бездонніше, насправді бездонніше?»*, і на острові живе в хижці дівчина, *«втікаючи, як вона казала, від себе і від людей»* [524, 37, 38, 35, 40, 37]. Мотив втечі є міткою «острова»: Сильвестр *«думатиме про свою постійну втечу від цього життя, від того, що грозиться ось-ось поглинути душу»*. Втеча приймає й інше забарвлення: *«вигадка-втеча»*, адже вигадкою є ще один текст, за правилами й законами якого починає жити його автор, вигадкою є й сам автор: *«Якось він подумав, що вигадкою є сам. Не реальним, а таким, що існує в чийсь уяві. Що той, в чий уяві він існує, тішиться з того, що така-то істота на ім'я Сильвестр насправді існує лише в уяві. Це навіть не Бог, а жива земна істота. Людина або, може, навіть бджола чи равлик»*. Однак острів надії на порятунок перетворюється на острів відчаю: *«Я втікач на самотньому острові, але це нічого не міняє»* [524, 88, 86]. Острів-прихисток схожий на багатопаровий палімпсест, в якому поверх *«останнього неопублікованого оповідання Михайла Коцюбинського»* написано *«неопубліковане есе-рецензія Сильвестра Васильчука»*: обидва острови – зі світу уяви, вигадки. Так, острів з

оповідання «На острові» уявляється Коцюбинському, зазначає автор есе, «як «фіолетова рогата пляма», що пливе на зелених хвилях, як велетенська тінь корабля». Осмислюючи оповідання Коцюбинського як підсумкове, Сильвестр потрактує острів з новели символічно: як центр мікрокосму автора – «його персональний острів, земля, де оселяється його таємнича душа, що прагне здобути гармонію, та хоч наостанок прагне тієї гармонії, до якої прагла все життя, але так і не змогла знайти». Ця інтравертна, доцентрова особливість острова перетворює його на «слово», матеріалізує його словом і в слові: «І кожне слово вже стає островом, на якому живе герой оповідання. Островом самоцінним, як наша планета, як кожне життя на ній» [524, 100–101, 104]. До того ж, образ острова в романі є своєрідним інтертекстом, де зникаються острови Робінзона Крузо, героїв Жуля Верна, Стівенсона, Гемінгвея, Михайла Коцюбинського, Каміло Хосе Села тощо. Метаострів об'єднує міфологема шляху, адже саме до острова «припливає, пристає, пришивартовується, притуляється душа», а потім виривається з острова – художнього твору: «<...> душа героя сполоханою чайкою випорхує з цього оповідання, <...> кружляє над островом <...>, але незабаром зникає в блакитній бездонній далечині». «Острів Сильвестра» наповнений образами-метафорфозами у світі художньої уяви: центр людської душі розмикається до безмежжя центру Всесвіту – «безмірне око, <яке> вдивляється <...> у людину, котра приїхала <на цей острів>», душі людини й тварини (зайців Понга і Пінги) «зливаються» в астральному образі «самотньої зірки, що проривалася крізь хмару <...i> вдивлялася в острів» [524, 105, 119]. Усі метаморфози (душа Сильвестра – душа зайців – чайка – зірка – книга) – заради прихистку, сховку на острові: «Творячи життя як твір і твір як життя, він і приплив на цей острів. Про неможливість виграти битву, яку програв Сильвестр Васильчук, теж квиліла чайка-душа <...> Квиліла над озером самотня чайка-книга» [524, 195, 218]. Так, «Острів Сильвестра» – книга-міфологема, книга-палімпсест, в якій домінанта – багатошаровий образ-метаморфоза, образ-символ, що переростає просторові межі тексту Володимира Лиса [семіотичну модель даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.4.1].

У романі *Іздрика* «Острів Крк» Рай віднаходиться й одночасно губиться уві сні – театральній грі. Герой роману (він же наратор-оповідач, наратор-(авто)біограф, наратор-

психоаналітик) у пошуках Її потрапляє в театр, за лаштунки та на сцену – часопростір театру, переобтяжений абсурдними деталями, масками, грою, трансформований в оазу райського світу: «<...> чистотою та свіжістю запахло в повітрі, усі заворожено підняли голови, підставляючи очі білому зерну, а я намагався вірити, що з того неба виникне та схилиться наді мною твоє обличчя, і твоє світле волосся закриє від мене світ; я так сильно намагався в це повірити, а коли прокинувся – за сценою захлинався Хруци» [519, 11]. У цій оазі, що виникає вгорі («розсувається важка барокова стеля, вона розходилася, мов діафрагма, ховаючи ліпнину й золотих оперних монстрів, а там, у прорізі, котрий дедалі збільшувався, з'являлося морозяне вечірнє небо, ліхтарі, зірки <...>» [519, 11]), збуваються мрії (Він зустрічає Її), адже рай – не заплямований брудом гри–масок–фальші (домінування білого кольору) – спроможний матеріалізувати мрії хоча б уві сні. Ця оаза щастя з'явиться в тексті роману ще раз: у світі міфологізованого минулого, яке оповідач прокручує перед читачем з кінця і до початку (композиційно Автор обирає форму інверсійної структури: роман починається з епілогу. «Це, звичайно, страшенно дотепно – винести епілог на початок, але що там у ньому? <...>», – зізнається наратор [519, 33]). Вигулькування оазиса бозна-звідки («на горищах, у півницях, в поїздах, в музеях» [519, 26] – лише підтвердження тимчасовості дивного, чарівного Раю: «Місто то зникало, то з'являлося знову. <...> Перед нами відкривалися едемські сади. З'являлися невідомі раніше річки й ліси, ми купалися в тих річках і кохалися в тих лісах. Напевно, усе воно було несправжнім, бо потім нам жодного разу не вдалося знайти подібних місць. Трапилася, щоправда, одного разу копиця сіна, та й то в тому сїні було повно павуків» [519, 26–27]). Сакральність Едему підсилюється не лише чарівною його появою серед світу реального буття, а й візуальною подібністю до райського прецедентного часопростору. Унікальність та непередбачуваність матеріалізованого на певний час Раю (віднайденого закоханими в реальному місті серед його реальних атрибутів) підтверджується також існуванням псевдораю, наповненого хтонічними знаками («павуками»). Рай оприявлюється не лише в едемських садах, але й в «невеликому острові посеред річки», до якого можна було перейти вброд. Цей острів виникав у снах як нестерпне бажання залишитися з Нею назавжди в безлюдному світі. Так міфологема Віднайденого в оніричних світах Раю [текстовий алгоритм і семіотичну

модель даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.4.2; схема 2.4.3] проектує есхатологічний сценарій обезлюднення та руйнації світу: «<...> я <...> питає сам себе: *невже ця клята річка не може от просто зараз узяти й вийти з берегів, невже її затхлих вод не вистачить, щоб затопити місто, перелісок, хлопчаків, усі смердючі міста, всі смердючі переліски, усіх смердючих кошенят разом із смердючими хлопчачами, невже цього ніколи не буде?»* [519, 32–33]. Бажання знищити світ, у якому править *«ваши-наша свідомість – свинство, свинство»* [519, 36], з'являється саме після повернення в нього зі сну: *«виринати з небуття, випадати з нічого»*. Сни для героя трилогії Іздрика є *«любою Батьківщиною, маленькою оселею, фазендочкою, садочком, номерним знаком»* – *«краєм»*, де Він і Вона будуть нерозлучні: *«Там усе не існує. Там навіть смерть не існує. <...> Не існує радості, не існує болю, не існує дня й не існує ночі»* [519, 36]. Оніричні пошуки Раю *«в казковому наддніпрянському вертограді»* – пошуки *«прекрасної, оспіваної санітарної зони – білоколонної Аркадії, Левадії, Левади»* – приводять Воццека (з однойменного роману) до *«віднайденої-таки санітарної зони, у вже забутий та обжитий тобою едем»* [519, 82–83]. Однак ця *«санітарна зона»* обертається патогенною зоною – образно-мотивною домінантою смерті, вмирання: байдарка виявилася *«страшною й хирлявою ненадійною плоскодонкою – руїною, видовбаною зі шматка зотлілого дерева <...> діржавою, <...> іржавою»*, що ніяк не вплинуло на відчуття *«справжнього щастя»*: *«чисте світло райської насолоди виповнювало тебе по вінця, переповняло тебе – приреченого на поразку, а може, й на загибель <...>, і ти був таким удячним за цей безмірно щедрий дар, за тихе сяйво благості, що з тої вдячності прокинувся в сльозах (ось так матеріалізується волога блаженства!) і кинувся складати одну за одною пристрасні та щирі молитви <...>»* [519, 83–84].

Локусно «Рай» репрезентовано двома векторами, що відображають вихідну бінарну опозицію верху та низу: Земний Рай і Небесний Рай.

Характерно, що верхня точка опозиції – це семантичний багаточлен небесної споруди, який актуалізується синонімами «Місце у Всесвіті» (роздуми письменників «розсувають» земне царство раю до вселенських, космічних масштабів); «Земля обітована»; «істинне пристанище» тощо. Фрейм «Локус», експлікований, з одного боку,

«Небесним Раєм», має ще один вертикальний вектор – майбутнє (одним із варіантів моделювання такого райського майбуття є радянсько-соціалістичний сценарій побудови нового та світлого майбутнього); ідеалізований часопростір абсолютного щастя (як у «Месопотамії» **Сергія Жадана**: «Я б міг <...> ловити свій шанс, випробовувати долю, не затримуватись ніде надовго, рухатись далі, до того благословенного місця, де сонце над моєю головою не буде ніколи заходити, де дощі оминатимуть моє житло, де земля для мене буде м'якою, а хліб солодким. Звісно, що міг би, думав Маріо. Але як бути з тим, від чого доведеться в такому разі відмовитись? <...> Що важливіше, думав Маріо, усе віднайти чи все залишити? Добре, що завжди є вибір, думав він, добре, що все залежить від нас» [510, 167]) [текстовий алгоритм даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.4.4].

Світ безжурного райського топосу у творах **Марії Маміос** [текстовий алгоритм і семіотичну модель даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.4.5; схема 2.4.6] відтворює золотий вік, означуючись «вселенською тишею», мова якої – це звуки природи («Білі овечки пасуться у трав'яному ліжникові та дзвінками подзвонюють, ніби дають знак із самого раю. // Срібні від сонця яструби висять над головою. // Легкий вітер голівки трав колише. // Вселенська тиша стоїть над горами-долами. // І хочеться або вмерти, або співати» [530, 37–38]) і звуки дрімби, схожої на жінку: «Хтозна... може, у дрімбі жінки і справді пізнавали себе: до часу байдужих і лінивих, аж поки не візьмеш їх у руки, а вже як візьмеш – то почувеш такі соковиті переливи і тонкі зойки, що зайдеться тобі серце і плачем, і співом одночасно, і не зрозумієш, де ніч, а де сонце, бо лише жіноче тіло так розкішно здригається від ласки, як тіло дрімби від пальців. <...> Сільські молодіці <...> мають забавку, яка нагадує їм самих себе» [530, 38]. Так, «Рай» віднаходиться в мікрокосмі людини за допомогою музики: гри на дрімбі. Музика (як і голос Івана [530, 56]) зцілює, відганяє хворобу: « <...> коли Іванова дрімба здобувалася на голос, Дарусю ніколи не боліла голова. Вона тоді <...> слухала просту жалісливу мелодію <...> – і залізні обручі спадали на неї, як листя з дерева, і робилося їй якось легко-легко — аж не хотілося зранку розплющувати очей, а отак би лежати — на постелі чи на осонні — і радіти, що біль зникнув, мов і не було його ніколи». Семантичним дублікатом музики-креатора є голос, мовлення: голос (на відміну від

німоти) творить Дарусю: *«Якщо не буде його <татового – Ю. В.> голосу – не стане і її. Без голосу нащо їй жити?»* [530, 28, див. також: 30–31, 39] Музика дримби, підсилена звуко-зоровими картинами (*«білі овечки пасуться у трав'яному ліжникові та дзвінками подзвонюють»* [530, 37]) ніби переносить у райський світ, стаючи *«знаком із самого раю»* [530, 37], Народження голосу – внутрішнє (у горлі) і вживлене у світ живої, одухотвореної природи (*«в кронах, у траві»* [530, 29] (порівняймо також образ дітей-квітів, що виконують функції душетворення [530, 4–5]). Повернення мови (голосу) німої відбувалося, коли Даруся *«провідувала тата»* (на цвинтарі) й була поряд із Іваном, що свідчить про нутрянну природу голосу/мови/музики, пов'язану з почуттями любові, кохання, тепла по відношенню до близьких людей: *«Боже-Боже, вона німувала чверть століття, аж поки не вчула в собі зародки живої, забутої мови коло тата, на цвинтарі <...> але тепер, під Івановими руками, вона таки заговорила. Грубим, нелюдським голосом, схожим на рев пораненого звіра чи зусилля одночасно німого, глухого і невидючого, але заговорила словами, давно запереченими її язиком і горлом словами. Це була якась дика гортанна безвихідь і надія водночас, подяка і прохання, прокльон і сміх <...>»* [530, 68] Амбівалентність буття, співіснування життя і смерті – в мелодії *«гора-маре»* – у *«непередаваній суміші її суті»*: *«це все одно, що нагла зупинка серця, стрибок потойбіч цього світу чи як примусове намацування наосліп дороги до раю і добровільний вихід із пекла водночас»* [530, 87]. *«Велична музика надглибокого душевного потрясіння»* уподібнюється *«очищувальній воді морозного потоку»* [530, 87], *«рідній крові людини»* [530, 88]. Мелодія *«гора-маре»* є трансцендентним знаком, що відкриває вихід *«за лінію наперед визначеної тобі долі»* [530, 88], передвісником-попередженням, *«завчасним подзвоном»*, *«навіть попереднім, і децю несправедливим вироком тріпотливому з радості людському серцю»* [530, 88], знаком та уособленням долі й смерті (невипадково у тексті з'являється суб'єкт зіставлення: *«немов неминуче занесена сокира історії над кожною чоловічою головою»* [530, 89]), центром мікросвіту, синонімом серця (*«Ті ритми протискуються порами під саму шкіру навіть у товстошкірого, заходять, як зашпори, як скалки, далеко під серце, а може, скрипка й заганяє таки в саме серце – і ти вже ніколи добровільно не позбудишся тонкого, майже нечутного стогону мелодії, не витиснеш його із себе, як серце фурункула, не виблунеши і не витравиши – хіба що вмири»*

– і лиш тоді скинешся чарів цієї музики, як чарів живого ворожбитя» [530, 89]). «Видобування музики із себе» [529, 46] у повісті «Мама Маріца – дружина Христофора Колумба» стає семантичним дублікатом творення Раю: «музика шаліючої скрипки, в якій одна за одною рвуться струни» [529, 46], перебиваючись «несамовитим гуркотом річкового каміння», «колише <...> додому», в «давно не бачену її батьківщину» [529, 47].

Прикметно, що реально-топонімічний Рай берега Черемоша впізнається внутрішнім зором, підсиленням уявою, у світлі близнюкових міфів: два села, угорське й польське («горби-близнюки» [530, 102]), з однаковою назвою – Черемошне, – з'єднані річкою Черемош, уподібнюються дзеркальному відображенню: «Споконвіків мешканці обидвох Черемошних говорили майже однаковою материнською мовою, і однаково складали руки до однакового «отченашу», в один і той же день святкували Різдво і Великдень, і навіть одяг у них був схожий, і клятви, і подяки, лиш віталися люди по два боки ріки трохи інакше, ото майже і вся різниця» [530, 101]. Береги Черемоша скидалися в уяві Михайла і Матронки (батьків Дарусі) на різдвяний рай: «Там було так гарно – що аж страшно, як, може, буває невагомій душі лише перед райською брамою». Зорові, колоративні картини («білі – неначе вовняні – сніги лежали від верхів до низу непорушним саваном, прошиті хіба що лиш чорними піками смерекових і букових лісів <...>. І ці, мініатюрні здалека, розкидані між срібними, блискучими снігами темні цятки хат світилися тепер веселими вертепними звіздами <...>» [530, 107]) доповнюються нюховими (над «вирваними латками теплих осель» вився «пахучий дим» [530, 107]), дотиковими («<...> не хотілося на світі нічого, окрім похливого, як пташка, Матрончиного серця в Михайловій жмені, її твердої, майже дівочої цицьки <...>» [530, 108], слуховими («<...> затрубила на тім боці чоловіча коляда оленячим рогом, а з цього боку коляда жіноча сполохалася скрипкою, і нараз доколишні гори потрясло єдиним з двох боків «Гой, дай Боже!»» [530, 108]) маркерами раю. Міфологема Віднайденого Раю моделюється в тексті роману «Солодка Даруся» у зімкнених комплементарних парадигмах давньоукраїнського й християнського міфів. Москалиця (з однойменної повісті) описує дівчинці Іванці небесний, потойбічний, після-смерті-світ-рай, куди веде «мертву душку» (що покинула тіло), до «воротаря раю. А

воротарем раю є святий Понеділок. <...> Може, він називається Петром, а може, просто брамником, а може, Понеділком. Хто його знає? Ніхто там не був, то й правди про його ім'я не знає» [529, 35; див. також: «<...> може, ти, Брамнику, <...> мій небачений і незаний тато <...>, правдивий Тато» [529, 63]]. «Райський Брамник, Воратар Раю» [529, 62] пропускає в «білий безмір неторканого снігу» [529, 62]. Небесний райський часопростір марковано білим колоративом – етносимволом чистоти, світла, радості: «густий лапатий сніг» уподібнюється «м'якому укривалу для переходу», «вибіленим полотнам», «непорочному укривалу» «мудрої Панни-Жінки», «Білої Панни», «Жінки в Білому», котра вийшла «ніби щойно з-під вінчальної корони» [529, 62–63]. Віднайдений (після смерті) Рай нівелює опозицію «свої – чужі»: «<...> я вже не розірвуся між ними, як розривалася весь вік. // Звільни, Брамнику... від чужих і своїх. І дай мені нарешті дихнути без жодної думки. // Щоб стало порожньо-порожньо. // <...> Без нікого» [529, 63]. У повісті «Черевички Божої Матері» за допомогою міфологем-медіаторів між світом земним і небесним моделюється міфосценарій віднаходження Раю. «Довга-предовга драбина» як матеріалізована вертикаль накладає в дитячій уяві світи один на одній: Іванка хотіла «по хмарах, як по свіжоскошеній траві, походити» [532, 13; див. також: 17, 118], «подивитися, що на небі робиться, а тоді з неба подивитися на наше село і гори» [532, 15], розгадати найбільші таємниці світів: роздивитися місяць зблизька, щоб помирити Каїна з Авелем; роздивитися зверху, де на землі цвіте папороть і черевички Божої Матері, що дають «чудодійну силу лише тому, хто застане їх цвітіння. <...> Супроти зла силу мають, і супроти хвороби» [532, 23, див. також: 13–16]. Дитяча уява знаходить пояснення святій назві рожевої квітки: «<...> Божя Матір <...> залишила свої черевички у лісі, для людей залишила, перетворила їх у чудодійні квіти, щоб хтось знайшов їх – і дістав небачену силу?! <...> аби лиш добре людям робити. // Бабця колись казала, що все між людьми минає – лишається тільки добро і зло» [532, 25–26]. Топонімічно рай для Іванки знаходиться вгорі: «Рай у небі – казала бабця, а пекло – на землі» [532, 101, див. ширше: 101–102]. Однак відчуттєві означники раю ототожнюють опозитивні точки вертикалі: небесний рай уявляється й синергійно уподібнюється земному: «<...> Іванка <...> вірила, що так гарно і лячно, як цієї ночі, справді є тільки в раю. Що там так само гостро пахне матіолою і липовим

цвітом, сюрчать цвіркуни і пугикають сови, і що небо там місячне, чисте і зоряне, бо ось воно, небо, над самісінькою її головою» [532, 101]. Входом до небесного Раю є «небесні ворота», через які можна пройти, уявляє Іванка, і на місяць, щоб помирити «розсварених братів» [532, 18]. Біля воріт «душки» померлої людини зустрічає воротар раю – святий Понеділок – і пропускає до небесного раю лише безгрішних [532, 78, 47], а потім ця «душка» світиться людям на землі зіркою [532, 45] (таке переселення душі на небо підтверджує давньоукраїнське вірування про зірки як небесні «віконечка», з яких визирають людські душі [див про це зокрема: 17]).

Образ «Раю» моделюється Марією Матіос у світі абсолютного щастя-мрії (ретроспективно підсилюючись міфологізованим минулим²⁰⁰): так, «Апокаліпсис» реконструюється україноцентричним Раєм-спогадом і Раєм-мрією: *«Боже, як вона хотіла, щоб усе було по-іншому! Вона би хотіла жити в своїх горах вільно, не криючись, — так, як було раніше. <...> От, якби можна жити на світі так, як хочеш, не ненавидячи – а люблячи... Вона би збудувала собі хату під самими хмарами, у видолінку між найвищими кичерами, як між двома цицьками. Сама би вибирала на хату найздоровіше дерево. Два літа сушила б його, кожен підвалину святила, цукру й свяченого преображенського маку закопала б в кожному куті і любила би свою хату, як живу людину. У літі би мольфарила від тучі, в зимі – говорила з вітрами, та й так котила би дні до старості. <...> А що вже надивилася би на свої гори вдень, при сонці!»* [528, 137–138]. Антропоцентричним уособленням Вітчизни-Раю у віршах Марії Матіос є «Я», де відбувається згортання, концентрація часопростору «рідного краю» в мікрокосмі. У збірці поезій «Із днів материнства. Назаріві Губчуку» метонімічно-синекдохічний образ «Я-Вітчизни» («Я – теж Вітчизна, / Терен твій / І край») реалізується метафорою «я – долонька рідної ріллі, / Яку не віддають і перед смертю» [533].

Мегаміфосценарій кінця Марії Матіос реалізується через міфологему Віднайденого Раю, яким стає для москалиці (з однойменної повісті) Северини світ після смерті (приходить в образі Білої Пані, котра «бавиться з нею <Севериною – Ю. В.> великими, як гадючі яйця, сніжинками» [529, 60, див. ширше: 60–61]. «Гадюка» з хтонічного світу «переповзає» у техногенний світ: «світові лукавці <...> повилазили з

усіх щілин, як ота повзуча нехар» [529, 60]. «Двонога нехар із телевізора і “брехунця”» [529, 60] є метафорою «чорної гадюки», «змерзлої до життя» [529, 59, див. також: 34, 35, 41–42, 53–54]. Покликання гадюки – «позбавити життя іншого» [529, 33]. За давніми повір'ями (переповідала Іванці Северина), «гадину, яка не вкусила ні людину, ні тварину, допускають у гадючий вирій – це найвище царство повзучої живності, це трон усесильності й невразливості» [529, 34]. «Гадючий вирій» синонімічний Небесному Раю для безгрішних людей.

Віднайдений Рай у «Голосах» **Тані Малярчук** маркує «справжнє» в бінарній опозиції «справжнє – несправжнє», символізуючи центр макро- та мікrokосму, затишок, прихисток тощо. Весь символічний спектр міфологеми «Дім» вказує на ізоморфізм цих смислових доміант шляху: *«І вона усміхалася. Бо вона була щаслива завжди. Вона мала своє подвір'я, і свої ясені навколо подвір'я, і свій город, за яким треба доглядати, як за дитиною. Вона мала своє повітря, яким дихала, і своє небо, на яке дивилася кожного ранку і кожного вечора, коли йшла з літньої кухні до хати лягати спати. Вона все це мала. <...> А я ні. Я нічого не мала і не маю. Мене запитали: чого ти хочеш, справжнього чи не справжнього? І я вибрала несправжнє»* [526, 56–57]. Отже, пошук Раю виявляється не пошуком, а початком шляху, що локусно концентрується в одній точці: своєму подвір'ї й обертається навколо свого, не чужого, простору.

Тетяна Кохановська та Михайло Назаренко у розвідці «**Василь Шкляр** – через жанр до міфу» доводять першість міфопоетичної складової в історичному романі письменника «Залишенець», «глибинний сюжет» якого – «безсмертя героя, осмислене як безсмертя нації» [196, 228]. Дослідники зазначають, що автор «Чорного Ворона» через архаїку «вийшов на універсальний засіб катарсичного розв'язання історичної трагедії» [196, 229].

В історичному романі Василя Шкляра «Маруся» міфосценарій початку реалізується через відтворений давньозаповітний сюжет про Едем [текстовий алгоритм і семіотичну модель даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.4.7; схема 2.4.8], у якому замість яблука – пташка-серце, а Райський сад приймає обриси українського краєвиду на березі річки Плиски. Біблійний міфосюжет вводиться в текст міфонімом Єва й знаками безгрішного раю: «<...> *Маруся не бачила ні своєї, ні його наготи, це була*

Єва, яка ще не вкусила забороненого плоду, вона була зосереджена тільки на тому, що тримала в руці. <...> Мирон обережно перебрав із її руки в свою пригорщу те малесеньке диво й побачив, що це невеличка пташка <плиска – Ю. В.> <...> Дві крапельки оченят були зовсім спокійні, а в гарячому тільці чулися такі пружні поштовхи, наче Мирон тримав у руках не пташку, а серце». Слід цього міфосюжету з'являється в іншому, однак такому ж «інтимно-цнотливому» контексті: «Ніч посвітлішала. Над ними тремтіли великі, як яблука, зорі». Яблуко як знак райського золотого віку «вигулькує» в тексті в символічному ключі: плід згоди стає одночасно ізоморфом космосу – «велике туге яблуко <...> аж світилося наливою стиглістю. Він <Мирон – Ю. В.> подивився крізь нього на світло. Здавалося, зсередини повинні прозирати зернята». Яблуко, пташка плиска, камінь «соколине око» семантично нанизуються на міфологічний рівень образів-оберегів, «зв'язківців» між закоханими. «Соколине око» – «невеличкий камінчик, завбільшки з горобине яйце, брунатного кольору із золотими смужками. У ньому, окрім коричневого й золотого, спалахували сині, червоні, зелені іскорки» – було оберегом, що «зменшує ризик. Коли почуєш, що він холодний і важчий, тоді стережися» [565, 93, 97, 74, 99–100].

Матеріалізованим урбаністичним раєм у романі є Бессарабський ринок. Біблійні міфоніми й українські етноніми («Бессарабка пахла яблуками, грушами, динями, медом, її рундуки вгиналися від сала, м'яса, ковбас, тут було повно риби, масла, яєць <...>») переплетені з фольклорними маркерами Едему: «молочні ріки текли поміж киселевими берегами». Казковий контекст підсилено образом юної дівчини з золотою косою на білому коні [565, 134–135]. Природний же едемський простір – безлюдний острів («купи хащових зарослів», «батого дикого хмелю», кущі глоду, шипшини, «нетрі», «дніпровські джунглі», «глушина», «плетиво гілля і хмелю» – все свідчить про незайманість, некультуреність острова, на якому знаходять тимчасовий прихисток Мирон і Маруся). «Чорна безодня ріки» й вогонь (багаття) ототожнюються своїми лікувальними властивостями. Так, обидва першоелементи буття виконують життєдайні, цілющі функції: «вода забрала не лише втому, а й біль у ногах, йому здавалося, що він тепер краще бачить, ніби над ним посвітлішало захмарене небо» [565, 207–208]. Міфологема острова ретранслює літературний і фоново-культурологічний інтертекстуальні

нашарування: через образи персонажів пригодницького роману Данієля Дефо «Робінзон Крузо» й міфонім давньогрецької пастушки Хлої: *«Він дивився на її чисте обличчя, з якого Дніпро зливав сажу, і думав, що це вже не циганчук і не П'ятниця, це найкраща у світі пастушка Хлоя, яка також жила на острові й була там найвродливішою дівчиною»* [565, 209]. Реалізується також біблійна старозаповітна міфологема «Ноїв ковчег», з яким у тексті порівнюється *«рибацький байдак»*, котрим переправили на безлюдний острів закоханих: *«<...> човен <...> швидше скидався на баркас, якщо не на Ноїв ковчег<...>»* [565, 205].

Міфосценарій віднайденого Раю реалізується *Галиною Пагутяк* [текстовий алгоритм і семіотичну модель даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.4.9; схема 2.4.10; схема 2.4.11] у «Записках Білого Пташка» топосом Чарівної країни, яка *«вміщується і в горішку, і в маковому зернятку»* і є відкритою для *«маленьких дитячих серденьок»*. Шлях до неї – з *«підземелля» «горбком, долинкаю, стежечкою»*: *«Усе притрушене торішнім листям. Котрась із стежечок веде до чарівної країни. Треба спочатку тричі пройти між двома зрослими корінням деревами. Не озиратись. Ось круглий камінець. Це – знак. Будемо шукати ще знаків, які вказують до Чарівної країни»* [540, 74]. Сценарій віднайдення «Чарівної країни» – казково-фольклорний, про що свідчать структурно-семантичні елементи: умова, заборона, знаки, стежка як об'єктиватор міфологеми шляху, символічне число три тощо. Шлях до цієї *«Казкової країни»* відкривається не лише дітям, а й дорослим, обраним, що відмовляються будувати Вежу. Вихід до *«ефемерного раю з єдинорогами, які, за переказами, здатні перестрибнути найширше провалля»*, вивільняється в одній із часових координат Вежі – *«Точці В»*: *«Ступила крок убік, не для того, щоб втекти, а щоб відзначити свободу, і тут перед очима виникло видиво: куточок райського саду, де на галявині, оточеній кущами з великими білими квітами, паслися єдинороги»* [540, 98, 96]. Земним варіантом небесного саду-раю є сади реального буття, які *«здичавили без Твоєї <Божої – Ю. В.> опіки, бо то тяжка праця – доглядати стільки садів. Треба зрізати всохле гілля, мертві дерева, щеплювати яблуні, обкопувати їх, збирати плоди, білити рано навесні стовбури, щоб не лазилася гусинь. А скільки мороки з бур'яном, який заглушує молоді саджанці.*

Треба корчувати дикі пагони бузини й ожини, нищити кротиву довкола кущів смородини і малини...» [540, 99].

Ще одним варіантом міфосценарію віднайденого раю в «Записках Білого Пташка» є «особливий ліс», що «постав з кількох насінин, які приніс Великий Білий Птах»: там «повно весняних квітів, здебільшого білих і жовтих, як у предковічні часи, коли всі квіти були або жовті, або білі, <...> птахи і звірі <мають – Ю. В.> чисті, довірливі очі.<...> Сюди не приходять люди і ніколи не прийдуть» [540, 78–79]. Хронотопом зцілення, що дає Білому Птахові «сили крил і чистоти пір'я», є також «Острів»: «Острів – це щастя, спокій, рівновага. <...> тут усе світло. Світло блакитне, рожеве, золотисте, бузкове. <...> Таке відчуття, що в тебе виростає тисяча крил, але ти не літаєш, бо весь час перебуваєш у польоті: крила твої розгорнуті, й у будь-яку мить найхімерніша візія постає перед твоїми очима. Острів – це точка, у якій сходиться все те, що є найкраще у світах». Острів протиставляється землі як «безмежність» / «клітка» [540, 91]. Острів усвідомлюється Білим Пташком як уособлення «справжності, <...> де немає жодної тіні». У тексті образ експліковано суб'єктом зіставлення, що дешифрується орнітологічно-космогонічним кодом: «Острів досконалий, як яйце, гладенький і блискучий» [540, 92]. Острів — символ радості, щастя, ідилії, достатку — стає водночас медіатором між гносеологічними світами: «Я <Білий Пташок – Ю. В.> зовсім не почувую себе вічним і древнім, тим, хто вже все пізнав. Чи не для того ми опиняємось на Острові, щоб піднятися на сходинку вище? <...> Імена наші: Радість, Спокій, Полегшення... Так нас називають люди, не знаючи, як ми виглядаємо...» [540, 78–97]. У «Книзі снів і пробуджень» острів виступає на символічному зрізі як уособлення самотності: «Я – ніби острів, який омивають хвилі. Він не може пливти, бо непорушний. Я не певна, чи то достатньо тверда основа, чи просто пуга на ногах. <...> Зрештою, всі ми острови в океані, аж доки нас не зруйнують хвилі і час. Острови з мокрими від сліз рукавами» [540, 149–150].

Міфосценарій віднайденого Раю у творах Галини Пагутяк пов'язується з ідеєю знищення велетенської Вежі, яка зводиться здебільшого у свідомості до пошуку виходу з геометричної форми Всесвіту. Міфосценарій моделюється в цьому контексті

фрагментарно: лише локусно – через образ-хронотоп *«того щедрого місця, яке у всіх живих істот зветься раєм»* [540, 85].

Подібним у «повісті-катастрофі» (жанрове визначення Роксани Харчук : [див. : 409, 221]) *«Кіт з потонулого будинку»* є уявний світ порятунку після всесвітнього потопу: *«Все буде добре. Ми припливемо <на Кораблі – Ю. В.> до гарного берега з жовтим пісочком. Там будуть дерева, зелена трава. Усюди співатимуть пташки і світитиме сонечко. Ми підемо стежкою <...>. І незабаром побачимо маленький білий будиночок з червоним дахом. Наш будиночок»*. Однак після катастрофи Кота, що *«разом з водою полетів кудись униз, переставши відчувати жах, біль, холод...»*, винесло на берег, де трава *«пахла сонцем. Усе <...> було навдивовижу і вперше: літаючі квіти, комахи, що повзали по стеблах, різкі запахи землі й мишей...»*. Есхатологічний сценарій обертається для Кота віднаходженням Раю – помешкання Бога, котрий втратив *«дітей»*, створених *«для любові, для заповнення порожнечі, для втіхи у власній самотині»* [540, 120, 125, 130].

Героїня *«Книги снів і пробуджень»* (а саме цю книгу Роксана Харчук і називає *«Одкровенням Галини Пагутяк»* [410, 222]) з *«довколишнього світу – уламків»* створює в уяві *«досить привабливі світи»* абсолютного щастя, у яких є дім, що *«може не мати даху, але завжди надійно захищений. Він захищає мене, то навіть мені звикати до реального світу з його ворожими стосунками»*. Подібним домом-прихистком стає у світі реального буття уявна *«мушля»*, в яку *«намагаєшся сховати голе беззахисне тіло»*. Вихід із «дому» відтворює космогонічну світобудову: щоденна *«робота»* уявляється *«атлантами»*, що тримають на собі небо: *«робота, що, хоч і безглузда, але підтримує небо над головою своїми твердими від натуги руками»* [540, 150]. *«Книга снів і пробуджень»*, на думку Роксани Харчук, є *«описом подорожі, кінцевим пунктом якої є Рай. Якщо вірити Г. Пагутяк, – зазначає дослідниця, – Рай теж є сном: діти, каліки, знищені баби й діди засинають тут із почуттям виконаного обов'язку»* [410, 222].

Твори Галини Пагутяк моделюють сценарій віднаходження Раю за допомогою гідроморфної та піроморфної моделей як основних. У повісті *«Небесна кравчиня»* занедбаний інтернат стає прихистком для знедолених, однак часопростори абсолютного щастя ті віднаходять поза ним: *«Старший»* занурюється в уявний світ *«золотої»*

порожнечі», де «плавав стільки, скільки було йому потрібно. Хтось в небесах синіх і золотих зупинив кришталевий годинник. Потім на дерево сіла зграя голубів, і листя почало падати від помахів їхніх крил. Старший розплющив очі й дивився, як листя літає довкола голубів. Годинник знову пішов» [540, 267]. Характерною ознакою хронотопу абсолютного щастя стає позачасовість, ахронометрія та ізоморфність першохаосу. Мотив блиску (через експлікати «золото» та «скло») реалізується й у міфологемі Раю зі світу дитинства: «відсвіт дитячого раю» падає від коробки з новорічними ялинковими прикрасами, що нагадують Сіренькому «небо влітку», тобто асоціюються зі свободою й чистотою [540, 262–263]. Уявний світ відносив Сіренького до «його справжнього світу»: на «прохолодний пісок і пагорб, з якого видно захід сонця», – до «сірого з білим моря – іншого Сіренький не знав. Телевізор у них в інтернаті був чорно-білий <...>. Він знав, що море синє, але його, Сіренького, море було сіре, з білими баранчиками хвиль. Так він міг нарешті бути сам, без нікого» [540, 275]. Море стає символом душевної відроди і тимчасового зцілення «зболілого тіла».

Вибудовує у власній свідомості райські світи й письменниця Анна – героїня повісті «Спалене листя». Її художня реальність стає багатовимірним часопростором, «де, певно, одній їй було затишно». Одним із таких «власних світів» є «сад з важким листям, у який мріяла потрапити Анна і, певно, зуміла це зробити, бо все їй тут належало. Але справжній лише той сад, про який можна тільки мріяти» [540, 226]. Міфологема Дому є домінантною в цьому світі абсолютного щастя: «невеликий дерев'яний будиночок, оточений низеньким парканом» – «будиночок з єдинорогом» – являє собою психологічний асоціатив лабіринта. Мотив блукань, пошуку дороги додому маркують казковий хронотоп [540, 226, 203]. Обов'язковим атрибутом моделювання лабіринту в таких хронотопах виступає «стежка», а точніше – «стежки й стежечки <які – Ю. В.> бігли, залишаючи на твердій, без жодних ознак траві послання людям і звірам. <...> Стежок було ще більше, якщо пригадати мурах, зелених жуків, волохату гусінь. Стежки в повітрі, на землі й під землею. Мертве не прокладає стежок, бо мертве нічого не створює, не шукає, не переслідує»: і в «Спаленому листі», і в «Небесній кравчині» стежка, що «то з'являлась, то зникала», приводила до казкового локусу: «невеликого дерев'яного будиночка, оточеного низеньким парканом», «старого дерев'яного дому з

кількома цегляними прибудовами» [540, 201–202, 236, 238]. Сам топос лісу виступає лабіринтом, в якому час і простір існують зовсім в інших вимірах – у міфоснах: «Я добряче обдерся, перш ніж відвоював собі трохи простору <...>. І не побачив жодної стежки. Тоді у відчай запитав себе: невже це я, невже це моє тіло у хащах? Так, ніби звідкись повернулася моя душа і дуже здивувалась. <...> Глянув на годинник: одинадцята година. <...> Цей ліс – лабіринт. Щомиті можна знайти вихід, але можна його не знайти ніколи. <...> Я перебував у сні й мені не хотілося з нього йти. Стало затишно, спокійно. Я вимкнув свій час...» [540, 202]. Локус міфосну зашифрує координати й межі лабіринту на «великій мапі зеленого кольору». Однак метаморфози у світі уяви, сну й одухотвореної природи зачепили й її: «Те, що я вважав мапою, виявилось дитячим малюнком: зелені дерева, а посередині хатинка, від якої розходяться стежки то до потічка, то до пагорбів, то до руїн. Такі собі дитячі фантазії». Під час розмови з дівчинкою Лілею – господинею лісової хатини – мандрівник, що заблукав, дізнається, що то справді мапа: «мапа нашого світу». Світ реального буття сприймається дитиною як ліс – казковий хронотоп: «світ <...> став лісом». (Аналогічне відкриття робить і герой «Небесної кравчині»: «ЖИТТЯ НАЧЕ ЛІС УЗИМКУ» [виділено автором – Ю. В.; див. : 540, 203–204, 206, 236].) Впорядкованість хронотопу уявного міфологізованого світу – особлива: «стежки роздвоюються», «з'являються і зникають, а дерева переходять з місця на місце», вимальовуються обриси «будівель»: «Н. переходить на той бік яру, бо за ним виростає в сутінках чорна стіна ялиць. Він ступає між двох велетенських стовбурів, наче входить у браму нічного старовинного міста, де не сплять тільки вартові, визираючи з веж» [540, 222–223, 237]. Вихід із лабіринту – «лише один шлях назад – по колу, яке розширювалось і врешті викинуло мене <письменника – колегу Анни – Ю. В.> у передмісті <...>. Я плував вузькими межами <городів – Ю. В.>, заходив у тупик <...>. І, побачивши нормальну асфальтовану дорогу, ледве не заплакав від щастя» [540, 211]. Наратор, котрий і оповідає про своє блукання лісовими стежками, згадує «мандрівний сюжет про чужинця, якого примушують залишитись назавжди у якійсь країні». Однак, приміряючи цей міфологічний сюжет на себе, письменник зізнається, що йому «це навіть полестило б, але <мешканці лісового лабіринта – Ю. В.> не роблять назустріч

жодного кроку» [540, 217]. Ірреальний світ, який Анна побудувала в уяві і який матеріалізувався в хронотопі абсолютного щастя «будиночком у лісі й собакою Альфою» зокрема, дозволяє мандрівникові повернутись. Герой повісті «Спалене листя» поводить як традиційний казковий персонаж: «запам'ятовує зворотній шлях, чіпляючи на гілки клатті газети», однак дорога назад виявляється напрочуд легкою, абсолютно непомітною й неусвідомленою: герою невтямки, як він вийшов із лісу й опинився у світі реального буття. (До речі, «*деревам не сподобались ті паперові листочки, які <дотепний мандрівник – Ю. В.> на них чіпляв*» [540, 225].) Незнаходження вдруге лісового будиночка матеріалізовує причинно-наслідкові зв'язки: страх побачити в ньому померлу Анну назавжди зачиняє вхід до «*маленького безпечного світу*» [540, 222, 224, 227].

Міфологема дому є домінантною й при побудові міфосценарію віднаходження Раю в «Книзі снів і пробуджень»: диференційований образ дому – символу життя – експлікується в зімкнених світах «*старим, уже прирученим, зігрітим*», побудованим із любов'ю домом, що хоче віддавати любов і тепло господареві («*Коли заходиш туди, він аж ніби зітхає від задоволення*»), домом зі сну «*для життя*», «*домом <якому – Ю. В.> більше подобалося бути деревом у величезному саду*», будинком, де «*є стрих, на якому зберігаються всякі дивні речі: листи, газети, одяг, скриньки <...>, дерев'яний лев із відламаним хвостом<...>, рамка від картини з бронзовою табличкою <...>, розжева скляна ваза з тріщиною, сани, у які запрягали коня <...>, гобелен із краєвидом австралійського міста XIX століття*» тощо [540, 194–195, 161]. Атрибут правильного дому (того, що не є «*лише притулком, лише вежею із слонової кості, лише фортецею*») – «*килим-гобелен, обшитий по краях ліловою атласною стрічкою*», – у світі сну перетворюється на хронотоп із райським локусом – «*будиночок із вирізаними лезом дверима*». «Тканий дім» для героїні «Книги...» існує лише у світах міфологізованого минулого, абсолютного щастя й сну. Наявність обов'язкового атрибуту дому – дверей – не стає перепусткою до задзеркалля, хоча, як розмірковує мандрівниця зімкненими часопросторами, «*як є вікно, то існує кімната, а значить, дім*». Функції медіатора між світами й провідника до світу абсолютного щастя переймає від своїх атрибутів дім: саме

через дім-дерево, як через двері, можна переміститися у квітучий сад Зеленого острова [540, 161, 189, 195].

Ще одним варіантом світу абсолютного щастя, *«де на мандрівників чекають небачені втіхи: забуття і спокій, що бальзамом виливаються на душу»*, є рай на тому світі, куди потрапляли люди з човна Перевізника. Пограниччям між світами виявляється *«пустельний край»*, *«мертва пустеля»*, танатоморфними маркерами якої є *«сухі пагорби»*, *«грузький пісок»*, *«колючий вітер»* [540, 222].

Усвідомлено втікає від *«холодного безжального світу»* вниз, під землю, а точніше – в яму, вириту в осінньому листі, Н. – герой повісті «Небесна кравчиня». Вибудовується прозора дихотомія злого верху й доброго низу. Така обернена вертикаль нівелює християнську традицію й експлікує індивідуально-авторський варіант підземного, «листяного» раю, що своїми ознаками нагадує потойбіччя: *«мертве море <...> пахло так, як годиться пахнути мертвому: цвіллю, тліном, а на губах осідав гіркий пил»*. Верхній світ видавався Н. *«агресивним життям»*, у якому *«дійсність навалювалася <...> хвилею неспокійних думок, викручувала руки й ноги»*. Саме після низки безсонних ночей у місті, після яких Н. почувався *«знищеним, розтерзаним, спустошеним»*, він приймає рішення будувати собі нічліг у лісі. Однак чотириразові вдалі спроби втекти від міста масок і брехні, від *«осоружного»* світу, в якому *«всі будинки злились в один проклятий дім»*, до живого, одухотвореного світу лісу не стали щепленням від самотності, небезпеки й безвиході. Н. розуміє: *«як би він не намагався, все одно не знайде достатньо глибокої нори, щоб сховатися від себе»* [540, 238–239, 277, 280].

Героїня «Книги снів і пробуджень» теж потрапляє в солодкі тенета Раю: він застає її уві сні серед *«гір, порослих лісом, спокійних і безлюдних»*. Рай міфосну – часопростір безтілесності й безчасся – спокушає *«облутану павутинням недовіри»* героїню повертатися туди знову й знову, тікаючи від переслідувань: *«Як добре не бути людиною, проїнятися нерухомістю, запахом трави, стати непомітною, врешити зникнути для себе, здійснити найпотамніше бажання: жити, не існуючи ніде – ні в часі, ні в просторі»* [540, 182].

Домінантна міфологема раю в «Зачарованих музикантах» експлікує біблійну старозаповітну іпостась Раю-Едему в теїстичному часопросторі: *«монастир святого Духа поблизу Раделичів»* був *«маленьким Едемом, про який більше не знали, ніж знали»*. Райський хронотоп має характерні локусні ознаки: з усіх боків монастир, оточений болотами, ровами й дерев'яним частоколом, стоїть на горі. Дерев'яний частокіл, болотяна огорожа та нагірне місцезнаходження роблять монастир захищеним. Оберегову функцію виконує й брама *«з дуба, що виріс у Чорному лісі»*. Ізолювати монастир допомагає й *«бездоріжжя та повені <що – Ю. В.> часто відрізали його від зовнішнього світу»*. Типовим райським маркером монастирського Едему є морально-духовний кодекс ченців: доброчесність, сповідання духовних цінностей, скромність тощо. Сакральність райського часопростору розкривається також через християнську символічну парадигму: монастир уподібнюється кораблю – універсальному образу-уособленню Всесвіту, а його настоятель отець Даниїл – керманичу корабля [538, 172–173, 177]. Однак спокій та врівноваженість теїстичного християнського часопростору монастирського раю порушується з появою в монастирі незнайомця. Інакшість чужинця має декілька важливих ознак: по-перше, близькість його до нечистого хронотопу: туман як медіальне природне явище (*«постать, до половини загорнута в туман»*), болото як проміжне «нечисте» місце, яке легко подолав прибулець (*«Незнайомець йшов просто через болото найнебезпечнішим шляхом. <...> Чоловік в самій сорочці й штанях продовжував йти рівно і, схоже, не дивлячись собі під ноги»*); по-друге, слід *«незагоєної рани»* як знак обраності, іншості (*«– Я ваш онук, – мовив хлопець в сорочці, з засохлою іржавою плямою навпроти серця»*); по-третє, *«стан відчуження <ознакою якого є те, що він – Ю. В.> нічого не чув, не бачив, а в очах переливалась чорна туга»* [538, 174–175]. Отже, непорушність монастирського Едему похитнулася під впливом Чужого, навіть канони іконопису зазнали змін: *«на образах <отця Серафима – Ю. В.> не було ні Вифлєсмської печери, ні храмів Божих, ні знарядь катувань. Лише дерева. Квіти, пташки та звірята. Усе це було таке гарне, що аж вводило в гріх, нагадуючи про розкоші весни й літа. <...> На задньому тлі образу <святої Параскеви – Ю. В.> стежкою йшло троє музикантів, весело награвучи на скрипці, сопілці та бубні»*. Так християнська парадигма в християнському монастирському Едемі модифікується під

впливом міфомоделей живої, одухотвореної природи та артефактів, а Рай локалізується в іконах: «<...> образи перестали бути образами. <...>Нові образи веселили серце й тішили очі». Ще однієї трансформації Едем зазнає в міфоснах: «Ченців охотила якась душевна слабкість. Вони забували молитви, а вранці не можна було їх добудитись. Зрештою й сам отець Даниїл бачив тривожні сні, які здавалися йому мільшими за реальність. Зелені луки, джерела, печери, що затягували його в себе, як вир, коли він потрапляв туди. Його охоплював відчай. Він малів, перетворювався на порошинку. І коли вже мав зникнути зовсім, тоді прокидався з криком». Рай, змодельований під впливом інфернальних сутностей в іконах і снах, сприймається як райський небесний сад. Кінетичним образом-провідником у небесний сад стає для отця Даниїла «дивний смак <хліба – Ю. В.>: терпкий і віддавав зіллям», «<...> пахне у нас, як у райському саду <...>. Може, то сад отця Григорія і взимку наповнював обитель райськими пахощами» [538, 178–179, 181–182].

Міфологема саду стає центром Райського монастирського хронотопу, освячуючи, зцілюючи й оберігаючи монастир та душевні рани ченців і «прибульців». Розбитий у місці, де віднайдено «коріння води» (криниця із джерельною водою, освяченою хрестом), сад виконує низку функцій: естетичну, зцілюючу, оберегову (липа «відвертає кару Божу, приймає прокляття на себе», ялівець «очищає повітря» тощо – «<посаджені Григорієм – Ю. В.> квітка, кущ чи деревце <...> додавали сили, зміцнювали дух кожного з братів або й пом'якиували прикрі старечі вад»). Сад для його садівника був «книгою, відчитати яку міг лише сам отець Григорій <...> його тестаментом, чимось таким, що він так і не зумів виразити словами на сповіді за двадцять літ перебування в монастирі <...>», уособленням загадки, таїни, сповіді душі, прощення у всього живого («Тихими <...> устами <дерев, кущів, квітів – Ю. В.> можна було легко розповісти <історію гріха Григорія – Ю. В.>, випросив прощення у тих, що літають у повітрі й живуть під землею. Пролітаючи на своїх конях в небі, вони побачать його сад»). Сад із самого свого початку був живою істотою, в якій отець Григорій «наче шукав підтримки» [538, 184–190].

Райським же інфернальним часопростором стає «Чорний ліс», кордони якого оберігаються «страхом і забобонами» людей. Входом до Чорного лісу – помешкання

«лісового люду»²⁰¹ була «зелена брама» «густого ялинника». Простір характеризується ознаками, небезпечними для земних людей: густий ліс – «лісові нетрі», страх заблукати тощо. У цьому раю, «в дуплах, куренях, земляних норах, мешкали лісовики», «безневинні й безгрішні істоти з куцим віком», чоловіки-вепри, чоловіки-олені та ін. «Усі <...> дії, спосіб життя <тих, що літали в повітрі й жили під землею – Ю. В.> були, власне, спрямовані на те, щоб вижити й процвітати, а не завдавати шкоди». Безгрішністю, спокоєм, невинністю Чорний ліс ототожнюється з монастирським Едемом. Медіатором-провідником до «того прекрасного світу» стає «трав'янистий густий напій», що усвідомлюється Боніфацієм як «випробування, і він мусить його перейти, долаючи внутрішній опір». Так, питво лісових істот («паруюче пиво») стає своєрідною ініціацією для «посвячених» – обраних інфернальним світом [538, 144–152].

Своєрідним симулякром («пусткою») виступає у творах Галини Пагутяк також міфологема Раю: «Рай – це пустеля, де нічого нема і бути не може, як казали середньовічні містики. Чого ж ти хочеш, небого, коли маєш Рай? Не мучать тебе ні жадібність, ні честолюбство, ні хтивість, ні заздрість, але лишилися ще сумніви, чи вірно я чиню, зачинившись у порожнечі?» [540, 28]. Плекання-вирощування в собі «порожнечі» призводить до того, що такий Рай перетворюється на псевдорай, на онтологічне «ніщо». Оманливим раєм, фікцією, симулякром обертається для героїв «Небесної кравчині» «розхитаний вмираючий дім <схожий на острів – Ю. В.>, на який їх принесли хвилі життєвого океану, і тепер вони черпали засоби для існування з дна цього океану» [540, 261]. Нетотожність явного й уявного підтверджується текстово риторичними фігурами: «Чи такий уже рай, оцей покинутий прогнилий інтернат для калік та розумово відсталих, і чи теперішнє їхнє життя можна взагалі назвати життям» [540, 277]. Міфологема острова експлікує релевантну загерметизованому просторові семантику: Сіренькому «в темній комірчині, на старому матраці, <було – Ю. В.> так тихо і спокійно, як на безлюдному острові» [540, 263]. Рай, за який можна «вчепитися» («ялинкові іграшки», «коліщата швейної машини», «бандури на зеленому сукні» тощо), – профанується й деверифікується [540, 275]. Герметизованість простору, що проявляється в зачиненості, огороженості, замурованості тощо, є передумовою його руйнації зсередини. «Безжальні й жорстокі» люди, що «руйнують душу, нищать її

коріння, зупиняють наш ріст», знаходяться, на думку героїні «Книги снів і пробуджень», «наче в огорожі». Огорожа, на відміну від вікон та дверей, що виконують свої медіальні функції: поєднувати світи, бути провідниками між ними, та даху й стін, що є символами захищеності, – безцільна, хоча й «тихата», бо «вважає себе гідною дому, важливішою за нього» [540, 152–153]. Темпоральні складники руйнації теж марковані герметичністю: «*epoca варварства й абсурду*» стає для приречених на невтечу «кліткою». Однак саме в «клітці» люди змушені вдосконалюватися / самовдосконалюватися [540, 158]. У романі-феєрії «Зачаровані музиканти» відбувається трансформація міфологеми «Віднайдений Рай» у «Втрачений Рай» – через моделювання «нездійсненого» міфосценарію початку: не закінченого скульптором акту творення. Хронотоп Віднайденого Раю стає смертоносною карою для пана Олександера за миті подарованої молодості. Посередником між світами, передвісником переходу зі світу «блаженства» стає нюховий образ потойбіччя : «*різкого запаху скошеної трави*»: «*пахло свіжостятою майовою травою, соковитою і товстою, наливою дощами*». Сам же процес метаморфози каменя-надії й життя на камінь смерті²⁰² супроводжується синергійними інфернальними маркерами, домінантою серед яких виступає інфернальний колоратив: «*зелене світло*», яке передує появі духів – «*істот, що з'являлися людям на полі, серед кущів терну і шипшини, у лісі, у воді*» [538, 26, 29]. Інфернальність часопростору каменя, що забрав життя скульптора, підкреслюється місцезнаходженням майстерні: «*нора, печера, пивниця, осяяна потойбічним світлом*». Зараженість локусу каменя-псевдораю відбувається через зелене світло від свічки й каменя: кожен, хто доторкнувся (навіть подумки) до потойбіччя, назавжди залишається його в'язнем: Боніфатій, долучившись до світу «*чарівних істот*» (підглядавав за ними й пошанував, «*знявши хрестика з шиї*»), ніби дав мовчазну згоду на служіння їм: інфернальний світ «*заворожував, поглинав його і, врешті, відібрав йому розум чоловіка поштивою, прагматичною, давши навзамін розум дитини*» [538, 31].

У романі **Володимира Дрозда** «Листя землі» «Свій Край», «Батьківщина», маніфестуючи пошук райської землі [текстовий алгоритм і семіотичну модель даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.4.12; схема 2.4.13], стає початковою й кінцевою точкою шляху, його сакральним центром, маркованим «*благодатним сяєвом*»

[500, 522]. «Край» радості й життя, Край людей, обраних Богом за їхню життєрадісність і витривалість, перетворюється на Край страждань, поневолення, болю, знуцань, сліз [див.: 500, 59–61]. Край Пакульський стає метафорою України: *«Страждав мій люд у Краї тяжко од нагайок татарських та людських, не водою, а кров'ю Невкля повнилася, і кровиця наша далекі береги кривавила. Тепер одної з нами віри супостати нас на псів міняють, дружин і дочок забирають у підложниці, а чоловіків безневинно саджають у тюрми або забривають у солдати, на муку й смерть»* [500, 60]. Пакульський край розростається до безмежжя *«вогняного світу довкола землі. Невидимий йон для ока людського, і тільки сонце, місяць та зорі – віконця оселі його»*. Смерть людини, як розмірковував Нестор Семирозум у Книзі днів, є повернення душі на Батьківщину: *«<...> повертаються душі до оселі вогняної, наче бджола у вулик, тільки ж не мед вони несуть, а добро або зло. І від душі, наповненої добром, ясніше стає у світі, а кожна крихта зла вихолоджує й тьмарить його, і сонце вихолодає, кінець світові наближаючи. І кожен з нас мусить так жити на землі, щоб тепло і світло добром примножувати, а не злом – холод смертний»* [500, 358]. Так, центральною онтологічною складовою міфологеми Раю є вогонь як знак живої душі, добра і любові, саме вогонь стає передумовою вселенського райського хронотопу й теургом усього живого, ототожнюючись із Богом (порівняймо образ сонця, що Кузьма Терпило називав *«лицем вогню всесвітнього, що душі творить»* [500, 368; див. також: 358, 373]). Образ персоніфікованого добра, що здебільшого дешифрується в тексті роману за допомогою вегетативного коду, є актантом міфосценарію початку, а зло як симулякр – міфосценарію кінця: *«Хоч і гомонять, що зло всесильне, а добро кволе, як мале дитя, нерозумне, а – неправда сеє. І крихта добра для жисті болій важить, аніж усе зло світу. Бо зло – безплідне, а з крихти добра, як із зерняти, нова жисть виростає, продовжена в часі»* [500, 431].

Мандруючи потойбічними світами, Нестор не віднаходить Раю, на відміну від Потапа, котрий після смерті потрапляє до раю: *«Був я, людяки, в самому раю. <...> Кожне має землі скільки хоче, хату, садочок, копанку в саду, а в копанках повно риби. Більше карасі та в'юни. Але на землі вони не роблять, все святим духом робиться. А померлі на лавочках сидять, насіння лузкають, униз, на землю, де ми з вами, лушпиння*

спльовують. А парубки у вишиваних сорочках і дівки у вінках з волошок та руж на вигонах вигищують. І побрів я тим світом. Надивився різного я. Птахи з людськими головами там крутять вітряки і замість зерна мелють воду. Ченці людськими кістками топлять величезні печі, а шинкарі коло тих печей у чанах з горілкою купаються. А навколо сидять наголо стрижені, у намисті з людських голів черниці і торгують головами своїх ненароджених дітей» [500, 52–53]. Описаний Потапом рай схожий своїми інфернальними ознаками на пекло. Інший «той світ» лише уявляється людям, яких винищував голод. Так, дитину, що вмирала голодною смертю, мати заспокоювала, малюючи картину небесного раю, «як тамочки добренно, є що їстоньки, є що питоньки, нема ні зими, ні ночі, а сонечко завжди сяє...» [500, 491] Нестор же Семирозум заперечував Рай на тому світі: «<...> немає на тім світі ніякого світу, а єсть тільки тьма сіренька, наче кисіль із сім'я льону, а над тьмою Бог, що метеликам та пташкам крила розмальовує. <...> А жисть людяцька, яку ти тут розписав, є така жисть, тільки на землі яна, не на небі. І зветься тес царство щасливе Горіховою землею. Тільки ніхто з людяк у ту землю дороги не знає, а шукає багато» [500, 53]. Отож Нестор Терпило розвіює міф пакульців про Рай на небі, – Рай, на його переконання, на землі, у «щасливому царстві Горіхової землі». «Слово про землю Горіхову» є, на думку Н. Колошук, своєрідним «одкровенням од лукавого», адже Григорій Латка «нібито від чорта-болотяника, котрий нагадав йому слова Нестора Семирозума» [186, 4–5], почув про Горіхову землю як омріяний Рай: землю «блаженну», «землю ситих <...>, де не сіють, не жнуть, де завжди празник, де нема старості й смерті, а тільки життя солодке» [500, 206, 215]. Розташовані «нова земля й нове небо» «на острові щастя»: «за горами високими, за морями синіми» [500, 215, 212]. Невизначений вектор руху до острова блаженних (слід перейти пустелю²⁰³, а за нею море) проектує міфологему шляху-спокутування, шляху-випробування, шляху-ініціації. Тому й плата за землю Горіхову стає непосильною ношею для Гаврила Латки: на шляху до райської землі він втрачає всіх рідних: «<...> вся родина моя <...> полягла в дорозі, матка, дитки і жонка» (хоча зізнається, що «хоч була ся плата висока, але нема плати, яку б не варто було за Горіхову землю заплатити <...> я не зупинюся на половині дороги і не поверну назад, яку б плату за країну блаженних не довелося платити»)

[500, 215, 224–225]. Померлих рідних Гаврило зустрічає «на піщаному березі, край пустелі пустельної <...> пройшли повз мене у білій одежі, наче зітканий із променів сонячних, по хвилях морських, як по суші, і вже вони там, у землі блаженній, на острові щастя» [500, 215]. Горіхова земля стає прихистком для померлих – Раєм на тому світі, зачиненим для живих: «І заснула Параска, щоб уже і не прокинутися, а в сні перебрести із світу земного у світ небесний, де вже виглядали її діти, і побачила вона дітей своїх – Настусю, Наталочку, Феську, Улянку, Вустю і сина Іванка, коли брід, що між двох світів, переходила, і усміхнулася вона щасливо, уперше за всі літа, відколи з Пакуля» [500, 237]. Горіхова земля (про яку розповів Гаврилові Латці Нестор Семирозум) уявляється ідентичною небесному раю, де жили перші люди, «наче пташечки Божі» [500, 216–217]. Горіх уподібнюється рогу достатку, адже на землі Горіховій «горіхи ростуть з людяцьку голову, а в тих горіхах усе, що душа і тіло потребують <...> як захочеться нам попоїсти, зірвемо горіха з горіхового дерева <...>, і відкриється нам горіх, як скатерть-самобранка, і буде на тій скатертині все, чого душа забажає, – і хліб, і мед, і молоко, і донесхочу, і на сьогодні, і на завтра, і назавжди, бо горіхові дерева там ростуть, як бур'ян на наших пакульських землях, не орано, не сіяно, а з волі вищої» [500, 216, 225]. Життя на острові щастя – безтурботне й безжурне, бо навкруги острова – «ріки молочні і береги медові, де людяки весь вік на сонечку гріються, з боку на бік перевертаючись, і ні про що земне не дбають, бо саме в рота падає з неба» [500, 226–227]. Горіхова земля ідеальна для життя ще й тим, що немає там холодів, «снігів, а вічне літо, бо тепла річка з-під гори тече» [500, 230]. Місце це сакралізоване «передзвоном дзвонів», що долинають ніби з-під землі. І «хто уже удостоївся чути передзвін у землі Горіховій, на того святість сходить» [500, 230]. Божа благодать у цьому раю присутня і в постійному спілкуванні з Богом, зв'язок з яким здійснюється через драбину: «остяка лесніца в небо, і хто стомиться в одвічній ситості й благості бути, вилазять по тій лесніці на небо, як ми на горища хат своїх, і блаженними стають» [500, 219]. Однак Горіхова земля стає мовби тим скарбом, що миготить, манить і не підпускає до себе: вона приймає обриси то «видива солодкого», що «помаячило на обрії і зникло, як марево зникає», то «веселки над Невклею в тому, іншому, житті, давно прожитому», то «барвистої оторочки», якою «маячили сади горіхові», то марева-видива «над пустелею

піщаною», що «хилиталося» і «тануло безслідно в промінні палаючого сонця», то «града святого із дзвіницею високою і сходами на небо там, де небо із землею обіймалося» [500, 220, 318, 238]. Горіхова земля перетворюється з омріяного матеріалізованого острова блаженних (що, правда, «тільки для вибраних» [500, 223]) на утопічне ідеалізоване «царство блаженних на краю світу», куди ніхто не знає дороги, а хто й знайде його, воно миттєво розтане, зникне, розвіється, ніби й не було. Пошуки Горіхової землі обертаються пошуками сакрального центру, духовного опертя, яким для Параски стає рідний Пакуль, де вона «була хоч і голодна та вироблена, але щаслива» [500, 237]. Гаврило Латка, пройшовши «шлях свій хресний у землю Горіхову» й не знайшовши острова блаженних, відкрив для себе рай у Пакулі, що розіслався «з Крукової гори, як у пустелі град святий відкривався. Відкрився і вже не зникав, глибоко в землю корінням урісиш. Але нічого Гаврилового тут не було, сама душа його була тут» [500, 239, 240]. Текст роману вибудовує дві пари протиставлень: Горіхова земля – на острові щастя / Горіхова земля – в Пакулі, де «туп закопаний», і Горіхова земля – Рай земний чи Рай небесний / Горіхова земля – в душі людини. Змодельовані координати Горіхової землі проектують міфологему шляху як пошуку й усвідомлення «замислу Божого»: «<...> нема Горіхового царства ні на землі, ні на небі, мана се й химера <...>. А є і буде труд тяжкий, у поті чола, докуль і людяки на землі. <...> Земля Горіхова – яна в душі людській, і пориватиметься до неї людина, допоки й світу. І утямив я замисел Божий <...>: се манливе марево людяці дано, щоб людиною була, а не скотом безодмовним у розорі земній. <...> Горіхова земля – яна в душі моїй була і буде, на сім світі і на тім» [500, 319–320]. Так, мандрівка світами, під час якої людина проходить випробування втратами й стражданнями, пошук райського царства на острові щастя завершується в сакральному центрі – людській душі (у якій – небо [500, 171]). Безмежжя Земного Раю та Небесного Раю концентрується в антропо-аніматичному локусі, у якому підтримують «вогонь життя» [500, 321]. Міфосценарій пошуку Раю дешифрується, таким чином, за допомогою піроморфно-аніматичного коду і є безкінечним, адже «докуль шукатимете ви землю Горіхову, дотуль ви й люди» [500, 320]. Рай як центр Усесвіту обертається центром мікросвіту, а вогонь як першоелемент буття – душею людини: «<...> душа – се той же вогонь, тільки не видимий йон для вас, земних», «Як

помирав я на полі бою, тьма була на землі і на небі, і тільки в душі моїй вогник живий не погас. І вийшов той вогник з тіла мого, і поплив опукою-блискавкою до вогню правічного, що усе суще творить. І душа кожної живої істоти, і людини, і тварини, і рослини – од вогню того. Краплі його летять на землю, наче зорі, вселяються в тіла земні, а по смерті тіла – знову у небеса вертають...» [500, 419, 355–356] Реконструкція такого центру можлива у хронометричній парадигмі із зав'язаними часовими «вузлами» й написаною «картою часу», в якій вогонь добра бореться з холодом зла [500, 321–322]. Матеріалізованим образом аніматичного раю в тексті роману «Листя землі» можна вважати «Книгу днів» – «книгу пам'яті»: «<...> спливають зими та весни як вода, і все пісок часу навіки заносить, і тільки перед Книгою днів безсилий час» [500, 399]. Підтвердженням семантичної синонімізації віднайденого в душі Раю й «Книги днів» є образ часу, міфологічна основа якого розкривається через космогонічний код: час як константа космогонічно-антропологічного світу, як ізоморф першобуття, як символ безкінечності й вічності: «Скільки й живу, усе врем'я такеє, а калі ж яно починалось і калі закінчиться, хто скаже? Ніхто не скаже, ніхто не відає, бо людяка в собі своє врем'я носить, як жінка дитя. І народить вона, а дитя все ще її буде, хоч пуповину обрізано» [500, 307]. Мотив безсмертя, незнищенності, вічності експлікується (опосередковано через імплікатему часу) образами дерев'яного хреста на могилі Нестора Семирозна, «на яким про Горіхову землю вирізьблено», й калини, яка виросла на Несторовій калині після знищення кладовища: етноміфологеми «хрест» і «калина» є символами безсмертя, пам'яті й віри в Горіхову землю (що є в людській душі) [500, 242–243].

Ще одним варіантом раю на землі є для революціонерів імовірний майбутній соціалізм – «золотий вік для усього світу», «царство нове на землі»: «<...> рай земний мені бачився в скорій будучності, на рай небесний схожий, і рай той земний соціалізмом звався» [500, 476, 305, 105; див. також: 525]. Одним із проявів такого земного соціалістичного раю стає комуна: «Давайте-бо і ми збудуємо для усіх пакульців такий барак, на вигоні, і хліви щоб спільні, і комори.<...> І не буде кожна баба діжу місити й лопатою в печі совать, а – пекарня для усіх одна буде. Булки, бублики, коржі – усе, що душа забажає. І не стане горшків та гладилок, а казан спільний буде, великий казан,

щоб кожному – од нуза. І меж не буде, а землю спільно оратимемо і засіватимем спільно, і молотитимемо збіжжя у клуні великій, ціпами, наввипередки. <...> Казали вони <Нестор Семирозум та Гаврило Латка – Ю. В.> про райську замлю за морями-океанами, а ми туточки, в Пакулі, для своїх людак рай сотворимо» [500, 329–330; див. також: 436–437]. Побудова раю на землі, до того ж не на острові блаженних, а в Пакулі, можлива, розказував односельцям Гаврило Латка: «як панам постולי сплетемо, Горіхове царство у Пакулі буде, і всі наймося од нуза, і робить не будем, а тільки пісні співать будем <...> як тільки пролетаріат власть у свої руки візьме, на всій землі райська жисть настане, і всім добре буде» [500, 248; див. ще: 245]²⁰⁴. Мрія й віра побудови «храму нового, з небесної блакиті зітканого, сонцем наповненого, <де – Ю. В.> люди – як боги» [500, 121–122, див. ще: 500, 136, 137] обертається для них ілюзією. Адже храм не може бути побудований із ненависті, його цеглини – любов і добро: «Про єдине думаю я останні хвилини свої на землі: щоб народився він, завтрашній день, з любові, а не з ненависті. З ненависті нічого доброго ніколи не народжувалося» [500, 136]. Добро є тією ключовою категорією буття, яка уможлиблює існування Бога: «Бог – се добро, яке душу людську творить, іншого Бога нема і не було ніколи, так мене дід, бабуся і мамка з батьком змалечку навчали. Але й не блимкає добро у душах тих, хто смертю за несправедливість життєвську платить і хто за смерть смертю мстить» [500, 453]. Добро є обов'язковою компонентою світотворення й обов'язковою передумовою продовження життя на землі [див., наприклад: 500, 503]. Один із героїв роману (Опанас Журавський) усвідомлює, що «вимріяний, витеоретизований соціалістичний рай» нищо обіцяти «Іванові, якого мій дід виміняв на мисливського пса у дуболугівського пана» [500, 153]. Такий рай (варіантом якого була комуна, де люди «гасили в собі звичайні людські пристрасті, уподобання, обмежували себе мінімумом життєвих потреб, щосили натягуючи на себе личину милосердя») уподібнюється мареву, «синім манливим вогням», які притягують людину, котра, рушивши навпростець, тоне «у болотяній твані». Революціонери-мрійники переконували себе й один одного в тому, що «вогні справжні, і вогні щораз ближчають» [500, 156–157]. У «Книзі про любов і ненависть» міфосценарій початку роздвоюється: ґрунтом майбутніх поколінь стає і ненависть, і любов: «А може, <розмірковує Марія

Журавська – Ю. В. > *ненависть і є той гній історії, на яким колись у майбутніх поколіннях проросте й пошириться по світу любов і добро? Хто знає, хто скаже?»* [500, 104] («Гноєм історії» назве людей ще один революціонер, який шукав порозуміння з владою на каторзі в Сибіру, Дмитро Домонтович [500, 115–116].) Таким же дволиким початком – ґрунтом життя – є пам'ять і забуття: пам'ять як коріння, як родовий пуп'янок, як ген дерева життя і забуття як «попелище», на якому починається життя. Вогонь знищує пам'ять поколінь Журавських (Опанас спалоє скриню: «Усі гріхи своїх предків я кинув у вогонь і спалив привселюдно. Я починаю нове життя на попелищі» [500, 180]). «Попелище» як результат руйнації, знищення, кінця (один із образних компонентів міфосценарію кінця) стає точкою початку, передвісником народження нового: «А хіба, братішка, того не знаєш, що нову жисть луччей на попелищі будувать? Ніщо за ноги не чіпляється, будуй, як душі заманеться. Щоб ти знав, попелища – то найкраща мінералка для майбутнього...» [500, 378; див. також інший контекст: попелище історії, на якому зростає рай соціалізму: 500, 300–301 та «кров людська» «як гній для будучного щастя вселюдського» : 500, 285].

Абсолютна ж десакралізація Раю відбувається під час накладання опозитивних ціннісних орієнтирів Світової вісі: коли Рай стає Пеклом. У романі «Листя землі» пакульський «рай земний» перетворюється на пекло, що метафорично описується як «долоня смерті» («але не відаємо, калі тая долоня уже стулиться, щоб на той світ нас забрать» [500, 375]). Миттєва зміна раю на пекло відбувається під впливом як природних стихій («круча уночі сповзла і всіх похоронила» 500, 375)), так і історичних (народна стихія, революційна стихія тощо). В обох випадках стихійне знищення земного раю залишає «тріщини в землі – як рани криваві» [500, 376]. Найтрагічнішим результатом такої заміни раю пеклом є руйнування дерева життя: людське життя – обезцінюється, і – як результат – час безжально обтрушує листя цього дерева: «Так, листя, листя землі – ось що таке люди! Короткочасний вік їхній, і обчухрує невидимий та нечутний вітер сєє листя з дерева життя безперестанку, і опадає воно, угноюючи пласти часу» [500, 376–377].

Мегаміфосценарій початку в поезії *Сергія Ткаченка* реалізується через міфологему Віднайденого Раю. Так, у вірші «Там, де Південний Буг – степів південних Бог...» мала Батьківщина поета, там, де «*почалась моя священна Україна*», де – «*пролог*» і «*епілог*» – постає «*казковими краями*», «*хмільними й буряковими*», куди поет повернеться після того, як «*Басаврюкові сплатить усі борги, кредити й векселі*». Рідний край для ліричного героя (автора) стає часопростором-магнітом, адже «*Туди – в прудких думках і в творчих злетах лину, / І моя Муза – щоб погладити калину, / Туди щоніч літа, як відьма на мітлі*». «*Рідна земля*» (у вірші «*Я вже забув, коли ходив ріллею...*») протиставляється «*мотлоху Монтесумі*»: асфальту, бетону, бруку, крику, стуку, виску, зойку, грюку – світу «*штучних слів, зубів, перук, / Душ, сердець, чуттів*» – всьому «*блиску і бруду Бродвею*». Віднайдений у душі Рай проектує міфологему дороги, що входить в текст образом Колумба, котрий «*не в ті краї заплив*» [560, 13, 17]. Міфологема дороги, трансформуючись у вірші «*Нью-Йорк*» в міфологему лабіринту, моделює міфосценарій безкінечності. Лабіринт має як просторове («*Цей світ розкреслено на авеню і стріти*»), так і часове («*Дні – мов бетонні плити автострад / <...> / У світі цім – крізь стріт й авеню, / Немов у лабіринті день по дню / Туди-сюди невпинно сновигаю*») втілення [560, 41]. Вимір Раю – духовний, хоча й абсолютно матеріалізований, окреслений в часі й просторі, в якому прочитується земний Рай – прабатьківщина: «*Часом мені здається, / Що десь є інше життя: / Там річечка круто в'ється, / Там стеляться м'яко жита, / Там дух мій витає високо, / А тут – лише моя плоть. / О, ностальгіє жорстока, / Як тебе побороть?*» [560, 36].

Вигаданий *Тарасом Прохаськом* населений пункт Ялівець (розташований неподалік Говерли) стає для героїв «НепрОстих» віднайденим Раєм [текстовий алгоритм даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.4.14], «де, – зазначає Роксоляна Свято, – всім мешканцям і гостям ведеться добре і дуже по-домашньому, принаймні до приходу радянської влади» [338]. Абсолютизованим райським простором є у творі дім, що експлікується в помешкання людини й у помешкання душі. У такому ототожненні топографічного й антропоморфного часопросторів – і їхня семантична релевантність: Анну чарувала «*гуцульська особливість – самому вибудувати свою хату далеко від інших. На чистому місці*» (дім перетворюється на наймудрішого за всіх «*пророків і*

віщунів» і дає людині простір витворити своїми руками красу) / «Якщо тіло – брама душі, то дім – той танок, на який душі дозволено виходити» [545, 31–32]. «Острів-скеля» є у «НепрОстих» міфологемою, що реалізується у світі абсолютного щастя як домінанта міфосценарію віднаходження Раю. В уяві Себастьяна матеріалізований рай має «родове» й етнічне, українсько-гуцульське, забарвлення (адже «час – це експансія роду в географію»): біла хатка, кам'яна лавка, козячий сир, матіоли тощо. Витворена в уяві Себастьяна маленька прекрасна країна Карпатія може бути побудована навколо Ялівця: у ній би «не було сміття, всі би знали мови один одного, а найвищою інституцією було би бюро сценаріїв <...>» [545, 66, 123]. «Географія», через призму якої відбувається пізнання тіл («тілесні ландшафти»), людей, їхнього способу мислення («порівняльна географія»), пов'язана з образами дороги, ріки, стежки як експлікатами міфологеми шляху.

У параесеїстиці Тараса Прохаська моделюється сценарій втрати Раю як один із варіантів міфосценарію кінця. Міфологема Втраченого Раю – структурно-семантична домінанта есхатологічного міфологічного сценарію – експлікує райську темпораль: «прадавні часи, <які – Ю. В.> запам'яталися як справжня потреба – спокій, зелень, осмислена праця з рослинами і тваринами заради достатку їжі, яка – як настоянка – насичена працею, безпекою, впевненістю, вірою, порядністю, радістю, веселоцями і сенсом». Усі вказані ознаки золотого віку – «настоянки» від майбутніх хвороб цивілізації моделюють часопростір «дитячої казки, фрагменти якої намагаємося хоч частково, хоч іноді відтворити у кожному персональному образі рідного краю». «Втрачена ідилія» «нереальних часів» темпорально розходиться в протилежні вектори: як міфологізоване минуле («Казкова країна-минуле, в якій навіть найбільші трагедії ставали підпорою казки <...>») і як ідеалізоване майбутнє («Ідеальна країна, країна-ідея, яка, виживаючи і боронячись, мріяла про свій рай»). Однак, зауважує письменник, міфологізована «казкова країна-минуле <...>перестала існувати тоді, коли несподівано отримала незалежність. <...> Минуле заслонило собою майбутнє» [550, 13–14, 15, 21–22].

Чудодійне зілля, «загадковий трунок» виступає в романі **Валерія Шевчука** «На полі смиренному» магічним напоєм, що творить райські «дивні видива», які бачить

людина в одурманеному стані. Так слуга Прохора Лазар віднаходив Рай: «<...> *весь світ вкривався йому барвистим квітом, веселі пташки співали навкруги і літало безліч кольорових метеликів. Коли бачив людей, то ті люди янголами йому видавалися, вони прилітали в це квіткове царство і рвали квіти оберемками. Тоді знову відлітали; грала м'яка, заколислива музика, і в цій музиці почувалися тоненькі голоси його <Прохорового слуги Лазаря – Ю. В.> дітей» [564, 63]. Чудодійними напоями стають у світі видіння для Іоанна-затворника молоко, яке пив Іоанн з вуст Настчиних, «від чого нова сила прибувала до його згніченого й замордованого тіла», й «тепле вино», яке відносило його в райський світ неземної насолоди, де «*все навколо світанком тихим повилось. Почув він раптом голосні солов'їні трелі, побачив безліч кульбаб, що ними позаростала трава*» [564, 162, 164]. Безкінечний смуток за померлими дружиною й дитиною моделює в уяві ченця, що «*працював невтомно на святу братію*», часопростір «*білої пустелі, засипаної снігом*». Ця «*біла пустеля*» сприймається Федором як небесний рай, куди потрапили після смерті його рідні. Жорно стає не лише атрибутом наполегливої праці ченця, а й хронотопічним атрибутом, адже «*воно начебто назад час відкручувало, відтак мозок його напружувався до краю – кожен день того надміру печального місяця повертав назад і по-новому бачив*». Жорно як медіатор між світом живих і мертвих переносить Федора і в уявний сніговий рай з блідою «*крижаною й неземною*» [564, 199] жіночою постаттю з «*малим крижаним і голим дитям*» на руках, й у світ міфологізованого райського минулого (пов'язаного з його мирським, купецьким, життям). У романі Валерія Шевчука «На полі смиренному» «*дивне видиво*» втраченого Раю малюється перед монахом Прохором після чудодійного напою: «*Світ його із барвистого став чорний*»: чорний колоратив обплітає собою все: чорне небо, сіре сонце, «*оксамитово-непроглядне небо*», чорний від голови до п'ят чорногуз – чорний колір стає знаком кінця, символом втрати людьми віри, вірності, надії, любові: «*Всі тільки чорні сітки виплітають – хочуть зловити у них одне одного, і триватиме так до кінця*». Таким же бачиться Прохорові й світ без зілля, коли прийшли від князя забирати сіль: «*Бачив він людей із чорними обличчями, і навіть роти їхні всередині були чорні*» [564, 72, 73].*

У п'єсі **Богдана Жолдака** «Чарований запорожець» космосценарій актуалізується за допомогою міфологеми «Віднайдений Рай». Козак Михась потрапляє,

зачарований русалчиною піснею, у підводне царство, до садиби русалки Роксанки. Рай видається *«четурною хаткою, квітами помальованою»*, відображаючи етномаркери райського локусу: город з огірками, редискою тощо. Образом-медіатором між світом живих (козаків) і потойбіччя (русалчиного роду) виступає дзеркало. Модифіковане у «водне дзеркало», на початку п'єси воно є місцем-сховком Подобизни. Як матеріалізація відображення/тіні/двійника людини, дзеркало виконує оберегову функцію: стереже Подобизну. Втрата ж дзеркального відображення є синонімом згуби душі, розщепленням людського «я», що призводить до руйнації «я». «Люстерко» як атрибут побуту (поголитися – причепуритися перед дзеркалом) трансформується в образ-атрибут артефактуального світу [511]. Міфосценарій віднайденого Раю у п'єсі **Лариси Паріс** «Я. Сіріус. Кентавр» розгортається через градаційний колоративний спектр: *«Є перше небо – / Воно голубе! / Є друге небо – / Воно зелене! / Є третє небо – / Воно золоте! / Є четверте небо – / Смарагдове! / Є п'яте небо – / Рубінове! / Є шосте небо – / Оксамитове! / А сьоме небо – / А сьоме вже / Діамантове!»* [542, 250–278]. У п'єсі **Володимира Сердюка** «Сестра милосердна» міфосценарій початку реалізується за допомогою міфологеми Раю, що актуалізується на символічному зрізі як символ руху, щастя (через образ *«живого і справжнього»* птаха [552, 294–295]), свободи (через міфему запозиченої комплементарної парадигми Ікар [552, 309]); на зрізі хронотопів (рай як *«омріяні краї»* у світі міфосну [552, 295]). Комедія у стилі фентезі **Сергія Щученка** «Шляхетний дон» репрезентує декілька варіантів міфосценаріїв, оприявлених міфологемою Віднайденого Раю. Один із *«паралельних реальних світів»* – *«світ тріумфального комунізму та тотальної свободи робітничо-селянської особистості»* [566, 324] подається Євгеном – співробітником *«комісаріату пролетарської фабули»* [566, 343]) – як земний рай. Вихід до цього раю відбувається через медіатори між світами: *«дверцята шафи»* [566, 325], дзеркало [566, 341], однак *«Не перед кожним відчиняться дверцята, не кожен зуміє проникнути крізь дзеркало»* [566, 346]. У середньовічному *«реальному світі»* актуалізується також образ небесного раю, куди можна втрапити після смерті, залишившись *«чистими»* [566, 331]. Філософський вимір тексту вибудовує міфосценарій *«створення себе за власним бажанням»* [566, 346] як проекцію міфосценарію початку.

Міфосценарій кінця розгортається і в національно-історичному дискурсі: виродження народу²⁰⁵ осмислюється героїнею «Інопланетянки» **Оксани Забузько** як «видирання з м'ясом» «самовладно-міцно вкоріненого у землю» «відкритозорого, дужого і рослявого» «вродливого народу» [512, 82], а Україна уподібнюється давньогрецькому Хроносу, «який хрумає своїх діток з ручками й ніжками» [512, 24]. Саме так з'являється міфологема незнайденого «нашого Єрусалиму», замість якого – «вироджена» [512, 82] земля, на якій – вони, зі «скуленими плічками <...>: з такими плічками неможливо боротися з янголом, взагалі нічого неможливо, окрім як бігти “по верьвовочке”, <...> що робили з коліна в коліно все глибше вгрузаючи підборіддям у грудну клітину <...>» [512, 83]. Втрачений «наш Єрусалим»²⁰⁶ експлікується й мотивом втрати орієнтирів, пов'язаним з одним із ключових образів тексту – «в'язниці»: героїня виявилася «ув'язненою в клітці голої наявності – світ зробився непрозорим, вимкнулось і погасло його друге дно, мерехтучо-підводна сітка нерозгаданих значень, що доти завше світилися в снах і віршах, – тепер не було ні снів, ні, відповідно, віршів: вона втратила орієнтацію, наче позбулася одного із зміслів, оглухла чи осліпла» [512, 86]. Отож, сні й вірші як провідники вищого, таємного, знання, як отвори у світ смислів («звідти набиралась по вінця струмуючою радістю моя утла посудинка» [512, 88]), є беззаперечною умовою світотворення, світоіснування, а їхня відсутність – «втрата орієнтирів»²⁰⁷ – певний знак, передвісник внутрішнього апокаліпсису, наслідком чого є оголення душі: «вивернулась чорною підкладкою назовні, зробилась нищівною – смертоносною <...>» [512, 88].

У романі **Тетяни Белімової** «Київ. ца» утопічність раю на землі пов'язується з іманентними даному сценарію мотивом гріха та міфологемою Вавилону як символом, знаком, хронотопом гріхопадіння. «Гріховне міні-місто», яким герой роману називає гральний ресторан «Вавилон», насправді є «ефемерним, вигаданим світом, задзеркаллям», де «безтурботні пташки з фасаду співають про райську насолоду, а безсонні круп'є за столиками знай припрошують робити ставки» [490, 27]. Ще одним «вигаданим» раєм у творі є «ірреальний простір власних бажань», яким стає для героїні віртуальний хронотоп в Googl'і «Київ – крапка – юа», що спроможний в уяві перетворитися на небесний рай: «<...> може, це і є той самий небесний град, отой Київ

– крапка – юа, де Макс і Альона можуть бути разом? Обмінюватися смайликами? Махати одне одному віртуальними ручками? Жити в цьому ірреальному світі разом без болю й туги, нікому не завдавати прикроців і смутку?» [490, 198, 240]. Подібним нездійсненним раєм є для героїв роману Тані Малярчук «Біографія випадкового чуда» Америка – «рай на землі. Там дороги вимощено доларами – бери, набирай, скільки хочеш. Правда, чорних багато, колишніх рабів, на них, коли дивишся, завжди сміятися хочеться, але сміятися не можна, бо застрелять.» [527, 40].

2.3.1.2 Макроміфосценарій братовбивства як складова міфологічних прецедентних парадигм

Одним із варіантів есхатологічних міфосценаріїв є сценарій брато/сестровбивства. Григорій Грабович у розвідці «Гоголь і міф України», аналізуючи твір письменника «Страшна помста», озвучує гіпотезу прототипного каїно-авелівського вбивства Петром брата Івана. Літературознавець пропонує міфологічне пояснення джерел прокляття в повісті Гоголя, розглядаючи другу частину як ритуальне повторення міфа «у сконденсованій, спрощеній формі» [103, 140]. Гоголівське бачення братовбивства проявляється у тому, що Іван і Петро обстоюють не метафізичні принципи добра і зла, а «дуже реальні елементи соціального буття, достоту як у Біблії, – осідлий і кочовий способи життя» [103, 140]. Детально Григорій Грабович розглядає дихотомію «осідлий – кочовий» через призму «організуючої міфологічної структури» [103, 143] в розділі «"Миргород": посилення й розвиток»). Існування цих «двох моделей і двох систем цінностей українського життя» [103, 142] є передумовою реалізації есхатологічного міфосценарію, адже, як пише дослідник, «деструктивна природа цієї ворожнечі – сама по собі достатнє зло» [103, 143]: скажімо, два товариші із «Двох Іванів» у цьому «зруйнованому й похмурому світі <...> сподіваються знищити один одного» [103, 143].

Художній текст є плетивом смислів, слів, інших текстів. Такими знаковими текстами-прецедентами для «Казки про калинову сопілку» *Оксани Забушко* є християнська (представлена Старим та Новим Заповітами) та етнічна язичницька,

народнопоетична (сконцентрована в українській народній казці «Калинова сопілка»²⁰⁸) семіотичні моделі.

Літературознавчі, психоаналітичні, лінгвістичні інтерпретації повісті Оксани Забужко «Казка про калинову сопілку» вибудовують справжній номінативний та жанрово-варіативний спектр твору. Так, «Казка про калинову сопілку» – це «перверсивне перетлумачення української народної казки» (Н. Зборовська [154, 458]), повість-притча, повість-міф, повість-метафора (Я. Голобородько [91, 20]), «повість-ремейк» (А. Новиков [271, 149]), «твір жанру мішаної форми» (А. Соколова [357]), феміністична «казка» (Н. Зборовська [155]), «жіноча інверсія сказання про Каїна й Авеля» (В. Агеєва [5, 4]) тощо. На переконання Ніли Зборовської, текст Оксани Забужко, хоча й побудований на матриці української народної казки, проявляє «небезпечний характер маргінального перетлумачення на основі змішування “добра” і “зла”» [154, 459], що ґрунтується на діахронії свідомого-підсвідомого. Так, зазначає дослідниця, «нерозрізнення добра і зла <...> є продуктом не архетипу Бога як вищої свідомості, а архетипу диявола як несвідомого. Саме архетип диявола як недиференційоване несвідоме й надихає на перверсивне перетлумачення коду української казки О. Забужко» [154, 459]. Гріх сестровбивства несуть обидві сестри: якщо Ганна «наділена більшою деструктивною енергією, потужнішими некрофільними потягами, більшою оральною жадібністю, надзвичайним демонічним талантом, що робить її явною сестровбивцею», то Оленка – символічна сестровбивця, злочинність якої – «прихована, провокативна» [154, 461–462]. Тому таке біблійне тлумачення сюжету братовбивства, де обидві сестри є винними, Ніла Зборовська називає «садомазохістським ерогенним» [154, 462]: одному судилося бути жертвою, а іншому – вбивцею. Окрім того, в тексті розщеплюється ще й материнсько-батьківський код, сутність якого зберігається в народній традиції: «від батька – моральний закон і любов, а від матері – інстинкт, активізація якого веде до злочину²⁰⁹» [154, 459–460]. У тексті О. Забужко все перемішується тотальною заздрістю: «Заздрість Ганни проектується на батька Оленки та його любов до Марії, заздрість Оленки – на Ганну, оскільки Ганна має еротичну перевагу над сестрою» [154, 461–462].

Біблійний код зашифрований у міфологічному сценарії братовбивства, репрезентованому, зокрема, старозаповітним сюжетом про братів Каїна та Авеля. Марія Брацка називає його «чортівською ініціацією» [58, 66], розглядаючи образ Вернигори з роману А. Марцінковського «Наддніпрянське пограниччя» через призму боротьби божественних і диявольських сил. Переступивши межу (= пройшовши ініціацію, але диявольську), «Каїн та перелюбник наклав на себе покуту – відлюдництво, самотність у молитві» [58, 66]. Міф про Каїна та Авеля «трансгендерно переграно» [341, 417] Оксаною Забужко в «Калиновій сопілці»²¹⁰. Із самого початку твору цей біблійний сюжет вводиться як проспекція подій, як знак, передчуття, натяк: «<...> тату, що то таке на місяці темніється? ... А, – сказав Василь, — то брат брата підняв на вила, два брати було, Каїн і Абель, от Бог їх і поставив угорі над землею, щоб люди бачили й не забували гріха, а ти йди спати. Ганнуса пильніше придивилася темнавим патьокам на срібному місячному поді – й справді вгледіла дві невеличкі, мов далеко серед поля, людські постаті, одна трохи над другою, обидві якось чудно розчепірені, і між ними навскоси, тонким просмужком – рівчак, а чи жолобок, – акурат тому горішньому на рівні грудей... А чому він його підняв на вила, спитала ще вона, хоч насправді їй хотілося спитати децю інше – а саме, як може Бог вічно тримати їх там, на місяці, надто того, на вилах, – чи ж йому не болять? Чому їх не розрізнено – от яке питання їй невиразно дошкуляло: якщо їх виставлено там на кару, то чому обох скарано однаково?...» [517, 19–20]. У тексті зразу ж експлікується кілька мотивів: гріха/спокутування гріхів, пам'яті/нагадування, розрізненості/єдності. Останній виявлюється імплікованими образами води та ножа/вил. Протягом розгортання та напруження сюжетної лінії зростає й філософсько-психологічний вимір скоєного гріха: Ганнусі «стислося серце <...> тою самою необорною, тоскною мукою, яку мусять відчувати – хіба приречені на страту та непростенні грішники» [517, 80], так дівчині важливо було зрозуміти: «було собі два брати, Каїн і Абель, одного батька-матері діти, не від роду ж їм було приділено, одному статися жертвою, а другому вбійником?» [517, 78–79], «Бог уперве зглянувсь на Авеля і на жертву його, а на Каїна і на його жертву не зглянувся, а чи ж Каїн над своїм плодом не так само, як і брат його, гарував, може, й рук не покладаючи? Чи ж йому не кривдно було, що Бог його працею знехтував,

*а Авеля злюбив?» [517, 79] і «чому зглянувся Господь на Авелеву жертву, а на Каїнову не зглянувся?» [виділено автором: 517, 80]. Одне питання тягне за собою інше – і дві відповіді: одна – Ганнусина, інша – панотця – перетинаються, сходяться в одній точці: Ганнусине «*може, Каїн і нестак пімститися братові хотів, як направити вчинену йому від Бога кривду: не супроти братові вила піднімав, а Богові давав до знаку, що порушена Ним у світі рівновага, – ніби сам узявсь наступити на другу шальку терезів» [517, 79] абсолютно не чує панотчине «*то ж то й ба, що Бог бачив Каїна, який він є, ото й учинив стит його гордині, понизивши в очах брата його, а той, замість покаятися, поліз із Богом за барки братися, то й скоїв такий смертний гріх, що не буде йому прощення повік-віку» [517, 78–79].***

Міфологічний сценарій братовбивства (як, до речі, і будь-який інший міфосценарій) [текстовий алгоритм даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.5.1] передбачає наявність суб'єктів подій та самої дії/події. Так, біблійний прототекст трансформується в художньому творі перш за все по лінії персонажів-актуалізаторів сюжету: старозаповітні брати Каїн та Авель зазнають гендерних метаморфоз у повісті української письменниці: вони – сестри Ганнуся та Оленка. Текст експлікує народнопоетичне, фольклорне протиставлення «бабина дочка – дідова дочка» (що відсилає нас ще до одного прецедентного тексту – української народної казки): «*сваишкуй, чоловіче, коло своєї дочки, а моїй дай спокій, – отак уперше було промовлено між ними те, що згодом, уже як дівчата повиростали, вицепилося бо-зна-звідкіль у вуличну про них гутірку навек — ні відшкребти, ні відмазати: дідова дочка й бабина дочка» [517, 27]. Антитеза добра – зла реалізується етностереотипною опозицією «*гожа, привітна людям дитина» – «відлюдькувата, погорда дівчина»: «по-справжньому добре вона чулася отак на самоті, коло річки, в лісі чи в полі, а з людьми, хоч своїми, хоч чужими, все їй було недогода — ніби звідкілясь із широкого світу мали одного дня прийти привітати її якісь інші люди, схожі на тих, що в дитинстві населяли казані матір'ю казки, і то задля тих інших людей вона щодень убиралася й чепурилась – царівна на вежі, а для цих, що довкола, сліпих і мізерних, усього тільки – розгіритикана бабина дочка, що гордує та мєнджує найкращими на селі парубками, як циган кіньми,**

невідь на кого чекаючи, – дідова була їм вже ж що привітніша, чемна та добра дитина, еге ж, і роботященька, нівроку» [виділено автором: 517, 52].

Обидві сестри від початку були означені Божою ласкою та диявольською, «*планитуватою*» «*печаткою*» – «*бусурманським тавром*». Знаково ключова християнська антитеза репрезентується міфологемами місяця і сонця (остання імплікується мотивами веселості, безтурботності, радості тощо). Місяць виступає смисловою домінантою всього тексту, дескрипторно розгортаючись фоново-культурологічною, етнічною та індивідуально-авторською іпостасями образу на таких міфологічних зрізах:

- знак: «*місяць-недобір*» («*...на трохи зависокому як для дівчинки, опукло-буцатенькому лобіку виразно темнів збоку невеличкий багрянний сертик, наче місяць-недобір*» [517, 3] як знак «*бусурманського тавра*» [517, 3], знак «*планидників*», «*підмінчат*» [517, 4], тобто «*не-од-людей посланий знак, <що – Ю. В.> хоч наяву, хоч у сні, він промовляв якоюсь своєю мовою, владною й темною, до котрої простому чоловікові зась*» [517, 4–5]. Саме таємничість цього знака й визначила його смислове розчеплення-роздвоєння: Божий то знак чи диявольський? – що вимагало покірного очікування, «*покіль та сила, що була собі про себе по-своєму провістила, зволить нарешті оприявнитися сама*» [517, 5]. «*Слід відомо-чийого кігтя*» пізніше матеріалізується в дияволі. Місяць із нейтрального споглядача людського земного життя перетворюється на активного учасника подій [517, 19];

- хронотоп-топос одвічного єдиноспокутування гріха убивці та жертви: «*як може Бог вічно тримати їх там, на місяці, надто того на вилах, – чи ж йому не болять? Чому їх не розрізнено – от яке питання їй невиразно дошкуляло: якщо їх виставлено там на кару, то чому обох скарано однаково?*» [517, 20]. Каїн та Авель на Місяці – як символ постійного нагадування про скоєне братовбивство: «*...Бог їх і поставив угорі над землею, щоб люди бачили й не забували гріха...*» [517, 19];

- уособлення Небесної сили, що вступає в протиборство з земною: «*Місяць стояв уже високо, світив на повну силу недужним горючим сріблом у синюватих протінях улоговин і, своїм звичаєм, мовчав їй просто в лице так, ніби обіцяв колись заговорити, — дівчинці перехопило дух, мов вибило, як із переповненого бутля, корок:*

якась сила леготом ішла від землі, інша вступала в тіло й текла по ньому вгору, піднімаючи волосся, і здавалося, ще мить — і вона знесеться в повітря й попливе, як бувало в снах, над залитими місяцем садами» [517, 19];

- передвісник: таємний знак місяця на лобі дівчини передвіщав доторк доброї чи злої долі, Божого чи диявольського втручання, допомоги і, як вірила сама володарка цієї «місячної позначки у себе в косах» [517, 48], – «заспокійливої, бо непохитної обіцянки якоїсь великої й незабарної винагороди» [517, 48]. Це – місячний знак Долі, очікування якої було спочатку «чистою, нічим не скаламученою радістю буяння» [517, 77], пізніше – «тупим і виснажливим трудом» [517, 77] і – врешті – «марним трудом», «химерами» [517, 77];

- матеріалізоване Зло: таємний місячний знак символічно проступив на Долі Ганнусі у вечір сватання Дмитром молодшої сестри Оленки, коли Ганнуся відчула зміну: «щось лихе вступало в неї, так нагло окрадену з своєї непереможної сили, щось таке канудне, як розлита по жилах невгамовна гаряча сверблячка: куди бігти, що з собою почати?!» [517, 77–78]. О виявленні темної сили відбувалось поступово: психологічним відчуттям безвиході, коли, «здавалось, іще трохи – й зачне дряпатися од безвиході в стіни, рвучи на собі волосся, як мичку, тільки ж із власної шкури, як не скачи, не виплигнеш» [517, 76–77]; появою диявольського смороду: «і запахи вона чула все якісь гнилі, немов усе в хаті й коло хати протхнулося смородом» [517, 78] і звуків: «і звук мучив цілий час не пересідаючись, як ото бува коли в ушу дзвенить, тільки нижче, глухіше, — дуднючий звук, ніби луна по тому, як у тулумбас ударено, або двигонюче гоготіння чийогось удаль розпростореного реготу, од якого нема куди скритись: хто то з неї сміявся, який враг торжествував?» [517, 78]. Після скоєного вбивства сестри усі звуки, запахи дійшли свого апогею: «вальнув у ніздрі, славно забиваючи памороки, хоч пий, хоч купайся, — масний, живлющий, гарячий червоний дух, — мов цілий світ разом, нарешиті, відчинився — і ринув назустріч Ганні-панні, аби напоїти її невтоленність, і, потрясаючи над головою скривавленим ножем, п'яна, аж точилася, од такого обрушеного на неї багацького — багатше не буває! — весілля, вона крикнула в зашморгом розкручене вгорі небо, що посвистіло невідь-куди, теж, либонь, від жаху, пірвавши, як смерчем, за собою крони дерев, — до Того, Хто там сидів, ніколи не даючи

зазирнути собі в лице, і луна її переможного реготу заступила лісом, мов гук невидимого війська: а щоб знав!...» [517, 97]. Образ владики нечистої сили з'являється матеріалізованою річчю: «широкий та розкішний парубочий пояс — вилискувавсь проти місяця коштовним шовком, рясною грою золотих, як лелітки на воді, китиць, таких зблизька пушистих, що рука сама тяглася їх попестити...» [517, 81]. Пояс для Ганнусі – атрибут чоловіка. Не випадково на здогад приходять Дмитро як власник пояса (однак «Дмитрові пояси, навіть найсвятіші, проти цього були що півень проти павича» [517, 81]), на згадку – батько (із чим пов'язаний дитячий біль не-батькової доньки: «обережно, затамувавши подих, торкнулася Ганнуся делікатної тканини (запекло при тім, мало сліз не викресавши, далекою згадкою, як колись, ще повною сподівань дівчинкою, так само голубила в пелені крамні бинди, що батько привіз із ярмарку: тату, тату, чи я ж вам не дочка!)...» [517, 81]). Пізніше пояс, експлікуючи реверсивний мотив схожості за формою (що «одчувавсь як живий — прохолодний, але водночас мовби розпашілий ізсередини, як її власна шкіра після купелі» [517, 82]), трансформується в змія як хтонічний образ-символ нечистої сили, як матеріалізоване зло: «...тітко, тітко, а до вас уночі змії у комина влетів, такий, як зірка хвостата, я сам бачив!» [517, 95]. Образ змія овиявлюється ще й зооморфним образом – атрибутом диявола: «...у дворі грав проти місяця, зміями вигинаючи шиї, четверик вороних, як глупа ніч, коней...» [517, 83]. «Місячні роги» [517, 3] є образно-сисловою синекдохою рогатого чорта, що, з'являючись перед очі Ганнусі-панни пекучим поясом і приходячи щоночі «гарячим вихором» [517, 83–84], «чорною чоловічою постаттю» [517, 83], забирає її душу, спопеляючи вогнем пристрасті тіло. «Місяць-недобір», таким чином, стає знаком недолі, підтверджуючи народне повір'я про лихі сни.

Міфосвіт сну в повісті виступає своєрідним смисловим перевертнем (яким виявився й «найдосконаліший чоловік, на чий вид мала б сконати на місці, провалившись в божевілля, будь-яка людська уява» [517, 85]), що перекидає все з ніг на голову: «...от такого, власне, щось такого й мусило їй приключитися, на щось таке вона й чекала від самого малечку, оце ж, нарешті, й воно, її виграний жереб, королівська заплата! – хто ти, покажися, спитала, відтуливши віконницю, хоч у глибині душі вже твердо знала: хто б не був, то й є її доля...» [517, 83]. Міфосон породжує псевдознаки: змієвий язик

множитися «безліччю дужих, як кремінь, чоловічих рук, що всі нараз її місили, тільки не грубих латисьок, як Дмитрові, а таких, попри всю болючу міць, чулих, мов на кожному пальці мали по лоскотливому язичкові, і вона топилася в тих руках, як віск, умліваючи й перетворюючись на єдину готовність — увібрати в себе разом усенький світ...» [517, 84]; близькість із дияволом відчувається Ганні «несамовитим, скаженим, до білого розжареним блаженством» [517, 85]; пекло обертається раєм у «міжзоряному» просторі, де «замерехтіли-закрутилися довкола зірки, переплутуючись, як світляне волосся, вогненними хвостами» [517, 85]. Змій (змії) як загальнокультурологічний образ-атрибут потойбіччя, як зооморфно-хтонічне уособлення диявола постає на самому початку твору в одному смисловому ланцюзі з кінями – королівськими, княжими знаками долі: хтонічно-зооморфний код, за допомогою якого дешифрується образ коней, підтверджує їх смислову спорідненість зі зміями, їх диявольську знаковість («<...> говорила про дівчину-золотоволоску, яку князенко підгледів у березі, коли купалася, а потім посватав, про Ганну-панну, яка тричі приїздила на королівський бенкет – спершу четвериком, тоді шестериком, а тоді восьмериком таких вороних, як змії, що являлися їй із розкритої верби на в городі, і як дивувалося все зачне панство й посполиті, нетямлячись, чи то царівна, чи королівна, чи зоря ясна в палатах засіяла...» [517, 6]). Увесь хронотоп міфосну насичений псевдосакральними знаками та образами-перевертнями: «прийшов, слава-тобі-Господи, шепотіла вже й нестак радісно, як із полегкістю, зачувши його коло себе, – але він зараз же немов даленів, захмарений і невдоволений: чому за те, що я прийшов, славиш Бога, а не мене? – вона й сама подивувалась такому очевидному, і як ото досі не завваженому, безглуздю: ба й справді!..» [517, 90]. Псевдосакральність «найнещаднішого чоловіка на світі» [517, 86], того, кому «належать добірні душі» [517, 91], підтверджується низкою сакральних атрибутів, які, потрапляючи не у свої контексти, тонізуються, перекидаються, вивертаються (нанизування в цих контекстах семантики уподібнення, що вводиться за допомогою порівняльних слів ніби, мов, хіба лише: «...і світ і ринув у неї зненацька, твердим, аж гострим, аж вона закричала, таким крижаним холодом пойняло нутро — ніби вхромилася в неї навиліт крита пекучою бляхою церковна дзвіниця, і на тій дзвіниці вона з свистом шугонула вгору, в наскрізно дзвенячу відлунням власного крику чорну

*пустелю, якимсь відпадаючим крайчиком себе колишньої встигнути подумати, що оце ж і є смерть!...» [517, 86], «Щось непомисленне, неймовірне й моторошне було в тім, що приступний звичайним смертним очам чоловік годен бути таким прекрасним, — щось, хіба лиш бляклим натяком звідане нею раніше, коли з солодким жахом убачала в кшталтах власного тіла чашу з Святими Дарами, тільки тоді їй здавалося, мов на дні того провалля, куди отак упівока ледве важилась глипнути й зараз-таки одсахалась, отворено, й грають сліпучим світлом, райські брами заживоття, — і ось вона була, краса, таки правда що сліпуча, мов шкіру з тебе здерто на сам вид, та тягло від неї — застиглим, мов навіки, холодом: тою самою тоскною, безберегою, як море, передсмертною мукою стратенця, що вже скільки разів миттєвим стиском підсисала їй серце, а тепер простяглась перед нею втілена навіч, не обійдеш-не об'їдеш, — і, вступившись безживним зором у червоні плями свого дівочтва на розорених перинах, вона зрозуміла, що цієї ночі стала за жінку найнещаснішому чоловікові на світі» [517, 86]. Міфосон насичено протилежно спрямованими вертикалями, що на лексичному рівні тексту експлікується дієсловами лексико-семантичної групи руху: *ринув* (↓), *шугонула вгору* (↑). Та й весь міфосвіт сну в тексті сприймається як смисловий оксюморон.*

Хтонічний хронотоп ночі – злиття Ганнусі з дияволом – має часове обрамлення: коротке іржання, наче регіт, коня («Ганнуся зрозуміла, що на цей звук вона й обудилася: одчини, озався незнайомий голос, владний і ніжний, до кісточок проймаючий золотим приском, — чоловічий голос, густий і глибокий, але звідки йшов?...» [517, 82–83]) – спів півня («і в змиг ока постіль її спорожніла, навіть подуву тепла по тому величезному тілові не зоставивши» [517, 86]). Межі міфосну розімкнені в інший – «як завше, коротший і мертвий уранішній сон» [517, 92] – сон, «як глухий колодязь без сновидінь» [517, 86].

Так, образ місяця розкривається на міфологічних зрізах атрибутів (нечистої сили), знаків (диявола), передвісників (лиха, біди, недолі), хронотопів (місяць як хтонічний хронотоп, зімкнений із міфосном), символів (псевдодолі, псевдощастя), медіаторів (посередник між світом живих та мертвих, реального буття та ірреального,

потойбічного світу (мороку, вовкулаків, нечисті), метаморфоз (місяць-перевертень у хтонічному хронотопі міфосну навиворіт).

Саме через часопростір міфосну в ролі суб'єкта зіставлення вводиться образ «глухого колодязя»²¹¹ як маркер мертвої води. Символом туги, душевної пустки є образ спраглої розпеченої землі: «...печія точила роками Маріїне серце, перетворюючи його на ятрючу, навіть і сном непогасиму пустку, що волала втишення, наче випалена земля води у спеку...» [517, 8], що ототожнює антропоморфний світ зі світом живої, одухотвореної природи.

Так сценарій братовбивства, трансформований в авторському прочитанні Оксани Забужко в сценарій сестровбивства, репрезентовано ключовою міфологемою місяця, етноміфологемами колодязя, калини, сопілки та низкою мотивів: живої/мертвої води, крові, вогню тощо.

Сценарій сестровбивства розгортається не лише в контексті космогонічних чи есхатологічних міфосюжетів, але й в парадигмі близнюкових міфів. Так, у романі **Володимира Лиса** «Острів Сильвестра» близнюкова семантика присутня на всіх рівнях тексту, перш за все образному: починаючи із дзеркальних імен сестер-близнюків Ліра/Ліда, їхнього «дзеркального» характеру та поведінки й закінчуючи заміщенням, наслідуванням, що стають відвертою псевдоідентифікацією: «Вона якийсь час намагалася робити все так, як Ліра, — розставляти речі, розкладати іграшки акуратно по своїх місцях, турботливо питати маму, що в неї болить і чому мама нахмурена, тулитися до маминих колін, удаючи маленьке кошеня, вивчати вірш за віршем, щоб декламувати їх перед гостями, вирізати з паперу і розфарбовувати фігурки всіляких звірят і квіточок <...>. Безумовно, що в Ліди виходило все це гірше, а Ліра бігла скаржитися матері, що сестричка її передражнює. <...> Що цікаво, вона майже не мала претензій до батьків, а всю свою неприязнь спрямовувала на сестричку. Спочатку вона робила їй дрібні капості (уципнути, коли поблизу нема нікого, облили фарбою вирізані й розфарбовані квіточки), потім розробила цілу систему, як виставляти Ліру на посміховище <...>. Потім народився план, як... як убити²¹² Ліру, а самій стати нею. Ліда почала вивчати поведінку сестри, звички, зачинившись у порожній кімнаті або забравшись до запусченого саду, проводити сеанси-репетиції, де

вона вже була Лірою, а не Лідою <...> Ліда грала свою сестру — слова, жести, голос, рухи, геть усю модель поведінки. Їй це все давалося важко (хоча не так і важко, адже вона довго, майже два роки, проводила свої таємні репетиції), але поступово вона звикала, увіходила, вживалася в роль, як увіходять справжні актори, немовби розчинялася в цій ролі, їй уже було не відрізнити, де актор, а де персонаж» [524, 63–66].

Сценарій сестровбивства [текстовий алгоритм даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.5.2] актуалізується міфологемами, що стають його домінантами, як от «гнилий дерев'яний міст, в якому між дошками зяяли великі щілини», міст-медіатор між світом живих і мертвих (де й відбувається навмисно-випадкове вбивство: «<...> Ліда бігла за тобою і несподівано провалилася вниз,<...> її підхопило й понесло течією»); «темний підвал» — хтонічний хронотоп, в якому проходить своєрідний ритуал ініціації «вбивці» Ліди–Ліри, часопростір, в якому моделюється ірреальний світ масок, дублюючи псевдожиття героїні: «Там, у сирому, темному підвалі Ліда раптом почала будувати інший світ. Він уже складався з сотні, тисяч масок. Їх більшало і більшало, Ліда добувала їх із надр своєї свідомості й уявно ставила перед собою. Запам'ятовувала, давала імена. Це був початок її другої життєвої гри. Вигадані нею персонажі були такими ж реальними, як ті, що жили насправді. Ці люди-маски називалися по-різному. Вони мали й не мали імен. Вони народжувалися і вмирали, перероджувалися в інші. Іноді вони збиралися в коло, щоб затанцювати танець, а в центрі кола стояла вона, Ліда. Стояла й усміхалася, боячись одного: аби те коло не почало звужуватися, аби вони, люди-маски, не почали підступати до неї». Прикметно, що хтонічний хронотоп помножував свою патогенну символіку інтравертними тератоморфними образами масок–чудовиськ: «Серед масок, які з'явилися, які вона підсвідомо викликала, — найбільшою, найрозмноженішою була маска Ліри. Її сестри, котра вже не існувала на цьому світі. Коли ця маска вперше з'явилася, виникла з непроглядної темряви підвалу, Ліда жахнулася, закричала, потім затулила обличчя руками. Вона сиділа так довго-довго, знетямлено тремтіла, бо боялася, що маска ось-ось доторкнеться до неї своїми холодними руками, почне обмацувати, а потім і душити. Але ніхто не торкався. І через якийсь час, усе ще тремтячи, Ліда відняла руки і розплющила очі». Ініціацію героїня, дванадцятилітня «вбивця» Ліда–Ліра, проходить у

наймоторошніших підвалах своєї свідомості й виходить звідти іншою – собою: *«Зреештою, тієї хвилини, сама того не усвідомлюючи, Ліда не тільки поборолла свій страх, не тільки перемогла саму себе й маму, котра, як пізніше виявилось, у ці хвилини божеволіла там, наверху, в будинку. Вона зрозуміла, що зазнала поразки у бажанні стати Лірою (завжди заздрила тому, що сестру назвали так незвично і поетично), але стала тим, ким і мала стати...»* [524, 65, 68–69, 70]. Інший герой роману – Сильвестр – проходить ініціацію спробою самогубства на острові з метою реалізації сюжету вигаданої повісті Сильвестра – *«казки, яка була всередині, у єстві його, але виривалася назовні»* [524, 175], і віднайдення його загубленої душі —*«сестри того, що <він – Ю. В. > прожив, <...> сестри <його – Ю. В.> байдужості і <його – Ю. В.> втечі»*, віднайдення *«гармонії, до якої <душа – Ю. В.> прагла все життя, але так і не змогла знайти»* [524, 179–180, 104].

Однак сюжет роману Володимира Лиса оприявнює цілу низку «псевдо»: псевдожиття Ліди–Ліри, її псевдототожність сестрі обертаються не просто імітацією, грою, а й псевдоініціацією: одужання не відбулося, бо, як виявилось, не було й хвороби, тобто сестровбивство стало власне псевдовбивством: грою хворої фантазії матері дівчаток і хворобливою уявою та роботою підсвідомості Ліди, яка ненавиділа сестру Ліру зокрема за її *«поетичне ім'я»*. Віртуальний сценарій сестровбивства моделює дублікати близнюкових конструктів *«дивної, напівбожевільної чи божевільної гри»* свідомості Ліди/Ліри; гру з вигаданими доньками Вітою й Вікою, *«в реальність яких почав вірити навіть Сильвестр»* [524, 72]. Життя доньок-близнюків проходить у віртуальному хронотопі написаної їхньою матір'ю повісті. Змикання ще двох світів: реального буття й світу теїстичного верху – відбувається у двообразі Яніни(Янги)-Янголиці. Цей дуальний образ реальної жінки, що була ангелом, вмонтований у ще одну близнюкову пару сестер: Яніни і Ніни. Так нанизуються світи-тексти, *«де реальними були тільки словесні конструкції»* й слова-прихистки, слова-обереги від масок чужого світу [524, 175; див. також: 524, 193–195]. Увесь текст роману Володимира Лиса змонтований з образів-перевертнів, слів-масок, міфологем-метаморфоз, імен-імітаторів. Міфологічний сценарій братовбивства виявляється авторським варіантом сценарію псевдосестровбивства в інтравертних міфосвітах марень, видінь, снів, творчості,

мистецтва, де й проходить ритуал ініціації героїв, кінцевою метою якого є пошук себе серед близнюків і масок, і самоідентифікація та самореалізація як певне втілення міфосценарію початку – народження себе в собі.

Реалізацію традиційного старозаповітного сюжету про вбивство Каїном брата Авеля спостерігаємо в романі *Володимира Дрозда* «Листя землі». У час, коли «*диявол чи Бог, а хтось із них зло у душі людські щедро сіяв*» [500, 394], Юхим вбиває свого старшого брата Федора, котрого люди «*шанували як роботаїла доброго. Споминали вони Федора добром, а Юхима проклинали словами останніми*» [500, 394]. Мотив прокляття вбивці – «*звіра, а не людини*» – реалізується в образах колодязя та домовини: чищення колодязя від глею обертається «*купанням людей у злі лютому*», а недотримання пакульцями ритуалу поховання (кидання жмені землі на труну) – чудом явлення «*на хмарі, над горою Вишневою, Нестора Семирозума <...>, наче з райдуги зітканого, <що – Ю. В.> заплакав рясним дощем <...>, ще ніколи в Пакулі, ні раней, ні потім, такої леї не було*» [500, 394–395]. Дощ-сльози Нестора Семирозума («*Люди-люди, що се з вами діється, що про добро ви забули, а в злі лютому купаєтеся?!*») символізує каяття людей, що прокляли вбивцю.

У повісті *Марії Матиос* «Черевички Божої Матері» сценарій братовбивства розгортається паралельно у двох часовимірах: у світі реального буття й в астрально-лунарному міфосвіті. Кут зору дитини (Іванки) ніби роздвоюється: сварка найближчих сусідів Різунів – братів Михайла та Василя – проектується на уявних братів місячних, Кавеля і Авеля, що стоять – «*очі до очей – з вилами, готові ось-ось розпороти одне одному животу*» [532, 7, див. ширше: 7–9]. Втручання дитини в різанину двох сусідських братів («*брати зупинилися, спантеличені чи то дитячим вереском, чи вражені власною безрозсудністю*» [532, 8]) унеможлиблює здійснення біблійного сценарію, матеріалізованого на небі. Прокручування цього сценарію в уяві дитини призводить до його образного маркування: так, кров біблійного й народнопоетичного братовбивства уявляється Іванці «*червоними ягодами*», що котяться з неба, а вбивство обертається розшматуванням місяця на «*два його розірвані, пошарпані кусні*», які «*Іванка із землі намагається <...> здокупити, зшити...*» [532, 9] Братовбивство/різанина братів Каїна і Авеля/Різунів («*сварлива фамілія*» [532, 9])

Михайла і Василя модифікується в уяві дитини на «страшні переверти» [532, 10] – вовкулацтво («<...> вовки живуть на місяці, і гризуть його доти, доки не лишається з місяця худенький кусник. Місяць після того дуже довго і важко слабує, далі поправляється, а потім вовки знову продовжують гризти відновлені місячні боки. І так – до смерті» [532, 10]), що викликає в дитини єдине бажання – припинити «небесну ворожнечу двох братів» [532, 11]: помирити їх: «А як вона наважиться стати між вила розсварених братів? У своїй лютій злості Каїн із Авелем таки можуть її проткнути, перш ніж дізнаються, що вона прийшла їх мирити. Люди, коли між собою сваряться, про інших не пам'ятають» [532, 18; див. також: 15–17]. Біблійний міфосюжет проспектує й історичний вимір тексту: «красні комісари» ототожнюються з братовбивцею Каїном, а їхні гвинтівки – із міфологічною смертоносною зброєю – вилами: «Місяць тоді висів над її головою. // Авель із Каїном тримали вила напоготові – але вона <Іванка – Ю. В.> вже не зважала на ту небесну бійку: дивилася через паркан, де посеред дороги чорнів самотній грузовік, на якому в їхнє село приїхали красні комісари <...> Тепер дула їхніх гвинтівок стирчали перед ними – ніби мали намір зараз узяти когось на свої кінці, як Каїн Авеля на місяці на вила» [532, 128–130; див. також: 141]. Біблійний сюжет про Каїна й Авеля переосмислюється в повісті Марії Матіос «Москалиця»: «Вона [Северина – Ю. В.] цілу Божу неділю колінкуватиме в молитві перед образом Божим у своїй хаті-стайні, але більше ніколи не піде молитися між люди, де тебе протикають очима, ніби Каїн Авеля вилами. Де осудно шепчуть твоє ім'я замість славити ім'я Господа» [532, 49].

Таким чином, міфологічний сценарій брато/сестровбивства виконує в зазначених текстах сюжето- та смислотвірну функції й реалізується в дуальній системі як проекція близнюкових міфів. Текстові варіації міфосценарію сестровбивства є складовими есхатологічного сценарію, а також сценарію ініціації. Семіотична модель даного міфосценарію являє собою цілісну структуру міфологемного типу з домінантними запозиченими та етнічними образами на міфологічних зрізах медіаторів, хронотопів, символів, як-от: міст, підвал, маска, колодязь, дощ, домовина тощо. Семіотична модель прочитується за допомогою тератоморфного, оніричного, уявного, галюциногенного, теїстичного, гідроморфного, атрибутивного кодів.

2.3.2 Символічна трифокусна доміантно-периферійна міфомодель: макроміфосценарій ініціації як актуалізація міфологеми Шляху

Художньо-сакральна сфера експлікує текстові трансформації ритуалу ініціації.

У релігійно-філософському словнику ініціація визначається як зміна онтологічного стану людини та її суспільного статусу²¹³, ініційованому пропонується пройти через певну боротьбу й вийти з неї переможцем, а в символічному аспекті це означає, що його очікує проходження через внутрішнє вмирання для старого життя й друге народження для нового [65], тобто «скласти іспит на новий рівень своєї особистісної й соціальної зрілості й отримати інструкції для правильного проходження нової стадії життя» [36]. Дослідники згадують серед спроб духовного посвячення й застосування психотропних речовин (як-от наркотики, алкоголь, ЛСД, «чарівні гриби», що змінюють модус світосприйняття людини і «зачакловують» навколишній часопростір). Так, стверджує зокрема Андрій Морозов у статті «Пошуки ідентичності в одновимірному світі та фактор Іншого», овиявлюється екзистенційно вкорінена в підсвідомість людини «інтенція до трансценденції» [262, 30].

Ольга Фрейденберг у лекціях «Вступ до теорії античного фольклору» зауважує, що посвята в архаїчну епоху семантизувала смерть, яка ставала безсмертям. Дійство посвяти полягало в тому, що посвячуваного саджали на високий стіл-стілець, огортали його покривалом, над головою тримали плоди й навколо нього танцювали – «смертний» ставав «небом», «храмом». Пізніше цей обряд знаходить відображення зокрема в християнському обряді хрещення. Цікаво, що зміни обрядів ініціації, на думку Ольги Фрейденберг, зачіпають саму його структуру: доміанта обряду (едність природи й суспільства, система тотожності й редуплікації) щезає, а периферія виходить на передній план. Так, основне стає пережитком, поступаючись у доміантності периферійному [див. про це: 401, 142].

Ініціація в онтологічному сенсі поєднана з посвятою й таємницею: «Посвята рівноцінна духовному змужнінню; озираючись на всю релігійну історію людства, ми постійно зустрічаємо цю ідею: долучений до ініціації – той, хто пізнав таємниці, тобто той, хто знає» [138]. Під час ініціації суб'єкт долучається не до сфери знань, а до таємниці. (Невипадково більшість учених, наприклад, вбачають у християнському

обряді хрещення символіку обряду ініціації.) Саме про такі серйозні зміни, трансформації в житті того, хто пройшов ініціацію, розмірковують і психологи: з ініційованим відбуваються онтологічні зміни, адже його психічна енергія переключається від буденних занять на нову й незвичайну справу, що пізніше відобразиться в усвідомленій зміні не лише зовнішнього статусу, а й глибоких внутрішніх трансформаціях [162]. Пірнати в колодязь вод, до глибин власної душі, у пошуках перлини – скарбу самого себе – так описує Карл Густав Юнг процес ініціації або духовного відродження людини [461, 103–104]²¹⁴. Аналітик називає таке пірнання – віднаходження самого себе – як переживання архетипу смислу, коли «завалюються всі підвалини та підпори, коли нема щонайменшого укриття, страхування, раніше прихованого в неприступній для потрактування нісенітності Аніми» [461, 119]. Ініціація в теорії Карла Густава Юнга – це двоетапний процес індивідуації (становлення індивідуума шляхом виокремлення з колективної психології). Перший етап має справу із зовнішньою ініціацією, де людина, посвячена в зовнішній світ, формується як Персона. Другий етап, навпаки, зосереджений на посвяченні у внутрішній світ, де й відбувається власне відокремлення від колективного. Про таке внутрішнє переродження свідчить і життєвий шлях автора аналітичної психології, його індивідуальний досвід душі до зустрічі з ірраціональним: коли, узагальнює Ніла Зборовська, «психоз постав як перехідний момент особистої духовної трансформації, пов'язаної з символічною смертю, тобто зі “смертю” попередньої особистості та процесами внутрішнього оновлення і переродження» [153, 146].

Отож ініціація, маючи на меті якісні внутрішні й зовнішні зміни, що відбуваються з ініційованим, обов'язково передбачає жертвність і – як наслідок – тимчасову втрату свого Я, і це має символічний підтекст. Тобто зрештою ініціація покликана виконувати терапевтично-психологічну функцію зцілення.

У міфологічних традиціях народів світу ініціація співвідноситься з медіативним станом переходу (частіше за все це статусний і віковий перехід) того, хто бере участь у випробуванні, в обрядово-ритуальний комплекс. Ініціації можуть бути будь-якого ґатунку: не обов'язково «лише ті, котрі відкривають доступ до вікових класів і таємних товариств, але й ті, що супроводжують посвяту в сан жерця й чаклуна, зведення на

престол, постриг у ченці тощо», як пише Арнольд ван Геннеп [Геннеп 1999:65]. Деякі дослідники згадують навіть про ініціацію читача/інтерпретатора художнього твору. Так, Дорота Корвін-Пйотровська розуміє таку ініціацію як перехід від незнаного в невідомість: «ініціація через дескрипцію у чітку систему знаків і зв'язків зображеного світу, яка звичайно відбувається в літературних творах» [189, 38].

Однією із центральних категорій процесу ініціації вчені вважають страждання, пов'язане не стільки з фізичними, зовнішніми, чинниками, скільки із психологічними, внутрішніми.

Етнографи й філософи Герберт Спенсер, Джеймс Джордж Фрезер, Алфред Хауїтг, вивчивши обряди ініціації в тотемічних групах первісних племен, виокремлюють три основні етапи цього обряду.

Перший етап можна назвати етапом відокремлення, так само як дитину/дорослого відокремлюють, ізолюють від середовища, в якому вона/він перебувала/перебував раніше, й відводять у спеціальні ініціаційні локуси. Як зауважує більшість дослідників, у тому числі й Мірча Еліаде [138], такими місцями є ліс, морок, джунглі, печера як символи потойбіччя, царства темряви, смерті, входу до космічної Ночі, як частина хтонічного світу²¹⁵ і модель універсуму, первісний Хаос, – тобто така ізоляція є символічним поверненням до початку космогонії. Підліток має символічно померти як Дитина й народитися як Дорослий, почати новий цикл²¹⁶. Ритуальна печера, розмірковує Мірча Еліаде, іноді імітує нічне небо і перетворюється на *imago mundi* – Всесвіт у мініатюрі. Тому перебування в печері – не обов'язково сходження у світ тіней, воно може означати й життя в іншому, складнішому світі, наповненому багатствами та можливостями [451]. Хатина для посвяти – символ лона матері, у ній відбувається частина важких випробувань і навчання міфів про походження світу, секретних традицій племені, таємних імен богів, відомих лише дорослим, тобто це – посвята в ідеологію й соціальні закони племені. Та й саме перебування в «лоні» (хащі, лісі, хатині, кутку будинка тощо) нагадує переживання символічної смерті. Невипадково народнопоетична традиція зберегла мотиви проковтування героя чудовиськом (спочатку – тотемною твариною) і перебування героя в руках злих сил (лісових демонів, злої бабці тощо). А в деяких племенах досі вірять, що ініційованого відносить до джунглів дикий звір (що

втілює в собі міфічного предка, котрий прийшов із країни мертвих). У двотомнику «Міфи народів світу» автор статті «Ініціація й міфи» Г. Левінтон пише, що, перебуваючи в череві чудовиська чи контактуючи з лісовими демонами (тобто після відокремлення від колективу й повернення до нього), герой цим демонструє свою стійкість, знаходить духів-помічників, магичні (шаманські) сили, владу над стихіями, а в міфах про культурних героїв добуває для людей космічні об'єкти або культурні блага, знищує чудовисьок [257 : 1, 544]. Релігійний контекст ініціації містить мотив протистояння з дияволом. Так, про ще один тип ініціації (підписання диявольського контракту) пише в контексті романтичної традиції гоголівського «Вія» Ростислав Чопик: вийти переможцем чи переможеним означає злякатись чи ні нечистої сили [див.: 426, 28–29]. Абсолютна ізоляція відбувалася, коли два світи: профанний (той, з якого було відокремлено обраного) і сакральний (у який той, хто проходить випробування, має ввійти, подолавши всі перешкоди) – відокремлені, розмежовані матеріальними перепонами: стінами (часто – монастирськими), решітками тощо. М. Морамарко, досліджуючи «Масонство в минулому й сьогодні», називає ініціацію доступом до цієї структури, а «залу роздумів», куди заводять новачка, – місцем медитації, сходженням у пекло, в лоно землі. Хліб і вода в «залі роздумів», пояснює дослідник, є символічною їжею мирянина з початку шляху ініціації. Також черствий хліб може символізувати мотиви старіння й немочі на лоні родючої природи. Вода в посудині (безсмертна душа, закована в тіло-могілу, відповідно до піфагорійських і платонівських традицій), може навіювати уявлення про заховане, невиявлене життя, що перебуває в материнському лоні, в печері, в ночі. Психологічна школа Юнга розглядає ці образи, пояснює Маромарко, як взаємозамінні й такі, що належать до одного архетипу – жіночого первня [261, 56].

Мірча Еліаде в «Морфології обраних» пише про так звану ініціальну хворобу, коли обраний відчуває себе невпевненим і самотнім; цей стан ще підсилюється й символізмом містичної смерті, коли ініційований відчуває себе покинутим (одночасно і божественними, і демонічними силами) й приреченим на смерть [138, 179]. Отже, таке відокремлення від звичного середовища, по-перше, пов'язане зі страхом, тривогою, небезпекою, по-друге, ізоляція має не лише локусний характер, але й психологічний: з

ініційованим ніхто не спілкується, і по-третє, цей етап символічної смерті пов'язаний із жорсткими випробуваннями, котрі повинен пройти ініційований.

Ініціація відтворює космогонічні міфи, оскільки відмежування ініційованого від соціальної структури для здійснення ним переходу передбачає якоюсь мірою розхитування цієї структури, внесення в нормальний стан колективу на час ініціації певного збурення [257 : 1, 554]. Окрім такого «обурення» в соціальному середовищі (що нагадує хаос), ініційований відчуває ще й психологічний дискомфорт. Мірча Еліаде називає його поверненням до хаосу, відгомонам докосмогонічного хаосу, аморфним станом, необхідним для будь-якого нового творення, бо він завжди передує космогонії. Саме про це писав Карл Густав Юнг у розвідці «Пікассо»: «Поринання в глибоке минуле з часів Гомера асоціювалося з Некією <...> Некія не є безцільним і зовсім знищуючим падінням в хаос, але таким, що має сенс, *katabasis eis antron*, є спуском у печеру ініціації і потаємного знання. Подорож через психічну історію людства має своєю метою відновлення цілісності людини з допомогою пробудження пам'яті крові. Спуск до Матурів дозволив Фаусту реконструювати цілісну гріховну людину – Паріса, з'єданого з Єленою – того *homo totus*, котрий був забутий сучасниками, що погрузли в односторонності» [458, 423–424]. На ототожнення з хаосом вказує й колоративний аспект місця, куди потрапляє ініційований: і хаща, і хатина, і ліс – темного, чорного кольору. Рене Генон у XXIX розділі книги «Ініціація й духовна реалізація» зауважує, що будь-які зміни стану можуть здійснюватися лише в темряві, а чорний колір одночасно символізує невиявлене, нереалізоване й потенційне, первинне. Будь-яке перетворення, на переконання вченого, виглядає як руйнація, якщо його розглядати з точки зору маніфестації, тому те, що в дійсності є поверненням до початкового стану, і зовні, і субстанційно нагадує повернення до хаосу, до початку, і сприймається як «наступ хаосу» [88]. Учений пояснює символіку нагірної півми як світла, що перевершує будь-яке світло. На символічне повернення до хаосу вказує й безлад у зовнішньому вигляді ініційованого. Так, Мілеле Морамарко згадує грецького Ясона, котрий перед тим, як вирушити в дорогу разом з аргонавтами за Золотим руном, постає перед царем босоніж на одну ногу. Безлад в одязі покликаний символізувати стан сум'яття неофіта, котрий,

входячи до храму, відчуває розпад зовнішньої оболонки під час символічної смерті [261, 58].

Хаос, незважаючи на семантику порожнечі, ночі, темряви, безформності, постає більш змістовним і більш багатим потенціями, ніж Космос. Антична концепція хаосу висувала на перший план творчі та життєдайні аспекти цього поняття, демонструючи семантику безперервного, цілісного й нескінченного становлення [про це див. також: 378, 579–582]. У космічній концепції хаос уявляється як локус – безформний, безмежний, невпорядкований – «порожній простір», де розмежується небо й земля. Розуміння хаосу як простору бере свій початок у давньогрецькій філософії. Так, про медіальне положення хаосу (між небом і землею) пишуть Евріпід, Платон, Есхіл, Софокл, Гомер, Піндар та ін. У цьому ж локусному контексті хаос ототожнюється з певним першоелементом буття. Так, етимологічна асоціація, пов'язана з коренем *cha-*, *cheo-* «ллю», «розливаю», наштовхувала схоластів на ототожнення хаосу з водою (Ферекид) і повітрям (Зенодот, Проб, Вакхилід) [див. про це: 378, 579]. У творах Платона хаос є місцем розчленування, розподілу космічних стихій. Таким чином, «порожній простір» заповнюється. Центральною в архаїчних культурах вважається асоціація хаосу з водою. У давньоєгипетській міфології первень океан Нун є втіленням небуття; аналогічне розуміння хаосу як світового океану було в шумерів. Характеристиками хаосу в давньогрецькій космогонії наділяється Океан як стихія, з якої виникли земля і весь космос. Згідно з архаїчною концепцією, Океан – одне з основних втілень хаосу або навіть сам хаос. Океан як першосутність, перебуваючи в постійному, хаотичному русі, заповнює весь простір. Тому Океан/Хаос безмежний, невпорядкований, неорганізований, небезпечний і страшний, аморфний, невідомий (іноді відзначається його какофонічність, протиставлена впорядкованому ритмові моря) [378, 249, 582]. Океан, у багатьох архаїчних космогонічних концепціях рівнозначний хаосу, виступає креативним началом. До того ж ця здатність хаосу породжувати не щезає після виникнення космосу, а реалізується в образі міфологічної істоти-деміурга в глибині Океану [див. про це: 378, 249–250]. Таким чином, хаос, асоціюючись із водною стихією як символом жіночого начала, втілює в собі першопотенцію: лоно буття. Хаос як океан Нун у Стародавньому Єгипті, як світовий океан у шумерів і древніх греків; як

безодня, частиною якої є морські води, у біблійній міфології; як первісна безформність і повернення до першооснови через мотив сакралізованого водного хрещення в християнській традиції – така гідроморфна концепція міфологеми «Хаос» розглядає воду як джерело життя, як нескінченний потенціал життєтворення. Якщо в індійській міфології вода – «сутнісна форма матерії» [Бенуас 2006:66], то в біблійній концепції джерелом Святого Духа є фонтан живої води. І тому будь-яке водне джерело сакралізувалося. А хрещення – занурення у воду – вважалося знаком регенерації, другого народження [див. про це: 37, 66; 42, 129]. Тому хаос постає не як порожній, а заповнений простір.

Олексій Лосєв писав: «[Хаос] – принцип і джерело всілякого становлення» [224, 581]. Семантизуючись у древніх міфологіях світу за допомогою всіляких асоціативних характеристик, хаос вибудовує ряд своїх ізоморфів, подібних йому не структурно, а семантично: космічні стихії вода, волога, розлите повітря (що заповнюють порожній, розчакнутий простір, який є сутністю хаосу); світове яйце, що породило з себе весь світ; дволикий Янус²¹⁷; страшна безодня; суцільна брила; Аїд (як і в хаосі, в Аїді все гине, руйнується, знеоформлюється: невітлений, неоформлений, безвидний (а саме таке значення слова «аїд»), Хаос чуттєво не сприймається й усвідомлюється лише споглядально [6, 212]. У системі ізоморфних образів хаос актуалізує бінарну опозицію з космосом, яка, в свою чергу, концептуалізує міфопоетичні доміанти: 1) центр – периферія: за хаосом залишається периферійне положення, тоді як космос – центр світу. «Світ, космос, порядок, закон – тварні, тобто створені, вони мають свій початок і кінець і ніколи повністю не витісняють “хаос”, що перебуває на периферії космосу і в царстві смерті» [221, 42]; 2) структура – безладність: космос, будучи структурованим, багатий на прояви і тому гарний; хаос же імплікує деструктивні стани, в яких гармонія апіорі недосяжна. Хаос також є позначенням ситуації ще не віднайдені гармонії. У психологічному аспекті це невпорядковані думки, безладні емоції. Тут хаос «ще не порядок, допорядок». І це «ще» має безмежну і беззастережну потенцію гармонії, креативності. Одночасно хаос має імплікації «вже не порядок, постпорядок». Таким чином, це суміщення початку і кінця свідчить як про амбівалентність міфологеми Хаос, так і про ентропію, що означає, відповідно до законів

термодинаміки, зворотний порядок часу і народження хаосу з порядку (звідси – мотив небезпеки і постійної загрози хаосу світові). Включаючи в себе послідовно змінювані космічні цикли (від становлення до загибелі), хаос, таким чином, постійно перебуває в цих циклах: одночасно приховує й виявляє первинний стан неорганізованої матерії, з якої твориться новий порядок буття [6, 212].

Тож перший етап ініціації – відокремлення від звичного середовища, – по-перше, пов'язаний зі страхом, тривогою, небезпекою ініційованого, по-друге, ізоляція має не лише локусний характер, але й психологічний: ініційований почувається зовсім самотнім²¹⁸, і, по-третє, цей етап, співвіднесений із символічною смертю, передбачає жорсткі випробування, які той має пройти.

Випробування – *другий етап* ритуалу ініціації, найдовший, найвідповідальніший, адже від якості пройдених ініційованим випробувань залежить перехід у новий статус. Ритуал посвяти в багатьох тотемних спільнотах пов'язаний із суворими, часто жорстокими випробуваннями, котрі має витримати посвячений. Ритуальні тортури, такі як побиття, обрізання, виривання зубів, голодування, позбавлення сну тощо, нанесення татуювань, зарубок, надрізів на шкірі, отруєння пальмовим вином, що спричиняє втрату пам'яті, — символізують смерть і воскресіння. Саме цей період (що триває від кількох днів до кількох років) пов'язаний із нижньою точкою вертикальної осі: смертю, стражданням, болем. Усі ці прийоми, зазначає Арнольд ван Геннеп, вбивають/умертвляють ініційованого для колишнього середовища і готують його до нового середовища, тобто мета втрат — змусити того померти, загубити спогади про себе колишнього й про колишнє оточення [87, 78]. Цей медіальний етап ініціації є моментом переходу з профанного в сакральний світ, під час якого відбувається символічне очищення і долучення до світу святості: це – сукупність церемоній, що, проводячи неофіта з профанного світу в сакральний, оформлюють його прямий і кінцевий зв'язок з останнім [87, 85]. Символіка полягає в тому, що ініційований помирає для світського, для звичного, усталеного, проходить через випробування, розпадається на складники, які, поєднуючись знову, створюють нову особистість [87, 87]. Російський філософ Ніколай Бердяєв розглядає самосвідомість людини як елемент пізнання нею Всесвіту, законів буття, шляху до макрокосму через мікркосм:

Усесвіт може входити в людину, асимілюватися в ній, нею пізнаватися й досягатися тільки тому, що людина приховує в собі всі складові всесвіту, усі його сили і риси, бо є не дрібною часткою всесвіту, а цілісним малим усесвітом [39, 88; див. ширше весь розділ II «Людина. Мікрокосм і макрокосм»]. У книзі «Сенс творчості» Ніколай Бердяєв постійно наголошує, що мікро- й макрокосм нероздільні, «разом вони падають і піднімаються» [39, 102]. Релігієзнавець, розглядаючи релевантну людині природу Ісуса Христа, переміщає його шлях спокутування людських гріхів у мікрокосм: шлях Спасителя ототожнюється з ініціаційним внутрішнім духовним шляхом людини: «Містерія християнства переноситься всередину, Христос стає іманентним людині, людина на себе покладає весь тягар, увесь безмір свободи» [39, 145].

Тільки перехід через найбільш концентровані, згущені, страхітливі зони страждання – це шлях втрат, подолання свого *ego*, свого старого Я для *incipit vita nova*. Марина Новикова, аналізуючи міфосвіт Бернса, зупиняється на міфологемі дороги, яка в міфологічній традиції є ініціальним шляхом – Дорогою випробувань, і, як зазначає науковець, «не так фізичної сили, як моральних якостей, уміння поводитися у світі» [272, 89]. У фольклорній традиції ініціація також передбачає реалізацію ще однієї умови – тимчасового шлюбу з господинею іншосвіту, що стає своєрідною школою для ініціанта, який здобуває в цьому шлюбі «магічну мідрість, богатирську силу, розумову спритність – якості, що мають забезпечити йому майбутню удачу» [272, 90]. За твердженням Альони Лук'янової, справжній ритуал – це дійство, сенс якого полягає в тому, щоб скерувати людину до глибинних переживань, у результаті чого відбудеться внутрішня трансформація. Великий парадокс життя полягає в тому, що усвідомлення й зміни зазвичай приходять через страждання, через зіткнення з болем» [235] і – як наслідок – через усвідомлення необхідності покладатися лише на себе, коли поряд нікого немає. Вивчаючи ініціацію на матеріалі ритуалів посвячення в масони, Мікеле Морамарко зазначає, що упродовж символічних мандрів ініційований наражається на перешкоди, яких поступово меншає, подібно тому як матерія тоншає, дотримуючись Аристотелевої вертикалі. Та просування храмом наосліп, шуми, що звалюються на ініціанта, створюють в уяві шукача почуття переходу [261, 60].

Одним із ключових мотивів другого етапу ініціації є випробування страхом. Цю рису описує Марія Брацка, аналізуючи реактуалізацію міфу Запорозької Січі в оповіданні П. Свенціцького «У степу»: так, проходження Дніпрових порогів, кінні змагання – усе це небезпечно, лячно на кшталт божественному страхові [58, 73]. Прикладом актуалізації міфу єдності Марія Брацка визначає шлях простого українського селянина до науки як певне ритуальне дійство, пройшовши яке, герой (Івась із повісті «Син знайд» П. Биковського) отримує можливість долучитися до наукової спільноти та проявити свої здібності [58, 100]. Подібно до цього Григорій Грабович «головним засобом» міфу про Україну в «Тарасі Бульбі» Гоголя називає ритуал ініціації, посвячення [103, 147]. Успішною, зазначає дослідник, ініціація виявляється щодо Остапа, невдалою (адже перерваною) – щодо Андрія. Місцем ініціації в повісті є Запорізька Січ [103, 148].

Американська дослідниця Клариса Пінкола Естес у монографії «Та, що біжить із вовками: Жіночий архетип у міфах і переказах» розглядає особливості жіночої ініціації, що починається з невдалої угоди, яку вона уклала кілька років тому, перебуваючи в напівсні» [452, 383; про «ризиковану метафізичну подорож» жінки дивіться в розвідці: 156, 73–76]. Рефлектуючи з приводу антології «Тіло чи особистість? Жіноча тілесність у вибраній малій українській прозі та графіці кінця XIX – початку XX століття», Ростислав Семків протиставляє Машину й Жінку як символи часу змін, як «ланки неспокою» стабільному патріархальному світові. І – як наслідок – із появою волі, не зумовленої містично й патріархально-суспільно, «затрачається (не нищиться, а саме затрачається) межа ініціації, яка визначала традиційний чоловічий сюжет і яку охороняла колись жінка». Подальший розвиток емансипованої жінки в культурі модернізму, як зазначає дослідник, втрачається, «щоб надалі маскулінізуватися в образі “будівника комунізму”» [340, 122–124]. У рецензії на «Книгу Буття» Оксани Забужко Людмила Таран зазначає, що авторка футурологічної притчі віддає саме Слову функцію «витворення людини як Божої істоти: воно створює енергетичне поле духовної комунікації, без якої вона, людина, перетворюється на рухомий набір соціальних масок, виконавця порожніх механічних ритуалів». Через образ жінки в «Інопланетянці» Оксани Забужко відтворюється, як пише Людмила Таран, «розвиток творчого начала, його

формування в абстрактній людині, пошуки нею автентичності та ідентичності» [364, 288, 289].

Усі дослідники ритуалів ініціації солідарні в одному: ініціація – це шлях в один кінець, це шлях із метою здобуття нової, очищеної душі, що пізнала істину, це шлях абсолютних утрат усього старого, усіх попередніх структур, це вхід до первинного хаосу задля того, щоб оновленим, чистим вийти в новому бутті. Мірча Еліаде в розділі «Осяяння і внутрішнє бачення» книги «Міфи, сновидіння й містерії» уточнює, що ініційований, пройшовши «смерть і воскресіння», народжується для нового буття, котре, хоча й продовжується в цьому світі, але має вже інші екзистенційні виміри [138, 181].

Арнольд ван Геннеп, як і Акен Юбер та Марсель Мосс, аналізуючи обряд переходу в магичній ініціації, у тому числі в культурі Аттіса (що детально описано Мангардтом і Фрезером [399, 327–335]), співвідносить його з релігійною ініціацією. Дослідники відзначають багато подібностей між магичними й релігійними ініціаціями, між церемоніями посвяти в шамани, жерці, чаклуни, в духовний сан і коронацією, зведенням на трон вождів, царів тощо. Так, Арнольд ван Геннеп зазначає, що в усіх цих обрядах практикується передача і присвоєння сакральних предметів-регалій. Ними можуть бути барабани, скіпетр, корона, реліквії предків, що є одночасно знаком і атрибутом царсько-магічно-релігійної влади. Проміжний період тут також постає як період підготовки й усамітнення, насичений усілякими табу й особливими приписами, іноді він триває з дитинства; це аналог послушництва [87, 103]. Підсумковим обрядом у ритуалі релігійної ініціації є хрещення священника.

Третім, заключним, етапом ініціації вважається повернення, входження в нову якість, залучення до спільноти, суспільства. Обряди входження, здійсненої посвяти супроводжуються в усіх ритуалах трапезою, святом, радістю, веселощами, ритуальними танцями тощо.

Світлана Махліна, аналізуючи різноманітні форми релігійних уявлень крізь семіотичну призму, зупиняється, зокрема, на обряді посвяти, що являє собою складний комплекс знакових елементів, серед яких: Світове дерево (Вісь світу, Космічне древо тощо), ізоморфними дублікатами якого є вегетативні етнообрази (калина, береза, верба, дуб тощо), орнітологічні (птахи), абстрактно-символічні, атрибутивні (мотузка),

піроморфні (вогнь) та т.ін.; символічне сходження на Небо (структурно-семантичні синоніми – сходження на гору, залітання на дерево тощо); образи-медіатори (що метонімічно символізують такий рух угору: як-от орнітологічні образи); магичні предмети; зовнішній вигляд ініційованого, його атрибути тощо [248, 10–31]. Наталія Слухай розглядає Світове дерево серед домінантних вербальних засобів впливу на реципієнта в ритуальній культурно-міфологічній традиції [351, 103–113]. Ніколай Бердяєв одним із шляхів ініціації називає творчий акт, адже він завжди є звільнення і подолання, вихід, перемога [39, 42–43]. Філософ пояснює, що у творчості людина звільняється від пригніченості й «виходить із себе», що треба розуміти не як втрату, а віднаходження себе, «свого ядра» [39, 44]. Творчість ототожнює суб'єкт (того, хто творить) і об'єкт («світовий об'єкт»), а символізм розсуває межі творчого художнього акту, прокладаючи шлях до теургії й оприявлюючи творче сходження людини. Філософ осмислює взаємозв'язок творчості з гносеологією, вбачаючи у творчому пізнанні «акт буттєвий, акт сходження в бутті» [див. про це: 39, 154–157]. У книзі «Сенс творчості» вчений розвиває одну з тез релігійної філософії про співучасть людини у творенні світу: «З появою Христа-Боголюдини починається восьмий день творення. <...> Людина має бути співучасником світотворення Божого» [39, 127]. Саме творчість філософ називає «справою богоподібної свободи людини» [39, 130].

Український етнограф Леся Горошко, аналізуючи давньоукраїнські й християнські обрядодії, зупиняється на ініціальному аспекті води в етнічній традиції українців. Так, наприклад, церковний обряд хрещення немовляти за своєю суттю є глибоко символічним, «він також має берегово-очисну, ініціальну семантику, позаяк очищує дитя від первородного гріха, надає ім'я, залучає до нової форми буття як вірянина у складі церковної громади, освячує нову людину тощо» [101, 141]. Зі сценарієм ініціації пов'язують також обрядодії із застосуванням води, зокрема ті, що дотичні до обрядів переходу: весільні, повивальні, поховально-поминальні. Скажімо, звичаї «переливання» води молодят, миття голови нареченої перед весіллям, вмивання нареченої, купання батьків, вмивання свекра й свекрухи, напування свяченою водою того, хто стоїть на порозі смерті, обмивання померлого, кроплення свяченою водою небіжчика, труни, миття рук після похорону, залишання склянки води для

померлого, оплакування небіжчика (ізоморф води – сльози) тощо – усе це має архаїчне коріння, що ретранслює обряди переходу. Леся Горошко пояснює, що так «особа, яка здійснює перехід з однієї соціальної категорії в іншу («лімінальна» особа), впродовж якогось часу перебуває поміж цими соціальними станами. Здебільшого така перехідна фаза уподібнюється до смерті, а відтак і зміна статусу лімінальних осіб (наречені, новонароджений, померлий) символічно зображається як перехід через воду, потопання в ній, ритуальне вмивання, обмивання водою чи занурення в неї <...> і засвідчують символічне подолання перешкоди. Власне, завдяки цьому вони очищуються від минулого, бо вода змиває ті ознаки, які були властивими їхньому попередньому стану» [101, 163–164].

У профанних сферах життя можна зустріти ритуали ініціації, точніше, її рудименти, адже здебільшого ініціація втратила свій глибинний сенс і структуру. Серед прикладів давньомагічного ритуалу ініціації можна назвати посвяту в піонери/комсомол/пластуни, ЗНО, деякі релігійні обряди, туристичні походи та багато іншого. Це приклади ініціації дорослішання, котра має за мету народження з дитини/підлітка дорослого, повноправного члена суспільства, самостійної особистості. Окрім того, психологи відзначають, що саме підліткам притаманні архетипні теми, ситуації, потреби й психологічні стани, що спонтанно проявляються в культурах, де більше не існує інституту ініціації, у тій чи іншій формі, як-от: втеча з дому, самостійність, ризик, незалежність, прагнення до перевірки/випробування себе, утвердження себе в новій якості, гідне позиціонування себе в групі однолітків, руйнація батьківських стереотипів та прив'язаностей до батьків, спротив традиціям, авторитетам, зустріч із хаосом і спроба подолати його, сексуальність, витривалість, самодисципліна, випробування, зокрема, болем, пошук прикладу, геройство, подвиги, зацікавленість темами смерті, потойбіччя (специфічні стилі рок-музики, кіно) тощо. Ініціаційні теми в профанному світі виражаються переважно в хаотичних, деструктивних формах, які можна розглядати як сурогати ініціації або псевдоініціацію [36; див. ще: 87].

Справжня ж ініціація насичена глибокими символами й сакральними міфологемами. Сам ритуал ініціації має міфологічне ядро: смерть і воскресіння певного

божества, з яким ініційований ідентифікує себе. Тобто ініціація покликана привести людину до досягнення безсмертя душі.

Ігор Зварич, розглядаючи міф у різних формах просторово-часового моделювання дійсності, описує комбінування мотивів обряду ініціації з мотивами смерті в казці, що свідчить про створення в ній «ілюзії просторово-часових та семантичних параметрів міфу»: у чарівній казці герой входить у чужий світ як абсолютно ворожий і поводить в ньому відповідно: як ворог, тобто, словами дослідника, «правила його поведінки та вчинки абсолютно профанні». Однак саме завдяки цьому він перемагає сили потойбіччя: «це за суттю своєю наївна ілюзорна екзистенційна гра в спроможність перемогти смерть». Обряд ініціації, резюмує вчений, є «згущеною і стислою до долі індивідуальної душі формою космічної циклічності буття» [160, 62–69]. А. Ощепкова, аналізуючи міфологізм (як створення нового міфу-тексту) російського поета-символіста Андрея Белого, співставляє сюжетні схеми творів письменника (зокрема повість «Срібний голуб») із моделлю чарівної казки. Структурно повість, як і казка, розпадається на три блоки, в основі кожної – форма випробування головного героя на шляху додому. Дослідниця доходить висновку, що оповідь підпорядковується наративній логіці міфу, пов'язаного з обрядом ініціації: «своє місце» (дім) → шлях → перехід межі → «чуже місце» → повернення додому. У тексті повісті семантика мотиву ініціації, доводить А. Ощепкова, полягає в кількох ключових сегментах: перехід межі з метою отримання нової інформації стосовно посвяти; циклічний шлях – туди й назад; перехід супроводжується подоланням перешкод; сенс такого переходу – у метафоричній смерті героя, що одночасно є і його народженням [288, 23–24].

Художньо-сакральна сфера експлікує унікальні трансформації сакрального ритуалу, моделюючи **індивідуально-авторські варіанти міфосценарію ініціації**.

У монографії польської дослідниці Дороти Корвін-Пйотровської велика увага приділяється способам застосування певних типів дескрипції. Так, актопрезентаційна дескрипція характеризується зокрема «введенням несподіваних, сюжетно й перцепційно невмотивованих кутів зору, а також перетворенням предметів на суб'єктів опису», внаслідок чого позиції осіб і речей у способі світобачення ніби урівноважуються

[189, 48–49]. Подібне спостерігаємо й у творах **Юрка Іздрика** [текстовий алгоритм даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.6.1].

Воцтек, герой однойменного роману трилогії «3: 1. Острів Крк. Воцтек. Подвійний Леон», проходить випробування в «санітарній зоні» хворобою: *«Хвороба з її пишним набором інструментів і забав давала Воцтеку те, чого не давало більш ніщо, – сенс. Очікування, боротьба, терпіння і знемога – це була його, Воцтекова, робота, він не міг ані позбутися, ані уникнути її, вона була його, невідступно й неухильно його, і в цьому був сенс. У стражданні завжди є сенс. <...> Принаймні Воцтек відчував у своїй приреченості щось справжнє»* [519, 43]. Саме такі випробування покладають кінець пошукам сенсу буття Воцтека: *«<...> кожне випробування ти з майже усвідомленою полегкістю сприймаєш за доказ власної гріховності, бо навіть у неї не можеш повірити самотійно»* [519, 43].

У новелі «Поїзд втікачів» з роману «АМ™: Як досягти безсмертя в домашніх умовах» своєрідну «нелюдську ініціацію» проходить у «концтаборі, закамурфльованому під річковий вокзал», для лунатиків агент-резидент, «шпигун-самоук, нишпорка-харизмат», «який під видом лунатика-прозеліта проник у святая святих клятких буддистів і вивідав всі їхні таємниці» [520, 264–265]. Результатом ініціації («щоденна (щонічна) практика лунатизму») стало досягнення «найвищих щаблів втаємничення (вже за тиждень він ходив уві сні по карнизі будинку)» і в той же час «фатальним чином відбулося на психіці – його сомнамбулічне alter ego прийняло подобу однієї із тотемних комах, він сам натомість вибрав за фетиши саперну лопатку, за допомогою якої котроїсь ночі самотужки підкопав табір по периметру і вглиб <...>» [520, 265–266].

Ініціація розкривається в романі **Володимира Дрозда** «Листя землі», у «книзі доль і днів минутих», як шлях до таємниці буття [текстовий алгоритм даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.6.2]. Ініціація – шлях до мрії, звільнення від «оков старих вір, <...> від земних і небесних богів» [500, 137] – очікує на людей Пакуля, райського Краю, де насправді – пекло. Міфологема шляху розгортає міфосценарій кінця – доходження до нижньої точки вертикалі, пекла – як умову переродження і віднайдення омріяного щастя: *«<...> дорого заплатить вона [людина – Ю. В.] за щасливу оману сю. Брестиме вона тяжко, кривавлячи крутий шлях свій і кістьми засіваючи. І запрагне*

людяка знову оков на душу свою, бо страшно їй стане від самої себе, і буде час великого випробування, чи достойна яна нової землі і нового неба» [500, 137]. Метою і кінцевою точкою випробувань для пакульців має стати розгадування у своїй душі таїни буття: «<...> прийде <...> час, коли людяка можуть свою і силу відчує, ще не збагнену для неї сьогодні. І бачитиме вона всю землю перед себе<...>. І відчує людяка тягар і біль, як я відчував. І одвітом великим за все живе людяка одвічатиме, бо у волі її буде – кинути землю в прірву пристрастей своїх. Аж тоді скаже собі людяка: ось відкрила я таїну буття, вона в душі моїй...» [500, 138]. Усі етапи ініціації проходить Гаврило Латка, шукаючи землю Горіхову. Занурення в хаос, відділення від соціума, від рідного дому для Гаврила Латки – це відхід від рідного Краю в пошуках острова щастя. Шлях до нього – суцільна низка втрат: матері, дітей, дружини. Результатом же пошуку райської землі стає повернення додому й осмислення ціни пошуків та досягнення таїни буття. Своєрідним мікросценарієм ініціації стає для Гаврила Латки зустріч в тайговому селі з тамтешніми мешканцями, які здійснюють над ним ритуал ініціації: зачиняють у порожній хаті й стережуть «шість тижнів, допоки йон душею і тілом од блукань своїх одужав» [500, 230–231], забороняють розмовляти. Випробування самотністю, мовчанням завершується переродженням: Гаврило «з тих пір перемінився, іншою людякою став. <...> І залишив йон промисли золоті, а поселився в тайзі, і людяки довоколишні за святого мають його» [500, 231]. Переродження, духовна метаморфоза відбувається з ініційованим Гаврилом опосередковано: через «передзвін дзвонів», який у християнській традиції вважається сакральним звуковим символом, медіатором, що поєднує землю з небом і відкриває таємні канали. Одужування Гаврила відбувалося за допомогою передзвону дзвонів, почути які вдавалося не кожному, адже «хто вже удостоївся чути передзвін у землі Горіховій, на того святість сходить» [500, 231].

Подібну ініціацію проходить отець Олександр: блукання Страхоліссям, коли «заступали йому дорогу куці та дерева», стає для отця Олександра пошуком «духовної стежі», «трудної стежі» [500, 622–623]. Випробування для нього – така сама низка втрат, як і для Гаврила. Хоча шлях до себе Гаврило долає через смерть усієї родини, отець Олександр же втрачає не лише рідних, а й нажите роками добро. Ось як він описує в «Книзі днів» свій шлях до істини: «Забрав ти статок увесь од мене, що в гріхах земних

потонув, корів жирних забрав, коней вороних, овець моїх і курей моїх. Залишив ти голого мене серед пустелі житейської, аби відчув я на шкурі власній, як бідним людякам живеться. А докуль перебував я наче у шкурі залізній, до світу не почутливій. Далей забрав ти од мене дитву мою, кровиночок моїх, і жонку забрав навіки. І волав я, нерозумний, до тебе, бо ще власні болячки мені боліли гостріше, аніж болячки людяцькі, ще не відкрилася мені висока премудрість твоя. Тади послав ти мене до тюрми мринської, у каземати муровані, віддавши на лихую наругу антихристам. Аж тади побачив і відчув я сповна, скільки горя людяцького навколо мене у світі твориться. Аж тади я зрячим душею зробився» [500, 622–623]. Ініціація отця Олександра відбувається в християнській системі координат: до таїни буття отця Олександра «*приводить Господь*», а результатом душевної «*зрячості*» стають відкриті «*рани людські*» в душі отця Олександра: «*І увесь я тепер у ранах, яко ти, Господи, коли на хресті був розіп'ятий, се – рани людські, і болять мені*» [500, 623].

Біблійні паралелі випробувань Ісуса Христа і «*пакульських людяк*» (зокрема отця Олександра) експлікують християнський сакральний контекст міфосценарію ініціації в романі Володимира Дрозда «Листя землі»: «*Привів мене Господь, щоб утямив я: людина, яка в такі страшні часи будує, а не убиває та руйнує, Божим перстом відзначена. Бо тільки така людина порятує світ од божевілля, і болій ніхто*» [500, 623].

Одним із християнських маркерів ініціації-випробувань є міфологема чаші страждань: «*<...> і знову горювала земля пакульська у розрусі та голоді, і Христя разом з людьми Краю пила чашу гірку*» [500, 443].

Філософським підсумком випробувань, ініціації як шляху до себе стає навернення до Бога: «*Отак і Господь посилає на людей грішних війни, революції, болесті та наруги усілякі. <...> І буде ще лих немало на землі нашій, аж тади запалає знову у душах людських вогонь добра та любові, і навернуться вони знову до Бога, і уже – навік*» [500, 624].

Умовою здійснення такого сценарію ініціації є, на переконання автора роману, терпимість (невипадково Кузьма, син Несторів, що зводить млин на горі в часи тотальної ненависті, злості і відбудовує його після руйнації, має прізвище Терпило), любов, добро і працелюбство, адже, як повідав Уляні з небес Нестор Семирозум, «*перепливе ріку той, хто не вбоїться виру і рук не опустить, хоч і судилося йому утонуту*» [500, 510]. Переродження душі через великі страждання принесе очищення

землі від зла: *«Кому ж воно треба, горювання наше?»* І відповів Нестор Семирозум так: *«Вам, людякам, найбільш і треба. Щоб душі ваші од зла очистилися і добром напиталися. Не скоро це ще буде, але – так. Сказано-бо в Святому писанні: “Хто до кінця витерпів – порятується”*. І не тільки для самих себе ви горюєте, а в ім'я усіх, хто на землі проживає. Бо набуте душами вашими у стражданнях великих для наступних колін людських, країв і земель усяких наукою гіркою та світлом духовним висіється й проросте» [500, 444–445]. Міфологема «вогняної ріки» є символом перешкод, які судилося пройти задля підтримання «вогню душі» як часточки вселенського вогню: *«І бажав я йому <Пакулю, Краю – Ю. В.> жагуче, як живий, а не мертвий давно, пережити усе, що судилося йому пережити, перебрести через вогняні ріки часу, перебрести – і бути»* [500, 322].

Індивідуально-авторським варіантом міфологічного сценарію ініціації **Галини Пагутяк** [текстовий алгоритм даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.6.3] є у «Записках Білого Пташка» будівництво людьми «велетенської Вежі» – абсурдної імітації Вавилонської вежі як спокутування сізіфовою працею: *«Ми всі відбуваємо покуту сізіфовою працею, щоб усвідомити, що таке абсурд, і кінець кінцем перемогти його. Спочатку треба очиститись терпінням і відчаєм, щоб прийшло покоління, яке знатиме лише одну безтурботну радість. І Вежа розтане в повітрі, не залишивши навіть тіні кіптяви у безмежному просторі»* [540, 100]. Безсенсне будівництво Вежі, постійне переслідування її «чорною тінню» (тобто повсякчасне виринання підсвідомого в лабіринтах Вежі) сприймається Білим Пташком, який намагається *«вигнати людей під зоряне небо»*, як «Божє випробування» [540, 85]. Певним випробуванням стає для молодого письменника, що працює з рукописами померлої колеги Анни, входження у лабіринт вимріяного-вибудованого Анною райського світу, який існує паралельно з реальним (всі мешканці ТОГО будинку в ТОМУ світі – мешканці й ЦЬОГО, однак в обох немає Анни). Хаща лісу, стежки, що зникають і з'являються, дерева, що дихають, – світ живої, одухотвореної природи, в якому заховався казковий хронотоп абсолютного щастя, стає випробуванням для мандрівника. Півість «Спалене листя» експлікує міфологічно-фольклорний прецедентний *«мандрівний сюжет про чужинця, якого примушують залишитись назавжди у якійсь країні»*. Однак спостерігається

нерелевантність мандрівного сюжету сюжетові повісті (наратора-чужинця, наратора-мандрівника легко випускають із лабіринту, не дозволяючи вдруге віднайти маленький дерев'яний будиночок). Повернення до чужого міста, яке гнітить своєю одноманітністю й безперспективністю, сприймається тим, хто одного разу віднайшов райський локус, як випробування [540, 217–218].

Міфосценарій занурення в першохаос реалізується в «Книзі снів і пробуджень» за допомогою образів-ізоморфів хаосу: підземелля, темного лісу, образів-медіаторів, що зникають часопростори: ріка, гори, ліс. Так, повернення до первинного хаосу сприймається героїнею як пекло, в якому панує *«надлюдський страх»* від перебування *«в цілковитій самотності»²¹⁹* [540, 193].

Любо Дереш моделює міфосценарій ініціації в позачасових і позапросторових вимірах, в *«інших секторах пам'яті Сонця»* [497, 188], яких сягають феноменальні здібності головного героя повісті «Намір!». У своїй уяві Петро П'яточкін проривається у трансцендентність, де стикається з тератоморфною істотою – *«нафтолюдом»*-перевертнем (*«Воно бовваніє чорним жиром, більшає, швидко перетворюючись на людиноподібну істоту. Тепер це стара жінка з м'ясистим чорним обличчям, закутана з ніг до голови у щось блискуче, органічне, схоже на велетенську надуту кишку. Її слизька, кольору нафти кишка-хламида зникає хвостом у мазутній ополонці. Єдине деформоване око на вдавненому обличчі світиться жовтим злом»* [497, 190]), що сіє жах і паніку, пригнічуючи психіку тривожністю й холодом (*«Якийсь потворний духовий інструмент висмоктує з простору повітря і заповнює сповільненим потойбічним звуком»* [497, 190]). Образ смерті на міфологічному зрізі метаморфоз з'являється й у світі живої, одухотвореної природи: *«Я відчував, як смерть, маскуючись то під мороз, то під відлигу, кружляє довкола будинку. Припадає до облуплених стін, виє в комин і зазирає крізь голі шиби»* [497, 247]). *«Посвячення у невідоме, яке є суттю буття, досвідом досвідів»* [497, 86], стає зануренням у глибини підсвідомості, переходом меж рельного світу, виходом у незнане, передбачаючи одночасно початок і кінець. Фінал повісті оприявлює саме таку невизначеність, що уможливлює ототожнення міфосценаріїв ініціації, початку й кінця. Колоративним уособленням *«того, що трапилося вперше»*, є червоне [497, 95]. Сценарій ініціації розгортається у світі аналогій / асоціацій / уяви – на

шахівниці, де зійшлися Я і світ: «*Фігурами світу є події та ситуації, фігурами “я” є дії та рішення. Кількість наших фігур обмежена, тоді як запас фігур світу є нескінченним*» [497, 95]. Ритуал ініціації (герой силоміць повів за собою у трансцендентні світи Гоцу Дралу) обертається для Петра П'яточкіна невдалою, трагічною спробою: замість всезнання й свободи – лише «*нарізка пам'яті*» [див. однойменний IX розділ: 497]. Після смерті (реальної – Гоци й символічної – себе («*Замість мене у цьому світі присутній спустошений привид, опудало <...>*» [497, 220])) герой повісті перероджується: усвідомлює, що єдиною протидією «*холодній, німій пільмі, яка рано чи пізно поглине кожного з нас*» [497, 221; див. також про смерть-суперницю в шаховій партії: 153], є бути: «*Жити на всі сили, жити на всі жили. Жити в Духові, діяти Духом. Щосекунди, зі всіх сил, до останнього віддиху намірятися повернути нескінченність, яка тут, поруч, на відстані руки*» [виділено автором: 497, 221]. Хлопець із феноменальною пам'яттю обирає «*радикальний спосіб ініціації*» [497, 198]: «*накопичити вольовий заряд*» в одній точці часопростору, щоб перенестися в інший світ [497, 199], «*символічно*» [497, 221] вмерти в цьому світі, щоб силою волі змінитися. Світ дитячої уяви породжував потойбічних істот «*мару*», «*бабайку*», «*церату*», що уособлювали собою страх [497, 74–75]. Дитячі спогади реконструюються в дорослому світі міфосну за допомогою занурення в підсвідоме. Підтвердженням уявних-зі-сну-спогадів є зарості бур'яну за хатою в реальному світі [497, 76], а встановленою точкою шляху до кінця є «*магічна лінія смерті*» [497, 87] – прірва, в яку заглядає й занурюється ініційований Петро П'яточкін.

Лідія Стефановська в розвідці «Довге підводне плавання» розмірковує над природою досвіду й методом його набування. «Туга за автентичністю», «туга за об'явленням» головного героя оповідання *Тараса Прохаська* «Від чуття при сутності» обумовлює емпіричний спосіб світопізнання, який полягає в «максимальній напрузі уваги до всього», а значить – вміння дати собі раду в межовій ситуації, коли людина «стає віч-на-віч з дійсністю остаточною». Це є випробуванням для того, хто виходить «поза межі світу рутинної поведінки». З ініціацією може впоратися не кожний. «Це дорога містиків», – уточнює літературознавець. Отже, досвід «поширення кіл втаємничення» стає для Прохаськових героїв своєю ініціацією, що межує з

«об'єктивною» епістемологічною ситуацією людини» (іншими словами – «спробою охопити Все» [361, 176, 185, 184]. Саме страх продовження такої пустки, страх бути причетним до генерування (як виправдовування) цієї пустки змушує Франца заповнювати порожнечу, не давати редукції розповзтися: розказувати доньці якомога більше про себе [545, 15–16]. Міфосценарій ініціації в «параесеїстиці» Тараса Прохаська вибудовується в контексті авторської інтерпретації творчості Бруно Шульца. Оновлення ініційованого, набуття ним нового статусу відбувається стосовно реципієнта художніх творів Шульца й пов'язується з унікальним ідіостилем письменника: «<...> Шульц виробив свою бездоганну техніку виявлення намірів. Його форма, його нанизання слів у такий спосіб, що кожен бачить, що за правилами канонічної техніки замість цього слова могло би бути якесь інше, бо слова нанизані за незрозумілою методою зав'язування вузлів, веде до чогось вищого як розуміння. Вона веде до того, щоби вести за собою, щоби втягнути у центрифугу слів і намірів і випустити, викинути з неї вже когось трохи іншого. Дбати про читача у значно більшій мірі, ніж те, що називається дбати про того, для кого пишеш» [550, 73]. «Незбагнений акт ініціації» постає у дзеркалі етнічної міфології, народних вірувань як модифікований культ святого Миколая, що «віддавна переплутаний з питанням дитячого еротизму. Та сама містика невинності, таємниці, прагнення, підозр, натяків, солодких задовольень. Та сама народна педагогічна система природного циклу – спочатку таємниця, про це не говорять ні батьки, ні діти, потім незбагнений акт ініціації, тоді – ні з того, ні з сього той, хто ще вчора був об'єктом не промовленого, відразу стає його суб'єктом» [547, 7; див. також: 11–12, 14]. У повісті Тараса Прохаська «НепрОсті» роздуми про редукцію («<...> як величезне людське життя, нескінченність наповнених нескінченністю секунд поступово можуть редукуватися до кількох слів, якими, наприклад, сказано все про цю людину в енциклопедії <...>», як редукція може бути «майже абсолютною») [545] призводять до усвідомлення Францом пустки як знаку кінця.

У романі-притчі **Валерія Шевчука** «На полі смиренному» міфосценарій ініціації [текстовий алгоритм даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.6.4] вибудовується в християнській комплементарній парадигмі на зіткненні дуалістичної (добро – зло, Бог – сатана, світло – темрява, істина – обман, небо – підземелля, чистота – гріх, «бісівське» –

«богодатне» знання тощо), космогонічної (Божий промисел, Боже творіння тощо), есхатологічної міфомоделей. Добровільне сходження монаха *«раба Божого Семена»* в *«затвор»* є його усвідомленим кроком-вибором²²⁰: *«Тут, у темряві, Господи, шукаю твого світла, а світло твоє – це добро справжнє»*; *«Не судити, а розуміти я хочу людей, що зачинилися тут від світу. Тільки той, хто упередженої злості позбудеться, може небо відчутти в своїм серці, ясне, високе – око Господнє й недріманне. Воно може бути сіре, голубе, блакитне, темно-синє чи й чорне, але вимір його безкінечний. Душа моя прагне відтак його світла, і це по-особливому різко відчув я тут, у затворі, в темній, як гріб, печері»* [564, 111–112]. Сходження в п'ятьму – як перший етап ініціації – передбачає два шляхи: перший – до диявола (*«не один, увійшовши в затвор, починав не до Бога наближатися, а до диявола»*); другий – назустріч світлу, з *«кляпчиком блакитного неба»* в серці: *«Тут же, в затворі, можу, коли треба, заплющитися і, тримаючи у визорі той осяйний кляпчик, знайти у собі вивищений настрій і ту ж таки радість, що заливає мене всього»*. Тому сходження в темряву обертається сходженням неба під землею: *«В час же найвищого одкровення келію мою заливало біде, напрочуд чисте світло»*. Подібну терапевтичну функцію виконує й образ печери (в епізоді про біснуватого Прокопа). Шлях ініційованого (а таким є в романі й князь, що добровільно зрікся мирського життя, – Святоша) – це вибір: любов до людей і до життя, чи любов до Бога, без любові до людей і до життя, бо, на його переконання, *«красою оздоблює сей світ диявол, а не Господь – приманювати нас хоче»*. Вибір полягає в способі служіння Богові: *«Не штука бути добрим, утікиши від світу, штука бути добрим, живши між людей»* // *«Не штука Богові служити, в сонці купаючись, штука йому служити в тьмі кромешній»*. Отрок Петро (який є єдиною ниточкою князя з мирським життям, де залишилися всі його рідні) намагається збагнути: *«Навіщо кидати себе до пекла в живому житті, хоч би задля вічності? Чи не стане це початком пекельного вогню, який у вічності палатиме?»* Однак ця *«п'ятьма кромешина»*, висмоктавши все душевне світло, перетворила князя Миколу-Святошу на потвору: *«мертве обличчя перед собою побачив, жовте й нерушне. На ньому просихав піт, а знерухомілі очі дивилися як скляні»*. Для світлого, наповненого любов'ю отрока Петра-Данила печера й викопана могила стають місцем зцілення від *«любіві надмірної»*. Той самий вибір – і в епізоді про

Прохора, *«котрий робив хліб із лободи, а з попелу – сіль»*: жити для інших чи для себе: *«Праведність не в тому, живеш для людей чи ні. Праведність у тому, чи для Бога живеш»*. Тому слуга Прохора Лазар і вважав Прохорове життя неправедним, адже *«Живної сили ви удостоїлися, але не воздається вона любов'ю»* [564, 8, 9, 16–17, 38–39, 49, 65, 66].

Ще однією алюзією на великий потоп є випробування Ісакія, котрий навмисне йшов назустріч дощу, вітру, граду, *«завбільшки, як курячі яйця»*, що *«боляче стьобав»* його. Печера для старця Ісакія – це як спроба звільнитися від туги, що *«була як біль ізсередини, і їла-роз'їдала його»*: *«був у світі і пропадав від туги, пішов із нього, і знову вона до нього прийшла»*. Темрява, *«волохата й бездонна»*, стає колоративним маркером хаосу у світі видінь – несе із собою розпач. Однак саме в печері з'являється старцю Ісакію видіння, що відкриває йому істину: *«Не треба тіло своє умертвляти, бо не для смерті я є <мовив Той, кому низько вклонився Ісакій – Ю. В.> : життя – уділ мій, і світ оцей Бог створив – не диявол!»*. Ритуальний танок з *«юною красунею»* в печері стає для Ісакія випробуванням любов'ю до життя : *«Цей танець, що танцюєш <...>, – перевірка тобі. Витримаєш – покинеш це пристановище печалі і вийдеш до сонця й світу. Запам'ятай: не темрява життя творить, а сонце і світ»*. Та не пройшов випробування Ісакій (*«Ти не дотанцював свого танцю <...>. Вже не маєш сили до великого і справжнього життя»*) – упав у *«кромешну п'тьму, що колотилася навколо»*. Після зустрічі в печері з Тим, хто світився, Ісакій усвідомлює, що *«боротися людина повинна не з собою, а за любов супроти ненависті <...>. Хто ж бо життя творить, той неодмінно любов сіє, відтак і благословенний стає, а хто ненависть сіє – у шаті він князівській чи чернечій, – диявол у ньому»*. Друга спроба занурення в п'тьму стає для Ісакія останньою: печера як часопростір боротьби Бога й диявола породжує видіння, в яких *«уявні люди» «у п'тьмі ходять»* і *«самі є п'тьма»*. Ісакію ввижається, що *«летить він у п'тьму, падає, повільно кружляючи, і чим довше летить, тим більше витікає з нього світла, як із світильника, що гасне»*. Матеріалізованою п'тьмою стають для схимника Ісакія не лише артефактні створіння (тіні), але й образи хтонічного світу: образи-перевертні, як-от ведмідь-гадюка. Усі вони – *«бісівське наслання в печері»*, щоб випробувати силу духу Ісакія. Чернець проходить його, адже, помираючи, світиться:

«він дивився в те небо і в те шатро сліпими очима, а вуста його ворушилися, наче молився він сонцеві, його силі, потузі і всевладі. Пив небо й сонце беззубим розкритим ротом, цілим обличчям <...>» [564, 97, 80, 83, 84, 85, 90, 99, 100].

Сліпота є ще одним авторським міфосценарієм ініціації в романі Валерія Шевчука. Так, Теофіл, очі якого виїли сльози, тільки осліпнувши, почав розуміти, *«що то за радість бачити світ»*. Втрата тілесних очей стає для ченця здобуванням духовних очей: бажання печерника Марка *«зробити користь душі <Теофіла – Ю. В.> і високоум'я <його – Ю. В.> перетворити у смирення»* не здійснюється: Марко, помираючи, так і не повертає Теофілу зір – не потрібний він тому, хто, *«мавши його, світу не бачив»*. Протиставлення двох глечиків: порожнього, у який роками скапували й тут же просихали сльози, *«пролиті у жалю до себе, сльози озлобні й сльози про око людське»* (саме ці порожні сльози *«бур'яном порожнім проростуть»*), і золотого, наповненого слізьми, *«пролитими у щирому горі, в милосерді і співчутті, <...> з любові»* – вибудовує дві поведінкові моделі: жити для себе чи для людей [564, 116, 117, 120–121].

Ритуал ініціації Агапіта відбувається в темному лісі: *«...темінь колотилася довкола, бо неба під ту хвилю не було, як і місяця в ньому. Замість неба товклося щось чорне й насурмлене, і він раптом злякався, що збочить зі стежки і навіки пропаде в темені»*. *«Нікчемний забобонний страх»* породжує видіння, у яких трава та зілля уявляються *«безіменно-навальною юрбою»*, а земля *«живу плоть має, і їй від його кроків болить»*. Проходження лісом (ніби *«товксь у темряві, наче потрапив у яму, з якої ніяк не міг вибратися»*) стає для молодого Агапіта своєрідним поверненням до себе. А втеча з села в монастир – втечею від *«глушини»*, від *«старих богів»*. Так, протиборство старої й нової релігій змушує Агапіта шукати свою стежку: *«Я цілителем хочу прославитися»*. Випробуванням для духу ченця Іоанна-затворника стає подвійне заточення в темряву: *«тісне та скорбне місце»* – печера й ночі, що *«його якнайбільше непокоїли»* (*«пішов із ночі перехідної у ніч цілковиту»*). Щоб побороти свою плоть, Іоанн проходить через тілесні й душевні муки, спокушаючись безкінечними видіннями коханої Настки, спускається в бісівську пільму, населену хтонічними істотами: *«чорні вужі почали виповзати з його рота: видав він брутальними і хрипкими, як гавкіт, словами. <...>*

Вуста ж його плювали й плювали гадюченнями, захлинаючись од проклять і поганих слів <...> чорна жаба росла в його грудях, чорна жаба смоктала з його серця кров, а він відчував од того втіху» [564, 131, 132, 127, 159, 161–162].

Ініціацію тортурами проходять ченці Федір і Василь: Федір, якого «били, потім припікали розпеченим залізом, кололи мечами <...> тоді звеліли повісити його у великому бовдурі над вогнищем і запалили вогонь», виявився «сильніший і чесніший» за Василя: «зламався перед князем вимащений у глину чоловік <...>». Результатом ініціації є передсмертні хвилини, які в кожного були різні: «І лежали вони обіч: один із обличчям просвітленим, другий із обличчям перекошеним: одна пристрасть їх мучила, однаково загинули і від однієї руки, але хвилини передсмертні в кожного були різні». Поведінкова модель ініціації базується на дуальності світу: «<...> все в цьому світі надвоє розділене і все у змаганні вічному перебуває: знайди у вирі тому своє справжнє місце!<...> Коли ж торкне тебе гнилець життєвий, – не є ти уже боговірний, а у твань починаєш перетворюватися. Однак і той, хто чистоту і богоподібність свою зберігає, не може гордувати тванню й упосліджувати нею: гординя – той-таки гнилець для душі» [564, 223–224, 226, 228–229].

У романі *Марії Матиос* «Солодка Даруся» міфосценарій ініціації реалізується через музичний код. «Музика-випробування» (весільна хора, мелодія «гора-маре») [530, 87–88] є ізоморфом шляху: «<...> вона вказує напрямок, яким відтепер ці двос рухатимуться тільки синхронно <...>; завжди і тільки разом, не порушуючи темпу, не шукаючи іншого ритму, лиш так, як у цім строгім і величнім танці – не танці, а швидше, прилюдній, але безмовній, клятьбі на досмертну вірність чи добровільне рабство разом» [530, 88].

Міфосценарій ініціації в поезії *Сергія Ткаченка* реалізується в християнській парадигмі «мученицького шляху», «хресної путі»: через зречення й зради «братів» – «апостолів і учнів» (вірш «Монолог Ісуса Христа»). Шлях ліричного героя вірша «Мов той Мазепа, що весь вік із москалями...» є втіленням Долі Сізіфа-Каменяря: «<...> вже стільки літ і дій / Довбаю сю скалу – мук сповненими днями / І переплавляю безсонними ночами / На гнучу й гостру сталь – руду словесних глиб» [560, 20, 26].

У п'єсі *Олега Гончарова* «Сім кроків до Голгофи» міфосценарій ініціації ретранслює біблійний міфосюжет про дорогу Ісуса Христа на Голгофу через страждання, муки, смерть і воскресіння. У тексті твору цей біблійний сюжет відтворюється в контексті есхатологічного міфосценарію, де *«дуже важкий»* хрест, який Месія, *«чудовий негідник»* Ієфен, несе на своїх плечах по світу, бо той *«вже давно чекає на свого Месію!»*. Шлях *«на Голгофу»* Месії-Ієфена десакралізований, адже абсолютно протирічить прийнятним *«суворим аскетичним правилам»*: розпуста, облуда, вбивства, брехня – ці та інші *«моральні закони»* Месії не лише унеможлиблюють шлях святості (ці закони – *«гидке питво, змішане на слині розчулення та жалю»*), а навпаки – регламентують шлях моральної деградації. Так, дорога на Голгофу стає для Месії шляхом абсолютної деградації, відмирання всіх людських якостей, *«доведення до досконалості»* аморальності, цинізму, нищості, безсердеччя. Своєрідним семантичним дублікатом цього шляху є випробування в хтонічному локусі царя Іоада: *«Я лізу до цієї страшною ями зі зміями не лише для того, щоб випробувати на міцність свою волю. Я добровільно йду на тортури заради того, щоб весь світ зрозумів: коли у народу є такий цар, цей народ подолати неможливо!»* Профанація сакрального міфосюжету (сходження на Голгофу через нелюдські страждання Ісуса) реалізується в тексті мотивами побудови *«приватної»* Голгофи (*«Я насиплю коло Калії величезну гору і зійду на неї зі своїм хрестом!»*) і тернового вінка без колючок ізсередины (щоб він *«не роздирав лоба до крові»*). Задеклароване Месією всевладдя, яке *«опирається на милиці страху та сліпої покорі»*, робить його *«приреченим мати друзів у темному світі»*. Так, земне життя Месії Ієфена перетворюється на добровільне випробування його на дотримання законів темного світу. Шлях Ієфена – це низка втрат себе (що розпочалася зі вбивства невинної Касинії), про які нагадує Месії Володар Часу Девілар. (Прецедентний біблійний текст *«виринає»* у творі метафорою-парафразом *«головний біль та мара на ймення Девілар»*: образ Месії є завуальованим образом Понтія Пілата.) Втрата себе ідентична тут *«втраті серця»* – замість нього у грудях Месії – *«великий шмат почорнілого від ненависті та злості м'яса»*. Шлях Месії (а насправді *«селюка»*-*«п'яниці»*) до трону – через знешкодження всіх, *«хто заважав йти до мети»*. Випробування Ієфена матеріалізуються в персоніфікованій Свісті – Старій, Володаря

Часу – Девілара, у постійному нагадуванні про скоєне зло головним болем [495, 59, 72, 73, 74, 78, 77, 79, 81, 82].

Міфосценарій ініціації вибудовується в п'єсі **Ярослава Верещака** «Моя душа зі шрамом на коліні» через призму близнюкових міфів [текстовий алгоритм даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.6.5]. Драматург, як доводить Олена Бондарева, розгортає ситуацію двійництва в «полісемантичній символічній проекції» [54, 63]. У тексті моделюється кілька образних та мотивних близнюкових пар, що взаємоперевтілюються: брати, які «захоплювалися окультними знаннями і мали неабиякі літературні здібності. Писали вірші, прозу, п'єси. Один підписувався псевдонімом *Лі Міт*, інший – *Слав. Ко-Ко*, та ніхто не міг встановити, хто з них талановитіший, бо вони й тут обожнювали містифікацію: обмінювалися творами, гонорарами», тобто «домовилися час від часу мінятися місцями»; образи-перевертні: Чорний ангел – Білий ангел, Ія – Сусідка; (не)народжені Ією немовлята-близнюки тощо. Олена Бондарева описує поліваріативні проекції образів двійників, як-от: «біологічний двійник», «спонсор – хазяїн», «гравець у бісер», «названий брат», віддзеркалення, чорна сутність, внутрішній голос та псевдонім протагоніста, маска, той, що розгадує ребуси, «розпорядник» придворного юродства, раціональний «руйнач» внутрішнього світу інтуїтивного героя, фарисей, синхронізований з протагоністом «механічний прилад» тощо [54, 63–66]. «Діяння письменника» й «діяння олігарха» як проходження «колами свого власного пекла» розгортаються на «іспитовому полігоні для людей», до того ж, зазначає дослідниця, в ігровому полі «квазіреальності» [54, 63]. Випробування грішми експлікує біблійний міфосюжет Іудиної зради за тридцять срібників («*п'ятдесят тисяч доларів – то ж не якихось тридцять срібників, людоньки!*») і обертається для героя випробуванням двійництвом: коли «злидений письменник» і «жорстокий і цинічний діловар» «разом писали щиру і надзвичайно правдиву сповідь підпільного монстра». Умовою проходження випробувань, а значить – воскресіння (ідентичне пробудженню, адже все відбувається в оніричному світі: у «казковому сні про півтори хвилини»), стає ритуальне дійство: «*Треба за півтори хвилини виростити чарівний Льон, наткати полотна й пошити білі янгольські шати*». Близнюкові міфи накладаються на есхатологічні, адже ініціація проходить саме в герметизованому часопросторі

(обмеженому як локусно, так і темпорально): «я немовби опинився в якійсь прозорій клітці, натикаюся на її невидимі стінки, б'юся, наче якийсь гидотний павук у великому пересохлому акваріумі». Перед Я постає вибір: втратити себе (що зазвичай відбувається ТАМ, «у країні, де люди вбивають одне одного») чи знайти себе (людина «поступово відкриває свою душу навколишньому світові і зливається з ним... Стає Квіткою і Деревом, Городцем і Кішкою, Помідором, Соняхом, Кротом, Мишею, маленькою Бджілкою...»). Ініціація можлива для Я через страждання, сльози (її результат – отримання себе іншого: злитим з усім живим світом); через вичавлювання із себе «потвори»; через любов і світло («З любові і сонячного проміння зітканий цей світ і все живе на ньому»). Після таких випробувань душа Я повертається у світ-до-ініціації, однак уже в «іншу країну. На перший погляд, там усе буде знайоме – і люди, й проблеми, і гроші, й захланність. Але якою насправді буде та країна, залежить від тебе, тільки від тебе...» А виконання казкової умови в країні сну – це метафоричні складники місії в земному житті: «кожна людина приходить на цю землю тільки для того, щоб виростити чарівний Льон, наткати полотна і пошити янгольські шати для <Білого Янгола – Ю.В.>». Так, сценарій ініціації в п'єсі Ярослава Верещака – це низка міфологічних модуляцій, де на зміну есхатологічному й близнюковому міфосценарію приходить космогонічний: через смерть, двійництво, втрату себе – до віднайдення себе справжнього у світі, де необхідно виконати три чарівні речі, що збережуть від загибелі. Ключовим у цьому міфосценарії ініціації стає символічне онтологічне дійство, що відтворює комплементарну давньоукраїнську парадигму: ритуал ткацтва як ізоморф міфологічного космо- й антропотворіння [493, 104–105, 108–109, 106, 136, 119, 120, 136, 123, 131, 134, 135].

У п'єсі **Олега Миколайчука-Низовця** «Зніміть з небес офіціанта, або Навіщо нам позаторішній сніг» міфосценарій ініціації розгортається у світі мистецтва, театральної гри теж через призму близнюкових міфів, що відображається в продубльованих образах – маркерах реального світу й уявного/світу мистецтва (гри). Мотив вибору обігрується в деталі: ресторанному меню й пов'язаному з ним образі офіціанта (роздвоєному на живого й макета): «АЛЬФОНСО <до макета – Ю.В.>. Я зробив свій вибір <...> Бо хто-хто, а я добре-таки знаюся на вишуканих стравах з

екзотичним присмаком. Так що, любий, принеси, будь ласка, снігу, без родзинок, без вафель і навіть без ста грамів. І щоб був трішечки з рожевувато-блакитним відтінком» і «АЛЬФОНСО <до живого офіціанта – Ю . В.> А ви принесіть мені, будь ласка, пригорілу яечню, чашку холодної кави, а потім сядьте біля мене і читайте нотацію. <...> Просто я раптом засумував за своєю першою дружиною». Гідроморфний образ (поза)торішнього снігу ретранслює концепт пам'яті через образи ляльок: «Мія – мій найбіліший сніг», Дорота – «мій варшавський сніг», Марінетта «завжди була сніжинкою», Аманда – «мій найчорніший сніг» тощо. Кожна лялька має скласти іспит: «повернути позаторішній сніг» – згадати закарбоване в серці, відновити спогади; «зберегти торішній сніг» – означає для Альфонсо зберегти найсуттєвіше, те, що не забирає час. Чи проходять випробування герої (колишні кохані офіціанта (ляльки) й сам Альфонсо (офіціант)), залишається відкритим питанням, адже п'єса закінчується словесною грою між «близнюками» Альфонсо й офіціантом, які міняються місцями [534, 140–149].

У п'єсі **Сергія Щученка** «Шляхетний дон» міфосценарій ініціації репрезентується фрагментарно через констатацію здійсненого факту: «походу до самого Люцифера» Джакоба [566, 330], що вимагає сміливості, ризику, відваги від того, хто проходить таке випробування. (З міфологемою шляху також пов'язана ініціація у «фарсі для двох блазнів, годинника та маріонеток» «На виступцях» **Катерини Демчук**. Проходження певного шляху (поміченого на карті), доказом чого є колекція монет з усіх міст мандрівки, обіцяє королівську винагороду – «аж дві сотні кириків» [496, 350].) Міфологема шляху реалізується через локусні точки: початку та кінця шляху: Чужий вийшов із міста Парасюля й за велінням долі/випадково дістався місця, де будь-хто Чужий може стати королем, виконавши умову – «вбити Короля» [566, 355, див. ширше: до кінця п'єси]. Ініціальними маркерами в тексті є мотив самоти («Ми залишаємо вас на самоті. Як ви того хотіли» [566, 359]), мотив вибору (бути вбитим Королем чи самому вбити Короля, зайнявши його місце й очікуючи на прихід наступного «Чужого»; можливість вибору імені за допомогою карт), чудодійний напій – «надзвичайна наливка» [566, 354–362]. Однак ця ініціація, роблячи / не роблячи Чужого Своїм, не продовжує

шлях, а обриває його: *«Ви не зможете так просто вийти, як увійшли»*, – пояснює Краля Жир Чужому закони королівства [566, 359].

Отже, перший етап ініціації в художній літературі експлікується аксіологічним фреймом «Відокремлення». «Відокремлення» відбувається чи в осучасненій хатині, чи в пустелі, чи в печері. Усі складники «Відокремлення» представлено концептуальною метафорою «пустеля (хижка, печера) самотності» й марковано ізольованістю, тишею й віддаленістю від світу суєти. Характерно, що художні тексти однаково висувають обидва полюси аксіологічної вертикалі: пустеля самотності як місце особистісного зросту і як місце досягнення абстрактного ідеалу. Локус «пустеля самотності» зникає верифіковану ініціацію й псевдоініціацію. Перша, істинна, «пустеля самотності» маркована такими аксіологічними означниками, як пробудження, народження, пов'язаними з подоланням перешкод, що мають, зазвичай, внутрішній характер: тиша й самотність для ініційованого – символ звільнення від внутрішнього сміття. Псевдолокус же експліковано бінарною опозицією «пустеля самотності – світ зла» і, відповідно, мотивовано внутрішнім фіаско. Таким чином, пустеля, винесена за межі світу реального буття – «світу зла», – є псевдолокусом, антиаксіологічним маркером фрейму «Відокремлення»; долучена ж до світу реального буття, тимчасова й відносна пустеля символізує істинний початок руху на шляху ініціації, оскільки саме в ній відбуваються справжні внутрішні перетворення того, що став на шлях пізнання вищої істини. Художні тексти багаторазово актуалізують сценарій повернення до первинного хаосу як першу сходинку ініціації. Сценарій повернення до хаосу, по-перше, розгортається в локусно замкнених просторах; по-друге, ідентифікується з почуттям абсолютної покинутості, безпорадності, безвиході, відчаю, самотності; по-третє, семантично ототожнюється зі шляхом сходження до пекла, маркованого темрявою, відчуттям розриву, розірваності, прірви тощо. Аксіологічний фрейм «Відокремлення», що є складовим міфологічного сценарію повернення до первинного хаосу, в художніх текстах має таку структуру: [дехто (агенс – ініційований), керуючись певним стимулом (аксіологічними цінностями: духовне переродження, осягання духовних істин, пошук істинного шляху), входить (переміщується, ізольується) в певне місце (локус) на певний час (хронотоп)]. Термінал «агенс» представлено метонімічними формами об'єктивації внутрішнього стану

ініційованого: самотність, страх, ніяковіття, благоговіння, небезпека, розлука, прірва, розрив тощо, що є семантичними синонімами міфологічного хаосу. Термінал «локус» являє собою низку міфореферентів «пустеля», «печера», «хижка», «коридори», «хаци», «ліс» тощо, означених, з одного боку, ізоляваністю, віддаленістю, зачиненістю, огороженістю, а з іншого – колоративними ізоморфами п'тьми: холод, пекло тощо. «Відокремлення» як локусно, так і темпорально обмежено. Усі тексти фіксують тимчасове занурення, повернення до хаосу.

Висновки до розділу II

Текстові реалізації міфологічних сценаріїв (третього рівня) демонструють широку палітру ідіостильових конструктів, репрезентуючи авторські варіації міфосценаріїв першого (ядерного й опозитивного типів) і другого рівнів (домінантно-периферійного типу).

Так, **міфологічний сценарій початку** у творах *Любка Дереша* моделюється образами – індивідуально-авторськими ізоморфами хаосу, що виступають у ролі креативних провокаторів: отілеснена пам'ять провокує космологічне повернення до першочасу – спресованої, зімкненої темпоралі; розщеплена й потім зібрана пам'ять-спогад є молекулою-креатором і суголосою з фізичним процесом термоядерного синтезу; вода виступає як актуалізатор антропоморфно-гідроморфних метаморфоз (де «я» ототожнюється з океаном, першохаосом (в його синергійних: колоративних, звукових, тактильних – формах), час – із простором), терапевтичний символ тиші, спокою, безкінечності, імплікатема архетипу Матері. Спостерігаємо абсолютну синонімію варіативних міфосценаріїв початку в художньому світі письменника: мікросценарій занурення в глибини пам'яті = мікросценарій усезнання, де емпірична модель ототожнюється з гносеологічно-меморіаційною й онтологічною; отілеснена пам'ять/спогади = матеріалізований час = матеріалізована вічність – з кодовими збігами: ороморфного й трансцендентного, синергійного (колоративно-першоелементного) й аксіологічного; пірнання у морок і глибінь = втрата/щезання «я» й осягнення Всесвіту, Вічності (через мотиви розщеплення «я», єднання з Космосом). Ключовими векторами осмислення часових вимірів у художній картині світу Любка Дереша є вербальний (який

проектує ініціаційний шлях до свого зібраного докупи, нерозрізненого «я» – через зімкнені космогонічну (в її гідроморфній іпостасі) й трансцендентну, вірогідну) і музичний (музика = нова форма життя). Останній експлікується через міфологему Віднайденого Раю: «Країни туманів». Втеча до Небесного Раю уможлиблюється для неформалів (гіпі) через наркотично-алкогольний дурман, синонімом якого в реальному світі для героя-мандрівника/пошукача стає відсутність мурів. Ще одним вектором виступає екзистенційний: К «вибір» (як онтологічний, емпіричний, екзистенційний жест-доторк до реальності) + РК «творення реальності/дійсності». Гідроморфним провідником у позачася в Любка Дереша є злива, яка зцілює поверненням до першооснов. Міфологема реконструює міфосценарій першопочатку, артикулюючи образами й мотивами всі етапи космотворення: вихідна точка – розімкненість, хаос + Креатор (експлікований піроморфно-колюративно-візуальним образом) + дія-креація через рух і пульсацію (експлікатома – вітер) + збирання докупи розрізаних атомів (власне креація) + результат (вихід) креації: матерія-сугестія трансцендентного єднання «я» із землею. Міфосценарій творення я-космосу накладається на міфосценарій з експлікованою домінантною – етноміфологічною комплементарною парадигмою: «нерест Писанок». Міфосценарій розгортається на фрагментарних компонентних стрижнях: К «Червоний Вітер» + СК/ПК «велетенська коломиїська писанка котиться, підскакує» + РК «Нерест Писанок» – і відтворює міфосценарій занурення в потойбіччя свідомості/у підсвідоме. Отже, зазначені семіотичні конструкти ототожнюються, взаємонакладаються у площині першопам'яті – генератора креації.

Мегаміфосценарій початку у творах *Марії Матіос* має свої індивідуально-авторські семантичні дублікати, як-от: віднаходження Раю у мікрокосмі через образи-креатори: музику (гра на дрибмі)/голос; народження голосу (пов'язане з життєтвірними станами людини: любові, тепла, співчуття тощо); «видобування музики із себе»; ріст «щойно зачатого плоду»; сівба, проростання гороху; пошук/приручення долі; приборкування страху; віднімання відьмацької сили; народження/«вигрівання»/пошук щезника; виношування минулого; печаль «як стимул і рушій, спонука до життя й смерті»; дозрівання огірка (що є іманентним народженню/росту дитини) тощо. Міфосценарій початку репрезентовано за допомогою образів-міфологем:

часопросторового поліваріантного й полісемантичного синергійного звуко-зорового, реально-топонімічного, різдвяного, потойбічного Раю; медіаторів між світами: «*Райський Брамник, Воротар Раю*», «*Біла Панна*», «*довга-предовга драбина*» метаморфозного образу дітей-квітів; амбівалентного музичного образу-знака, образу – медіатора між життям і смертю, образу-передвісника, образу – уособлення смерті й долі; образу – центру мікросвіту, ізоморфом Світового дерева (через етноміфологему серця): мелодії «*гора-маре*»; першоелементів буття: гідроморфної й терморфної моделей світу: «*вода*» й «*земля*» (що виконують терапевтичні функції й розкривають полісимволічний спектр: символи зцілення, гармонії, спокою, сили, свободи і відтворюють архетип Матері); топонімічного образу Черемоша; вегетативно-флористичного образу огірка тощо. Серед особливостей реалізації міфосценарію початку можна назвати такі: трансформація міфосценарію початку в міфосценарій кінця (через біблійну міфологему всесвітнього потопу й нечисту дію: «*вигрівання*» щезника); реалізація міфосценарію через космогонічні, есхатологічні, антропогонічні, близнюкові та дуалістичні міфи; відтворення комплементарних давньоукраїнських язичницьких, християнських та запозичених фоново-культурологічних парадигм.

Фоново-культурологічний, запозичено- й етноміфологічний контексти образної домінанти міфосценарію початку у творах *Галини Пагутяк* реалізуються, зокрема, через міфологеми/міфемами космогонічної міфомоделі, як-от «*яйце*», «*великий потоп*», *Арахна/Мокоша/Параскева* («*Небесна кравчиня*»). Міфологічними сюжетами, за допомогою яких розгортається міфологічний сценарій, є «*побудова/руйнація Вавилонської Вежі*», «*тримання Атлантами Всесвіту*», «*мандрівний сюжет про чужинця*» та інші.

Міфосценарій початку *Сергія Жадана* моделюється в хтонічних, артефактних та тератоморфних світах або повністю, або фрагментарно. Цілісна семіотична модель реалізована актантами міфосценарію та їхніми функціями. Фрагментарна – дискретна – семіотична модель являє собою неповну структуру, що репрезентується зазвичай лише початковою точкою – образом-креатором або локусом креації. Стрижневими образами – дійовими особами – сценарію виступають власне Хаос або його психологічні асоціативи. У ролі останніх є образи-першоелементи буття, як-от вода (Океан(и), ріки,

потоп, дощ тощо), вогонь, повітря (текстово реалізований здебільшого «*легенями*», а також біблійним маркером «*яблуко*»), земля («*глина*»); колоративи-експлікатори хаосу: темрява, морок, п'ятьма, ніч, що часопросторово оформлюють зазвичай світ міфосну. Функції актанта на текстуальному рівні виконують домінуючі мотиви поезій: 1) росту, зростання, зміцнення, реалізованого найчастіше в антропоморфному світі та світі живої, одухотвореної природи, змикання яких, по-перше, знімає бінарні опозиції (універсальні, часові, просторові), по-друге, ототожнює (або нівелює відмінності між) мікро- та макрокосмом; 2) первісної чистоти, творчості, страждання як імплікації Хаосу через образи молока, крові, що реконструюють етнічну християнську іпостась міфологем хліба (зерна), хреста; 3) дозрівання, наповнення, променіння, що зникає світ одухотвореної природи та міфосвіт творчості, в якому проростає зерно-мова; 4) будівництва/монтування/рихтування (мостів); 5) кружляння, колообігу, безкінечного руху в живих (вегетативному, гідроморфно-тероморфному, антропоморфному) світах, що сакралізує сам процес космотворення; 6) кінця як семантичного дублікату початку; 7) іменування, називання тощо. Космогонічні міфи в поезії Сергія Жадана реалізуються через низку індивідуально-авторських варіацій міфосценарію початку, серед яких: проростання з житніх зерен хреста будівничого мостів – Христа; народження слова; народження поезії; монтування кордоцентричного хронотопу в анімо-анімаційних та антропоморфно-техногенних світах, де виявлюється міфологема води на міфологічному зрізі медіаторів (між минулим, теперішнім та майбутнім), нівелюються опозиції «світла – темряви», «живого – неживого»; народження Космосу з лона Океану в урбаністично-артефактному вимірі «*сновид*»; творення речей («*всього, що буде з нами тепер – / гольфстріми, айсберги мертвих морів, / щоденний рух повітряних сфер, / спів кашалотів і крик химер, / поява запахів і кольорів <...>*») через акт називання на ім'я. Антропоморфні міфи реалізуються такими індивідуально-авторськими варіаціями міфосценарію початку: сакрального садівництва (де сіячами душ-сердець виступають ангели); профанного творення людини в зімкненому часопросторі техногенного, артефактного, антропоморфного, колоративно-звукового світів. Десакралізація відбувається в артистичному хронотопі «*великої небесної анімації*» (творцями якої є «*добрі духи смерті*»); антропоїзації космосу як наслідок нездійсненого акту

людинотворення. Обернена проекція антропоморфного міфу полягає в ліпленні Космосу як людини.

Серед особливостей індивідуально-авторських текстових реалізацій міфосценарію початку (і віднаходження Раю як однієї з його варіацій) *Володимира Дрозда* можна назвати трансформацію його в міфосценарій кінця з експлікацією есхатологічних мотивів і міфологем, дублювання ним компонентів інших міфосценаріїв (як-от: кінця, дуалістичного протистояння, ініціації); «роздвоєння» на релевантні бінарні міфоскладники: першопочатком (грунтом, фундаментом) стають любов і ненависть, пам'ять і забуття.

ММегаміфосценарій початку *Тараса Прохаська* являє собою поліваріантну семіотичну модель, у якій міфологічні космогонічні сюжети реалізуються через мікросценарії – міфологічні дублікати: народження музики як утвердження присутності/перебування в оніричному міфосвіті; ототожнення книги-тексту й життя-тексту через читання, що осмислюється як реактуалізація власної/чужої біографії; моделювання теперішнього з фрагментів минулого і за його зразком; фільмування уявного сценарію старої фотографії; проживання ролі святого Франциска як відпрацювання «механіки доступного екстазу»; повторення в статичній динамічній фрагментів дійсності через фотографування; інсценування подій, описаних у щоденнику; створення змінного рухливого колажу за допомогою епідіаскопа; моделювання діафільму про каньйон; створення химерних архітектурних споруд у вигляді імпліцитного згорнутого міфосценарію початку (текстово психологічні асоціативи Космосу реалізовано в образах зі світу живої, одухотвореної природи); створення короткометражних анімаційних фільмів – «*рухових дагеротипів силуетів переміщення зародка по скелі*»; екранізований акт космотворення з хаосу – фільм – «*намисто з вузликів*» (з ототожненням семіотичної й аніматичної моделей світу); екранізоване творення Дерева Життя як повторення дійства народження Космосу; «*живе малярство*»; комбінування «*сонних ландшафтів*»; «роблення» книжки; народження життя/народження тексту (через космовірний рух – доторки). Поліваріантний міфосценарій початку можна вважати семіотичним конструктом міфологемно-міфомоделевого типу. Домінантами його є міфологеми атрибутивної

міфомоделі: дзеркало як безкінечно продубльований хронотоп; дім – матеріалізований Рай – як сакральний подвійний хронотоп, у якому релевантними є топографічний і антропоморфний його відповідники; клубок як психологічний асоціатив кола, вічності (і пов'язаний із ним мотив зав'язування/розв'язування вузликів); вегетативно-флористичної моделі: яблуко, горіх, квасоля, тютюн, насінина, виноград як експлікатори «солористичного» космотворення через музику; соняшник, шишка, гніздо як психологічні асоціативи Космосу, символи вічності, життєствердності, згорнуті хронотопи космотворення; насінина як символ життєтворення, психологічний асоціатив темпоральної складової хронотопу (насінина – сховок часу), антропоморфної складової світу живої, одухотвореної природи (людина = насінина – через мотиви спраглості, оживлення, проростання, прищеплення, вагітності, народження, запліднення), числа три, сім (аналогія через загадку), матеріалізація онтологічної таємниці (насінина = «недоступна структура»); «фасолина» як психологічний асоціатив Макрокосму, усього живого, символ життя. Ключовими мотивами, що «досконало втілюють етику» й естетику буття, є вирощування рослин / прищеплення дерев / догляд за рослинами / милування рослинами. Міфологеми вегетативно-флористичної моделі мають амбівалентну природу: оберігають/огороджують/забороняють – відчиняють/звільняють; гідроморфної моделі: озеро, ріка, риба; ороморфної: острів-скеля як центр макросвіту Віднайденого Раю (через етнотопоніміку: Карпати, Гуцульщина, «країна Карпатія», «Ялівець»); мистецької моделі: фортепіано, фотографія як утвердження «відбутності» безперервності буття; писанки як етносимволи космотворення, як сакральний знак одухотвореного Всесвіту (через семіотично-аніматичні метаморфози); книжка як матеріалізація життєвого шляху, індивідуальності, долі, життя (і звідси – мотив книгописання, книгодрукування і книгостворення як самореалізація людини); абстрактно-символічної моделі: шлях (реалізований мотивами руху, мандрів та образами дороги, стежки тощо); оніричної моделі: сон як медіативний стан – хронотоп-медіатор; павуки, черв'яки уві сні як провідники-медіуми, що розшифровують онтологічні коди через уподібнення/метаморфози. Конструювання «солористичного» світу в новелі «Відчуття при сутності» відбувається здебільшого в міфоснах, де фортепіано виступає сакральним медіатором між мікро- й макрокосмом, між антропоморфним і теїстичним

світами; вегетативно-абстрактно-символічної моделі: ялівцівка як автентичний теургічний напій. Процес моделювання відбувається через космотвірні, креаційні рухи – теургічні жести: будування, фотографування, малювання, гру на фортепіано й дрімбі, дотики, «баювання», ви(про)рощування, «рекомбінації» тощо. Індивідуально-авторськими особливостями міфосценарію початку у творах Тараса Прохаська вважаємо: текстотворення, що осмислюється героями творів як «рекомбінація» і відбувається як автоконструювання, автогенерування тексту як самостійної конструкції; хронотопічну провокацію: моделювання всередині внутрішнього часопростору безкінечних антифактуальних світів («суб-, пара-, супер-, транс-, інтерпросторів»); автовідтворення й автознищення фрагментів зімкнених світів як спосіб «моделювання уявного досвіду»; поліваріантне конструювання тексту в тексті як багатожанровий мікс («Некрополь» – філософський трактат, щоденник, схеми, оповідання, роман, сценарій, стенограма фільму, анімаційний фільм; «хімерні варіанти»: «нотний», «сепарований»; театральна постановка – балет; запис на плівку тощо) з укладеним вербальним каталогом («*реєстрописом схем рекомбінацій*») і створеною «*мапою буття*»; моделювання рекомбінацій як пазлування хаотичних варіативних реалізацій міфосценарію початку й одночасно конструювання міфосценарію кінця; тексто- (як світо-)творення через музику: моделювання «*фортепіанної солористики*» через «рухові дублікати» (збирання, перебирання, висипання, просушування, згортання, масажування тощо) як «*солористики рук*»; словотворення через ототожнення рослин зі словами (виращування рослин = оживлення слів); кольороназивання як втілення «*ідеї творення світу, порозуміння*», ономатизація буття, матеріалізація райського часу (полікологія зеленого – доміанти Космотворення); виготовлення ялівцівки як повторення природної коловерті; накладання знаків різних семіотичних систем: живопису, кіно, сну, у результаті якого актуалізується теургічна роль сновиди (Анни з «НепрОстих»). Міфосценарій початку проходить процес трансформації у міфосценарій кінця через реактуалізацію його танатоморфних маркерів: ключових мотивів (безвиході повторень-копіювань, втрати орієнтирів, страху тощо) і міфологем (цвинтаря), однак, стираючи семантику смерті, унеможлиблює його домінування. Таке «стирання» відбувається,

зокрема, через моделювання збиткового, неповноцінного тексту, що в самому своєму зародку несе саморуйнацію (як-от «п'яної п'єси» «дочки папи римського»).

Міфологічний сценарій початку в художніх текстах про футбол (*Юрія Андруховича, Артема Чеха, Євгена Положся, Сергія Жадана*) являє собою семіотичний конструкт міфологемно-міфомоделевого типу й реконструюється з міфологічних фрагментів, а часом – лише «міфослідів». Так, міфосценарій початку реалізується через міфологічні дублікати – смислові синоніми: 1) проростання каштана = зміцнення, змужніння видатних футболістів київського «Динамо»; 2) запозичення «іншої» моделі гри як експлікація фоново-культурологічного, давньогрецького, міфу про Летючих голландців; 3) дуальність правого і лівого, поєднання, злиття, «тандемність» членів універсальної бінарності як умова врівноваження світу футболом; 4) онтологічні й етноцентричні дефініції футболу як утвердження космогонічності гри; 5) моделювання «іншої», паралельної офіційній, буденній, реальності; 6) існування навиворітної логіки футбольного часопростору; 7) народження, виношування сакрального слова як виношування, народження, плекання дитини. Домінантами поліваріантного космогонічного міфосценарію є міфологеми: вегетативно-флористичної моделі: етноміфологема – символ Києва «каштан»; «клен» як експлікатор часової самоідентичності (клен-ровесник (я) проспектує антропоморфно-атрибутивну тотожність «я = стадіон»; атрибутивної моделі: «стадіон-стовп» як ізоморф універсального символу Світового дерева, центр урбаністичного й ірреального часопросторів, символ сили, незламності, онтологічна константа, втілення аутсайдерства, репрезентація майбутнього, провідник у минуле й майбутнє, як креатор прихованої реальності; фотографія як позачасовий хронотоп.

Міфологічний мегасценарій початку у творах *Оксани Забужко* відтворюється такими індивідуально-авторськими реалізаціями, як: сценарій творення тексту / народження слова; витворення власної міфології / ліплення людини; рух донизу, політ «сторч головою» (метафори кохання) як експлікація космотворного Хаосу; повернення до хаосу як структурно-семантичний дублікат міфологічного макросценарію початку й одночасно ймовірна реалізація міфосценарію кінця; творення «вродливого народу», що підтверджує прерогативу Божого авторства; любов як оберіг від страху, як єдина умова

порятунку від руйнації. Міфосценарій початку відтворюється за допомогою 1) образів-міфологем лінгвістичної міфомоделі (мова-дім, текст-дім як оберіг, як уособлення ворожбита експлікує давньоукраїнську, язичницьку комплементарну парадигму через семантику зцілення й акумулює в собі терапевтичні функції художнього твору), хронотопічної міфомоделі («Золотий Вік», «Батьківщина»), астральної міфомоделі («сонце»); 2) мотивів, що відтворюють семантику життєтворення: кола, нанизування, розмотування смислів, мовної гри (ретранслює фонову-культурологічну та язичницьку давньоукраїнську міфопарадигму через імпліцитні образи Аріадни/Мокоші); перетворення/«перетоплювання» людини на глину; набрякання, розбрунькування тощо. Серед особливостей авторського міфосценарію початку є: його прихована патогенність, що виявлюється в сценарії творення віршів-передбачень, віршів-застережень, переверненість, що реалізує патологічний міфосценарій початку через образ Вітчизни-вбивці.

Отже, при прочитанні та дешифруванні індивідуально-авторських варіацій міфологічних сценаріїв домінантним є міфологічний підхід, суть якого полягає в знаходженні та експлікації смислових ядер: у культурі – символів (знаків, у яких концентрується згорнута інформація); у тексті – ключових слів, що консервують та реконструюють культурологічну пам'ять; у слові – тих компонентів, тих «клітин», які відповідають за генетичний зв'язок слів, текстів, культури. Своєрідним лінгвістичним геном, що поєднує координати «міф», «культура», «картина світу», «художній текст», є міфологема. Образи-міфологеми в художніх текстах функціонують як креатори, що моделюють свої міфопростори. Стилiстично вони проявляють себе на різних культурологічних зрізах: символів, знаків, передвісників, психологічних асоціативів, медіаторів, хронотопів, що свідчить про багатогранність художнього образу. Міфологеми – як текстові домінанти – несуть на собі основну функцію тексто- та смислотвірних елементів і є ключовими словами-символами міфопоетичної картини світу.

Мегаміфосценарій кінця експлікує семіотичне ядро есхатологічних міфів у ланцюзі: есхатологічний мотив (М) + причина есхатології (П) + наслідок есхатології (Н).

Усі ланки сценарію кінця в поліїдіостильовій його парадигмі моделюють міфологемні репрезентанти (MP).

Так, міфосценарій кінця *Сергія Жадана* моделюється в хтонічних, артефактних та тератоморфних світах або повністю, або фрагментарно. Цілісна семіотична модель реалізована актантами міфосценарію та їхніми функціями. Стрижневими образами – «дійовими особами» – сценарію виступають власне Хаос або його психологічні асоціативи. У ролі останніх виступають образи – першоелементи буття, колоративи-експлікатори Хаосу: темрява, морок, пітьма, ніч, що часопросторово оформлюють зазвичай світи міфосну, галюцинацій, видінь, марень. У системі ізоморфних образів хаос актуалізує бінарну опозицію з космосом, яка, своєю чергою, концептуалізує міфопоетичні домінанти руїни, занепаду, зупинки тощо. Хаос імплікує деструктивні стани, в яких гармонія апріорі неможлива. Функції актанта на текстуальному рівні виконують домінантні образи та мотиви – ізоморфи кінця, смерті, потойбіччя: 1) тінь, приреченість, реалізовані здебільшого в анімо-анімаційному світі та світі живої, одухотвореної природи за допомогою проміжних, маргінальних часопросторів, як-от туман – образ-креатор пустки, порожнечі; 2) темряви, пітьми, що набувають ознак тератоморфної істоти в галюциногенному хронотопі, зімкненому з індивідуально-авторським часопростором музики, джазу; 3) інтровертні трансформації вогню, що з'являється в оксюморонних контекстах; 4) загибель цивілізації, суспільна й духовна деградація, що призводять до руйнації і, як наслідок – штучності усього; 5) зачиненість, замурованість, закритість як ознаки відсутності культури; 6) застій, метафорично експлікований образом акваріума; 7) дорога в нікуди, що найповніше виражається символами потяга-привида, недобудованої залізниці, розбитих машин тощо; 8) руїна тощо. Есхатологічні міфи в прозі *Сергія Жадана* реалізуються через низку індивідуально-авторських варіацій есхатологічного міфосценарію, серед яких: «мертвий індастріел»; десакралізація релігії; деміфологізація радянської сакральної ідеології; апокаліптична стабільність.

Міфосценарій кінця у творах про футбол (*Юрія Андруховича, Артема Чеха, Євгена Положія, Сергія Жадана*) реалізується через міфологічні дублікати – смислові синоніми: 1) «недофутбол» як десакралізована гра; 2) самоствердження, реалізація

індивідуального начала як девальвація колективної гри; 3) дощ як «смертожер» пам'яті, провідник до потойбіччя й ірреального часопростору «дощового музею». Есхатологічний міфосценарій відтворюється за допомогою 1) мотивів: втрати, поразки (у тому числі філософський та онтологічний зміст поразки: через історико-політичну призму та авторське саркастичне світосприйняття: Хаос перемагає Космос); відторгнення, розпорошення, провалювання на «дно», в «тунель» як профанація особистісної й загальнонаціональної системи цінностей; руйнація атрибутів вегетативно-флористичної, техногенної та аксіологічної моделей світу; омертвіння світу живої, одухотвореної природи; 2) міфологем-ізоморфів Хаосу: колоративних (темінь, «*нітьма*», «*густий морок*»), першоелементних («*темні води небуття*» як експлікація міфологічної ріки Лети, повінь, дощ як маркери гідроморфного апокаліпсису), візуально-колоративних (тунель, облуплені сірі стіни, чорні діри вікон), звукових (скавуління, рипіння, крик, потріскування), хронотопічних (хтонічні істоти: мошка, павуки, ворони), дотикових (липкість), нюхових (сморід), локусних (патогенні місця-руїни, місця-пустки, місця-джунглі, танатоморфний хронотоп з артефактуальними маркерами (видива, марева) – «нечисте» місце: «квадрат смерті»); порожнечі, пустки як креатори «*випаленого раю*», перерваної, примарної реальності з відібраною ідентичністю); чуттєвих (тривоги, холоду). Ключовими міфомоделями есхатологічного сценарію є танатоморфна, гідроморфна, техногенна, атрибутивна, артефактуальна.

Галина Пагутяк моделює есхатологічний мегаміфосценарій в ірреальних, містичних світах: уяви, творчості, артефактів, сну. Ірреальність часопросторових вимірів підкреслюється хтонічно-артефактними, антифактуальними (інфернальними), танатоморфними образами як фоново-культурологічної парадигми (наприклад, Сет, Перевізник-Харон, Аріадна тощо), так і етнічної, давньоукраїнської, язичницької (упіри тощо). Індивідуально-авторськими особливостями реалізації міфосценарію кінця в текстах письменниці є: 1) інтроверсійність (скерованість іззовні усередину, зміщення центру до аніматичного локуса, що спричиняє розщеплення Я, почуття пустки, самотності й ізоляції); 2) профанація сакрального *centrum mundi* (Урожа), трансформація його в аніматичний топос, об'єктивований синергійними образами хтонічного низу, та інші виміри, представлені міфологемою-медіатором дзеркала та міфологічним

хронотопом задзеркалля. 3) Процес вирощування внутрішньої порожнечі стає одночасно процесом модифікації міфологеми Раю: у пустці перебуває псевдорай, на пустку перетворюється дім-острів. Провідниками до Раю-симулякра є образи зі світу артефактів (образи-знаки й образи-передвісники потойбіччя, що реконструюють комплементарні парадигми етнічних міфів, зокрема давньоукраїнські – про упирів та біблійні – про всесвітній потоп й апокаліпсис. Ознаками герметизованого часопростору виступають модифіковані образи-медіатори, що припиняють виконувати свої функції: двері й вікна не з'єднують із зовнішнім світом, стіни й дах не захищають, а огорожа стискає й руйнує зсередини дім-прихисток; 4) руйнація райського хронотопу (анімо-аніматичних топографічних хронотопів: Урожа); 5) трансформація Раю на псевдорай, на онтологічне «ніщо», церкви – на голе місце і – як наслідок – десакралізація теїстичного верху та актуалізація світу інфернальності, артефактності; 6) раціональне й символічне тлумачення героями знаків міфосвітів; 7) топографічний образ-перевертень, що експлікує мотив переслідування (Уріж-упир); 8) оніричний образ кулі-страху через призму філогенезу (ембріональний спогад); 9) нетотожність явного й уявного Раю; 10) герметизація простору як передумова руйнації зсередини (через призму неправильних атрибутів дому) й одночасно – «приреченість» людей на самовдосконалення; 11) трансформація апокаліптичного біблійного міфосценарію через Всесвітній Потоп в мегаміфосценарій початку, експлікований етноміфологічним образом-оберегом кола; 12) матеріалізація кінця в синергійних образах – знаках смерті, маркерах артефактуального світу (сірка як синергійний атрибут потойбіччя); 13) зустріч з атрибутом світу інфернального в оніричному світі та світі уяви як знак кінця (упир); 14) образ затопленої хати як імплікація біблійних сюжетів про всесвітній потоп та апокаліпсис; 15) нетрадиційна функціональність органів чуттів під час апокаліпсису: саме сліпі – зрячі; 16) ціннісна руйнація як ентропія смутку; 17) апокаліптичний хронотоп (потоп – корабель; «*час Великого Божевілля*») як часопростір онтологічного аксіологічного вибору; 18) трансформація міфосценарію кінця в міфосценарій початку як регламентація ціннісного вибору; 19) здійсненність есхатологічного міфосценарію заради міфосценарію початку. Есхатологічний міфосценарій вибудовується за допомогою апокаліптичних маркерів: танатоморфних образів, що відтворюють фоново-

енциклопедичні й етноміфологічні константи, як-от: медіальні атрибути й медіальні артефакти («міст», «тіні»), образи-медіатори між світами живих і мертвих («Перевізник», «ангел смерті», «СЕТ»); зооморфно-хтонічні образи («пси-демони»); надщербнуті, неповноцінні, здичавілі, неправильні атрибути дому, порушена функціональність (розбиті вікна, розчахнуті двері, зачинені, замуrowані, загратовані вікна й двері, у міфоснах – нерегламентовані вхід/вихід (через вікно) для людей і регламентований вхід/вихід через вікно – для істот інфернального світу; огорожа, що не охороняє) як передвісники загибелі людської ери й настання ери комах; атрибутивні образи як медіатори між реальним світом і «антисвітом» (через низку метонімічно-синекдохічних метаморфоз: вікно – шибка – очі – антисвіт); атрибутизація анімо-антропоморфного світу (людина – двері, вікна як символ спасіння світу); локуси-симулякри («пустка», «порожнеча», «Рай-пустеля»); оніричні й галюциногенні стани; хтонічні, інфернальні хронотопи (синергійний образ підземелля); медіальні хронотопи (Задзеркалля як часопростір імовірних зустрічей «розірваних» Я, дзеркало як оманливий часопростір; тріснуте дзеркало як знак, передвісник нещастя; «правильне дзеркало» як символ цілісності й гармонії); ороморфний образ-хронотоп острова як експлікація загерметизованого, запакованого простору (образний дублікат неправильних атрибутів дому); образи-уособлення смерті зі світу демонів (Сет, ангели смерті), артефактів (тіні, Перевізник) як складові ірреальності (вигаданого, уявного світів, світу сну); гідроморфні образи як об'єктивація апокаліптичних мотивів і сюжетів (мотиви бруду, гноїння, руйнації; Всесвітній потоп). Ключовими кодами дешифровки міфологічного сценарію кінця є оніричний і гідроморфний. Міфосон і вода як один із першоелементів буття (об'єктивованого, зокрема, міфологемами Всесвітнього потопу, кораблем) є смисло- й сюжетотвірними в художніх текстах Галини Пагутяк. Особливістю авторського прочитання апокаліптичного біблійного міфосценарію через Всесвітній потоп є трансформація його в мегаміфосценарій початку, експлікований етноміфологічним образом-оберегом кола.

Мегаміфосценарій кінця виявлюється в художній картині світу *Марії Матіос* міфосценарієм братовбивства (за допомогою ретрансляції біблійного сюжету про Каїна й Авеля – через етнообрази червоних ягід, вил, перевертнів-вовкулаків; мотиви

розшматування, примирення, – що виходить у соціумний вимір, актуалізуючи опозицію «свої – чужі» (ми – вони); міфосценарієм віднайденого потойбічного «гадючого» Раю, синонімічного Небесному – для безгрішних людей (через образи хтонічного, танатоморфного світів: Білої Пані, гадюки); міфосценарієм росту (набухання) жаху смерті (через образи-метаморфози, образи-порівняння танатоморфної, тератоморфної, зооморфної, лінгвістичної, атрибутивної моделей; відкривання минулого – «пандориної скриньки» (через образ щоденника-Армагедона, гумової кульки як здійснення патогенної, гіпертрофованої імітації вагітності, серця-«*сміттєзвалища*» як локативного Армагедона); розшматуванням пам'яті, що зберігається на «*сміттєзвалищі*» – серці; «*вгризанням у реставровані деталі*» пам'яті (через міфологему шляху: образ «*дороги до спогадів*»); ототожненням танатоморфно-інфернальної й антропоморфної міфомоделей (через образи-«тандеми» та смислові симулякри); зазиранням в безодню Хаосу (через міфологеми крові, щоденника, міфонім «Армагедон») як репрезентацію процесу автокомунікації та розтягнутого й повторюваного кінця світу. Міфосценарій кінця об'єктивується сюжетами й образами християнської комплементарної парадигми: розп'яття; давньоукраїнської язичницької парадигми: змій; фоново-культурологічної запозиченої: пандорина скринька, Армагедон, жінка як причина війни тощо. Міфосценарій кінця реалізується через космогонічні, есхатологічні, антропологічні, близнюкові та дуалістичні міфи, відтворюючи комплементарні давньоукраїнську язичницьку, християнську та запозичену фоново-культурологічну парадигми. Серед особливостей ідіостильової репрезентації міфосценарію кінця можна виокремити нівелювання міфосценарію кінця через експліковані маркери Небесного Раю.

Міфологічний мегасценарій кінця в текстах *Оксани Забужко* експлікується мотивами: ув'язнення (через образ-міфологему артефактуального міфосвіту в'язниці); рабства (що реалізується через образи-хронотопи колоративно-піроморфної, абстрактно-символічної міфомоделей); спалювання/випікання (через образ-першоелемент буття «вогонь», що є медіатором між світами реального буття й світу підсвідомого, ментального; через образ вегетативної, антифактуальної й оніричної міфомоделей, що реалізується на зрізі передвісників, символів, медіаторів, з актуалізацією етнічної давньоукраїнської комплементарної парадигми); образами інфернальної,

артефактуальної міфомоделі, що в оніричному світі зникаються з теїстичною, сакральною через мотиви перевтілення; блукання, невіднайдена дороги додому (через образи-медіатори перехрестя, містка). Семантичними дублікатами міфосценарію кінця у творах Оксани Забужко є відсутність любові; неспроможність літати; виродження народу (через міфоніми «Хронос», «наш Єрусалим»); втрата орієнтирів – віршів-провідників у світ таїни – як передвісник внутрішнього апокаліпсису.

Міфологічні макросценарії домінантно-периферійного типу (віднайденого/втраченого Раю, братовбивства, ініціації), підпорядковуючись мегасценаріям, найповніше розкриваються у творах із міфологемними репрезентантами-домінантами раю та шляху.

Так, у художній картині світу *Галини Пагутяк* міфологічний сценарій пошуку Раю як варіант космогонічного міфосценарію являє собою семіотичну модель міфологемно-сюжетного типу, домінантами якого є міфологеми-ізоморфи Раю й міфологічні сюжети, що експлікують/імплікують міфосценарій віднаходження Раю. Індивідуально-авторськими варіаціями райського хронотопу у творах письменниці виступають «Чарівна країна», «сад», «особливий ліс», «Острів», «дім», «Зелений острів», «монастир святого Духа», «Чорний ліс» тощо. Образними маркерами віднайдена Раю є міфологеми гідроморфної («вода», «криниця», «море» тощо), піроморфної («золоті», «вогненні» колоративи тощо), вегетативно-флористичної («горіх», «яблуна», «зернятко» та інші ізоморфи Світового дерева) та інших моделей. Багатовимірний хронотоп раю моделюється у світах теїстичного верху, уяви, абсолютного щастя, міфологізованого минулого, у світі реального буття, у міфоснах, у зімкнених просторах, у світах антифактуальності (зокрема інфернальному світі), у світі творчості, мистецтва. Провідниками до райських часопросторів є локуси «Гочка В», «острів», образ-експлікатома міфологеми шляху «стежка» та ізоморф шляху «лабіринт», «нечисті» хронотопи (як-от «болото», «туман»), синергійні образи як знаки інфернальних світів, образи-медіатори «чарівні напої» (зокрема «пиво»), «архітектурні» медіатори («зелена брама») тощо. Серед особливостей авторського прочитання прецедентних текстів виокремлюємо: сценарій творення небесного саду-раю у світі реального буття; Білий Птах як креатор райського топосу; знищення «велетенської

Вежі» як передумова можливого віднайдення Раю; творення «переверненого» варіанту Небесного Раю (сакрального «підземного, листяного» дому-раю) та райського інфернального часопростору Чорного лісу, метаморфози едемських хронотопів. Небесний Рай – там–і–завтра – верифіковано вічністю, справжністю, вищою царственістю. Саме міфологема Небесного Раю локусом «справжня наша Батьківщина» актуалізує космогонічний сценарій, а семантику розімкненості Небесного Раю представлено міфологемами воріт, дверей, брами.

Міфологічний сценарій початку, відтворюючи фоново-культурологічні та етнічні сюжети космогонічних міфів, у романі *Володимира Дрозда* «Листя землі» репрезентує одну із своїх варіацій: міфосценарій віднаходження Раю. Семіотична модель міфосценарію віднаходження Раю являє собою домінантно-периферійну структуру міфологемного типу. Домінантою даного міфосценарію є міфологема Раю та її індивідуально-авторські варіанти «Пакуль», «Край», «Горіхова земля», що об'єктивуються на міфологічних зрізах символів, медіаторів, передвісників, знаків, хронотопів, локусів, психологічних асоціативів. Пакуль виступає центром макрокосму, ізоморфом першохаосу, знаком Божої ласки, символом життєствердності, життєрадісності, життєтворення, уособленням багатостраждальної України, центральним сакральним локусом Всесвіту, оберегом від здійснення есхатологічних сценаріїв, генетичним «пупом Землі». «Пакуль», «Край» експлікує бінарну опозицію «батьківщина – чужина» та початкову й кінцеву точку міфологеми шляху. Стаючи складовою міфосценаріїв кінця та ініціації, трансформується в Край страждань та випробувань. Міфосценарій віднаходження Раю в Пакулі моделюється з міфологічних сюжетів: мандрів і повернення додому, Вселенського Потопу, Едему (через образи саду, яблук та змія-спокусника). Міфологемними актантами міфосценарію віднаходження Раю є: сонце як етноміфологема астральної міфомоделі; універсальний символ Світового дерева з його трирівневою структурою: релевантністю всіх «щаблів» Дерева крізь призму анімо-вегетативно-флористичної та антропоморфної моделей; синонімізацією першоелементів буття «вогось» та «вода»; універсальною опозицією життя – смерті; образ-медіатор «Драбина» як ізоморф Дерева Життя; вогось як онтологічний передвісник хронотопу Раю, ізоморф Бога-теурга, психологічний

асоціатив душі людини, символ і знак життя; абстрактно-символічний образ добра, протиставлений злу як космогонічному симулякру – актанту міфосценарію кінця. Добро – єдина передумова здійснення міфосценарію початку й обов'язковий космовірний компонент. Топографічними варіантами Раю в тексті роману виступають: «той світ (Рай на тому світі тотожний пеклу за своїми інфернальними ознаками); Небесний Рай, що моделюється в світі уяви як варіант пекла на землі (через мотиви ситості – голоду, достатку – злиднів); Небесний Рай як міф, що розвіюється Нестором Семирозумом; Горіхова земля – омріяний Земний Рай – експлікує міфологему шляху-спокутування, шляху-випробування, шляху-ініціації, трансформуючись у місце-прихисток для померлих, Рай на тому світі, а також утопічне ідеалізоване царство на краю світу, куди ніхто не знає дороги. Образ горіха як ізоморф рогу достатку ототожнює Горіхову землю й Небесний Рай. Сакралізація відбувається за допомогою звукового образу – атрибуту теїстичного верху: «передзвону дзвонів». Локусно Горіхова земля – це й острів блаженних, острів щастя, і Пакуль; Рай земний/Рай небесний і душа людини. Координати Горіхової землі – сакрального центру Всесвіту – проектують міфологему шляху як пошуку й усвідомлення Божого задуму. Горіхова земля є Центром мікросвіту – людської душі, де горить вогонь життя; аніматичний Рай (у душі людини), матеріалізованим образом якого є «Книга днів», написана наратором-хором (пакульцями-свідками) та наратором – відстороненим свідком подій; соціалізм (варіантом соціалістичного земного раю стає комуна), що обертається ілюзією, маревом, оманю, адже побудований не на любові, а на ненависті й злі. Хронометричною парадигмою міфосценарію віднайденого Раю є карта часу із зімкненими часовими вузлами, оприявлена «Книгою пам'яті»; час як константа космогонічно-антропологічного світу, як ізоморф першобуття, як символ безкінечності й вічності. Міфологеми-репрезентанти міфосценарію експлікуються за допомогою мотивів: пошуку, блукань, повернення – через домінуючу міфологему шляху (в її текстових реалізаціях: «віз», «кінь») – одну із складових сакрального центру та геометричну форму онтологічного хронотопу: «світ – круглий»; кола, коловерті, безкінечності – через образи-експлікати «горщики», «колесо»; випробувань, страждань як складових міфосценарію ініціації; незнищенності, вічності, безсмертя, імплікованих образом часу й

експлікованих етноміфологічними образами дерев'яного хреста в його язичницько-християнській іпостасях та калини, що символізують віру в Горіхову землю, в безсмертя душі й генетично-космічну пам'ять; та піроморфно-аніматичного («вогонь життя»), космогонічного, астрального, вегетативно-флористичного міфокодів.

Художній текст роману «Листя землі» *Володимира Дрозда* актуалізує мегаміфосценарій ініціації як семіотичний конструкт, що складається з декількох мікроміфосценаріїв і відтворює комплементарні фонові-культурологічні, етнічні (в язичницькій і християнській іпостасях) та індивідуально-авторські парадигми. Так, ретрансляцією першої сходинки ініціації є міфосценарій повернення до первинного хаосу, що реалізується за допомогою міфологем – експлікаторів першохаосу: ініціальних локативів («*тайга*», «*порожня хатина*», «*каземати муровані*» у «*тюрмі мринській*») і темпоралей (шість тижнів усамітнення, роки дезорієнтації, десятиліття зневіри тощо); ініціальних медіативів (річки, ліси, гори тощо). Серед індивідуально-авторських реалізацій міфосценарію ініціації є образи міфологічного зрізу медіаторів (як-от: подвійна онтологічна піроморфно-гідроморфна міфологема вогняної ріки та топонім «*Страхолісся*») і мотиви: виходу з дому – з Пакуля, з Краю (задля пошуків острова щастя), ізоляції, самотності, страху, суцільних втрат. Другий етап ініціації представлено міфосценарієм пошуку Раю, що актуалізується домінантною міфологемою шляху й лейтмотивом випробувань. Індивідуально-авторським варіантом міфологеми Раю в тексті роману є «*Горіхова земля*», розташована на острові щастя, острові блаженних. Ключова міфологема шляху експлікує вмонтований міфосценарій кінця як умову проходження випробувань і повернення оновленим: пересування онтологічною вертикаллю до її нижньої точки стає для героїв шляхом осягнення таїни буття. Міфосценарій пошуку Раю реалізується мотивами втрат як певної символічної жертвності та страждань, що об'єктивується міфологемами чаші страждань, хреста. Останні реконструюють у тексті роману християнську комплементарну парадигму. Третій етап ініціації об'єктивовано міфосценаріями повернення та віднайдення Раю. Міфологема Віднайденого Раю являє собою інтровертний ініціальний локатив – Центр мікросвіту: «*Горіхова земля*» віднаходиться в людській душі. А міфосценарій віднаходження Раю реконструює повернення до сакрального центру: початкової точки

шляху Гаврила Латки – Дому (Пакуля, Краю) і її локальної координати: серця людини. Інша сюжетна лінія роману (про отця Олександра) розгортає міфосценарій повернення в християнській міфологічній системі («навернення» до Бога). Семантично міфосценарій віднаходження Раю є міфосценарієм осягнення таїни буття, що відбувається в контексті християнського світосприйняття. Звуковим символом переродження, сакральним атрибутом та медіатором між світами виступає в тексті етноміфологема передзвону дзвонів. Даний мікросценарій є компонентом мегасценарію початку, в якому космогонічні, життєві та життєствердні мотиви виявляються своїми варіаціями: терпимість, мудрість (семантика прізвищ і прізвицьк Терпило, Семирозум), працьовитість, любов, доброта, життєрадісність – і стають умовою здійснення міфосценарію віднайдення Раю.

РОЗДІЛ III

СИМУЛЯТИВНА МІФОМОДЕЛЬ: ДЕСАКРАЛІЗАЦІЯ ТА РЕМІФОЛОГІЗАЦІЯ АРХАЇЧНОЇ МІФОЛОГІЇ В СУЧАСНІЙ ПУБЛІЦИСТИЦІ (НА МАТЕРІАЛІ ЧАСОПISУ «КРИТИКА»)

3.1 Сценарії протистояння: експлікація дуалістичних міфів

Сценарій протистояння реалізується в колоніально/постколоніальному, суспільно-політичному, гендерному/феміністичному, геокультурологічному, топографічному, літературно-мистецькому кластерах публіцистичного дискурсу за допомогою міфологічних координат Іншого, Ворога, Жертви тощо. Ключові міфологеми розкриваються крізь призму концептів пам'яті/забуття, тілесності, мови, імені, само- та національної ідентичності. Опишемо дискурсивні кластери сценарію протистояння в публіцистичних текстах часопису «Критика», виокремивши субфрейми ядерних образів-міфологем опозитивної моделі.

Олександр Богомолів та Ігор Семиволос пояснюють переваги дискурсивного аналізу тим, що він «дозволяє виокремити ключові ідеї (концепти, схеми) та ключові теми, навколо яких точиться суспільна дискусія, і які, зрештою, мірою їх накопичення складаються в єдиний ментальний простір, який є полем дії суспільної свідомості» [597, 12].

Міфологічними домінантами семіотичної моделі опозитивного типу є образи Іншого, жертви, ідентичності, ворога як складники міфосценаріїв протистояння, на периферію виходять образи, мотиви й концепти, що вибудовують протиставлення.

Кластер геокультурологічного дискурсу

У 12 числі «Критики» за 1998 рік подано «Три ілюстрації до українських шукань» Богумили Бердиховської. Польська публіцистка, досліджуючи «три моделі ідейно-цивілізаційного вибору українських часописів» [581, 24], домінантною для «Критики» вважає прозахідну, згідно з якою «Картагена нашої провінційності має бути зруйнована» (одночасно – назва підзаголовка²²¹ розвідки). Тимчасом як чітке окреслення опозиціонування України Заходіві авторка дослідження прочитує в статті часопису «Кур'єр Кривбасу». Так, у «Тузі за патрицієм» Степана Процюка

викристалізується «протиставлення бідної, безталанної, мартирологічної України і ситого, безтурботного та надто мудрого Заходу» [581, 24]. У цілому «Кур'єр Кривбасу» відображає, на думку авторки, амбівалентну, невизначену модель: орієнтацію на західну культуру й актуалізацію «комплексу нижчості, що вироджується в мегаломанське почуття вищості, спихає їх на манівці цивілізаційних виборів» [581, 26]. Європейська ідентичність²²², про це говорить історик Тарас Возняк, проектує множинність національних ідентичностей, продукування яких пов'язане з низкою питань перш за все ціннісного штибу. Одне з них – ставлення до Іншого: «Як бути, – озвучує проблемне питання автор статті «ще один крок назустріч собі», – коли, толеруючи інших, стикаємося натомість із їхнім нетолеруванням, а суспільства з європейськими цінностями стають жертвами своїх меншин?» [601, 2].

Мінус-референтне позначення Іншого знаходимо в структурній психоаналітичній концепції Жака Лакана. Французький психоаналітик, полемізуючи з Карлом Густавом Юнгом і науково захищаючи З. Фрейда, вводить поняття бажання Іншого – «концептуального потойбічного Іншого, стосовно якого і можливе повне вираження бажання» [153, 217], що набуває символічного значення. Жак Лакан пояснює бажання поєднатися з Іншим через матріархальну символіку: повернутися в материнське лоно, зшивши розірвану пуповину-зв'язок із матір'ю – з першоджерелом. Період прагнення злитися з Іншим учений називав «стадією дзеркала». Під час пошуку ідентифікації себе серед інших «нестабільна матриця» [153, 221] «мого Я», травмована створеними ілюзіями стосовно Уявного, відчуває постійну загрозу зникнення й зустрічі із Задзеркаллям – Смертю.

Визначення ідентичності через «ми – вони» стоїть, пишуть автори статті «Falter ego імперії: уявлена цивілізація слов'янського Криму» Олександр Богомоллов та Ігор Семиволос, у центрі цивілізаційного дискурсу. Досліджуючи кримськотатарську ідентичність, науковці зосереджуються на концептах землі (уособлення символічного утвердження етнічної ідентичності кримських татар, як матеріалізованої історичної пам'яті, «ментального символу групової ідентичності» [587, 12]. Земля стає символічною домінантою сценарію злочину «детериторіалізування ідентичності кримських татар» [587, 13] і спотворення обличчя Криму «руйнуванням символічних

для етнічної ідентичності об'єктів» [587, 13]); крові/родоводу (як маркера «своїх», гомогенної етнічної спільноти); мови (як елемента «сфери світової дії», «інструменту в символічному засвоєнні (поверненні собі) землі» [587, 13]). Сюжет/концепт/тема злочину, пишуть автори розвідки, «становить найпотужнішу глибинну схему, вбудовану у національне світосприйняття, яка підпорядковує собі інші ключові концепти і є основою для інтерпретації сучасної політичної реальності» [587, 14]. Фабула злочину (власне, сценарій злочину) руйнування кримськотатарської етнічної ідентичності має перервану, незакінчену структуру, адже покарання злочинця та відшкодування жертві не відбувається, що постулює травматичну ситуацію й руйнівну силу тягlosti непокараного злочину. Правильним завершенням сценарію злочину є зняття травми – повернення додому й «відплата за знеславлену гідність» [587, 14]. Політологи зауважують: відносини між «ми» (російськомовним населенням Криму) й «вони» (кримськими татарами, українцями) подаються в публіцистичному дискурсі Криму «не як відносини між етнічними групами, які живуть поруч у регіоні, а через призму їхнього зв'язку з якоюсь сутністю вищого порядку» [586, 8]. «Ми» – російські націоналісти, – ідентифікуючи себе вищими за інших, ставлять українців на «ієрархічно нижчий щабель» [586, 8]. Так, стверджують дослідники, дискурс російських націоналістів – дискурс «ми», що представлено кореферентними номінаціями «східнослов'янська цивілізація», «східно-православна цивілізація», «руський мир», «Росія» тощо – перетворюється на «дискурс домінування» [586, 8]. Зрозумілою в цьому контексті є «теорія змови як модель інтерпретації політичної поведінки», яку автори розвідки розкривають крізь призму реалізації позитивного сценарію, за яким «світлі», «свої», «активні» сили, перебуваючи в оборонній позиції по відношенню до «темних», «чужих», «пасивних» сил (ідеться про «дієвий центр опору» «Русского мира» «радикальному ісламу» (в образі кримських татар)), прагнуть зберегти певний status quo. Гральна «ісламська карта», на переконання сходознавців, набуває цінності залежно від того, в чийх руках опиняється – «своїх» або «чужих». Вона може бути то козирем, то «розмінною картою» [586, 10]. Ототожнення в кримській проросійській пресі кримських татар з ісламістами зміщує міжетнічні, міжнаціональні протистояння в міжрелігійний вектор. Метафора карти вибудовує опозицію «свій – чужий»: «Цікаво зіставити, –

пишуть у розвідці “Кримськотатарський газетний дискурс: уявлення про інших” Олександр Богомолів та Ігор Семиволос, – образ “козирної карти” – як самоозначення – з метафорою “ісламської карти” в кримському російському націоналістичному дискурсі: спільним моментом є окреслення спільноти як об’єкта маніпулювання, відмінною рисою є прихована позитивна самооцінка (“козирна”, яка контрастує з конотацією “загрози” в слововжитку “ісламська карта”; відмінним є також чітко визначений суб’єкт і сфера маніпуляції (Україна у “грі” з Росією) на тлі більшого, фактично відкритого списку (зовнішні сили, Захід, Україна, Туреччина) – в російському дискурсі)» [588, 19].

Інший постає в есеї Єжи Єдліцького «Три століття безнадії» у фокусі цивілізаційних роздумів філософів. Так, осмислююч и цивілізаційну концепцію Жан-Жака Руссо, польський учений зазначає, що в роздвоєній цивілізації – «великій споруді удаваностей, облуди, поневолення формою, ритуалами, штучними потребами» [643, 21] – людина здобуває власність, однак втрачає волю й свою автентичність.

У листопадово-грудневому числі часопису «Критика» за 2013 рік чітко прослідковується дуалістичний міфосценарій через семіотичний маркер «ворог». «Контрреволюційне мислення», особливості якого розглядає у своїй статті Володимир Єрмоленко «Мрії в Європу», проектує хибні, на переконання автора есею, експлікати «ворога»: «Система», «Ієрархія», «Світова Змова» тощо. Насправді ж за личиною ворога ховається «стихія», логіка якої «абсолютно інша, ніж логіка системи <...> У ній <...> немає одного центру. Немає одного мозку й одного серця» [649, 10]. Мілітаристський вимір світу підсилює протистояння «своїх–чужих». Двобій «сучасної американської воєнної машини» з, приміром, «фанатичними шахідами» в Іраку демонструє готовність останніх «потягти за собою в могилу якомога більше “чужих”» [729, 2]. Мирослав Попович, описуючи «присмерк Європи», доходить висновку, що ворожнеча, пошук ворога – будь-яка «ненависть ірраціональна, її носії бачать не дитину чи немічного старика, взагалі не людину, а безликого представника чужої спільноти, яка і говорить, і виглядає, і пахне як ворог. Старі й нові антагонізми набувають характеру предковичної племінної ворожнечі» [729, 2]. Якщо у двобій вступають нації, то ворогами стають усі з обох боків.

В українському гуманітарному дискурсі Павло Швед спостерігає популяризацію «законтекстуалізованого та стереотипізованого знання» стосовно патріархальних образів Іншого, таких як «чужинець, сирота, байстрюк, негідник або злочинець, дитина, жінка й інші й інші, – зауважує літературознавець, – ксенофобські та дискримінаційні стереотипи, використання яких витворює ауру негативних конотацій, навіть якщо денотативні значення звучать нібито нейтрально чи навіть із підкресленою безсторонністю» [804, 17]. Павло Швед критично розглядає деякі з риторичних стратегій стосовно постмодернізму, що ґрунтуються на базових образах стереотипізування: чужинця (постмодернізм – чужак, «не схожий на мене і, найпевніше, <той, що – Ю. В.> не несе мені нічого доброго» [804, 17]), гостя («цей образ творить тло уявлення про постмодернізм як про тимчасовий, перехідний період, після якого все повернеться до якоїсь утопічної “норми”» [805, 17]). Автор розвідки «Побиття постмодерного немовляти» розмірковує з приводу доповіді Оксани Пахльовської «Постмодернізм як клонування без правил» на круглому столі, проведеному 11 вересня 2001 року в редакції часопису «Кіно-Театр», так: «Саме уявлення, що постмодернізм є перехідним явищем, своєрідним гостем або, якщо хочете, окупантом, лише посилює ефект альтеризації, схиляючи нас трактувати всі культурні явища, так чи так із ним асоційовані, як щось не зовсім належне *власне* українській культурі. Постмодернізм тоді уподібнюється до гостя, який хоч і сидить на моєму дивані та їсть із мого посуду, однак не належить до моєї родини» [804, 18]. У рамках дискусії «Інтелектуали: спокуса мовчання» Андрей Хаданович, спостерігаючи девальвацію Слова–дії, забарвлення його негативними (іронічними тощо) конотаціями, констатує усталену бінарність «слово–дія», де сакральності набуває невимовлене слово – мовчання [див.: 794, 25–26].

В освітянсько-науковому дискурсі опозиція свого – чужого експлікує ідеологічно зумовлене протистояння «нашого»/советського «гнилому Заходові», «буржуазній науці». Аналізуючи status quo сучасної української науки й освіти, Григорій Грабович у статті, надрукованій у січнево-лютневому числі «Критики» за 2005 рік, «Перед Європою: чи можлива реформа в науці та освіті?», констатує «імпліцитне протиставлення української освіти й науки зовнішньому світові», що в постсоветській, постколоніальний період не щезло, а лише приховалося, замаскувалося (здебільшого,

уточнює гарвардський професор) під «патріотизм» [615, 24]. Аналізуючи контент підручників з історії для середньої школи, Вільфрід Їлге красномовно називає його «змаганням жертв»: переоцінка міфів, пов'язаних з історією, власне деміфологізація певних історичних явищ – створюють вектори іншої стереотипізації, підпорядковані вже українському націоналістичному образу історії, як-от: образ «свого» через переоцінення історії ОУН і УПА, образ-симулякр «Іншого» як результат виключення «іншості» в контексті національної історії та Голокосту, а також конструювання українського Голокосту крізь призму образу жертви. Ілюструючи перший вектор, німецький історик зазначає, що «загалом, підручники структуровано на основі радше автостереотипу “свого”, ніж гетеростереотипу “іншого”» [662, 15]. Українські національні стереотипи, змодельовані під кутом «змагання жертв», на думку автора розвідки, виконують очисну функцію: очищають «свою» націю від фальші й брехні «чужого» – радянського, однак лише воля визнати «іншого» й, таким чином, «плюралізм культур пам'яті» скоригує правдивий образ історії [662, 17].

У культурологічному дискурсі нівелювання опозиції, зникнення напруги між опозиційними полями і, як наслідок, ототожнення протилежностей – так Тамара Гундорова описує стан речей у сучасній культурній індустрії, посиляючись на концепцію «травестійності» масової культури Адорно та Горкгайма: копія релевантна оригіналу, часткове – загальному і в цьому, зазначає літературознавець, «знімається абсолютна перевага реального, справжнього <...>. Зсув від копіювання до симуляції реальності, від репродуктивної практики фотографії та фільму до пост-репродуктивної цифрової техніки знімає традиційне розмежування реальності і її репрезентації» [626, 34].

У культурно-релігійній координаті протиставлення Схід – Захід передбачає – так починає свою статтю «Нова концепція вжитку старих ворогів» Генадзь Саганович – поділ на православний та католицький світи [758, 23]. Лінія «очорнення» «всього західного й католицького», ототожнення його з «моральною деградацією» прослідковується в сьогоднішній білоруській історіографії з часу президентства Лукашенка. Втіленням ворога виступають головню «безжальні й жорстокі завойовники» німці. Агресивний стереотип німця-ворога, витворений у навчальній літературі з історії

Білорусі, – констатує автор розвідки, – можна зіставити хіба що з германофобським ідеологічним кліше часів Холодної війни» [758, 23]. А в «Історії Білорусі» автори підручника вдаються до фантастичної опозиції, що «перевершила навіть стандарти радянської епохи» [758, 24]: «Європа слов'янська» – «Європа хрестоносців», що виявляє абсолютну героїзацію й міфологізацію білоруської нації й радикалізацію негативного образу запеклих ворогів – німців. Політизація білоруської історіографії відчувається сьогодні (а стаття надрукована у грудневому номері за 2005 рік) і в ненависті до всього польського. Опозитивними членами аксіологічної шкали автор підручника – маніфесту західнорусизму з історії Білорусі Яков Трашчанок називає Польщу (як уособлення зла та морального розладу) й Росію (символ добра). Конструюючи ворожий образ Заходу, переакцентовуючи/перекручуючи історію, науковці-історіографи, пояснює вчений, насправді керуються «аж ніяк не колективним досвідом народу – радше «особистим досвідом», продуктом їхньої травмованої свідомості» [758, 24]).

Опозиція «ми – ви» віддзеркалює традиційне сприйняття людини в українській культурі як представника роду (а вже потім – як індивідуальності). Таке розуміння «я» як множини притаманне народним сороміцьким пісням, про які йдеться у «репліці» Михайла Красікова на статтю Олександра Галенка «Сороміцька поезія». Автор «Параісторичного значення фольклору» зазначає, що в народних обрядах, ритуалах вибудовувалась опозиція «ми – ви» як експлікація родового протиставлення «наш рід – ваш рід» [681, 20].

Як одну з парадоксальних ознак більшості національних культур розглядає історик Вадим Ададулов творення свого на уламках чужого. Автор статті «Чужі серед свого», говорячи про «польські шляхетські фільварки» [568, 27] – замки, палаци, фортеці тощо, – із сумом констатує: «Чи кожна культура, щоб надати каменям своєї ідентичності²²³, мусить спершу виколупати їх із мурів чужинців, що колись панували на її сучасній території?» [568, 26] Есеїст наголошує на розповсюдженому більш радикальному сценарії національного самоствердження: нищення чужого на своїй території: «її <української спільноти – Ю. В.> причетність до цих <іншокультурних – Ю. В.> об'єктів здебільшого виявлялася в облогах і спробах знищити символи “чужого”

на землях, які вона вважала своїми» [568, 27]. Історик резюмує: задля утвердження поліетнічної та мультикультурної держави, а також творення власної національної ідентичності (яку «ми творимо самі, у своїй свідомості, організуючи систему межових позначок так, що “своє”, якщо не ганить, то замовчує “чуже”, якщо тільки воно не становить тло, на якому вигідніше увиразнити унікальність нашого власного “я”» [568, 27]) важливо пропагувати й підтримувати одночасне існування «свого» й «чужого» [568, 27]. Про подібне формування модерних ідентичностей як «простору узаємних травм, образ і дедалі більшого нерозуміння» [776, 27] йдеться у статті – рефлексії на монографію Данути Сосновської «Інша Галичина». Томаш Стриєк пропускає смислові інтенції книги через розгорнуту метафору-лейтмотив дотику: образи озера, долоней тощо), що є ключовою в українсько-польсько-чеських відносинах у 19 столітті. Томаш Стриєк розкриває «реконцептуалізоване» поняття ідентичності, яке авторка книги про іншу Галичину замінює на «поняття ідентичнісного процесу» [776, 30], у світлі чого «ідентифікація є не лише вибором, а й взаєминами між особистістю й Іншим, своєрідною грою двох сторін, у якій стабілізація є недосяжною» [776, 30].

У статті-некролозі в пам'ять про французького постмодерніста «Симуляція Бодрієра» Олександр Івашина екстраполює бодрієрові думки на київське сьогодні, в якому зреалізовується формула про структурні надлишок і злиденність: «Ті місця на вулицях Києва, куди ще зовсім недавно можна було зайти пересічному громадянину випити філіжанку кави, перетворилися на гламурні скляні «Nur für Deutschen». Ми не німці, але якщо й далі так маргіналізувати людей через їхню відмову ідентифікуватися зі споживчими стилями/модусами життя, якщо й далі проводити сегрегацію за споживчим кодом, – тероризм неминучий» [658, 30]. В есеї «Вузли електронних плетив» Катерина Ботанова розглядає образ Іншого крізь призму «дискурсу інтерпретації кібер-стосунків» в техногенну епоху. Для Жана Бодрієра (котрий «постулює кризу антропології» [590, 9]) й для Славоя Жижека (що пише про «кризу тілесності, знерухомленої перед ”магічним екраном інтерфейсу”» [590, 9]) комп'ютер – як розумна машина – перетворюється на «стороннього, Іншого, чужого, принципово непізнаваного, <що – Ю.В.> протезує людський інтелект» [590, 9]. Техногенний дискурс висуває на передній план, переконана авторка розвідки, Інтернет, буттєвість якого можлива лише за умови «включення в

подію, перебування в ній, участі й залучення» [590, 9]. Суб'єкт-мандрівник онлайн-просторами «збирає інтернет як середовище існування для себе, як свій дім» [590, 9], однак сам при цьому розпадається: «розтікається численними мережевими лінками всюди й нікуди, безцільно ковзає неосяжними просторами, множить у пошукових системах, він не може споглядати, бо не має очей, має лише шкіру – поверхню чистого чуття, а часопростір мережі стає його внутрішнім часопростором» [590, 9]. Через «тіло мандрівника, яке зливається з мишкою, клавіатурою та екраном», проходить, пише дослідниця, «міцна, але дуже чутлива мембрана», що розділяє дві зони симульованої реальності: он-лайн і офф-лайн, – й відкриває, таким чином, множинності іншого погляду на себе [590, 10]. Відкриття себе через Іншого, погляд на себе очима Іншого – усе це можливе в парадигмі мандрів, подорожей. Галина Бітківська досліджує репрезентаційні й інтерпретаційні особливості образу Іншого в дорожніх нарисах, опублікованих у сучасних літературних журналах «Всесвіт», «Кур'єр Кривбасу», «Потяг-76» та «Четвер». Дослідниця зазначає, що автор-наратор в усіх обраних творах «репрезентує Чуже/Інше через порівняння зі Своїм, акцентуючи, що сприйняття чужого допомагає глибше пізнати своє» [45], таким чином одночасно демонструючи критичне ставлення до «свого», авторське бачення Іншого й висвітлюючи концептуальні засади журнальних видань [45].

Колоніальний/постколоніальний кластер. Дуальність «ми-вони» репрезентується в розвідці Миколи Рябчука, присвяченій українсько-російським взаєминам у постколоніальному²²⁴ дискурсі через міфологічні образи комплементарної парадигми європейського Просвітництва: Робінзона Крузо й П'ятниці. «Колоніальні стосунки, – пояснює Микола Рябчук, – домінування-підлеглості між цими двома персонажами забезпечує конверсія, тобто мовчазна згода обох сторін на саме такий тип стосунків» [757, 17]. Через образ П'ятниці – «сільського кузена <...>, геть нетямущого й безпорадного без опіки досвідченого міського родича» [757, 17] – автор статті розгортає образ Іншого, архаїчна віра якого «допомагає йому переосмислити свою іншість не як нижчість, а як інакшість» [757, 17].

Уся політика російської влади скерована, пише в статті «Охранка демократії» Лев Гудков, на «збереження ізоляціонізму» [631, 9], на підтримання серед народних мас

міфу про зовнішнього ворога – змовників проти Росії. Звідси, на думку російського соціолога, побудова в режимі закритого суспільства найпотужнішої держави, а значить – продовження політики радянської імперії, реінкарнація старої системи (як-от нібито зліквідований КГБ, що трансформувався у «таємну політичну поліцію», «духом і буквою <якої – Ю. В.> є придушення громадянського суспільства й захист інтересів державної бюрократії різного рівня» [631, 9]). Лєв Гудков виокремлює п'ять комплексів «розпаду інституціональної системи тоталітаризму» [631, 10], що блокують розвиток, а опертям такої системи «править особливий культурно-антропологічний тип ”совєтська людина”», адаптований до цієї системи, навчений у ній існувати. Всередині такої корумпованої держави відбувається продукування «ворогів» (автор статті нанизує: «чеченських бандитів, терористів, НАТО, турецьких спецслужб, олігархів, фінансово-політичних кіл Заходу, продажних демократів тощо» [631, 10]), реанімація «ідеології протистояння, пошук внутрішніх ворогів» [631, 10]. Одному з таких образів ворога присвячено есей Кристини Курчаб-Редліх «Мирне життя спаленої землі»: кавказці (осетини, вірмени, азербайджанці тощо), предків яких «силою приєднували до імперії» [687, 10], зараз є «брутально відкинуті» цією ж імперією. Книга польського письменника-репортажиста Войцеха Ягельського «Добре місце для вмирання», рецепцією на яку є стаття дослідниці, «наближає до нас Кавказ у його болісній трансформації» [687, 11]: руйнації, знищенні ворогів імперії.

Ворог означається як один із складників обраного вектору руху сучасного суспільства – глобалізації. Професор Масачусетського технологічного інституту Ноам Чомскі у статті «Куди прямує світ?» поміщає «ворога» – супротивника в гонці озброєнь – у площину домінування на аксіологічній шкалі «гегемонія – виживання» [800, 7]. Сценарій домінування актуалізує концепт Влади, що акцентується в базовій опозиції «безпосереднє – штучне», метадискурс якої окреслює Олексій Шевченко в розвідці «Україна і Мішель Фуко: діалог про владу». Серед рис «лівого Міту», якому протистоїть концепція Фуко, філософ називає модифікований образ «Безпосереднього» й перекручування його з боку Влади як ознака «відчуженості, прямого насильства, культивування псевдопотреб» [806, 11]; наявність ідеологічної мови, що ґрунтується на перевертанні, приховуванні, хибі й брехні. Імовірно протистоїть цій ідеологічній мові

«мова, що “виробляє” Істину і засадничо не здатна брехати» [806, 11] (носієм цієї мови може бути будь-хто «пригноблений»); наявність сценарію «радикального звільнення від відносин примусу» [806, 11]. Четвертою рисою «лівого Міту» є універсалізація ідей загального, що уможлиблюється лише в утопічному дискурсі, котрий «існуватиме за умови наявності гіпотетичного Іншого (нещасливого), на чий захист можна виступити. <...> завжди є мисленням “за Іншого”, від імені Іншого і для Іншого, але ніколи – від себе, від першої особи» [806, 11]. Олексій Шевченко інтегрує метаконцепти фукіянського наративу під кутом заперечення основних тверджень «лівого Міту».

Віталій Нахманович у статті-репліці на концептуальні підходи істориків (скажімо, Снайдера, Химки, Когута) щодо українського націоналістичного руху стверджує про постколоніальне запозичення Україною пантеону ворогів (а стаття вийшла у вереснево-жовтневому числі «Критики» за 2010 рік): Мазепи, Петлюри, Бандери. Запозичивши, говорить науковець, ми «не волиємо додавати до нього <пантеону ворогів – Ю. В.> жодної нової постаті, щоби, боронь Боже, не вийти зі зручної (глибоко радянської насправді) парадигми: було чорне – стало біле» [716, 10]. У координаті не-пам'яті зіштовхуються дві концептуальні точки: ворог і жертва. Остання актуалізується в екзистенційній площині вибору: пам'ять/згадування/нагадування прямо залежні від пережитого жертвами й віри у свідчення жертв, що розкривали «невірогідний характер і неправдоподібний масштаб советських злочинів» [784, 10]. Однак, зазначає Дарюш Толчик, «масштаб злочинів советських комуністів вийшов за будь-які межі вірогідности <...>» [784, 12]. Тому нелегко було повірити в самі злочини. Автор есею висновує щодо наслідків невизнання зла чи запліцування очей на тоталітарне советське зло: його «споруда» (втіленням чого, нагадує історик, є «Аврора») стоїть, точніше, «все ще стоять її руїни, часто заступаючи і порушуючи панораму двадцятого століття. Треба щось із тим зробити. Особливо тому, що в Росії вже почали вбачати в них ностальгійну красу. І вже перетворюють їх на театральні декорації. А на Заході теж не бракує любителів ефектних вистав і мальовничих руїн» [784, 14].

Концепт «ворога» з'являється і в пасажі Пітера Померанцева про московського телеведучого Міхаїла Леонтьєва, котрого «найкраще знають із п'ятихвилинок ненависті, що їх він проводить після новин» [725, 25]. «Кремлівська матриця», як переконався

британський журналіст, насичена образами «ворогів»: Леонт'єв «хапає котрусь тему (олігархи, Америка, футбол, Афганістан) і насичує п'ять хвилин тирадами. Натяками, підштовхуваннями, підморгуваннями, інсинуаціями, рідко коли каже щось прямо, зате невпинно повторює: «вони», «ворог», – аж поки ці слова закарбуються у свідомості» [725, 25]. Саме ця «матриця» «спроможна об'єднувати, керувати й зв'язувати до купи» «сім часових поясів і майже стільки ж поясів історії» [725, 25], моделюючи «суспільство чистого спектаклю» в «пустелі» реального життя Росії.

У статті-огляді текстів блогерів та журналістів з України, Заходу та Росії про Євромайдан Вікторія Наріжна зосереджує увагу зокрема на ідеологічному протистоянні, яке історик Ярослав Грицак називає «боротьбою добра з великим злом» [715, 10]. Пересторогу й острах Майдану переступити «межу», за якою – неминуче ототожнення «ми – вони», озвучує в «Еволюції революції» Юрко Прохасько: «Було непідважальне відчуття, коли ми переступимо цю межу <мирного протесту, за яким – самосуд, жадоба помсти тощо – Ю. В.>, то перестанемо бути собою, Євромайданом, а уподібнимось до “не ми”, тих, хто це зусилля до нас застосовує» [737, 16]. Поряд з острахом переступити межу, щоб не перетворитися на «них», Майдан, засвідчує Юрко Прохасько, виявив «намагання зрозуміти і дати нагоду “тій стороні” <Антимайдану – Ю. В.> не відчувати себе нікчемними» [737, 17]. Саме така здатність зрозуміти стирає межі між «ми – вони»: «Було <...> усвідомлення: це «ми», які не зробили ще одного кроку. І наше завдання є не зневажити чи знищити, а допомогти зробити цей крок – крок до самоусвідомлення, до відповідальності за себе» [737, 17]. Протиставлення «майданівці – антимайданівці» базується, переконаний публіцист, на наявності / відсутності сформованих, артикульованих і обстоюваних сенсів: активність / пасивність двох антагоністів лежить у світоглядній площині: «Якби з того, з іншого боку були така сама активність, натиск, воля і свідомість, світоглядна рішучість, завзятість і відповідальність, то ми, – зазначає автор есею, – мали б, у суті речей, дві різні країни» [737, 17]. Дзеркальне означування «іншості» Майдану (вбачання в ньому «лише “коричневої стихії” іншування та пошуку ворогів» [743, 25]) тими, хто не сприймав Майдан (однак не був і в числі антимайданівців), знаходимо в статті – нотатках подорожнього Володимира Рижковського.

Антитеза «своїх–ворогів» з’являється в польському політичному контексті. Так, образ лідера польської «Солідарності» Леха Валенси концентрує в собі семантику дволикості, про яку йдеться в статті Іренеуша Кшемінського «Валенса і польська традиція»: «Леха Валенсу як символ та своєрідного репрезентанта відродженої після комунізму Польщі для всього світу частина поляків ненавидить більше, ніж ненависного “чужого”» [688, 9]. Інший польський соціолог Павел Спевак розкриває в «Ідеологічних суперечках та розмовах про пам’ять» тезу про особливість опозиції «свій – чужий»: її сутність можна «описати в масштабі своє – універсальне/європейське» [771, 12]. Професор Варшавського університету зазначає, що «перспектива “ми” і “вони” зберігається, незалежно від декларування представників усіх націй», навіть якщо це стосується проблеми жертв Голокосту. Розглядаючи міфи на тему Голокосту, автор статті звертається до нарису Здіслава Краснодембського «Відновлення пам’яті», в якому той «поділяє виправдане для багатьох поляків переконання, що “їхня” історія та “їхні” жертви не можуть заступити “наших” жертв <...>, випроваджуючи мимохідь перспективу суперництва поміж жертв і уникаючи при цьому проблеми винятковості німецького злочину проти євреїв» [771, 16]. Проблему роз’єднання, що підсилює прірву між “ми” і “вони”, порушено в статті Мирослава Мариновича «Польща й Україна після медового місяця» крізь міфологічну призму: міфу про Сізіфа, сутність якого у проекції польсько-українських стосунків полягає в тому, що «кожна досягнута духовна вершина наче пророкує, що подальший рух означатиме нове зниження духу» [694, 8]. Збільшення суперечностей між державами щодо історичної пам’яті, на думку публіциста, спричиняє більш стрімке падіння Сізіфового каменя вниз. «У цій ситуації, – пропонує свій рецепт письменник, – кожен остережний голос стає спасенним деревом, яке хай навіть і не зупинить камінь, та може стримати його падіння» [693, 29]. За Володимиром Фадєєвим, колективна (національна) історична пам’ять – це «референційна рамка й орієнтир соціальної групи» [790, 24]. У статті «Українські інтелектуали: в режимі витіснення» філософ зупиняється на механізмах «кадрування колективної пам’яті», а також на «трьох ціннісно-сміслових перспективах у тлумаченні української ідентичності» [790, 25].

Богуслав Бакула в есеї «Нестерпна легкість тягаря» в контексті виходу польської культури «зі стану аутизму, до якого її привели комуністичні репресії» [578, 36] зазначає, що з часом «ворожі світи автохтонів і переселенців навзаєм проникали й народжувався особливий палімпсест <...>» [578, 36]. Однак, зауважує літературознавець, іноді таке «співзвуччя свого і чужого» було дуже драматичним [578, 36]. Професор університету імені Адама Міцкевича в Познані говорить про палімпсестне поєднання, нашарування свого і чужого, що, врешті-решт, вибудовує певний «мультикультурний простір спогадів» [578, 37]. Таке спостерігається, стверджує дослідник, у творі Павла Гіле «Мерседес Бенц»: «Світи, які дотепер здавалися один одному чужими й непримиренними, в романі стають літературною та ідейною єдністю» [578, 37]. У цьому контексті автор есею пояснює природу пограниччя: його не можна в жодному разі сприймати як «буферну зону, простір зовнішнього контексту» – пограниччя є «чимось на кшталт внутрішнього явища, своєрідною формою граничної ситуації, яка може заіснувати всюди» [578, 37].

Інший з'являється й за межами такої «площини племінної спільноти», як креси: «“креси” – це ключ до національної мартирології та святих, незаперечних правд» [577, 17]. Богуслав Бакула зазначає, що польські креси є одночасно площиною/явищем тотожності «своїх» і вилучення Інших [577, 17]. Автор дослідження пояснює різницю між кресами й пограниччям: «Пограниччя розташовані навколо, у місцях стику з сусідами, тоді як “креси”, належачи до сфери свідомості, а також національної ідеології – перебувають у центрі, а також скрізь» [577, 17]. Кресознавство, що в 19-20 століттях утвердилося як «польський спосіб домінування, реструктуризації і набуття втраченої влади на “кресах”, спосіб відновлення пам'яті про ту владу та її символічне утвердження в колективній польській пам'яті» [577, 20], не знаходить, стверджує професор Університету імені Адама Міцкевича в Познані, формули діалогу з Іншим, «ухиляється від дійсного, реального контакту з Іншим (неполяком)» [577, 20]. Замість повноцінного діалогу/полілогу – позірний, що є, по суті, «монологом панівної польськості», а замість цілісного, верифікованого образу Іншого – демонічний, екзотичний чи ідеалізований Інший-неполяк [577, 20]. Тому креси, відображаючи «польський спосіб домінування, <...> відновлення пам'яті влади і символічного її утвердження в колективній польській

пам'яті» [577, 21] й, таким чином, моделюючи преференцію «центру» (площини символічної ідентичності) над кресовою «периферією» («екзотичні свої» не поляки), утверджують колоніальний/патерналістський дискурс. Виходом із колоніального дискурсу є поява «нової наукової мови»: постколоніальний дискурс, що «є в основі своїй компаративістською теорією, а також за означенням інтердисциплінарною» [577, 22].

У контексті пам'яті/забуття – рецензія Софії Грачової на книгу Анни Біконт «Ми з Єдвабного». Польська журналістка «Gazety Wyborczej» «розширює проблематику антиєврейського насильства <...> і містить багатющий матеріал для роздумів про антропологію пам'яті» [619, 3; про суперечливі українсько-єврейські відносини див. також статтю – відгук на книгу Володимира В'ятровича «Історія з грифом “Секретно”. Українське ХХ століття» історика Юрія Радченка : 738]. Полемізуючи з Джефрі Бердсом із приводу виголошеної ним тези – звинувачення українців у широкомасштабному антисемітизмі з брутальним переслідуванням євреїв («Критика», грудень 2006 р.), публіцист Микола Рябчук описує розповсюджену ситуацію агресії до жертви, обраної «за ознакою *іншости, інакшости*» [курсив автора : 754, 3]. Це можуть бути, пояснює автор статті, як «єврей у ярмулці», так і «українець у вишиванці (або й просто публічно україномовний), екзотично підстрижений панк чи вибагливо вбраний гей, не кажучи вже про африканців та азятів, *відмінність* яких дослівно написана на їх обличчях» [курсив автора : 754, 3; див. також «Рефлексії про очевидне» Семена Глузмана у грудневому номері «Критики» за 2006 р. : 606]. «Інші» (як-от євреї в Україні) є об'єктом полемічної статті німця Вільфріда Їльге «Змагання жертв» [662, 14–17], зробленої, за висловом історика Ігоря Гирича, «в найкращих традиціях тоталітарної пропаганди із припасуванням фактів до обраної концепції, пересмикуванням тверджень, слідуванням заданому шаблону, замовчуванням невігідних положень, однобічністю підходу, подвійними стандартами, відсутністю історичного чуття, інтерпретаційним анахронізмом» [605, 26]. «Інші» у Їльге потрапляють, стверджує Гирич, у «дещо закамуюфльований й демократично припудрений тоталітарний дискурс історії “малих” народів, яким доля судила бути гноєм для тріумфу “справжніх” сильних націй» [605, 28]. (До речі, «оптичний» погляд історика на статтю Їльге відповідальний редактор часопису «Критики» Андрій Мокроусов називає «перекладом із советської²²⁵» [710, 29]. Тему

провини поляків щодо «інших»/«чужих» (ідеться, перш за все, про «різанину в Єдвабному») порушено в статті історика Анджея Пачковського «Червоне та чорне». Провина, висновуємо з публікації, розглядається в контексті замовчування/з(на)гадування як «унаочнена, проявлена, вербалізована» деміфологізація [721, 13–14]. Про «дух» українсько-польського (зокрема в діаспорі) протистояння після Другої світової війни йдеться в «Споминах про трьох славних поляків» професора Берлінського Вільного університету Богдана Осадчука [718, 30–32; про полемічні українсько-польські відносини, зокрема Волинську трагедію, див. у статті Івана Патриляка «Популярні історії з потаємних фондосховищ» : 720, 22–26].

На полі боротьби за колективну пам'ять розгортається «війна мітів» про Другу світову війну: радянський – про Велику Вітчизняну й український національний – про боротьбу за волю й незалежність на чолі з ОУН–УПА. У контексті змагання – міфологічного двобою – проектується питання, озвучене Олександром Зайцевим, – «чи має право вважати себе нацією спільнота, що культивує взаємозаперечні історичні міти?» [651, 16]. Так, у радянському міфі про Велику Вітчизняну війну міфосценарій протистояння реалізується в усталеній, традиційній міфопарадигмі двобою добра і зла, де уособленням першого є СРСР, а втіленням абсолютного зла – фашизм [651, 16]. Проект формування історичної пам'яті в Україні зазнав поразки, стверджує автор статті у березнево-квітневому числі «Критики» за 2010 рік, тому що в ньому поєднуються «засадничо несумісні міти» [651, 17]. Вихід із такої ситуації історик бачить у деміфологізації, десакралізації, дегероїзації, раціоналізації історії війни [651, 17], у «багатовекторному представленні спірних подій та явищ, без замовчувань, прикрашань, поспішної героїзації одних і демонізації інших» [651, 17].

Ще один складник колективної пам'яті – пам'ять про Чорнобильську зону, про набуті в ній носіями цієї історичної пам'яті унікальні знання, враження, навички [706, 20]. Аномальність цієї особистісної й колективної пам'яті полягає в неусвідомленні пережитого, а звідси – підсилення психотравми, пов'язаної з патогенним міфом Чорнобиля («опосередковано, – уточнює Сергій Мирний, автор статті «Чорнобиль як інфо-травма», – через їхню <чорнобильців – Ю. В.> соціальну стигматизацію та

віктимізацію» [705, 21]. Негативний образ Чорнобиля вибудовує, на думку дослідника, два протилежні типи ідентифікації: негативний і позитивний.

Всеволод Ісаїв, досліджуючи «альтернативи діаспорної ідентичности» (однойменна стаття у січнево-лютневому числі «Критики» за 2002 рік), зауважує, що частиною ідентичності в діаспорі став ідеалізований образ незалежної України, однак зіткнення цього образу з реальністю призводить, на думку автора розвідки, до зрушення й коригування ідентичності [661, 3]. Всеволод Ісаїв бачить кілька альтернативних шляхів ідентичності української діаспори: національна самоідентичність 1) = ідеалізована Україна; \neq Україна сьогодення; 2) = Україна реальна; 3) = асимільована ідентичність: складова «ідентичности суспільства, в якому живе особа»; 4) віднайдення, відкриття своєї ідентичності [661, 3]. Усі чотири альтернативи, зазначає дослідник, «перехрещуються та існують у комбінаціях» [661, 4]. Володимир Діброва у роздумах про національну ідентичність сучасної української інтелігенції (есеї «Луїс і Карлос. Із “Переказок”») наголошує на відмінному від великодержавного імперського російського «вкорінення» й пошуку «серм’яжної правди» рухові із землі вгору (адже «ми вже все це маємо») [638, 33].

Оксана Форостина у статті «Символ віри» проводить паралелі між пошуком власної, особистісної ідентичності Барака Обами (лейтмотив книги Барака Обами «Мрії мого батька», рецензію на яку опубліковано в «Критиці» за 2010 рік) та пошуком своєї ідентичності українцями, усвідомлюючи факт тепличності для «своїх» в «українському гето» [791, 24], розуміючи ризики виходу за межі комфортної зони, що «вимагає більшої кількості зусиль та несе в собі багато розчарувань» [791, 24] і наголошуючи на необхідності порозуміння «нас» і «їх» (яке проявляється в готовності «ділитися соромом» [791, 24]).

Михайло Мінаков у статті «Бром і провина» застерігає, що, заплющуючи очі на своє минуле, тобто не визнаючи своєї причетності до радянського минулого, нація відпрацьовує «механізм самозбереження паростків тоталітарної логіки» [707, 13]. Тобто витіснення з пам’яті минулого – це лише «створення ілюзії, що тоталітарне минуле – справді в минулому» [виділено автором: 707, 13]. Філософ наполягає на вкрай важливих для майбутнього країни контроверзах «між національною ідентичністю та модерною

моральністю» [707, 13], адже «суперечність між чинністю моралі та національною ідентичністю в нашій ситуації <...> визначатиме українську сучасність і майбуття через особистий вимір. Саме тут відбувається боротьба проєктів. Саме тут приймаються рішення щодо орієнтирів учинків» [707, 14].

Тоталітаризм – об’єкт статті Зиновія Антонюка «Моральний кодекс руйнівника комунізму». Автор нагадує, що «структура моральної свідомості людини універсальна», лежить на відтинку «Добро» – «Зло» і тому «має лише один ступінь свободи у ставленні до Добра й Зла», що виключає поєднання Добра зі Злом, – «конфронтація добра і зла може бути лише або добром, або злом» [576, 9]. Подолання тоталітарної системи, зацентровує правозахисник, є відмова від панівної в нас етичної системи «компроміс між добром і злом є добром» й упровадження в життя іншої етичної системи: «компроміс між добром і злом є злом» [576,9].

Зміна ідентичностей (зокрема соціальних) – у центрі розвідки Євгена Головахи «Нелегальна радянщина у пошуках легітимности». У посткомуністичному світі така зміна мала б відбутися в усіх пострадянських державах, однак «проблеми формування нової ідентичности не тільки не знімаються, а багато в чому загострюються» [608, 11]. Національна ідентифікація набирає «порнографічних» ознак у білоруському соціально-політичному просторі, де панує перевернена мовна самоідентифікація: усвідомлення себе білорусом через чужу – російську – мову. Білоруський публіцист Валер Булгаков пояснює це тим, що «білоруська мова для нього <Лукашенка – Ю. В.>, як і для мільйонів білоруських громадян, – ознака іншої культури, неблизької, не інтимної, нетеплої, полюс відштовхування в затишній і обжитіший життєвий простір» [593, 21].

У контексті Голодомору²²⁶ 1932–1933 років, зазначає Франк Сисин у статті «Тінь голодомору», викристалізуються російсько-українські відносини. За советських часів дискусії навколо Голодомору перетворилися на ідеологічне протистояння, а в роки гласності – нагадування про геноцид українського народу стало «чинником самоототожнення та єднання українців» [763, 20]. У статті, приуроченій сімдесяти роковинам Голодомору, «Голодомор і пам’ять» Григорій Грабович одним із проявів амнезії²²⁷ у вітчизняному просторі вбачає, так би мовити, підміну²²⁸ мінуса плюсом: коли «фіктивна дата заснування Києва <483 року – Ю. В.> маскує конкретну,

п'ятдесятилітню, річницю голодомору. <...> замість пам'яті, жалоби й покути – посилена амнезія у вигляді бутафорного тріумфалізму і <...> ще одна спроба закріпити “споконвічну єдність” українців і росіян» [613, 11]. Уявно топографічними сховками пам'яті є створені «місця пам'яті», розташовані, за П'єром Нора, керівником і натхненником цього французького проекту, на «карті колективної пам'яті-ідентичності». Володимир Єрмоленко визначає головну роль «місць» цієї соціальної пам'яті в знерухомленні історії, фіксуванні «її тотальності у колективній свідомості (радіше – в колективному неусвідомленому)», а відтак – «блокуванні роботи забування» [648, 26]. Володимир Єрмоленко зауважує, що й соціальна пам'ять, і історія в цих «місцях» зазнають грандіозних метаморфоз, що «викристалізувалися у нових типах пам'яті: пам'яті-архіву, пам'яті-імперативу, пам'яті-дистанції» [648, 26]. Ці «місця-руїни» доповнюються «місцями-панорамами» на німецькому ґрунті. Німецький проект «місць-панорам» тягне «своєрідний герменевтичний шлейф <...>, що покликає за собою поняття горизонту (лінія Гусерль – Гайдегер – Гадамер) чи принаймні поняття констеляції (лінія Бенямін – Адорно)» [648, 26], а також «натяки на своєрідну пам'ять-ґрунт, гру на межі поміж історичним опосередкуванням і реконструкцією ідентичності, на “ландшафтне” вкорінювання пам'яті» [648, 27]. Різницю між обома проектами філософ описує як дві різні карти пам'яті: французька – будівля «з руїнами класицистичних скульптур», з «руїною-ностальгією, втішною і водночас утраченою»; німецька – відкрите поле, з «напівмагічними позначками на землі, <...> заміськими дороговказами, що нагадують про небезпеки й можливості, пастки непролазних хащ і світло широких міських майданів, про неврози минулого та утопії майбутнього» [648, 27].

Тема національного й етнічного самоусвідомлення систематично порушується авторами на сторінках часопису «Критика». Так, зосереджуючись на мовно-культурному аспекті русинського явища, Микола Рябчук перелічує, зокрема в «Закарпатцях за Дунаєм» ті чинники, що зумовили збереження мікроетносом русинів своєї ідентичності. Не останніми серед них є «миттєва енергія етносу, <...> загальне бажання бути собою, а не кимось іншим» [749, 23].

Ендрю Вілсон у книзі «Українці: несподівана нація» моделює альтернативні ідентичності українського народу, невикористані з певної причини чи не розвинуті повністю, як-от, скажімо, ідентичність тих, хто, не приєднавшись до української національної традиції, сповідує советську. Франк Сисин у статті-рецепції монографії зазначає, що автор «чудово досліджує розмиті межі української, советської, російської та слов'янської ідентичності у советській Україні в сталінські й післясталінські часи» [764, 20].

Боріс Дубін нагадує, що опозиція «ми – вони» зміцнювалася ще за сталінсько-брежнєвських часів: «ми» плекали відчуття «обложеної фортеці»: всі навколо (Захід²²⁹, США) – вороги («Росія завжди викликала в інших держав ворожі почуття <...> нам і сьогодні ніхто не бажає добра» [639, 4]). Російський соціолог у статті «Удавання протипаги» міфічний «свій» шлях Росії аналізує як один із проявів «колективного “я”», що співвідноситься з недосяжним, позачасовим началом» [639, 4–5]. «Ми», сконструйоване під впливом віртуальної реальності («щоденного багаточасового телеспоглядання» [639, 5]) протистоїть «іншим», «чужинцям», «порушникам»: «Дистанційований і підозрілий образ <Іншого – Ю. В.> – це витіснення та перенесення проблематичності власного визначення. Тому, – пояснює Боріс Дубін, – “я” й відсутнє в усіх фігурах колективної ідентифікації такого штибу – як така собі “сліпа пляма”, “чорне дзеркало”, погляд, що не бачить себе» [639, 5]. Екстраординарні, таємничі «інстанції самовизначення» «ми» росіян перебувають у міфологізованих світах минулого / майбутнього і аж ніяк не перетинаються з теперішнім, адже, за влучним висловом російського вченого, вони «втілюють нестерпність сьогодення, відторгнення від нього, втечу від сьогодення – від часу та простору дій, дорослості, взаємності й відповідальності» [639, 5–6]. Ці образи, створені мас-медійною віртуальністю, «становлять рамку сприйняття реальності, спільну сьогодні для більшості російського населення» [639, 6], а також виявляють «залишкові контури колишньої ідеології – чи то в горизонті всесвітності і місіонерства («всі [будуть] як ми»), чи то в нарцистичному, ізоляційнісному плані («ми – не як усі, ми – інші» [639, 6]). Однак усі ці форми ідентичності, резюмує науковець, є симулятивними. «Ми – ви» в геополітичному аспекті виявляються протистоянням «імперії Зла» і «Великого Брата»²³⁰. У статті Ігоря

Торбакова «Змагання із глобальним Великим Братом» описуються дві імперії: «Pax Americana: Імперія свободи» і «Росія: імперія Романових – комуністична імперія – ліберальна імперія» [785, 23–27].

Про генезу негативних конотацій Східної Європи йдеться у статті німецького історика Філіпа Тера «Україна на ментальній мапі Європи» [783, 5–8]. Ще за часів царювання Ніколая I Росія, пише науковець, як «царство деспотії, гноблення та відсталості <...> заступила турків як конститутивний інший, себто образ на противагу контробразу, за допомогою якого європейці й “Захід” формували власну ідентичність» [783, 6]. Філіп Тер простежує закономірність негативних значень зі складником «східний», вбачаючи в цьому не лише результат стереотипізації, а й особливості «ментального мапування» Європи [783, 7–8].

Жанна Ковба в рамках дискусії про етноідентичність ставить питання: «якщо етнічна самосвідомість²³¹ – це усвідомлення своєї незалежності до певної спільноти як чогось відмінного від інших спільнот і містить протиставлення іншим спільнотам (ми – вони, свої – чужі) та якесь уявлення про основу своєї ідентичності, то чи можна говорити про наявність українського етноцентризму?» [670, 19]. Досліджуючи українсько-європейські взаємини часів Другої світової війни в Галичині (у яких закорінено пошук ворога, традиційне протиставлення своїх – чужих, міста – села, впливу радянської/німецької/польської пропаганди тощо), історик намагається зрозуміти, «чи є ксенофобія як вороже ставлення до іншого, чужого складником етнічної свідомості, ідентичності?» [670, 19]: фобія, розмірковує Жанна Ковба, пов'язана з «емоційним межовим станом оцінки чужого, відмінного від свого, захисна реакція від чужих ”ми” та “вони”» [670, 19]. Толерантність і ксенофобія є комунікативними практиками сучасного світу (різновидами й антиподами ксенофобії є «расизм, шовінізм, марксизм, інтернаціоналізм, юдофільство, антисемітизм» [670, 19]).

Рефлектуючи на книгу Наталі Яковенко «Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідеї в Україні XVI–XVII ст.», Сергій Плохій зазначає важливе місце порушеної в ній проблеми ідентичності в парадигмі національної історії, «священними коровами» якої є зокрема образ поляків і польської культури як Іншого [722, 28]. Сергій Плохій наголошує на одному з ключових методів монографії Наталі Яковенко: методи

«віншування» [722, 28]: дослідниця констатує превалювання й вплив старого підходу «у розгляді ранньомодерної Польщі й України як двох цілком окремих організмів, чії взаємини полягали лише в обопільній ворожості й сталому конфлікті» [723, 28]. Твердження авторки про те, що «мотив фахової самоідентифікації домінував над етнічною чи конфесійною тотожністю» [722, 29], провокує Сергія Плохія порушити питання про «ієрархію ідентичностей у ранньомодерній Україні» [722, 29].

«Ми» советської епохи – це соціальна людина, «масова С-особа» (трансформована в «совецьку людину», питомними рисами якої є, за Григорієм Грабовичем, «налаштованість на розчиненість у колективі, спрямована назовні агресивність, спрощеність усіх людських поведінкових реакцій, відсутність особистої відповідальності за свої дії тощо» [618, 8]), котра не здатна була існувати осібно, тому й прагнула не виходу за межі суспільства, а лише його вдосконалення (звідси – «розвинений соціалізм»). Така система, що породжувала «великого колективного суб'єкта» [618, 7], спонукала й до спротиву. І тому «людина кризи», стверджує Сергій Грабовський, робить вибір: чинити опір «тотальності цього буття», толеруючи, плекаючи в собі «людину незгодну» [618, 6]. Сергій Грабовський перелічує різні форми/способи спротиву-опору системі, об'єднані «буттям особистості, “приреченої на свободу”» [618, 7]. Так розпочинається двобій людини Опору й «тоталітарного великого суб'єкта» [618, 7]. Особливість цієї боротьби, пояснює політолог, полягає не в знищенні людиною Опору С-особи, а піклування про неї як про жертву “соціального павутиння” з метою познайомити ту з «інакшим буттям» [618, 7]. Антитезою С-особі тотально-олігархічного, кланового суспільства, зазначає Сергій Грабовський, є Вільний громадянин. Проміжною між ними ланкою політолог називає «людину кризи», ключовими символічними *modus vivendi* для якої є стабільність («стабільність тривання кризи»), злагода («примирення з порушеннями засадничих людських прав і тими, хто ці порушення свідомо чинить»), виживання («відмова від вартісніших способів життєбуття») [618, 8]. Науковець називає й інші «більш чи менш масові культурно-антропологічні кризогенні типи українського суспільства»: «люди відчаю», «люди байдужості», «виконавці», «оператори», – що не лише перебувають у кризі, а й генерують її. Перевтіленням С-особи є олігархія, а на зміну людині Опору в ситуації

спротиву, коли вже більш важливим є не сам опір, а життєствердження, приходять людина свободи (Вільний громадянин) [618, 9]. У нотатках з білоруської в'язниці «Нас пов'язали корисним досвідом» журналіст Андрей Динько розмірковує над механізмами боротьби репресивної лукашенківської системи з внутрішнім ворогом («Вона координує роботу з індокринної та контролює поведінку людей» [636, 9]), а також спротиву «тих, хто наважується кидати виклик імперії» [636, 9]. Спротив системі Андрей Динько називає «терапією жертвовності» [636, 9].

Могутній «Інший» постає для науковців-політологів часів Радянського Союзу на протигагу радянщині й науці. У теперішній Росії штучний конструкт далекого могутнього «Іншого» перетворюється на чужинця: «наприклад, прибічники “Русского мира” <...> цілком відкидають “західні”, академічні інститути як чужі» [719, 13]. Вадим Осін виокремлює у конструкті «ідентичність українських політологів» декілька «Інших»: «Інший» як «образ уявного Заходу» й «екзотичний Інший» – «уявна українська політична наука» [719, 15]. Автор зазначає превалювання негативних складників при моделюванні останнього.

Про «уявну колективну ідентичність», яка була притаманна радянському, а пізніше – російському, після розпаду СРСР, соціуму, розмірковує Борис Дубін. У статті «Забувати і повторювати: конструкція та репродукція влади» автор говорить про колективне «ми», вага символів якого дедалі ясніше проступала / проступає на площині усіх «інших», підсилюючи «відгороджувальні» рамки «нас» від «них» [640, 5]. «Іншість» – «будь-яка сила чи ідея з претензією на самостійність набуває <...> характеру ересі, замаху на єдиний авторитет» влади, спасителя – провокує «протистояння на знищення супротивника, бодай витіснення й знищення його символів, стирання найближчого колективного минулого» [640, 6]. Саме така політика неприйняття іншості, авторитаризму, репресій проти «них» (проти цілих народів і тих, хто не мислив «в унісон») характеризувала радянський режим. (Про упередження щодо чужої національної чи етнічної групи, щодо «Чужого», йдеться в статті Анни Вилегала «Карусель із сусідами» [598, 8]). Про расову, етнічну, релігійну ненависть, нав'язну ксенофобією, антисемітизмом²³², «мігрантофобією у масовій свідомості», – стаття Вячеслава Ліхачова «Страх і ненависть в Україні» [689, 8–12; Про екстремістську

політику, огляд питання фашизму – див. статтю політолога Андреаса Умланда «Порівняльне фашизмознавство»: 790]. Політолог зокрема розглядає тему вразливості традиційних для України меншин [689, 9]. У ситуації зростаючої національної ворожнечі (а стаття надрукована в липнево-серпневому номері «Критики» за 2008 рік), підживленої насадженням зі ЗМІ есхатологічним протистоянням між «носіями православної цивілізації» та «мусульманами» [689, 9], необхідно терміново шукати шляхи подолання проблеми. В'ячеслав Ліхачов бачить щонайменше два шляхи: у реформуванні кримінального права й упровадження в суспільстві «основ толерантності», «норм політкоректності» [689,12]. У дискусії з приводу ксенофобської статті в «Сільських вістях» Андрій Мокроусов наголошує на хиткій позиції «своїх» по відношенню до «режиму» (коли плутають, підміняють поняття, все скидають на «кучмівщину» [709, 12]). Відповідальний редактор часопису «Критика» впевнений у необхідності безапеляційного заперечення ксенофобії, а «відтак й віншування взагалі» [709, 12]. Тоді й зніметься, розуміємо зі статті, опозиція «нашо-українці» – «їхньо-українці» [709, 12–13], а майбутній президент Ющенко (стаття – у січнево-лютневому числі за 2004 рік) «усіх українців» буде апелювати до всіх без винятку, нівелюючи антагонізм [709, 13].

Російські національні міфи про київську спадщину переглядає в опублікованому в «Критиці» за 1999 рік дослідженні гарвардський професор Едвард Кінан. Старі міфи в поєднанні з сучасними політичними реаліями можуть, застерігає науковець, «привести до шкідливих і трагічних політичних наслідків <...> і до неймовірного хаосу» [667, 9–10].

Зневажливе й звужене значення націоналізму протиставляється патріотизмові. Однак історик ідей Анджей Валіцький пропонує видове поняття націоналізму, центральним елементом якого є нація [596, 12], а також вказує на існування різноманітних «взаємно опозиційних типів націоналістичного мислення» [596, 13], що пов'язано з різними моделями нації та різними типами націоналістичної агресії» [596, 14]. Анджей Валіцький у розміркуваннях, чи існує ліберальний націоналізм, зупиняється на проблемі національної пам'яті, що «складається не тільки з того, що

пам'ятне, але також із того, що забуте <...> в значенні витіснення з поверхні свідомості» [596, 16].

У статті Ярослава Грицака, надрукованій у квітневому числі «Критики» за 2006 рік, «Ab imperio, ad imperio» дихотомія українсько-російської двомовності як результат «вмонтованого механізму культурної диференціації між центром і периферією» [624, 3] трансформується в протиставлення, адже відображає усталені роками відносини між «Великим» і «молодшим» братами: «великодержавної» російської мови й приниженої дискримінацією української (особливо це проявляється, зазначає автор есею, в «російськомовних однокультурних регіонах» [624, 3]). Історик порівнює становище російської мови в Україні з привілейованим при вступі ліцеїстом, а української – з талановитим (і, можливо, геніальним) абітурієнтом зі школи із села «без асфальту, газу і вчителя іноземної мови» [624, 3].

Після трагічного 11 вересня 2001 року в Америці викристалізувалася повномасштабна стратегія «загального відчуження та неприязні» до мусульман, арабів, сповідувачів / прихильників ісламу – «ворогів» «цивілізованого світу», уособлення зла тероризму. У «Думках про Америку» професор Колумбійського університету політолог Едвард Саїд пише: «Вони <більшість в Америці – Ю. В.> не можуть збагнути того, що на розвиток і осмислення нашого світу, цього історичного світу націй і народів, впливає передовсім політика, а не грандіозні узагальнені абсолюти на кшталт добра і зла, а її вороги – на боці зла» [759, 10]. Шахіди – терористи-самогубці у контексті ізраїльсько-палестинського протистояння демонструють появу «нового, розсіяного ворога, <...> поширеного серед палестинців настрою, із яким боротися важче» [642, 12].

Сучасній Росії притаманна політика забудькуватості: «Минуле формується і працює як синдром втрати, а наполегливе, невротичне нагадування постає у формі забування, оскільки відсилає, знов-таки, до того ж неактуального, не актуалізованого минулого» [640, 7]. У цьому сенсі, зауважує дослідник проблем суспільних змін, все – і сьогодні, і минуле – «набуває форми телесеріалу», а основною «технікою адаптації» в соціумі стає «рутинізація»: готовність і бажання жити в комфортній зоні, за звичкою, не вирізнятися від «ми» й не виходити за «задані й занижені рамки» – «це для росіянина ознаки “своїх”, “наших”» [640, 7]. Тобто виключення із соціуму «інших» (ігнорування,

несприйняття їх, пряма чи прихована агресія проти них) та обрамлення для «своїх» можна вважати ознаками «масовидної гомогенності» [640, 7]. Автор соціологічної розвідки зауважує, що для такого соціуму, наприклад, головними святами є «свята повторюваного заспокоєння (Новий рік) чи звільнення від випробувань (День Перемоги)» [640, 7]. Боріс Дубін одним із основних характеристик «ресурсів» смислового контексту «культури» – форм взаємодії людей – вважає і ставлення/передбачення/врахування «Іншого, узагальненого партнера» [641, 12]. «Певне особливе, обмежувальне та захисне значення» «ми» Боріс Дубін виводить із формули «проти кого товаришуємо?» [641, 13]. Найважливішим модусом, у якому функціонує «людина віртуальна» сьогодишньої Росії, є російське телебачення і реклама. У телевізійному повідомленні, «яке існує у двох режимах: «розпорошення» (коли людина не розуміє, чи вона бачить сон, телевізор чи реальність довкола себе [641, 13]) й «зосередження» (перед телевізором, у «фокусних точках», проходять «ритуали згуртування *всіх*, хто дивиться телевізор поодиноці» [курсив автора: 641, 13]). Інше «ми» народжується у світі реклами, де «ми» «дегустує», для нього «інсценують простір і час дегустації» [641, 13; про інші типи культурних зразків Росії останніх 20 років: 641, 13–14].

Про «неіснування Іншого» у сприйнятті «іроніка» зазначає Юлія Ємець-Доброносова, вивчаючи ідеологію Славоя Жижека, що «постає як дискурс або сув'язь елементів, смисл яких визначає особлива артикуляція» [646, 6]. Образ Іншого з'являється і в інтерв'ю, зробленому Жижеком із самим собою: словенський філософ ставить собі запитання ніби «з позиції Великого Іншого» [646, 11], прокладаючи містки «між фантазіями особистостей та ідеологією» [646, 11] і демонструючи таким чином «жест можливого» (винесено в заголовок публікації есеїстки). Про «нетерпимість до голосу іншого» говорить Валер Булгаков у контексті протистояння «лукашенківців» та «антилукашенківців» [593, 15].

У післяпомаранчевий період, що характеризується, за словами політологів, «імпотенцією влади», активізується тричленна ймовірна векторність руху українського суспільства. Микола Рябчук у статті «Закон сполучених посудин та інші закони» точково окреслює два сценарії: демократичний та авторитарний, що уможливлуються

на шкалі «недолугого плюралізму» – «політики домінантної влади» – «авторитаризму» [753, 6–8].

Про «політику примусової амнезії», яку в пострадянський період заступила політика «м'явого ігнорування», стосовно теми Голодомору в Україні пише Людмила Гриневич у статті «Постгеноцидне безпам'ятство» [621, 5–7], а тема згущеної у творах живопису й скульптури пам'яті про Голодомор 1932–1933 років в Україні – у центрі розвідки Дарії Даревич «Голодомор із перспективи мистецтва» [632, 31–33]. Так руйнувалася й стиралася національна ідентичність (а «нація, – нагадує Ренанове твердження соціолог Анна Вилегала в статті «Карусель із сусідами», – це спільнота, яка разом багато пам'ятає, але ще більше разом забуває...» [598, 8])²³³.

Суспільно-політичний кластер

Протиставлення «ми – вони» з'являється в «Підсумках політичного року»: Юрій Шаповал крізь призму концепту пам'яті висвітлює сутність влади²³⁴: «Цій владі треба постійно нагадувати про неї саму, нагадувати, що вона казала і що “забула”. Тут окреслюється особливий обов'язок для нас усіх. Нехай “вони” привчаються слухати “нас”. Бо “їхня” влада не вічна. І про це також слід нагадувати» [724, 3]. Протистояння влади й народу публіцист Євген Захаров описує як поступове придушення опонентів, що «добре продемонстрували виборчі кампанії 1998, 1999, 2002, 2004 років і референдум 16 квітня 2000 року». А під час президентської кампанії 2004 року, зазначає політолог, це протистояння «перейшло у відкриту боротьбу» [652, 3]. У статті «Усвідомлена необхідність правозахисту» дослідник малює фактологічні картини усіякого тиску на опозицію, переслідування опонентів, тобто, за словами науковця, «кримінально-правова політика ставала дедалі жорстокішою» [652, 3]. Правозахисник доходить висновку, що протистояння сили влади і сили народу демонструє приреченість на поразку політичного режиму, який порушує права людини [652, 5], що й сталося у відкритому протистоянні народу з владою, коли народ на Помаранчевому майдані «ненасильницьким шляхом захистив свій вибір» [652, 6]. Однак, констатує правозахисник, аморальна суспільна криза продовжується й після Помаранчевого майдану (а стаття надрукована в грудневому числі «Критики» за 2005 рік). Юрій Андрухович описує протистояння влади й народу як «блискуче зрежисований (Ним) і

зіграний (нами) мега-трилер, якби не справжня кров, справжні людські втрати, спотворене обличчя Віктора Ющенка» [573, 2].

Протиставлення демократичного руху режимові одноосібної влади, яка стала реальністю в лукашенківській Білорусі, є єдиним способом, на думку білоруського політолога Юрія Чавусава, подолати цей режим, або хоча б розхитати його непорушність і впевнену знахабнілість [796, 17]. Екзистенційна ситуація перебування «між» спонукає або до зупинки (очікування, примирення тощо), або до руху (незгоди, непокори тощо). Варіантом дієвого сценарію вибору є мікросценарій спротиву (особистісного/колективного) системі/владі. Віталь Тарас у статті – ретроспекції подій, що передували президентським виборам у Білорусі 2006 року, описує внутрішні механізми спротиву владі маленької купки молодих хлопців і дівчат на Кастрічніцькій площі, котрі усвідомили свій вибір: «Цей вибір називався “я сам”» [782, 5]. Білоруський журналіст нагадує також історичні приклади такого спротиву (як-от советському вторгненню в Чехословаччину 1968 року).

Протистояння «своїх – чужих» актуалізується в ситуації міжвладдя. Про період між першим і другим турами президентських виборів 2004 року, а саме про прояв такого протистояння в телевізійному дискурсі, розмірковує Григорій Грабович у листопадовому числі «Критики» за 2004 рік: імпліцитно воно зреалізовується в так званих дебатах між кандидатами, у дискусіях між провладними та опозиційним «П'ятим» – каналами. Останнє – як двобій між «системою цензури, темниками, брехнею та наклепом» і її альтернативою [614, 2]. Григорій Грабович наголошує, що зростання напруги, динаміка протистояння характеризує порогову ситуацію, в якій опинилася Україна, а також свідчить про «перетягування канату» опозицією, що, врешті-решт, продемонструвало «синергію свободи слова й демократії» [614, 2]. Протистояння двох векторів розвитку України, «двох політичних проєктів майбутнього України»: «напівавторитарної держави, хіба що з розвинутим державно-олігархічним капіталізмом» чи «країни класичної демократії з соціально зорієнтованою ринковою економікою» – описує у статті «Вибори народного суверенітету» правник Володимир Кампо [665, 6]. А Володимир Репа констатує, що «йдеться про жорстку опозицію «тоталітарне – демократичне», де, звісно, один із складників інтерпретується як суто

негативний, «піддається ідеологічному перенавантаженню», міфологічно демонізується, а другий «прославляється», майже втрачаючи свою «референтність». «Об'єктивація» другого складника стає майже «порожньою», «навагомою», навіть «піднесеною», так що конкретика демократії «розпливається» [742, 9].

У «помаранчевих» номерах часопису «Критика» (за 2005 рік) універсальна бінарність «свій–чужий» виявлюється в протиставленні «помаранчевих» і «біло-блакитних» (референтно маркованих помаранчевою стрічкою і біло-блакитним шаликом відповідно; символічним же, аксіологічним маркером «своїх» стає «свобода», відсутня у словнику біло-блакитного електорату [731, 4]). Історик Андрій Портнов у статті «Свобода та вибір на Донбасі» засвідчує категоризацію синьо-помаранчевого протистояння у двоколірній чорно-білій мапі, на якій зображувалися результати після кожного туру президентських виборів 2004 року. Посилаючись на монографію японського історика Гіроакі Куромії «Свобода і терор у Донбасі», Андрій Портнов зазначає пістрявість «своїх» Сходу України, а саме Донбасу («донбаський робітник із Курська, російський патріот і антисеміт, побожний вірний і п'яничка, що б'є дружину, ревний захисник “вільного степу” й учасник революції 1905 року в одній особі» [731, 5]) та монолітність, збірність «чужих»: для їхнього позначення використовувався асоціальний термін «буржуй» (що за советських часів був трансформований у класово-нейтральний «ворог народу»). ореолом ворожості «обростає» й колоративний маркер «чужих»: помаранчевість, апельсини (неукраїнський фрукт) семантично трансформуються у фразеологеми «оранжевая (апельсиновая) чума», «апельсиновий подкормленный шабаш» тощо), розповсюджені як у колі українських (територіально) «біло-блакитних», так і в російському мас-медійному дискурсі, а також набуває негативної семантики. (Про фольклор Помаранчевої революції (сороміцькі анекдоти, «героїко-патетична самодіяльна народна поезія», графіті тощо), однією з домінантних рис якого є гротескність, – стаття Олеси Бріциної й Інни Головахи «Карнавал революції» [592, 17–19]). Юрій Андрухович в есеї, опублікованому в січнево-лютневому числі «Критики» за 2005 рік, нагадує, що свого часу Микола Рябчук констатував комплекс «двох Україн» [див. про це: 573, 2]. У статті «Шукаючи Dreamland» письменник, осмислюючи події, що передували помаранчево-революційному гепі-енду, зазначає, що

йдеться не так про «дві України»²³⁵ (українці за Ющенка і українці за Януковича), як про «цілком відмінні медіа-картини світу» [573, 2]. Асоціативно (і «з великим ступенем політичної некоректності», зазначає автор) «дві України» моделюють два історично-соціальні типи: середньовічно-феодальну людину/неандертальця й модерно-буржуазну людину/кроманьйонську. Юрій Андрухович, усвідомлюючи концентрацію в «топосі поразки» «відчуття травми, несправедливості й відторгнутості» [573, 2] й розуміючи, що «вони» бачать світ чорно-білим, через образ ворога (Заходу, Америки, Європи, яка для них «занадто сита, <...> занадто чужа, <...> занадто далека, <...> занадто вигадана» [573, 2]), ототожненого з фашизмом та нацизмом, все ж уможлиблює «заповнення постсовково-постіндустріального простору» Донбасу й відшукування та реставрацію серед «териконів, занападених пустирів і Донецько-Дунайського степу» [573, 2] «іншого Сходу». Розкол України на Східну і Західну Станіслав Шумлянський називає віртуальною реальністю (а це, на думку політолога, «спирається на окремі явища та події дійсності, хоч і викривляє ознаки перших та спотворює причинно-наслідкові зв'язки між другими» [810, 2]) і тому застерігає: «винайдені колись віртуальні реальності є продуктами тривалого зберігання» [810, 5].

Протистояння «опозиції»²³⁶ й «позиції» Тарас Возняк розглядає у світлі передвиборної президентської кампанії 2004 року, фокусуючись на «уроках російської». «Шизофренічно» роздвоєний актант «наші» (який може включати в себе, пише публіцист, і «комуністів», бо вони «проти Кучми» [600, 4]) свідчить про розхитаність двочленної структури, про її здатність розмикатись, змінюватись тощо. Продовжуючи розмову про українську опозицію, Микола Рябчук в есеї «Жаб'яче око протестного електорату» прописує, що опозиція може протиставити «тупій силі, безсоромній брехні, підкупові й шантажу, орлам і беркутам, – лише власний ідеалізм, “силу слабких”» [751, 7]. Ще одним важливим маркером «опозиції» є, на думку письменника, її креативна функція: «будувати, а не руйнувати (громадянське суспільство, модерну націю, зрештою – людське в людині на противагу тваринному» [751, 7]. Микола Рябчук прирівнює в цьому українську опозицію на чолі з Ющенком до барона Мюнхгаузена, котрий сам себе витягував за чуба з болота, діючи дещо «незграбно, невміло, непослідовно й неефективно» [751, 7], а владну верхівку – до триголового дракона (зі

взаємозамінними «головами»: Кравчука, Кучми, Симоненка) [751, 8], що схоже на «безконечну “спадкоємність” кучм у різних реінкарнаціях» [751, 9]. Останнє публіцист розкриває за допомогою розгорнутої метафори про «жаб'яче око»: коли за псевдоподіями глядачеві/електоратові «очі лізуть на лоба, і поки він загіпнотизовано дивиться на різноманітні “конституційні” фесрверки та інші “шоу”, дедалі менше розуміючи, що діється, фокусник у затемненому кутку арени витягує з рукава ще одного козирного туза, або врочисто видобуває з чорної скриньки майбутнього “спадкоємця”, котрим скоріше за все виявиться сам Леонід Данилович» [751, 9].

Ірина Погорелова в статті «Кому й коли писати мемуари?» нівелює обидві точки протистояння, вбачаючи в умовно позитивному членові – «опозиції» – таку ж, як і у «влади», конотацію: опозиція – така сама частина архаїчної системи, як і влада [723, 6–8; див. також коментарі українських політологів із приводу соціологічного опитування (лютий – квітень 2010 року): 717, 2–5]). Таке ототожнення й мінливість опозитивних складників призводить до загрозливого явища «протівсіхства» [див. про це: статтю Григорія Грабовича у січнево-лютневому числі «Критики» за 2010 рік: 616, 6–8].

Президентські вибори 2004 року²³⁷ засвідчили змінні полюси «своїх» і «чужих». Так, для російських громадян (у тому числі справжніх і фіктивних «українців Росії») «своїм», «нашим» був Янукович, а «чужим» – «Захід» як втілення сил Зла в особі Ющенко, «який прагне завадити російсько-українській інтеграції» [650, 7]. Мирослав Попович у статті «Перед вічним Майданом» робить спробу збагнути підґрунтя протистояння «своїх» (помаранчевих) і «чужих» (біло-блакитних). Воно не залежить істотно від розриву (вдаваного) в економічному становищі регіонів, особистих якостей лідерів; певною мірою залежить від «втрати морально-політичних орієнтирів» (так званої аномії – «морально-політичної хвороби суспільства, нечутливості до духовного болю, втрати основних цінностей, які регулюють соціальну поведінку» [730, 2]), ідеї повернення до Росії, мовного чинника. Мирослав Попович розглядає таке поняття, як біетнори (ті, хто частково мислить себе українцем, а частково – росіянином), що є характерним для таких маргінальних, межових зон [730, 3]. Україно-російська біетнічність, резюмує академік НАНУ, свідчить про послаблення або й взагалі втрату почуття національної самоідентичності, символом якої є мова. Протиставлення на

мовному рівні відбувається також через номінацію «ющенківці» – «януковичівці». Про подібні «семантичні матерії мови», «вербальний пінг-понг», мовну гру, про «змістовне багатоголосся» тощо йдеться в розвідці Лесі Ставицької «Дискурс помаранчевої пристрасти» [773, 13]. Тобто протиборство «своїх – чужих» віддзеркалюється значною мірою у мовному протистоянні. Бієтнічність, на нашу думку, пов'язана з таким феноменом, як «?»амбівалентна свідомість?» – одночасна орієнтація на протилежні, часто несумісні цінності» [750, 4]. Така розхитаність ментальності «велетенської маси постсоветських²³⁸ людей, – пояснює Микола Рябчук у статті з приводу трьох семінарій щодо майбутнього України «Прогнози добре поінформованих оптимістів», – відкриває перед панівними елітами колосальні можливості для всіляких маніпуляцій <...>» [750, 4]. Микола Рябчук у «Прогнозах...» за 2000 рік ототожнює «опозицію» та «позицію» (які «борсаються» у віртуальній реальності: «бігають по екрану, надуваючи щоки міністрів і віце-прем'єрів, радників і послів, депутатів і кандидатів у президенти», а виграє «програміст із кнопками, котрий заздалегідь знає, що результат віртуального поєдинку залежить винятково від якості складеної ним програми» [750, 6]). Непримиренними антагоністами в українському суспільстві публіцист називає «лівих» і «правих», яким задля кращих змін в Україні «доведеться відмовитися від...» (одним – від «зітхань за «Союзом» і закликів знову що-небудь таке промосковське відновити», іншим – від «алергії до слова “соціалізм”» і т.і.) [750, 7].

Переполосування «влади» й «опозиції», що спостерігається після «карколомних піруетів» в українській політиці після Помаранчевої революції, передбачає, зазначає Мирослав Маринович у статті «?»Була б колиска – будуть діти?»», переполосування «цивілізаційних векторів»: проросійського (точніше, квазірадянського) та проєвропейського [692, 13].

Розрізненість координат «чужий», «інакший» Михайло Мінаков підтверджує регіональним сприйняттям «не-свого»: сприйняття України росіянами, котрі мають певні родинні зв'язки з нею / сприйняття Росії Півднем та Сходом України / сприйняття Києва південно-східними регіонами України зводиться до формули: Росія/Україна/Київ – інакша(ий), але не чужа(ий) [706, 16]. Філософ пояснює заворушення в деяких регіонах України усвідомленням своєї окремішності, спрацюванням протиставлення «метрополія

versus провінція» [706, 16]. Протистояння «помаранчевих» і «біло-блакитних» віддзеркалює однакові позиції непорозуміння: «бандитизм» Януковича/Ющенко («той факт, що синьо-білий кандидат неодноразово відбував покарання у в'язницях, був одним із найсильніших аргументів на користь непокори. Водночас активний виступ на підтримку непопулярного кандидата в певній місцевості викликав підозри в його запроданості» [706, 17]); продаж голосів за рублі/долари; залежність від Росії/Заходу тощо.

Умовну паралель провів Ярослав Грицак між українськими та американськими президентськими кампаніями 2004 року. Історик, ретроспектуючи виборчий процес в Україні, спостерігає, що в Нью-Йорку «до Буша ставилися приблизно так, як у Києві до Януковича» [623, 9]. У статті «Re: birth of Ukraine» Ярослав Грицак продовжує цю паралель в аксіологічному вимірі, зазначаючи, що розбіжності демонструють ціннісну пріоритетність виборців: розбіжність між демократами й республіканцями «засвідчила удар між модерністю і традицією, лібералізмом і фундаменталізмом, демократією і стабільністю» [623, 9]. В українських подіях Помаранчевої революції (Що «наелектризувала різні опозиційні сили» [714, 2]), наголошує історик, «важить уже сама драматургія цього протистояння, яка збудила глибинні механізми мітологічної самоідентифікації» [623, 10]. «Протистояння між Ющенком і Януковичем, – провадить далі науковець, – набуло характеру добре знаного і майже космологічного («остаточного») двобою між добром і злом» [623, 10]. Однак, резюмує автор «Re...», «віднині наш вибір має бути між «нормальним», не позначеним моральними категоріями добра і зла, і з одного, і з другого боку» [623, 12]. Межа між «Ю-країною» і «Я-країною», розмірковує історик, лежить у площині західного чи східного впливів: динаміка електоральної географії 1991, 1994, 2004 років «відбиває різні історичні зони польської присутності в Україні», а також пов'язана «з рівнем поширення української мови й закоріненості національної свідомості» [623, 11].

Оля Гнатюк у розвідці «У себе, а не «між Сходом і Заходом» розглядає дві позиції стосовно «України між Сходом і Заходом», що викристалізувалися понад століття тому. Згідно з першою, Україна як «campus martius Заходу та Сходу (Схід розуміли то як Азію, то як Росію)» [607, 15] змушена боротися на двох фронтах.

Перехресне, пограничне, межове положення України спричиняє постійне протистояння двох різних, ворожих цивілізацій. Західна набуває при цьому ознак «культурної вищості» над азійським Сходом-Росією, стереотипно означеним «деспотизмом, жорстокістю, залежністю від примітивних інстинктів тощо» [607, 13]. Основною риторикою тут є західність української культури та повернення України додому: до Європи. Друга концепція, пояснює науковець, ґрунтується на ідеї України – «сполучної ланки, що об'єднує два береги або різні, часто протилежні береги» [607, 13]. Третя концепція, сформована після здобуття Україною незалежності, базується на протиставленні України західної і східної: «Подібно до першої інтерпретації, Захід тут також зустрічається зі Сходом на території України, проте ця зустріч не породжує неповторних культурних вартостей; натомість відбувається розщеплення тотожності, яке унеможлиблює суспільну консолідацію» [607, 13]. Відгомони усіх трьох концепцій увиразнилися під час Помаранчевої революції, а сама чорно-біла схема (позитивного, демократичного Заходу і негативного, демократурного²³⁹ Сходу) є, на думку дослідниці, «проявом дискурсу домінації» [607, 13]. Спрощеною схемою зазначеної дихотомії є поділ на дві України: ту, що підтримує демократичний вектор розвитку, і ту, де залишається господарювати homo sovieticus. Однак, нагадує Оля Гнатюк заувагу Ярослава Грицака, «світоглядна амбівалентність характеризує більшість мешканців України» [607, 14]. Дискурс домінації, зокрема ідеологема «Східна Європа», функціонує, зауважує науковець, як у площині міфу («поміж світлом і темрявою, космосом і хаосом, цивілізацією та варварством» [607, 15]), так і в площині просвітницької ідеології («поміж поступом і відсталістю, раціональністю й ірраціональністю поведінки, сучасністю і цивілізаційним запізненням» [607, 15]). Тому така амбівалентність, роздвоєність обумовлює сприйняття Східної Європи «як прикордоння, і то не в значенні перебування між «чимось і чимось», а «коло» і «біля»; не «в», а «поза». Якась така недо-Європа» [виділено автором: 607, 15].

Змодельоване російськими політтехнологами влади протистояння українського Сходу і українського Заходу є штучним міфом, занесеним, насадженим ззовні. Про це розмірковує у контексті протиставлення реального віртуальному фахівець із найновішої історії України Ендрю Вілсон у статті «Драматургія віртуальної політики» [599, 9],

надрукованій у часописі «Критика» за 2007 рік. Євген Захаров таке протистояння пояснює «конфліктом пам'ятей»: «не лише справжніх історичних пам'ятей, які передаються й накопичуються навіть на генетичному рівні, а й квазіісторичних, що є продуктами радянської тоталітарної пропаганди» [654, 17]. «Миротворцем» розрізнених пам'ятей може стати, наголошує публіцист, загальнолюдська пам'ять, яка «передбачає згоду одних народів припускати можливість і законність протилежного потрактування подій іншими народами» [654, 17]. Подібне протиставлення «своїї» історії «чужій» пропонує Олександр Мотиль у рецензованій (у рамках дискусії) Софією Грачовою статті автора «Чому можливий бар «КГБ»?»: «За логікою євроцентризму, що його Мотиль характеризує як расизм, <...> Голокост є частиною “своїї” історії, а ГУЛАГ – частиною історії чужої, де діє інша логіка й інші, незбагненні мотиви і де насильство виглядає мало не як вияв загадкової чужої душі» [620, 18]²⁴⁰.

Володимир Кулик одним із «найнаочніших і найефективніших зразків дискурсивного творення ідентичностей» називає передвиборну агітацію. Пропоновані виборцям образи лідера й країни з цим лідером стають «суб'єктом прагнень, мрій, обурень <...>. А ще – об'єктом Божого, історичного чи іншого високого призначення, в річище якого треба ті здібності спрямувати <...>» [683, 2]. Зосереджуючись на недійсному дискурсі (що має наймасовішу аудиторію), автор статті «Україна, яку нам обирають» спостерігає творення ідентичностей на всіх «поверхах» дискурсу: мовних, екстралінгвістичних, інтермедійних. Так, аналізовані політологом друковані видання «Факты и комментарии» й «Україна молода» вибудовували в переддень виборів 31 березня 2002 року два образи України: «приватне застілля й громадська молитва – такі моделі поведінки й ставлення до виборів приписували своїм аудиторіям “центристський” і “націонал-демократичний” дискурси» [683, 4]. Насаджувані читачам ідентичності («все буде добре, якщо зробимо правильний вибір: вони <можновладці – Ю. В.> й далі братимуть відповідальність, а ми матимемо стабільність і зможемо втішатися застіллям і улюбленою газетою < «ФК» – Ю. В.>» [683, 5]; «творення наочного й зрозумілого образу ворога» націонал-демократичного електорату [683, 6] тощо) моделювали образи реальної й жаданої України, яку обирали для народу кандидати й партії, а також стереотипізовані моделі, зокрема, зовнішньополітичних

стосунків («добрі відносини з могутнім сусідом і/або збереження слов'янського братерства для нас важливіші, ніж утвердження незалежності від колишньої метрополії та дистанціювання від режиму, що веде криваву війну проти чеченського народу» [683, 7]; дискредитація Заходу й делегітимізація прозахідного курсу України – у «ФК»; збереження й зміцнення незалежності України; Росія і Захід не стільки геополітичні супротивники за вплив на Україну, скільки «носії протилежних моделей суспільного розвитку» [683, 7]; поділ української історії на «нашу» і «чужу» – в «УМ».

Гендерний/феміністичний кластер

Фемінізм у своєму протиставленні статевій дискримінації, стверджує Ніла Зборовська, «тісно пов'язаний із процесом культурного самостворення людини» [655, 28]. Космополітичний вектор фемінізму, на думку дослідниці феміністичної критики, уможлиблює виявлення та аналіз «архетипної моделі усякого гноблення та поневолення, закладеної у міжстатевих стосунках» [655, 28]. Леся Ставицька, рефлектуючи на книгу Наталі Бардіної «Мовна гармонізація свідомості», зупиняється на протиставленні чоловічого й жіночого логосів, яке нівелюється в «площині свободи, егоцентричності, інтелектуальної та емоційної напруги» [772, 18], чим підтверджує не лише андрогенну дволикість людини, а й психологію статей: «чим більше людина старатиметься відповідати соціально схваленому образу своєї статі, тим більше ознак протилежної статі накопичуватиметься в її підсвідомості» [772, 18]. У «Домі буття з поліпшеним плануванням» Леся Ставицька наголошує на тому, що «лінгвоментальний двійник» виявляє «соціальні стереотипи, в які неминуче з самого початку життя намагаються втиснути людину» [772, 18].

Природу іншості феміністичного руху «Фемен» («А може, його прототипом? А може, його антиподом?») [691, 7]) і які ідеї за ним стоять, намагаються збагнути фахівці з гендерної проблематики Марія Маєрчак і Ольга Плахотнік. У статті «Радикальні “Фемен” і новий жіночий активізм» авторки, прослідковуючи логіку дій «Фемен», виводять аксіому: тіло для активісток руху «стає буксиром, транспортером соціальних, політичних ідей...» [691, 7]. Епатажність, радикалізм, «прикольність», «легка грайливість», перформансність – усе це стає «яскравою формою спротиву» [691, 7] «інших» більшості, проявом незгоди, боротьби, «послідовною, гучною жіночою

відповіддю стрімкому посиленню правого дискурсу, для якого жінка є важливим агентом ретрансляції консервативних берегинь, цноти, сімейности і материнства» [691, 7]. Українські соціоантрополози розглядають основний «жест» феміністок – оголення грудей – як десакаралізацію, демаскування «всіх видів “грудних” інтерпретацій жіночності (від годування грудьми до еротичних імплікацій)» [691, 7–8]. Оксюморонне поєднання розфарбованих грудей (як символ профанації святого), українського віночка (символа чистоти й цнотливості) та радикальних гасел є, на думку авторок дослідження, іронічним «голосом “інших”» [691, 8; див. також статтю Тамари Злобіної «Бути феміністкою / бути жінкою в Україні»: 657, а також статтю – рефлексію на «художній проєкт у формі книги» під назвою «Feminism is...» (авторка концепції – Тамара Злобіна) Анастасії Рябчук. Заходячи в «символічне поле» фемінізму (тобто обираючи певну «ситуацію», що може «надихнути її <жінку – Ю. В.> на боротьбу проти гендерної дискримінації» [747, 22]), кожен, пише авторка статті, займає позицію в боротьбі за «символічне домінування» [747, 21]]. Жінка, стверджує, спираючись на Симону де Бовуа, Андрій Репа у статті-рефлексії на книгу Елізабет Рудинеско «Розладнана сім'я», – це «Інше, інше, ніж чоловік, відчужене в образі, що його чоловіче суспільство відбиває їй самій» [742, 8].

Богдана Матіяш, аналізуючи особливості жіночого письма Світлани Поваляєвої на прикладі її твору «Орігамі-блюз», розглядає за маскою наратора, що ретранслює «своє бажання в Іншому, в абстрактній Мрії, ба більше – грається з декількома її ідентичностями: Мрія-спокійна-жінка-на-березі-моря, або жінка-що-чекає; Мрія-в-депресії; Мрія-що-бачить-світ-уві-сні, або Мрія-в-чийх-снах-лунає-чоловічий-крик; Мрія-що-сприймає-світ-на-колір-і-дотик тощо» [700, 24]. Авторка розвідки зупиняється на множинності, розмаїтті ідентичностей наратора у Світлани Поваляєвої. У поліфонії можливих мов і «не-мов», а також неназваності персонажів творів Юлії Ємець-Доброносової есеїстка вбачає «ще одну межу, бар'єр, за який не вдається зайти, й дуже чітко позиціонує головного героя найперше як Іншого – а отже, неподібного до тебе й віддаленого, хоч як би близько до нього підступав, на певну дистанцію» [700, 26]

Із поняттям національної ідентичності дослідники пов'язують гендерні аспекти самототожності жінок, про що, зокрема, пише Лідія Таран в есеї-рефлексії на книгу Кейт Мілет «Сексуальна політика» [781, 18–21].

Топографічний кластер

Ідентичності, які за своєю суттю є «розколотими, численними, плинними й проблематичними» [668, 18], Александр Кйосев осмислює крізь призму феномену «міста на межі»: «місто-крапка <котре – Ю. В.> неодмінно матиме свій “внутрішній” парадоксальний простір – воно буде точкою перетину відмінностей, перехрестям розмаїтостей, вузлом різних культур, груп, вірувань тощо. Воно буде цілком реальним <...> місцем, що ніби втиснуте між сумісними суспільними та символічними категоріями, границею, де стикаються розбіжності <...>» [668, 18]. Зіткнення ідентичностей найбільш випукле в «пограничній сутності» – у «пограничному місті» (яким для болгарського дослідника є Пловдив, що «було мовби символом феодального “мультикультурадізму”» [668, 18], у якій ідентичності «безперервно зміщувалися в мінливому ритмі історичної динаміки» [668, 19]). Александр Кйосев тлумачить ідентичність, услід за французьким істориком Ернестом Ренаном, як таку, що «залежить від персональної волі, від свідомого вибору та почуття відповідальності, вона тісно пов'язана з подоланням тяжкої спадщини, збереженням або розривом міцних традиційних зв'язків, з таланом і вмінням використати щасливу нагоду, толерантністю, везінням або невезінням» [668, 20]. Модерна доба, впевнений болгарський дослідник, приносить нову ідентичність: «гомогенну територію-історію-культуру», де стираються межі іншості й розмаїті етноси перетворюються на суперників, та навіть ворогів, прагнучи «до власної великої Історії» [668, 22].

Мирослав Попович розкриває історію протистояння Східної і Західної України у дзеркалі формування нації через поняття «європейського міста як “ідеального типу” міського устрою» [728, 21]. Учений зупиняється на чинниках, що породжували різну систему цінностей цих регіонів (національні (етнічно-релігійні) громади-communities в Галичині й зросійщення Наддніпрянської України), а також різний характер опозиції «свій (наш) – чужий (не-наш)».

Спротив советській системі виявлюється й у суспільному диспуті стосовно перейменування радянських топонімів й відновлення тих, що були утрачені за часів советизації [663, 20]. Проблему «мовчазної війни топонімів» із советизацією та русифікацією порушує Роман Кабачій у статті, надрукованій у «Критиці» за 2004 рік. У своєму есеї «Живокіст серцевинний» Юрій Андрухович, розмірковуючи над топографічним перелицюванням, зорієнтовує читача на внутрішню, сутнісну конотацію советського підпорядкування ідеї «усе на світі позмінювати» [574, 30]: «Спершу ми змінимо назви, а потім і внутрішню сутність<...>» [574, 30]. Йдеться, наголошує письменник, про «гру між назвою та суттю, між значенням і призначенням» [574, 30].

«Пошук антимодерну» проспектує одну з ключових опозицій білоруського топографічного дискурсу: місто–село. Стереотипізація наповнення цих координат (місто – це модерність, космополітизм, демократія, лібералізм, а село – «варварське, неосвічене, консервативне й навіть ідіотське» [664, 14]) насправді, пояснює у своїй статті «"Казус Білорусі" в універсальних схемах» Андрей Казакевіч, віддзеркалює советську формулу: «національне = фольклорне = сільське = колгоспне, а отже, й антимодерне, несучасне, архаїчне та вузьколобе» [664, 14]. Протиставлення міста – села глибинно пов'язане з міфосценарієм двобою світла (Міста як «мікрокосма, який оточує весь світ, <...> руху» [664, 14] із «глухим і забитим» Селом, а сама Білорусь, розтлумачує Андрей Казакевіч авторську позицію деяких публіцистів, зокрема А. Горних, стає «ареною "сільського шалу"» [664, 14]. Однак, заперечує Андрей Казакевіч авторові статті, йдеться не стільки про політичну чи ідеологічну схематизацію, скільки про білоруську самоідентичність, про визначення свого вектора руху й про постать не реального, а «*іншого* Посередника <між Містом і Селом – Ю. В.>: освіченого, активного, консолідованого, космополітичного, адепта нових ідей, прогресу, добра, світла, любові та різних зручностей» [664, 14]. Формування «української етногенетичної ніші» в гео- та топографічній парадигмі, зазначає автор статті-рефлексії на книгу Василя Балашука «Етногенез українців» Володимир Ричка, віддзеркалює «історико-культурне "обличчя" народу» [744, 23], однак не є вирішальним.

Ідентичність на мовному рівні передається ланцюгом «*мій* дім – *моя* вулиця – *моє* місто – *мій* край – *моя* нація – *моя* держава» [виділено автором: 801, 22]. Така

закцентована на «я» ідентичність протистоїть «розмитому бренду “нашої ідентичності”», про що пише у своїй розлогій рецепції на книгу Александри Матюхіної про Львів 1944–1999 років Ігор Чорновол. Промовиста назва його статті «Бастіон тримається» актуалізує колективну ідентифікацію, що «не відступає», – «фортецю советськості».

Паралельне співіснування в часі-просторі Львова «совоукра» й «іншого», «таємничого» Львова описує в «Малій інтимній урбаністиці» Юрій Андрухович. Подібну, однак лінгвістичну, паралельність відзначає письменник у Києві, який «перебуває в стані перманентного маятникового коливання в обидва – український та російський – боки» [571, 9]. Неінтимне, відчужене, суб'єктивно-асоціативне ставлення до «не-свого» міста письменник пояснює зокрема важкістю, «мішкуватістю» життя в ньому, механічністю, «знеосібленістю людських потоків», що уявляються «гігантською збираниною чужих і непотрібних одне одному людей» [571, 10]. (В есеї автор, однак, зазначає існування й іншого Києва). У Києві, провадить далі Юрій Андрухович, відчувається постійне полювання на Інших: «Ніщо <...> безпомилково виокремлює з людського потоку всіх інакших, несхожих, придивляється до їхньої жестикуляції, прислухається до мови, виловлює душевні порухи й найдрібніші коливання настрою. Ідеться не обов'язково про знищення цих інакших – передусім, напевне, <...> про їхнє <...> приборкання. Воно ставить їх на облік і вже не випускає з поля зору – до останнього їхнього подиху. І якщо говорити про прірву, то це вона» [571, 11]. Пошукам львівської ідентичності присвячено розвідку Тамари Злобіної «Передмістя ідентичности» [656, 31]. Образ міста (точніше, його міф) викристалізовується, на думку дослідниці, за допомогою складників самоідентифікації міста, основних культурних домінант, «комплексів» міста, засобів творення міфу, «пошук інших мітів міста (і виділення серед них чільного), а також того, що лежить поза всіма мітами» [656, 31]. Нетрадиційний кут зору на місто (через пугівники) розкриває сучасне місто крізь призму минулого, «законсервованого, гарно запакованого й поданого» [656, 31]. Так, основу ідентифікації міста становить його міф, сконструйований із романтичних легенд, історичних традицій, «але не на успіхи сьогодення» [656, 31]. Паралельно розгортається «антиміт про окрему, гібридну ідентичність спальних районів <міста – Ю. В.>» [656, 31],

що умовно поділяє Львів навпіл: центр міста і його передмістя, провокуючи протиставлення «висока культура»/«низька («рагульська») культура (а радше – «безкультур'я»)). Тамара Злобіна називає таке зіткнення гібридною, змішаною ідентичністю [656, 32].

Єжи Яжембський подібне паралельне співіснування двох протилежних столиць Польщі – Кракова і Варшави – розглядає крізь міфологічну призму: образ Дому. Краків – як дім-сховок, Варшава – як дім, «перетворений на руїну, опущений у підвал, у якому втікачі від знищення знаходять тимчасовий прихисток» [812, 14]. Автор розвідки вивчає процеси, що паралельно розпочалися на різних рівнях суспільного життя й відобразилися в літературі, – тобто знаки, які варто вчитися зчитувати. Обидва дома, висновує професор Ягеллонського університету, «прив'язані до осібної парадигми і власної традиції» [812, 14] й обидва були вражені однаковою «хворобою»: «стиранням виразної структури простору, втратою специфічних рис і функцій центру, що пов'язується зі специфічною дезорієнтацією тамтешніх мешканців, почуттям розгубленості й нереальності» [812, 15] – цьому «дезорієнтованому, позбавленому обличчя простору <...> бракувало справжнього центру, такого, який створюється нашаруванням сакральності, зосередженої в архітектурі та людях традиції» [812, 16]. Відсутність/відкидання центру демонструє, на переконання дослідника, «периферійність».

Багаторівневою й багатозначною бінарною опозицією, що пронизує культуру явно чи приховано, Євгенія Кононенко називає протистояння столиці та провінції (як у топографічному, так і в глобально-культурологічному сенсі). Аксіологічний вимір цього антагонізму письменниця зводить до питання: якщо це боротьба між Добром і Злом, то «де ж, власне, добро?» [672, 12]. Питання залишається риторичним, як і інші відкриті питання, проартикульовані в есеї.

У статті «Різні обличчя львівської російсько(мовно)сти» образ Чужого – «водночас присутнього й несутнього» [597, 24] – Анна Вилегала осмислює як множинність ідентифікацій, як «декілька доріг доходження до власної ідентичности, <...> декілька способів означування себе як меншости» [597, 24]. Зовнішній візерунок російськомовного середовища Львова формує так звана «войовнича» меншість, якій

протистоїть «зінтегрована» меншість, що розрізняє дві ідентичності: приватну, домашню й громадянську (завдяки якій, зазначає авторка дослідження, представники цієї зінтегрованої меншості «не почуваються вилученими ні з вузької, міської, спільноти, ані з ширшої, державної» [597, 24], тобто у Львові почуваються, як удома, і водночас зберігають свою окремішність. Іншою парою ідентичностей є ті, що, вибравши в момент якогось «перелому, що означає перехід з однієї національної спільноти в другу» [597, 25], самі свою ідентичність, означають себе як українці (будучи росіянами). Цим «конвертитами» («навернутим») протистоять «ображені» (що сумніваються в правильному виборі). Між краями шкали існують ніші для тих, хто осмислює себе в дещо менш чітких категоріях і демонструє «відторгнення обох національних ідентифікацій: і української, і російської» [597, 26], прибиваючись до єдиної можливої альтернативи – «локальної, львівської ідентичності» [597, 26]. Поза шкалою перебуває та група, яка добровільно зайшла в «гето» й живе «у власному замкненому світі, який саме через залежність є штучно безконфліктним світом» [597, 6].

Символічну міфомодель співіснування з Іншим від Кшиштофа Чижевського описує Олександр Бойченко в рецензії на книгу «Лінія повернення. Записки з прикордоння». Образом-уособленням такого порозуміння, наближення до Іншого стає у Чижевського, як зазначає автор есею, олюднений міст – «як будівничий простору діалогу, <...> як сам цей простір і сторож, як людина, що опікується мостом, доглядає його, відчиняє і зачиняє браму...» [589, 40]. Інший розуміється Чижевським у дзеркалі національної ідентичності, крізь призму пограниччя (топографічно – Чернівців) – спільноти, у якій співіснують Інші: «Інший, – цитує Олександр Бойченко автора книги, – це частина нас» [589, 41]. На відміну від романтизованої Чижевським картини толерантності по відношенню до Іншого, Олександр Бойченко нагадує, що насправді сьогоднішнє співіснування з Іншими в Чернівцях – це слабка й байдужа толерантність, «а не життєва сила і зацікавленість Іншим» [589, 41]. Діалог з Іншим, про який ідеться у Чижевського, пояснює критик, варто розуміти як проблему трансценденції, виходу людини за власні – уявні – межі. Долаючи обмеженість, інтегруючись з Іншим (ким завгодно: сусідом, сексуальним партнером, вболівальником “ворожої” команди), людина насправді не втрачає, а знаходить себе – цікавішу, повнокровнішу, багатшу

змістом і формою. <...> діалог з Іншим – це шлях індивідуалізації, метою якого є Самість, цілісна особистість, яка гармонійно поєднала свідомість і несвідоме» [589, 41], і такий діалог можливий, коли я й Інші репрезентують різні культурні спільноти, різні іпостасі (статеві, вікові, релігійні тощо), і неможливий у ситуації «багатовекторної шизофренії»: між українцями – «електоратом Януковича з Януковичевого ж регіону» й іншими, між якими – «цивілізаційний розлом» [589, 41]. І єдиним виходом із проблеми може бути лише «розлучення», яке у 2010 році (а саме тоді було опубліковано статтю в «Критиці») літературознавцю здавалося утопією [589, 41]. В есеї «Міст і людина» з рецензованої Олександром Бойченком книги Кшиштоф Чижевський, відштовхуючись від повсюдного «культивування ідентичності» на місці спільнотності, наполягає на необхідності діалогу з іншим, а значить – із собою, адже «Інший – це частина нас і частина спільноти, до якої ми відчуваємо свою приналежність» [799, 42; і раніше: «Іншим «може бути наш внутрішній голос, неземна істота, інша реальність, життя з другого виміру, неприборкана пам'ять <...>» [799, 42]]. Інтеграція з Іншим відбувається через «овнутрішнення Іншого» [799, 42] – через сприйняття Його частиною себе, що ґрунтується на відкритості третьої складової парадигми «Це є» – «Я є» – «Ти є». Тому Чижевський називає діалог з Іншим ремеслом містобудування [799, 43].

У культурологічному вимірі протиставлення відтворюється кризь образ іншого й концепт ідентичності. Про сексуальну іншість та «дражливо-непристойні», нестандартизовані погляди на світ молодих польських художників ідеться в статті Пьотра Косевського «Довгі двадцять років» [673, 38–41]. Поколіннява відмінність польських митців, однак, стирається в координаті національної й особистісної ідентичності. Так, пріоритетними для художників, зазначає арт-критик, є постаті «інших» (жінок, геїв, інвалідів тощо) та їхні взаємини з «більшістю», «репресії, яким піддають особистість, особливо якщо та належить до меншости» [673, 39]. Яскравим прикладом мистецького виклику звичаєвості й стереотипності польський історик культури називає творчість Катажини Козири: її твори «вписувалися в актуальні, часто політично чи ідеологічно забарвлені теми: про права жінок, аборти, права меншин, місце інших» [673, 40]. В есеї «Лешек Колаковський: історія та відповідальність» Єжи Єдліцький зупиняється на антиномії особистої й колективної відповідальності, в

контексті якої постає питання «відмови від претензій до “інших”», що часто знаходить дещо «інфантильні ритуали» прощення (задля проформи, а не внутрішнього, істинного спокутування) [644, 42].

Самоідентифікація як результат перенесення «центру ваги із самости на ідентифікацію» [645, 27] відображає, транслює думку Віталія Табачковського (з книги «Полісутнісне homo: філософсько-мистецька думка в пошуках “неевклідової рефлексивності”») Юлія Ємець-Доброносова, «гетерархічність світорозуміння і неможливість фіксації на одному типі світовідношення» [645, 27]. У просторі, якому притаманний рух від «свого» до «чужого» і в якому людина утверджується як мандрівна істота, на переконання Віталія Табачковського, відбувається символічна ініціація – «самоздійснювання людини як культурної істоти» [645, 27]. При цьому, озвучує концепцію автора монографії Юлія Ємець-Доброносова, подорожування – екстравертне чи інтровертне – за своєю суттю є екзистенційним: «<...> ритмічна поступальність <мандрівки – Ю. В.> – це “повертальність”» [645, 27]. Самовизначення (повернення до себе / віднаходження себе) провокує, на переконання дослідниці, «конституювання Чужого як крайньої грані Іншого» [645, 29]. Сучасні події (а стаття надрукована в липнево-серпневому числі «Критики» за 2006 рік) демонструють, на переконання Юлії Ємець-Доброносової, «радіше не рух ствердження ідентичностей <...>, а спрямування на прокручування старих сценаріїв будівництва опозицій» [645, 29]. Опозиційна гойдалка вивільняє руйнівну сутність смислових опонентів: «задля ствердження ідентичності знищити другий бік о-позиційної гойдалки» [645, 29], адже усвідомлення себе в протиставленні провокує статус одного з незмінних членів такого протиставлення. Літературознавець зауважує, що єдиною справжньою (постійно вислизуючою, перемінною, неконстантною) залишається «екзистенційна ідентифікація <...>, вкорінена в тому світі, що живе реальністю, де кожен глядач і актор виявляються вразливими істотами» [645, 30]. Небезпека колекціонування ідентичностей, примірювання на себе безлічі масок, перемикання з каналу на канал чатує на кожного, хто «звикає не боятися порожнечі» (адже за маскою може нічого не бути). Про таку загрозу множинності ідентифікацій розмірковує Юлія Ємець-Доброносова з приводу трансформації філософії в сучасному світі [647, 21]. Персональне буття, тлумачить

«Філософські етюди» Лідії Газнюк дослідниця, зазнає трансформації, деперсоналізації, що особливо проявляється в «імідж-ідентифікації» [647, 21], у маскуванні, а значить – у недовірі до самого себе й до філософії як «можливостей розуміння» [647, 22], і саме недовіра будує вавилонську вежу Еґо. Есеїстка пояснює таке уникання філософії, що проблематизує буття, так: «людина воліє по-дитячому закрити очі долонями, а філософія як прямий погляд оприсутнює те, чого не хочеться бачити» [647, 23]. Псевдоідентифікація – будівництво власної вавилонської вежі – заблоковує виходи, а «без спрямування за власні межі людина перестає бути людиною» [647, 23]. Філософія тлумачиться Юлією Ємець-Доброносовою як простір злиття/роз'єднання Я та Іншого. Поле амбівалентностей (цілісностей розриву) вибудовують форми філософствування: власне філософії й поезії, між якими з'являється «хитка гойдалка можливостей розуміння себе й філософії та втечі від себе у мистецтві» [647, 24]. Філософія, як і поезія, не даючи відповідей, підштовхує до знаходження їх «для подальшого відкриття безмежжя інших запитів» [647, 24], а значить – порушує питання «самоздійснення, сув'язю якого виступає Самість та Іншість у їхньому екзистенціальному вимірі <...>» [647, 24].

Літературно-мистецький кластер

Інший є об'єктом статті Олени Шеремет «Пристрасть пізнання світу». Описуючи історію становлення й сучасний стан речей жанру репортажу в Польщі, авторка вимальовує багату палітру образів Іншого в польських репортажах, які, розмиваючи межі жанру, «переходять то в есей, то в документальну драму» [808, 27]. Інший, зазначає літературознавець, укрупнюючись (адже в репортажі – акцент на крупні плани), стаючи випуклим, через фокусування на суті, а не на поверхових і позірних речах, набуває, на нашу думку, рис так званого колективного задзеркалля: відображеної в уламках навколишньої дійсності суспільної свідомості [про це: 808, 25–26].

У «Кримськотатарському газетному дискурсі...» Олександр Богомолов та Ігор Семиволос виокремлюють ті параметри ідентичності, що імпліцитно позначають вбудований в уявлення про інших сценарій злочину (депортації кримських татар): «ставлення до референтної групи (до нас) і статус групи як не автохтонної» [виділено автором: 588, 15]. Автори статті, опублікованої в липнево-серпневому числі «Критики»

за 2010 рік, зауважують і про вербально-невербальне створення в газетному дискурсі кримських татар штучної ідентичності – «козаків», поява якої пояснюється істориками «кризою ідентичності й архаїзацією масової свідомості» посттоталітарного суспільства [588, 15]. Політологи означають ключові складники сценарію протистояння своїх – чужих: кримська влада, що «переважно концептуалізується як *супротивник* <...> чужа й ворожа як з ідеологічного, так і з культурного поглядів» [588, 16]; тюркський світ (турки протиставлені кримським татарам-автохтонам як прибульці) [588, 16–17]. Посттравматичний синдром, пов'язаний з усвідомленням кримськими татарами себе як жертв злочину²⁴¹ імперського тоталітаризму, потребує, запевняють автори розвідки, «соціальної терапії» [588, 17], пов'язаної з третім концептом сценарію – Україною. Росії – суб'єкту злочину – протиставляється Європа/ЄС, що в публіцистичному дискурсі зображується в аксіологічних термінах [588, 19].

Два варіанти «вилучення відмінностей» [797, 9] спостерігає в польській літературі пострадянського, посткомуністичного періоду автор статті «Зв'язок і насильство» Пшемислав Чаплінський: винищення Іншого чи його асиміляцію. Літературний критик відзначає, що письменники, «замість тяжіти до переозначення загального взірця переходять до помноженої ідентичності» [797, 9]. Автор розвідки про ідентичність через призму Іншого розглядає мотив зникнення уніфікованого в суспільстві персонажа з уніфікованою життєвою позицією як прояв абсолютного зречення (піти, не залишивши слідів) або відступництва («відходячи, він [Інший – Ю. В.] залишає сліди – менш ніж матеріальні свідчення і більш ніж ілюзії» [797, 9]). Інший – «онтологічний гібрид, так само реальний, як і фантастичний» [797, 9], за Пшемиславом Чаплінським, був «доказом деструкційної сили, що діє в межах <...> механізму витворення колективної ідентичності» [797, 9]. Інший розбивав систему колективної ідентичності, яка базувалася на запереченні відмінностей. Перехід від колективного «я» до множини «Я», до безлічі «Інших» відбувається, як зазначає літературний критик, зі зміною нараційного вектора²⁴²: у художньому творі «заговорив» Інший – Інший стає «нараційним і етичним викликом» [797, 9] заангажованому суспільству Ми, де немає місця Іншому, а також «шансом на іншу розповідь, себто на відкриття закритого боку сучасності й на новий початок історії» [797, 9].

Контекст толерантності по відношенню до Інших (через відкритість і видимість Інших/для Інших) вималюється в есеї Юрка Прохаська «Genius чи Genius loci?». Народження геніїв місця має, на переконання письменника, низку чинників, передумов, серед яких – своєрідна «вичуленість до Інших», творення «горизонтів сприйнятливості», «зрозумілість» Іншого і «налаштованість на взаємний переклад» [736, 16]. Повага *Іншого* так само, як і «себе-як-Іншого» можлива, впевнений літературознавець Марко Андрейчик, через мовну самоідентичність, яка є «суттєвим складником наративної ідентичності українського інтелектуала» [569, 24].

Ганна Госк у статті «Польське літературознавство на тему постзалежності» наділяє Іншого – літературного персонажа, «свідомого важливості коду» [629, 15] – характеристиками, які звільняють його від узвичаєвого кліше й стереотипів, випускаючи з в'язниці однаковості: відсутність сталих властивостей, змінність, відкритість, якоюсь мірою порожність – що стає «матрицею, готовою до заповнення змістом» [629, 15]. Ідентичність – мітка Іншого, усвідомленого, виокремленого з «Ми» «Я» – розглядається польським істориком літератури як «процес, а не стан, виклик, а не погодження» [629, 15]. Проблема національної ідентичності віддзеркалює рольову модель «поневолювач – поневолений» (ролі домінантного й домінованого) [629, 16], характерну для постколоніального дискурсу, детермінованого постзалежністю. Остання в літературних творах межі 20–21 століть має свої ознаки, серед яких Ганна Госк зазначає: «схильність озиратися назад, до суверенного минулого, в якому можна знайти моменти слави <...>; переписування <історії – Ю. В. > так, що вона набувала високого, патетичного звучання <...>, героїзація поразок» [629, 17]. У містифікації «Фрагменти нотаток...» Інго Шульце як читач Андруховичевих текстів, мелодія яких створюється балансом, гармонією / дисгармонією речень, ловить у поглядах Я – наратора – Іншого «слід нескінченного» [809, 32].

«Стереотипи <у тому числі й етноісторіографічні – Ю. В.>, – зазначає у статті «Уявлювані історіографії» Леонід Горизонтов, – мають ціннісне забарвлення та полярність» [628, 26] й призводять до ланцюгової реакції продукування/пошуку ворога, породжуючи, за словами автора, «історіографічний нігілізм» [628, 27]. Складовими етноісторіографічних стереотипів є автостереотипи, що продукують «проблеми

невикористаних можливостей, втраченого часу, людських доль і, врешті-решт, стану науки» [628, 27]. Рефлектуючи з приводу книги французького модерніста Мішеля Лейриси «Вік чоловіка. Про літературу як тавромахію», Світлана Матвієнко описує особливості письма представника генерації паризьких сюрреалістів 20-х років ХХ століття «крізь призму накладання етнографії та психоаналізу» [697, 29]: «Лейрис описує себе як іншого – його вміння відсторонитися, коли він і сповідує себе сам, і творить відсторонений етнографічний опис <...>» [697, 29].

У контексті пошуку національної української ідентичності розглядається сьогодні постать Миколи Гоголя. Олег Ільницький зупиняється на трактуванні Джефрі Госкіном ролі неросіян в утвердженні/спотворенні російської ідентичності. Професор Альбертського університету з прикрістю зазначає, що «західний історик, зовсім як мільйони нинішніх росіян, не бачить нічого надзвичайного в тому, що сучасну російську прозу започаткував українець, а найсуттєвіші історичні образи й досвід України стали для росіян джерелами власної ідентичності» [660, 9]. За цим стоїть, пояснює Олег Ільницький, один із найрозповсюдженіших міфів російської ідентичності: віра у спільноросійську (общерусскую) культуру [660, 9]. Імперський дискурс, виключаючи будь-який інший, а саме: національний, вимагає все, до чого «мала доступ і <...> спожила імперська еліта, мусить бути засимільоване ним і залученим до російських потреб» [660, 10]. Позиція автора розвідки про українського письменника базується на постколоніальному погляді на митця, що «дає змогу сприймати Гоголя як письменника, що з'явився не з «російського» досвіду, а як наслідок поєднання трьох культур – імперської, російської та української. <...> як автора, в якому відбувається боротьба різних ідентичностей, цінностей та культур, а також постійні вагання між ідентифікацією з власним корінням і тяжінням до панівної імперської влади» [660, 10]. Саме імперський дискурс зробив із Гоголя, залучивши його, прийнявши його до своєї імперської спільноти, «росіянином» [660, 11].

У літературно-мистецькому дискурсі моделі протистояння досліджує Віра Агеєва. Так, у «Докторі Серафікусі» Володимира Домонтовича ці моделі (чоловіче-жіноче, тілесне-платонічне, інфантилізм-дорослість тощо) віддзеркалюють мотив «безгрунтянства»²⁴³ [567, 15]. У романі Домонтовича «Без Ґрунту» опозитивна модель

персонажів (Хоми і Петра) накладається на наративну (оповідача Ростислава Михайловича), а також спостерігається декілька сценаріїв поведінки героїв: виклик митця вбогому часові (як-от художник Линник, котрий « гине в цьому двобої, але ж означає контури іншої реальності» [567, 16]), «естетський ескапізм» (Ростислав Михайлович вибирає «непричетність» до зла й «інтелектуальне бродяжництво» як «такий собі імпресіоністичний суб'єктивізм») [567, 16].

Український письменник американського походження Аскольд Мельничук у розвідці «Очима Заходу» про три романи американських авторів, в яких ідеться про Україну, українську ідентичність, доходить висновку, що у сучасному світі глобалізації «люди відчувають тиск нової ідентичності, що постала на противагу націоналістичній парадигмі, яка вже остаточно втрачає своє значення» [703, 27].

Проблема самоідентифікації увиразнюється в міфотворчості, адже міф, акцентує увагу Іван Андрусяк, це завжди розмова про витoki й шлях. Осмислюючи міфотворчість Сергія Жадана, автор розвідки «Досвід штилю» вбачає в «алкогольно-анархічно-пофігістичному дусі» часу «anarchy in Ukraine» «квазиностальгію» письменника, «перетворювану в квазіміфологію» [570, 19].

Ідентичність може озвучуватися через концепт тілесності, як-от у Вітольда Гомбровича та Мілана Кундери (про що пише в статті «Випробування тілесности» Сергій Яковенко). «Поняття Форми в Гомбровича, – пояснює літературознавець, – завжди потрактовуване як феномен культури, міжособистісних стосунків, але його значення проникає також і до сфери природи, адже знаходить вираз у такому природному явищі, як тіло» [813, 16]. Образу гебу Вітольда Гомбровича у Мілана Кундери відповідає, як пише Сергій Яковенко, «символічне соціальне маскування» [813, 16]: саме мотив натягання маски на обличчя собі/іншому регламентує «міжлюдські стосунки, які полягають у розподілі ролей і підпорядковуванні собі цього іншого» [813, 16]. Порівнюючи «випробування тілесности» Гомбровича і Кундери, дослідник доходить висновку, що в той час як кундерівське пізнання спрямоване на Іншого – жінку, Гомбровичеве – передусім «на себе, <...> героя, що підлягає ідентифікації з чоловічим наратором» [813, 16], тобто «Я» у «стадії дзеркала» (однойменна праця Жака Лакана), з чим пов'язано, зазначає науковець, як почуття ейфорії від «ототожнення себе

з власним віддзеркаленням, тобто Формою» [813, 16] (Сергій Яковенко наводить приклади ейфорійних – молодих чоловічих – тіл із творів Гомбровича), так і небезпеки, страху розчленування цієї форми (так звані «образи дисфорійного тіла, яке свідчить про розпад ідентичності й завжди стосується забороненого бажання жінки» [813, 17])

«Густа листопадова проза» (під таким заголовком – стаття Тетяни Дзядевич – рефлексія на книгу Дзвінки Матіяш «Реквієм для листопаду») зіткана із сенсів – тем-мотивів: письма, пам'яті, музики, фотографій, «листів без слів, але зі свідцтвом буття» [635, 21]. Концептуальною віссю «Реквієма...» є пам'ять, яка, на переконання Тетяни Дзядевич, «стає основною ознакою персоніфікації героїні: пам'ять про Маму, про себе, про людей, про людські шляхи та долі» [635, 21]. Образно-мотивним стрижнем тексту є «Дім», що «проявляє спогади» й підказує шлях до себе через «обличчя Іншого»: «Людське Я у своїй самості потребує Іншого й тільки так знаходить себе, своє обличчя» [635, 21].

Василь Костюк у статті з красномовною назвою «Європеець як чужий» аналізує художні тексти українських письменників у фокусі «амбівалентного ставлення до процесів притягнення та водночас відторгнення українського від “європейського”», балансування між «своїм» і «чужим», демістифікації та деміфологізації «чужинця», образ якого «обтяжений довгим переліком комплексів і травм» [677, 8]. Торкаючись коренів «чужого», літературознавець вказує на котляревське (екзотико-окремішне) й гоголівське (інфернальне) його відгалуження й виокремлює декілька етапів «порахунків із чужими» у творчості Юрія Андруховича: «двобарвний поділ на своїх та чужих» в «Армійських оповіданнях» та сценарії для фільму «Кисневий голод» → «замилування» культурницькою візією Європи у творах, починаючи з «Рекреацій» → «вживання в чуже середовище» подорожнього в «Дванадцяти обручах» тощо [677, 9–10].

Сценарій протистояння реалізується у варіативному сценарії спротиву особистості системі. У рецепції на книжку Елеонори Соловей «Непізнаний гість. Доля і спадщина Володимира Свідзінського» Михайлина Коцюбинська називає позицію українського поета Володимира Свідзінського (що стоїть поряд із неокласиками та поетами-шістдесятниками) «мовчазним протистоянням хижості доби» [680, 22]. Розбудова/будування себе як поета-особистості, зазначає Михайлина Коцюбинська, стає

«єдиним еліксиром проти гангренозної ери сталінського культизму» [680, 22]. Про ще одну – музичну – форму протесту пише Василь Махно в есеї «Якщо ти не любиш Луї Армстронга...». Джаз (якого «не пускали й на поріг філармоній, а тим паче заводських цехів» [702, 30]), і джазисти (яких автор статті порівнює зі «збирачами ягід, малини, чорниць чи ожини, від жирної олії музики їхні руки і лице обмашені чорним соком ягід, вони вичавлюють чорний липкий сік джазу» [702, 30]) відкривають «цілу нову філософію музики», на противагу, скажімо, оперному співу чи симфонічній музиці, любов до яких у Радянському Союзі насильно прищеплювали, примушуючи «йти на концерт скрипаля чи піаніста і битих дві години слухати *й оперну музику*» [виділено автором статті: 702, 30].

Мережевим спротивом у часи кучмізму була «Українська правда» Георгія Гонгадзе – «своєрідний каталізатор того ліберально-демократичного руху, що завершився Помаранчевою революцією» [805, 14], а ще раніше – самвидав – «зародок тоталітарного суспільства післясталінської доби», а також його «нащадок» – інтернетівський Samvydav.net – «один із численних вузлів мережі опору» [805, 15]. У ролі «Великого Іншого» постає система, ідеологія, цензура тощо. У своїх роздумах, викладених у статті стосовно чергового оновлення Конституції України «*Beneficia non obtuduntur*», Сергій Балан зачіпає «вторинну ідентифікацію на рівні «свої – чужі»» через категорію «своїї» істини і «їхньої» істини [579, 3].

Протиставлення Європи й «Чогось Іншого» (України, Сходу тощо) Юрій Андрухович реалізує в образі Межі, якої сягає міфологічне співіснування світла й темряви. «Тільки чому, – розмірковує письменник в есеї «Місце зустрічі Germaschka», – це світло на заході? І чому темрява на сході? Може, йдеться про наші енергетичні проблеми, про регулярні відмикання електрики в осінньо-зимовий сезон, про щовечірнє западання наших міст, містечок і сіл у пашу ночі?» [572, 33]. Архетипне протистояння виявлюється не лише в дорогах (європейська/російська ширина рейок; шосейні дороги, в «лоні батьківщини»), в музичних уподобаннях, але й у власне способі життя – побутовій обрядовості, правилах у взаємостосунках, етиці, манері одягатися тощо – тобто в усьому «обрисі людського ландшафту» [572, 33]. Юрій Андрухович припускає, що в цій інакшості криється «візантійська ментальність, згідно з якою *правда вища від*

закону, а оскільки в той же час *правда у кожного своя*, то будь-яка західна спроба насадити за Межею своє *законовладдя* приречена на освістування і саботаж» [виділено автором: 572, 33]. Ще одне віддзеркалення Межі письменник вбачає в упізнаваних усюди (навіть з іншого боку Межі) облич, в яких відбивається видозмінений *homo sovieticus*, «таке собі історичне відгалуження» – *homo postsovieticus* [572, 33], причому «нервові клітини» останнього мають здатність відновлюватися. А протистоїть йому образ *homo antisovieticus* – люди еміграції, вибір яких публіцист осмислює в екзистенційному ключі: як «межовий вибір, він вимагав інакшості, іншого складу мислення та відчуття» [572, 34]. А ці – у свою чергу – абсолютно відмінні від нового типу «нинішніх людей пеемже», для яких, констатує Юрій Андрухович, «поняття “батьківщини” остаточно втратило <...> сенс і, цілком дезорієнтований, він кинувся туди, де більше всього у крамницях» [572, 34] – це люди Wool(Aldi)worth, «що вирвалися з-за Межі у підсвідомому прагненні до втраченого там, за Межею, соціалізму» [572, 34], тобто віднайшли не досягнутий вдома рай.

Віталій Пономарьов у статті «Здобуття ідентичності» розглядає національну ідентичність²⁴⁴ – «тяглість у часі» й «тривале обживання певного земного простору» [727, 5] – як рух, процес, формування, який завершує поет-міфотворець, наголошує, услід за Оксаною Забужко і Григорієм Грабовичем, публіцист. Саме поет «залишає код, за яким відтворюється процес вирощування культурної тотожності» [727, 5], віддаючи першість у творенні нації «*братам-нехліборобам*» (Микола Рябчук). Філософ вдається до міфологічного порівняння: «Відтак нація виходить із голів інтелектуалів, наче Алена з голови Зевса, – у повному обладунку власної тотожності <...> йдеться все-таки про Алену або Галатею, а не про Матрьошу чи Парашу» [727, 5]. Природу вигнання письменник Ян Бурума досліджує крізь призму ідентичності. Автор статті у січнево-лютневому номері «Критики» за 2004 рік, приймаючи «доволі вірогідне пояснення» Еви Гофман поняття вигнання (передбачає «переміщення, дезорієнтацію, самороздроблення <...> невизначеність, пересунення, роздроблену ідентичність» [595, 33], зупиняється на письменницьких моделях вигнання, серед яких, зауважує дослідник, чільне місце посідає модель метафоричного вигнання (а, скажімо, у Джойса – метафізичного). Автор

розвідки «Культ вигнання» зазначає, що з кінця XIX століття «вигнання стало позицією, літературним та інтелектуальним способом споглядати світ» [595, 34].

«Потреба самоідентифікації, ствердження своїх коренів, посилена постколоніальним становищем», на думку Григорія Грабовича, вимагає нового історіописання літератури, де б література виконувала свої націєтворчі функції. Однак сьогодні (а стаття «Літературне історіописання та його контексти» надрукована у грудневому числі «Критики» за 2001 рік) ідеться не стільки про пізнавальний пошук себе / своєї ідентичності, у тому числі національної, скільки про «імператив самоствердження» [611, 14].

У літературно-мистецькому дискурсі Інший виокремлюється як актант онтологічного виміру, пов'язаний із концептом пам'яті. Богдана Матіяш, досліджуючи твори Тараса Прохаська, зосереджується зокрема на «пам'яті Анни». Поетеса пише: пам'яттю «ми ділимося, і, властиво, тільки тоді вона стає *по-справжньому* цінна: ми або даруємо себе в ній Іншим, або оживляємо їх для себе» [виділено автором: 699, 29]. Через оживлення, діалог із тим, про кого згадуєш, через почуте й проговорене можливе «це *буття-разом*», адже тільки Інший, «із котрим пам'ять є *сотвореною, поділеною та привласненою*, стає запорукою повноти буття у світі» [виділено автором: 699, 29]. Ростислав Семків у розвідці, присвяченій lexicon'у cosri «Хозарського словника» Мілорада Павича, віднаходить Іншого у такій конфігурації: «сон = померти = зрозуміти», що розкривається у ще одній формулі «сон – це життя-для-іншого»: сон, котрий бачить котрийсь із персонажів (чи християнин Лазар Бранкович, чи юдей Коен Самуель), «*витворює* дійсність іншого, і навпаки. Відповідно, якщо котрийсь із них помирає, то інший бачить його смерть у сні, а сам «зависає», продовжує спати, оскільки тепер уже нікому *створити* дійсність для нього самого. З іншого боку, оцей останній буде й убивцею, бо у сні витворив для першого *смертну* дійсність, *ситуацію смерті*» [761, 23]. Літературознавець резюмує, що, подібно до комп'ютерної гри, суперники «від початку створюють «територію існування» одне для одного, а потім намагаються знищити, ні, не «ворога» – *опозиційну структуру*» [виділено автором: 761, 23]. Двоіснування як умова буттєвості притаманна й часовому вимірові «Хозарського словника»: час у творі, пише Ростислав Семків, «“двошвидкісний”: повільний та

швидкий. Різні об'єкти однієї реальності, різні люди, навіть різні частини тіла однієї людини можуть змінюватися (старіти?) у різному темпі» [761, 24].

Самототожність через ім'я – у центрі оповідання «Ціна людської назви» Ігоря Костецького [674, 25–27], а також у рефлексії на цей твір Григорія Грабовича. Професор Гарвардського університету доходить висновку, що всі семантичні сполучення тексту підпорядковані тому, щоб збагнути «тайну ідентичності» [610, 29]. Це відтворює символічно закодований у тексті сценарій життя самого письменника, готового «прийняти виклик нового світу і вступити до нього без старих клунків і панцирів <...>, а тільки зі своїм генієм <...>» [610, 29]. Лариса Березовчук, аналізуючи «вірші-міркування» Сергія Жадана, зауважує, що поет «зумів відкрити для себе й у собі історичну пам'ять. Вона прокинулася тоді, коли людина-митець виявила сили й бажання бути своєчасним, знайти такі терези, що зрівноважують плин Хроносу в реальному світі й у свідомості поета» [584, 28]. У «віршах-потерпаннях» відбувається напружений діалог поета із самим собою, де «“я” виноситься “за дужки”, й автор відкриває тотальне потерпання в “ти” або <...> “ми”» [584, 28]. У «віршах-візіях» (зокрема в мікроциклі «Самогубці») поет «вбиває невротичну та кволу частину свого “я”, котрій уже нічого було розтрачувати в стражданнях». Поет або «уважно спостерігає за обставинами смерті свого “ти” – смерті уявної <...>», або «поселяє» його в християнський часопростір, в якому міфологічні персонажі – живі, одягнені в «наше вбоге дрантя» [584, 29].

Ганна Чумаченко і Ярополк Ласовський, вивчаючи літературний та «кухонний» дискурси української повоєнної імміграції, відкривають феномен «селепка/селепа» («простої людини, без інтелігентських претензій, але вирваної зі свого звичайного середовища» [803, 13]. Відповідником йому в літературному тексті є, наприклад, «мудак» Іздрика). У ситуації панування «кухонного» спілкування українські іммігранти стикалися з дилемою вибору пріоритетної (іншомовної чи української), а також – із болючою проблемою своєї «подвійної ідентичности» [803, 14]. Автори статті «Безсмертний селеп» вбачають у діаспорній культурі два типи «споживача»: претензійний і політизований, що вибудовують протистояння інтелігенції (як «допущених до столу») та селепків (як «не допущених до столу» [803, 14, 16]). Українська імміграційна інтелігенція поділялася, зазначають Ганна Чумаченко і

Ярополк Ласовський, на групи й табори (як-от: «галицька сметанка», УВАН, НТШ), що спричинило вивільнення з-поміж селепків селепів (подібних, підказують дослідники, «жлобу»). Різницю між цими термінами автори розвідки пояснюють так: «Селепки назагал постають у добре пристосованих і культурно зденаціоналізованих селепків» [803, 14]. Пристосуванство, втрата (радше – неусвідомлення) власної ідентичності (головно – національної) – такі риси стають основою деіндивідуалізації та ототожнення діаспори й метрополії. Останні, за Ганною Чумаченко та Ярополком Ласовським, є ніби «близнюки-браття»: «“Рушничок” не може бути халтурою, бо це ж пісня про матір, “поетичне кіно” не може бути халтурою, бо це ж українське кіно, Булгаков не може бути україножером, бо це “велика література”» [803, 14]. Протистояння фіктивної «сметанки» та фіктивних «селепків» підживлює, зазначають дослідники, конфлікт двох сил: між бандерівцями та мельниківцями [803, 15]. Ганна Чумаченко і Ярополк Ласовський зазначають, що можлива зворотна трансформація: селепа в селепка: «тільки поверніть йому <селепові – Ю. В.> рідну мову та натякніть на таку-сяку індивідуальну відповідальність і самоповагу» [803, 15]. Дослідники унаочнюють також різницю між діаспорним селепом і метрополітальним: перший впевнений у собі, і приносить він цю впевненість «до української громади із зовнішнього впорядкованого та безпечного іншомовного світу, в якому чогось досяг» [803, 16]; другий – «у безладній російськомовній реальності далі є бидлом, а його самоповага не може вийти з шафи, хіба що він створить віртуальну реальність для такого виходу» [803, 16].

У дослідженні «Симптоматика “хворого тіла”»²⁴⁵ Тамара Гундорова зосереджується на особливостях письма молодшої генерації авторів, як-от: некоріненість у сучасному, міфологізація «застиглого актуального минулого», бездомність, замкненість на Іншому – аналогові Себе. Однією з мовних домінант молодшої прози можна вважати автокомунікацію, некомунікативність як прояв своєрідного літературного аутизму, симптоматичним проявом чого є «різні тілесності» десоційованого, перформативного, демонстративного тіла – «ніби, – міркує Тамара Гундорова, – не помічене раніше тіло прагне ствердити, показати себе – через маскарадний одяг, татування, оголення» [627, 24]. На відміну від модерністського тіла – «вмістилища я-свідомости», «тіла-тексту, у який вписано різні культурні знаки та різні

культурні практики» [627, 24], постмодерне тіло-перформанс «опиняється в центрі життєво необхідних компромісів між несвідомим і свідомим, а також стає полем (не)зустрічі Я з “Іншим”» [627, 24]. Досліджуючи симптоматику хворого тіла на прикладі літератури «хворих двотисячників», літературознавець пояснює появу психотипу невдахи зокрема «небажанням дорослішати і входити у світ символічних відносин, де принципом виживання є перемога над іншим» [627, 26]. Маска лузера сигналізує, на думку Тамари Гундорової, про дисонанс внутрішнього Я із зовнішнім Я, про асоціальність, іпохондрію (що є «симптомом некомунікативності, розірваної зустрічі з Іншим, не сформованого або втраченого ідеалу» [627, 26]), меланхолію (пов’язану з відчуттям «утрати себе самого, ідеального, дорослого, соціалізованого» [627, 26]). Симптоматика хворого тіла свідчить, резюмує науковець, про появу в сучасній українській літературі нового героя: не гуманітарія, чи філолога, чи нарциса, а «маргінала, що переходить межі культури, статі, нації, класу, тобто *іншого*» [627, 28]²⁴⁶.

Категорія іншості, що вважається базовою для людських ідентичностей (адже часто задля пізнання/розуміння себе варто побачити/зустріти Іншого) розглядається Марком Андрейчиком у дзеркалі мовної ідентичності, порушеної у прозі українських вісімдесятників. Літературознавець пропонує дві форми іншості: «Ти – не я» і «Я – не ти». Перша, представлена зокрема творами Володимира Діброва, Костя Москальця, ретранслює українську мову «як ознаку іншості, малокультурності й неінтелігентності» (саме це зазначає Оксана Забужко у своїх есеях) [569, 23] з нашаруванням совєтських стереотипів про хутірську, «селюківську», «бидляцьку» мову. Марко Андрейчик з цього приводу пише: «У соціальній ієрархії колоніальної та постколоніальної України україномовні репрезентують ексцентричну іншість. Це саме та іншість – стосовно «центру», – яка формує елемент ідентичності українського інтелектуала» [569, 23]. Друга формула іншості «Я – не ти» виводить на передній план у творах письменників-вісімдесятників (Юрій Андрухович, Оксана Забужко, Євгенія Кононенко, Юрко Іздрик) «українських інтелектуалів <що – Ю. В.> прагнули засвідчити свою вищість від совка» [виділено автором: 569, 23]. Марко Андрейчик зазначає, що в цьому випадку українська мова, по-перше, маргіналізує в суспільстві тих, хто нею

послугується, й, по-друге, «творить відстань між ним/нею та суспільством, де не може існувати спільної ідентичності» [569, 23].

Дослідження жанру сатиричної футурології, який заповнив собою всі дискурси післяпомаранчевої України, свідчить, на думку його авторки – Олени Русиної, – про повторення історії як фарсу, де «щоденна візуальна маніфестація української ідентичності» [746, 21] лише профанує ідею національного самоусвідомлення.

Кінознавець Сергій Тримбач у «Фестивальних лаштунках» зосереджується на дзеркальній природі самоусвідомлення: «<...> коли якийсь явище бачиться очима іншої культури, викреслюються іскри нового розуміння самого себе» [787, 18]. Закцентується саме на етнічності такого дзеркала: фахівці, зазначає автор есею, очікують змін, прориву саме від національних кіношкіл, «тобто з тих місць, де ще не розірвано пуповину, що з'єднує індустрію кіно і світ народної культури» [787, 18].

У «ретро-рецензії», присвяченій творчості українських митців постмодернізму, точніше, типам її інтерпретації арт-критиками («постмодерн як меню», «постмодерн як студія», «постмодерн як апологія», «постмодерн як мораліте», «постмодерн як антологія» [762, 19–22]), Олег Сидор-Гібелінда зупиняється на порушеній у творах Олега Тістола, Костянтина Реунова, Кості Акінша проблемі національної ідентичності (зокрема через поняття суржика, що, за Костею Акінша, є «не тільки мова. Це і сфальшована історія, переповнена штампами, це і буйне квітування національного кітччу²⁴⁷. Це й свічка каштана, це тисячі метрів полотна, що їх витратили київські живописці на зображення «Київських схилів», і пейзажі «Мальовничої України»» [цитата за : 762, 20]). Про одну з таких складових кітччу, як шароварщину (що постає зокрема в образі реінкарнованого козака як втілення «сили, мужності, волелюбства, демократизму, індивідуалізму, патріотизму, готовності до самопожертви, “дикості” й товариськості» [695, 21]) – у статті Володимира Маслійчука «Повернення в добре знану країну», що є розгорнутою рецензією на книгу Кристіана Ганцера «Советський спадок і українська нація. Музей запорозького козацтва на острові Хортиця». Музейна площа заповідника Хортиця розгалужується, за концепцією історика, на «радянський козацький дискурс» (в якому поєднується великодержавна російська ідеологія, марксизм і набутки попередньої української історіографії) та «національний дискурс» [695, 22].

Мерехтіння двох країв, коливання двох полюсів: Ego та Alter Ego, «Я» та «Іншого Я», – спостерігає в авангарді, й зокрема в поезії Віктора Неборака, Світлана Матвієнко (а «авангард, – пише дослідниця, – як зародок саморуйнування, залишається саме тим компонентом кожного явища, що забезпечує оту вже згадану дуальність, незімкненість, це – «черв'ячок». Він є ніби внутрішнім двигуном, який не дозволяє загуснути, законсервуватися, померти й одночасно підточує, розхитує, змушує боротися» [696, 23–24]). «За «Я» – приховано «Інше», за Небораком – Неборак, той самий і одночасно зовсім не той», – ділиться спостереженнями літературознавець у статті «Мамай у павутинні». Світлана Матвієнко припускає, що, можливо, поезія – це «один із найзручніших способів прописати «Інше», торкнутися Alter Ego» [696, 23]. Образ Іншого – «зайвого», «смішного» – один із ключових у поезії Романа Скиби, лейтмотивне зближення якого з Галичем зауважує Василь Костюк [675, 30].

«Інший» репрезентується через мотив вигнання, в образі чужої країни. (Саме бінарна пара «своя» – «чужа» країна є одним із об'єктів розвідки «Ерос і вигнання» Марії Ревакович [739].) Традиційним сприйняттям Іншої країни (крізь призму вигнання) є брак любові, нагадування про нестерпну втрату свого Дому й відокремлення, ув'язнення, переслідування тощо. Для поетів Нью-йоркської групи, про яких пише дослідниця, ця «Інша, тобто нова вітчизна, залишається немаркованою (хоча, зазначає поетка, деінде, як-от у «Віршах для Мехіко» Богдана Бойчука, «Без Іспанії» Юрія Тарнавського, образ чужої країни репрезентується в образі коханої, у той час як образ Вітчизни – лише матері, що пов'язується, на думку дослідниці, з біографічними аналогіями поетів: втрата матерів на Батьківщині = втрата Батьківщини) [739, 29]). Час від часу Інша країна стає темою, але її зв'язок із ліричним героєм не має ознак ані любовних, ані синівських почуттів у творчості Богдана Бойчука і Юрія Тарнавського [739, 29]. Патриція Килина – одна з поеток Нью-йоркської групи – засвідчує свідоме вигнання в царину чужої мови, де-факто перебивши поетичні канали комунікації з аудиторією, що спілкується рідною для поетки мовою» [739, 30]. Окрім мовної, «Інший» зосереджується й у «сексуальній» координаті. У поезіях Патриції Килини (як і у віршах Емми Авдієвської, «ідіосинкратична поетична візія <якої – Ю. В.> найкраще виражена через мову, герметизм якої, імовірно, породжує принаймні ілюзію добровільного

вигнання для світу слів» [739, 31]) відбувається ототожнення суб'єкта й об'єкта, що «підкреслює нестійкість соціально сконструйованих гендерних ролей» [739, 30]. «Інший, – виснує Марія Ревакович, – стає необхідним дзеркалом для суб'єкта, і навпаки – через цю необхідність Інший сам стає суб'єктом» [739, 30]. Зближуючи обидва «дороговкази» поетів Нью-йоркської групи – ерос і вигнання, – авторка есею урівноважує їх «простором іншого», в якому живуть закохані і вигнанці, цінуючи цього Іншого й покладаючись на час [739, 31]. Досвід виховання в межовій, двокультурній стихії, в пограниччі проектує проблему тотожності. Лідія Стефановська в есеї «Світська відміна релігії», присвячену творчості двомовного письменника Богдана-Ігоря Антонича, означає новаторство його «дикції» як «голос “Іншого”», в якому прослідковується пошук мистецької, а не національної тотожності [774, 25], вихід за межі національного, пошук дороги, «яка давала би можливість інтегруватися до загальноєвропейського літературного процесу» [774, 26]. «Проблема пошуку свіжої поетичної дикції, – пише літературознавець, – <...> в переосмисленні метапоетичних категорій», а звідси – «міфотворення з метою впізнати дійсність» [774, 25].

У статті Ізабелі Ковальчик «Польське критичне мистецтво і Голокост» ідеться, зокрема, про символічного Іншого: завуальованого в «головному жесті, що призводить до Голокосту»: незгоді на існування Іншого – «незгоді на інакшість іншої людини, яка спричиняє насильство над нею» [669, 41]. Символічними проявами знищення Іншого є, як демонструє у своїй розвідці польський історик мистецтва, концтабірне татування, «пророче коло “Квач”» («люди наздоганяють одні одних, утікають, але насправді лише бігають по колу, неспроможні вийти назовні. Втекти <з газової камери – Ю. В.>» [669, 41] тощо. Уі ці «жести» стосуються «сили постпам'яті, а також пов'язаних із нею тілесних досвідів. Вони заторкують глядачеві емоції, тим самим оприявнюючи, яким емоційним і водночас сповненим суперечностей є наше ставлення до історії Голокосту» [669, 41–42].

Образ Іншого з'являється і в контексті бінарної опозиції «шум/хаос – мовчання/тиша», дослідженню якої присвячено розвідку Максима Карповця «Шум культури». Культуролог припускає, що «шум культури й усі його прояви звернено на трансцендентальну умову переживання іншого досвіду або досвіду Іншого,

вибудовування альтернативного життя, позбавленого реальних колізій та проблем» [666, 47]. Простежуючи генеалогію шуму, автор розвідки зауважує, що культуру й цивілізацію не можна усвідомити й пізнати поза шумом, адже саме шум є як їх творцем, так я їхнім творенням: «вони виникають із шуму й водночас повсякчас його продукують» [666, 46]. Шум як прояв цивілізації і, відповідно, антитеза спокою природи, актуалізовує діонісійську – внутрішню – силу культури: «тривожну, неприборкану природу шуму», що проявляється, за Максимом Карповцем, здебільшого в авангардному мистецтві (у тому числі, музиці й малярстві), однак, зауважує філософ, «практично все можна прийняти за шум» [666, 46]. Шум, народжений «внаслідок накопичення енергії мовчання» і звільнення зі скриньки Пандори [666, 47], покликаний розтривожити усталеність, розміреність – «приголомшити, вибити з колії буденності» [666, 47], тому має як зцілювальні, так і руйнівні властивості. Терапевтичні функції полягають у створенні, підживленні, «тормозінні» змученого й сонного, а патогенні – у зникненні таємниці, десакралізації усього – оголенні, зрівнюванні, нашаруванні тощо: «Внаслідок накопичення <ентропії – Ю. В.> світ культури перетворюється на сміттєзвалище, безконечний карнавал, епіцентр руху і подій без історії та цінності пам'яті» [666, 47].

Семіотика кіно також дозволяє усвідомити себе через Іншого, у світлі Іншого. Мартин Скорсезе розкриває своє «інерційне бачення» світу через мову кіно. Світло мовою кіно є якраз кодом до розрізнення подібностей/відмінностей, до означування/називання усього – тобто «інтерпретування» світу» [766, 32]. Світло як початок, як «творення форм» вибудовує вододіл: «відмежування одного від іншого, а нас – від решти світу» [766, 32]. Всесвітньо відомий історик кіно відводить світлу роль «ключа» самоідентифікації: «Ставати “просвітленим”. Світло – осердя того, ким ми є і як себе розуміємо» [766, 32]. Розгадка «таїни того, ким і чим ми є» [766, 32] криється, за словами американського сценариста, у всепогляданні руху.

У «спробі проявлення» фотофрагментів – рефлексій на книги Сьюзен Зонтаг і Єлени Петровської про фотографію Богдана Матіяш розглядає у «другому кадрі “Теми”» впізнаване очима Іншого своє Я як симулятивну дію: «Розглядаючи фотографії, начебто *не забуваємо*, бо ж вони унеможлиблюють забуття, але й *не пам'ятаємо*, адже

не було відчуття вартости фотографованої миті, наша в ній присутність була радше перейнятістю вдалого знімка, на котрому бажаємо бачити ідеальних себе та інших <...>» [виділено автором: 698, 33]. Віддзеркалення як один із способів діалогу дослідниця розкриває через генетичну спорідненість фотографії й дзеркала: «<...> якщо з фотографій, на котрих зображені ми самі, маємо змогу пізнати себе як Іншого, то у знімках, які нас шокують/дратують/викликають неадекватні реакції, ми так чи інакше віддзеркалюємося» [698, 34]. Впізнавання себе в Іншому свідчить про ототожнення себе із зображенням, в іншому ж випадку відбувається, навпаки, «внутрішнє розтотожнення» [698, 34]. Впізнати себе в Іншому – одна з інтенцій автора виставки «ВІН» Тараса Полатайка. Катерина Ботанова, як і інші глядачі виставки, за задумом художника, мають відшукати ВІНа – українського Мефістофеля. У цьому схожому на реаліті-шоу дійстві співіснує три види страху: страх глядача («страх невідомого, одвічний жах провалитись у прірву Іншого, побачити своє відбиття в його очах, залишитися сам на сам із всевидючим оком» [591, 36]), страх ВІНа (страх себе самого, архетипний і чи не найстрашніший, страх автокомунікації [591, 36]) і страх автора («неартикульований жах того, що проєкт вийде з-під контролю, що Галатєя оживе й покине Пігмаліона напризволяще, забравши із собою не лише його витвір, а й власні прагнення слави і визнання» [591, 36]). Дослідниця вбачає в цьому, так би мовити, «Знайти ВІНа» «своєрідне перетягування каната, протистояння і гру протилежностей» [591, 36], що, однак, підштовхує глядача шукати не стільки ВІНа, скільки себе, «свого справжнього “я”», адже «порожня ідентичність ВІНа вабить глядача безоднею можливостей заповнення і добудови, спокушаючи замислитися над нестабільністю власної ідентичності й довільністю поверхових значень» [591, 36].

Джаз пропагує й символізує свободу, індивідуальність, а відтак – впливає на формування ідентичності. Саме тому заборона чи, навпаки, його розвиток свідчать про ступінь відкритості суспільства до Іншого, про культ «Ми» чи культ «Я» відповідно. Так, у статті «Модерність, еміграція and all that jazz» Микола Ів. Сорока нагадує, що «породжувана джазом філософія свободи, індивідуальности й творчости несла постійну загрозу тоталітарному мисленню <...>» [770, 38].

Таким чином, у літературно-мистецькому кластері публіцистичного дискурсу сценарій протистояння («своїх – чужим»), зокрема у верифікаційному вимірі: «своя» істина – «чужа» істина) відтворюється як семіотична модель фреймового типу: одна з ключових домінант дуалістичної парадигми – Інший – проектує смислові вузли фрейму «Ідентичність»: субфрейми з константами «Національна ідентичність» і «Самоідентичність». Вони утворюють міжфреймову сітку, адже мають повторюваний елемент «ідентичність». «Національна (етно)ідентичність» розгортається в термінальних слотах колоніальної/постколоніальної критики «Імперська парадигма», «Націоналістична парадигма», «Глобалістична парадигма»; «самоідентичність» – у слотах-концептах «Пам'ять», «Тілесність», «Мова», «Ім'я», «Міфотворчість».

Таксономічний фрейм Іншого, передбачаючи гендерні та рольові контексти, в текстах публіцистичного дискурсу не розгортається, а, навпаки, звужується до метонімічного знака: колективного відображення «Я». Субфрейм «Національна ідентичність» моделюється в колоніально-постколоніальній площині. Так, кримськотатарська ідентичність протистоїть «штучній ідентичності», а власне Інший – кримські татари, – ототожнюючись з образом жертви в домінантному для кримськотатарської ідентичності сценарії злочину, – ворогові (тоталітарній системі, кримській владі тощо). Опонентами, що проектуються Іншим на аксіологічній шкалі, стають геополітичні гравці: Росія і Європа. У цьому ж колоніальному/імперському дискурсі моделюється гібридна форма множинного Іншого, що проектує трансформовану з колективної ідентичності, притаманної Системі, помножену, множинну ідентичність як прихованого ворога Системи, як етичний і нараційний виклик їй, як заперечення й імпліцитного руйнівника Ми, тоталітарної деідентифікації, як інтенція нової – антитоталітарної – історії. Постколоніальному дискурсу притаманна модифікована диспозиція: поневолювача-поневоленого. Ця рольова модель характеризується домінуванням минулого, героїзацією поразок. Імперський дискурс із його запереченням і асиміляцією Іншого вибудовує фіктивні ідентичності – замітники національних ідентичностей і створює міфи російської ідентичності, сконцентровані навколо ідеї російськоцентричності.

Глобалізаційний дискурс проектує появу іншої, відмінної від національної, форми самоусвідомлення: нової ідентичності. Дотичною до неї є акумульована в біполярному контексті «Європа – Інший Світ» міфологема Межі, що сягає архетипних уявлень про дуалізм світоустрою: світло-темрява, які в аксіологічній шкалі мають здатність мінятися місцями. На межі актуалізується екзистенційне протистояння між homo sovieticus'ом (трансформованим в постколоніальному дискурсі в homo postsovieticus) і homo antisovieticus'ом. Останній же абсолютно відмінний від людини нового типу еміграції: Wool(Aldi)worth'a, котрий, потрапивши в Європу з Іншого Світу, віднаходить в ній Матеріалізований Рай.

Одночасно спостерігаємо амбівалентний сценарій наближення/відсторонення до/від Чужого, пов'язаний із деміфологізацією та демістифікацією Чужинця в площині українсько-європейських відносин. Такий сценарій, скажімо, у Юрія Андруховича, складається з декількох етапів: від опозиціонування «свій–чужий» – через міфологізацію Іншого – до дуалістичного співіснування чужинців й імплементацію в не-своє – інше – середовище.

Варіантом міфосценарію протистояння в літературно-мистецькому кластері публіцистичного дискурсу є сценарій спротиву, що реалізується через концепти «Мовчання» та «Слово» в поетичній (поети-шістдесятники, поети-авангардисти, діаспорна, еміграційна література), музичній (музика спротиву, як-от джаз), видавничо-масмедійній (Інтернет, самвидав), суспільно-топонімічній (десоветизація через перейменування топонімів) парадигмах. Так, великоамплітудне я-коливання – між Ego та Alter Ego – притаманне авангардистським текстам. Варіантом ініціаційного сценарію спротиву є сценарій (метафоричного/метафізичного) вигнання (зокрема у вербальний світ), домінантою в якому виступає «Інша країна», що репрезентується в образі коханої (на противагу образу матері-Батьківщини) через мотиви втрати Дому (Батьківщини → матері), в'язниці (зокрема в царині чужої мови), переслідування, втечі, тощо (Нью-йоркська група поетів). Руйнування топографічної й мовної самоідентифікації в часопросторі Іншої країни співвідноситься з Іншим у гендерній та сексуальній координатах, що означаються суб'єкт-об'єктним ототожненням: Інший-об'єкт перетворюється на Іншого-суб'єкта, проектуючи проблему самототожності.

Двокультурна площина продукує не лише мотиви пошуку національної та самоідентичності, а й пошуку мистецької totoжності (своєї мови – свіжої, нової дикції), спроможної інтегруватися у світовий літературний процес. Іммігрантський дискурс, моделюючи подвійну ідентичність, поляризує два типи українських повоєнних іммігрантів: інтелігенцію й селепків. Вивільнений із селепка тип селєпа («жлоба», «бидла») – дезорієнтованого в цінностях, такого, що втратив національну й самоідентичність, – ототожнює діаспору з метрополією.

Складником наративної ідентичності є мовна самоідентичність, що моделюється в рамках глибинної тожсамості. Остання уможлиблюється лише за умов налаштування на діалог і взаємопереклад – тобто в площині видимості/відкритості/поваги/сприйняття Іншого-як себе. Йдеться про певною мірою код-провокацію, що руйнує авто- та етноісторичні стереотипи й кліше (а з ними – мотив постійного пошуку ворога, нігілізму), про дію – зчитування міток Іншого – ідентичностей. Самоідентичність ґрунтується на ініціаційному пошукові себе, на утвердженні й імперативі нового – ідентифікаційного, самостверджувального – виміру літератури (історія літератури як шлях до Себе, до само- та націєідентичності). Вербальний код самототожності репрезентує дві форми іншості: «Ти – не я» (що овиявлює ексцентричну, периферійну по відношенню до центру іншість, через, зокрема, советський, імперський, стереотип про «селюківську», «некультурну», «хутірську» українську мову) і «Я – не ти» (що маргіналізує тих, хто послуговується українською мовою, опозиціонуючи себе до «совка»).

Субфрейм «Самоідентифікація» наповнюється терміналами «Міфотворчість», «Тілесність», «Пам'ять», «Ім'я». Міфотворчість семіотизує напрямок руху, означає шлях, овиявлює витоки, уможлиблює ініціацію. Поет-міфотворець долучений до творення національної ідентичності, що осмислюється як часова й онтологічна тяглість. Тілесність регламентує маскування як передумову вибудови рольових міжособистісних стосунків. Так, у художньому світі Вітольда Гомбровича ініціація тілесністю передбачає ототожнення Я із дзеркальним двійником – Формою, що приховує в собі деструкцію Форми й тілесну дисфорію, а значить – деструкцію ідентичності. У художніх творах (зокрема Володимира Домонтовича) сценарій гендерного, світоглядного, тілесно-

духовного тощо протистояння розгортається за допомогою мотиву «безґрунтянства». Симптоматика хворого тіла (термін Тамари Гундорової) – десоційованого, перформативного, демонстративного – породжує асоціумну автокомунікацію, замкненість на Іншому – аналогові собі. Ініціаційний мотив віднаходження себе через присутність Іншого експлікується в Пам'яті, що концептуалізується головно в образі Дому. Пам'ять як онтологічний знак космічного виміру вербалізує (на різних семіотичних рівнях) діалог з Іншим через оживлення в спогадах, у снах тощо. Дво- та багатовимірність (ідеться, перш за все, про твори Юрка Прохаська й Милорада Павича) існування Я (з Іншими і з Я-Іншим) є умовою екзистенції буття. Самототожність через ім'я, будучи антитезою псевдоідентифікації через маску, є креатором біографії і стосунків із собою, а також знаком наближення до таємниць життя. Автокомунікація пов'язує обидва концепти: пам'яті й імені, розмикаючи межі власної пам'яті міфо-архетипною, історичною, генетичною.

3.2 Міфологема Героя в сучасному прагматичному дискурсі

Герой, на переконання Ольги Фрейденберг, – це «космічна категорія: весь видимий світ в його втіленні», «космос-тотем; він їсть і з'їдається, щезає й оживає; старий змінюється молодим космосом, а їхня зміна і є омолодження чи оживання в смерті» [401, 61, 64], а міфи про героїв – це архаїчна космогонія й есхатологія, де вертикальні й горизонтальні смисли завжди різнозначні. Еріх Фромм, розмірковуючи над принципами «володіння та буття», наводить приклади релігійних (Будда, Христос), міфологічних (Геркулес, Одиссей), фольклорних (казкових), біблійних (Авраам, Мойсей) героїв²⁴⁸ – тих, «хто здатен побачити нове, хто торує новий шлях, хто має мужність рухатись уперед <...>, той, хто ризикує втратити те, що має: свою землю, родину, власність, але він рушає вперед, не без остраху, щоправда, та все ж долаючи його» [404, 120–121], і на протиставленні язичницького та християнського героїв описує «дві непримиренно протилежні моделі розвитку» [404, 153–154] суспільства: Ісус Христос – християнський герой-мученик, «герой любові, герой без влади, який не вдавався до сили, не прагнув ніким керувати, не бажав нічого мати. Він був героєм буття <...>» [404, 153], язичницький герой (грецької та германської міфології) має на меті

«завоювання, перемогу, руйнування, грабунок <...> Мірилом доблесті язичницького героя була його здатність досягти влади й утримати її, у мить перемоги він з радістю помирав на полі битви» [404, 153–154]. Філософ підсумовує: «Головне, що характеризує мученика, – це бути, віддавати, ділитися з ближнім, а язичницького героя – мати, підкорювати, змушувати» [404, 154]. У концепції К.-Г. Юнга образ героя як втілення сили, мужності, духа-провідника, духовного вчителя, Логоса, Сина Божого, як «образ інстинкту, що є духовною метою, до якої прагне вся природа людини; це море, куди прямують усі річки, приз, що його герой здобуває у боротьбі з драконом» [461, 58; див. також : 460, 266–325]. Герой є однією з проєкцій архетипу немовляти (поряд із «Богом-немовлям»), найістотнішою рисою якого є його «будучина» – спрямованість у майбутнє: немовля можна вважати «символом, що об'єднує протилежності, посередником, тим, хто приносить зцілення, інакше кажучи, тим, хто творить цілісне» [461, 215], і – як наслідок – репрезентується образами-трансформерами кола-сфери, що містять ознаку цілісності. Сутність героя можна описати мотивом «менший від малого, але більший від великого», адже герой може перемагати нездоланне, найбільші небезпеки, а загинути – від зовсім незначного [див. приклади: 461, 216–218]. Герой (у термінології К.-Г. Юнга, герой-немовля) здійснює подвиг подолання потвор мороку, а це є «тріумфом свідомості над позасвідомим» [461, 118].

Послуговуючись розвідками Фрейда щодо психології неврозів, Отто Ранк пропонує свою концепцію міфопоетики мотивів та образів міфів про героїв. Основна схема «біографії» героя, за Ранком, така: походження від знатних батьків, «шлях» водою (річкою, морем тощо) в кошику (коробі, скрині тощо), виховання батьками нижчого походження, повернення героя до своїх справжніх батьків, що супроводжується чи покаранням, чи нагородою. Вчений аналізує символічні мотиви-паралелі (вигнання/відречення, передання воді/пологи тощо), мотиви розщеплення, двійництва, що, на думку Ранка, є основою міфів про братів, образи короба, печери, скрині як символи лона, океан, ріка як знаки всесвітнього потоку й символи народження тощо). Герой, до того ж, із самого початку проходить шлях ініціації: долає труднощі народження процесом вигнання. Згідно з концепцією психоаналітика, міфи про героїв семантично «співвідносяться з маніакальними уявленнями певних психотичних

індивідів, котрі страждають від манії переслідування чи величі <...>» [325, 247; див. також : 325, 216–249].

Марія Брацка, розглядаючи літературне «польсько-українське пограниччя», зупиняється на «конститутивній характеристиці героя <...> його етнічній приналежності, яка стає кодом у помежівній комунікації» [58, 9]. В українській школі, зазначає дослідниця, сформувалося дві тенденції в ставленні до козака-українця, що пов'язано з двома картинами України: аркадійською та інфернальною. Якщо в аркадійській Україні козак має надприродні характеристики (незвичайна сила, сміливість, майстерне володіння зброєю та ведення бою, досконале знання воєнного мистецтва), то «в руслі інфернальної картини України <вимальовується – Ю. В.> апофеозний стереотип козака – «чужого» ворога: вбивці, безжалісного месника, зрадника, бунтівника» [57, 94–99]. За казково-міфологічними уявленнями, герой володіє даром віднаходження дороги до Землі обітованої. Про цю рису героя пише Микола Жулинський у контексті осмислення національно-культурного типу українізованого міфологічного Енея й міфологеми Нового Риму через творчість Івана Котляревського. Вчений розглядає деміфологізований класичний образ героя як віддзеркалення «ідеї пошуку “нової вітчизни” – набуття втраченої батьківщини», як приклад «семантичного “прищеплення” етнічного міфологічного ряду до світового» [147, 233].

У дисертації «Естетика міфу і міфологічний горизонт раннього українського модернізму» Ярослав Поліщук досліджує «кшталтування героя» [307], а у розвідці «Літературний герой: ідентичність та емансипація» – процес «дегероїзації героя» Сергія Жадана, що ґрунтується на маргінальності як часової соціальної категорії («минуле, в якому асоціальне коло спілкування було своєрідним жестом протесту проти системи, проявом нонконформізму») і як суб'єктивний status quo: герой за власним бажанням обирає маргінальність – «ту сферу життя, яка опиняється поза офіціозом...» [309, 171–180]. Такий же «спротив системі» (яка стає «водночас і фатумом, і викликом» [309, 187], а сам спротив перетворюється на «екзистенцій не протистояння <...> постійний опір спробам накинути стан несвободи, відвойовування найменшого закутку, який давав би змогу самореалізуватися, втішання такими собі невинними “симулякрами”, що справляють враження звільнення» [309, 187]) здійснює й протагоніст роману Юрія

Андруховича «Таємниця», де «стан внутрішнього розкріпачення героя <подається автором – Ю. В.> як домінанта характеру та як наслідок усіх його життєвих пригод і випробувань»: герой твору, аналізує Ярослав Поліщук, «ніби класичний Орфей, чинить містифіковане повернення в минуле, в покинуті руїни, у смерть, але водночас початок нового циклу, в якому все знову обіцяє повторитися» [309, 185], і тому відчувається, як стверджує дослідник, «як людина перехідної епохи й межової свідомості, бо завжди шукає компромісів, відповідаючи на жорсткі дилеми свого часу» [309, 188]. Науковець доходить висновку, що з «дегероїзацією героя» (його емансипацією до дійсності) пов'язана власне ініціація цієї дійсності: «дорослішання національної культури» [309, 190].

У міфосценарії протистояння обидва учасники конфлікту є рівновалентними, що виключає домінування одного із них. Так, імовірна взаємовиключена/взаєморівноважена героїзація антиподів, про що йдеться зокрема в статті Івана Патриляка «Популярні історії з потаємних фондосховищ»: «І поляки, і українці мають повне право називати героями тих, кого вважають за потрібне, незалежно і від емоцій іншої сторони, і від політичної кон'юнктури чи геополітичних міркувань» [720, 26].

У публіцистичному дискурсі Герой є умовою здійснення міфосценарію героїчного протистояння, а відтак – його структурно-семантичною домінантою. Профанно-симулятивний контекст реалізації цього сценарію виштовхує різноманітні типи образу Героя: міфологічний, історичний, новітній тощо.

Так, історичний тип Героя об'єктивується на сторінках «Критики» дискусійними образами Бандери, Шухевича тощо. Героїзація націоналістами Степана Бандери як символа боротьби²⁴⁹, жертвності за незалежну Україну й несприйняття його іншою – зрадянщеною – частиною суспільства свідчить про конфліктний наратив, про неуніфіковану культуру пам'яті в сучасній Україні. Політолог Нікляс Бернсанд у статті «Безневинність пам'яті» пропонує своє бачення образу Бандери, що базується на його амбівалентності, на усвідомленні того, що маємо «плекати спільні компроміси» [585, 23]. Професор Тимоті Снайдер пояснює героїзацію Бандери символічним відштовхуванням, дистанціюванням від сталінського тоталітаризму, советського

минулого, а отже, відкиданням будь-яких «претензій Москви на владу над Україною» [769, 9]. Сакралізація нового героя – «політична трансформація Сталіна в Бандеру (з ототожненням), на думку дослідника, «освячує насилля» [769, 9]²⁵⁰. Бандера «символізує, – нагадує Володимир Кулик, – також героїзм і жертвовність багатьох тисяч її <ОУН – Ю. В.> членів, що воліли радше загинути в боротьбі, ніж жити в неволі <...>» [685, 13]. Дискусійним є питання саме символізму постаті Бандери: «<...> мусимо вирішити, чи відкидати уособлення антиімперіалістичного опору через тоталітарну настанову людини, що цим уособленням стала. Інакше кажучи, чи пропонувати бачити в Бандері символ не так незалежницької боротьби, як ненависти до чужих і нетерпимости до своїх» [685, 13]. Науковець пояснює своє розуміння символічної домінанти образу провідника ОУН: у час російсько-імперського наступу на українську незалежність як ворог імперії та національної зради Бандера символізує боротьбу проти окупантів [685, 13]. Героїзація Бандери, Шухевича й тисячі низових вояків УПА, на думку історика, актуалізує сценарій спротиву окупації, советському тоталітаризму й імперіалізму [685, 13]. Андрій Портнов розуміє цю рису «десоветизації символічного простору» [732, 14] осмисленням образу Бандери як символу національної ідентичності. Історик у статті «Контекстуалізація Степана Бандери» розмірковує над канонізацією цієї неоднозначної історичної особистості й доходить висновку, що йдеться радше про героїзацію Бандери як «пропагандистського символу» [732, 14].

Міфічним героєм «для арабів та мусульман від Марокко до Філіппін» [642, 14] став, пише у своїй статті «Виходу немає» Амос Елон, Ясер Арафат: «У сучасній історії Арафат є найвидатнішим майстром виживання: впродовж півстоліття ніхто, крім нього, не зумів обернути кожну поразку й слабкість на стратегічну перевагу» [642, 14]. Культуролог Олександр Гриценко розглядає Героя як обов'язковий елемент глибинної структури міфу про Авгієві стайні. Герой (Геракл), здійснивши подвиг чудесного блискавичного очищення, «долає у двобої винуватця проблеми = царя» (а «проблема = лайно», уточнює автор статті) [625, 8]. Олександр Гриценко, окреслюючи глибинні структури давньогрецького міфу, формулює гіпотезу про «ціннісне ядро» міфу – «це саме ідея *очищення*, тобто позбуття якоїсь, умовно кажучи, нечистоти, нечисти або порчі, що набула надто великих масштабів, зачепивши всю громаду (місто, суспільство,

країну)» [виділено автором: 625, 8]. Ця ідея реалізується, пояснює культуролог, «звичайним міфологічним способом – через бінарні опозиції»: між героєм-очистителем і владою-забруднювачем [625, 8]. Причому блискавичність очищення потрактовується як радикальність. Варіантами міфу про Авгієві стайні Олександр Гриценко називає світову революцію, в якій переможний пролетаріат на чолі з героєм-вождем (Леніним) «сраною мітлою» радикально (революційний переворот) очищає земну кулю [625, 8]; «чудесне звільнення України героєм – Богданом <Хмельницьким – Ю. В.> від нечисти – панів-ляхів, жидів-рандарів та уніатів <...>» [625, 9], а Іваном Сірком – від «татар і турків», Іваном Гонтою – від «нечисти» за конфесійною ознакою» [625, 9]. Трансформація двобою Героя з ворогом у новітній, наш, час свідчить про уречевлення Лайна, яке очищає/знищує Герой: у вигляді чогось матеріального – дуже неприємного «(сміття, лайно, нечисть, гній, зараза) або й когось, наділеного злою волею (олігархи, корупціонери, пани та царі, жиди та ляхи, грузини та чечени, негри та араби тощо)» [виділено автором: 625, 9], «чи когось загрозливо Інакшого» [625, 9], а «винуватці суспільного заневищення – то вмістилище всіх гріхів і пороків, уособлення бруду й аморальності» [625, 9]. Олександр Гриценко малює образ Героя як «комунікаційного феномена»: «одного із нас і кращого за нас», здатного подолати Лайно» [625, 10], символу рішучості, уособлення чистоти. Автор статті легко віднаходить вказані риси іміджевої «Людини Чину, здатної на подвиг великомасштабного й радикального очищення, на повну перемогу над Лайном» [625, 10] у героїні твору Юрія Рогози «Убити Юлю», в якому зчитуються всі «опорні пункти» структури авгієвого міфу [625, 10]. Священний акт очищення в профанну епоху – це і «люстрація», і «розділення бізнесу і влади» [625, 11], тому, висновує дослідник, «мітологічна потреба в радикальному очищенні суспільства зовсім не обов'язково має персоналізуватися (і тоді Героєм-очищувачем виступає сам Народ або ж його так звані найкращі представники, об'єднані в узагальненій міфологемі – наприклад, в образі Майдану)» [625, 12].

Часопростір Майдану – цей «фантастичний, мітичний універсум» [792, 21], – де розгортався міфосценарій ініціації, стає місцем двобою сил Добра і Зла. Оксана Форостина найвиразнішим проявом Добра називає Героя – збірний образ бійців, журналістів, медиків, волонтерів тощо та конкретних, з іменами, Героїв – тих, що

«постали лицем до лица перед абсолютним, ірраціональним, бездонним злом» [792, 21]. Мотив автоідентифікації прихильників із лідером як передумова перемоги останнього прочитується в статті Ярослава Грицака, присвяченій аналізу перемоги Помаранчевої революції. Історик пише у січнево-лютневому номері «Критики» за 2005 рік: «Помаранчева революція розбудила Ющенка в кожному з його прихильників, і майже кожен міг почуватися рівним зі своїм лідером або навіть більшим від нього. Майже кожен був певен, що в той чи інший момент він краще від Ющенка знає, що треба зробити, як сказати, куди піти тощо. <...> Це правда, що Майдан витягнув Ющенка «за вуха», але Ющенко як політичний лідер переріс усіх разом узятих» [623, 10]. Дослідник розглядає народження Героя у міфологічному, народнопоетичному дзеркалі, коли «герой не усвідомлює своїх надзвичайних здібностей, поки хтось не прийде і не скаже йому про них. Щоправда, в українському випадку це стосувалося як самого Ющенка, так і цілої України» [623, 10].

Таким чином, навіть фрагментарно окреслена координата Героя в дуалістичній парадигмі міфосценарію протистояння свідчить про її дескрипторно-семантичну гетерогенність. Перед нами моделюються кластери «міфогероя», «псевдо/антигероя», «культурного героя», «кітч-героя», «зеро-героя». Якщо в міфологічних/культурних кластерах Герой підтверджує свою сакральність через низку мотивів як ініціаційного, так і героїзаційного стибу, то кластери з Героем-симулякром розкривають симулятивну, профановану, мінус-символічну його природу, демонструючи таким чином поліфонічність публіцистичного тексту.

3.3 Псевдо- та рудиментна ініціація в публіцистичних текстах

Центральною міфологемою, яка організовує смислове поле есею Тараса Прохаська «Шерлок для Робінзона, або Крузо для Голмса», є острів. Острів виступає точкою змикання кінця й початку, а також топосом ініціації художника Йосипа Васьківця: «острів, через який пройшов страшний кінець світу сорокових, що виявився не тільки кінцем світу, а скоріше переглядом пам'яті, бо життя все одно проросло із закінчення <...>» [736, 30]. Концепт пам'яті оприявлюється в міфологемі острова не лише як топосу з часопросторовими вимірами (Делятин), а й центру мікрокосму: «сотні

аркушів графіки, десятки полотен живопису, книжки, записки польською та українською мовами, портрети і автопортрети, пейзажі <...>» [736, 31] – усі ці «матеріальні сліди» [736, 31] утворюють світ-острів, «наповнений присутністю Круза» [736, 30]. Предметом розвідки Дмитра Шевчука є постать «посткомуністичного Робінзона» з книги Бориса Будена «Зона переходу. Про кінець посткомунізму». «Робінзон» Бориса Будена, пише автор статті «Пастки посткомунізму», з'являючись на острові/півострові – «зоні» (що скидається на «зону» зі «Сталкера» Андрія Тарковського), нагадує нам самих себе, «бо насправді кожен із нас якоюсь мірою є ним, маючи досвід посткомуністичної робінзонади» [807, 33]. Філософ зосереджує свою увагу на проблемах, згущених у «зоні переходу» (серед яких – усвідомлення кінця посткомунізму, який можливий за умови усвідомлення людьми, що вони «рухаються зачарованим колом, яке їх поневолює» [807, 33]) – проблемах, які слід вирішувати, «дивлячись у майбутнє» [807, 35]. Лейтмотивом життя-боротьби, життя-незламності просякнута й біографічно-літературознавчий нарис Тараса Салиги про українського поета-публіциста Петра Скунця, надрукований у журналі «Сучасність» за 2008 рік. Автор розвідки, наголошуючи на амбівалентності епохи і її сприйнятті поетом-шістдесятником, зазначає, що «в хаосі цього світу людина втрачає своє «я», але, бажаючи його вберегти, вона всілякою ціною бореться за нього, не регламентуючи себе нічим у цій життєвій борні» [760, 120]. Такою жагою вберегти своє «Я» наділені і ліричні герої творів митця. Показовою, на думку дослідника, є збірка з промовистою назвою «Один»: «Один, – пише науковець – це вже екзистенцій на самотність. Ліричний герой <...> упродовж свого життя себе духовно вдосконалює, бореться за своє “я” та в постійних роздумах над сенсом буття раптом відмежовується від «всього і вся», оточуюча дійсність не для нього, він у ній зневірився» [760, 123]. «Страшна поетова самоінвектива, де він спрямовує собі в душу багато їдкої правди» [760, 123], у кінці сповіді переадресовується натовпові у сподіваннях прозріння. Ініціацію і ліричний герой поетових віршів, і сам поет проходить на «острові самотності», звідки було видно друзів і ворогів. «На цьому острівці самотности, – пояснює автор статті про Петра Скунця, – він розпинав себе за свою безпомічність перебудувати світ, зробити його добрим, чесним, красивим <...>. Але його розпинали й ті, хто й ногою не відважувався ступити

на цей острів – розпинали впотай і відверто <...> А ще страшніше, що він не чув кличу: “Розпни його, розпни..!”» [760, 127].

Ідеєю фіктивної ініціації цілої держави просякнута стаття Ігоря Торбакова «Прикрощі євразійської орієнтації». «Острів Росія», де існує своя «цивілізація», лише вдаючи духовну реінкарнацію, насправді ж, «все, що залишилося, – підсумовує публіцист, – це лише імперські фантомні болі» [786, 15].

Рефлектуючи на «Піднесений об’єкт ідеології» та інші твори Славоя Жижека, Юлія Ємець-Доброносова розтлумачує «травматичне зіштовхування людини зі світом», на якому акцентує словенський філософ, як передумову ініціації людини: це те «вторгнення <у травму, а також зіткнення з Іншим – Ю. В.>, з якого розпочинається процес становлення людини», розкриття її «духовної потенції або генетичної програми» [646, 10].

У статті Пшемислава Чаплінського ініціація описується через призму Іншого, котрий шукає свою ідентичність у десакралізованому сьогоденні: з метою установити сенс (а не віднайти, уточнює автор) герой творів польської літератури межі 20–21 століть проходить шлях самопосвяти, зокрема через «акт засновницького насильства» [797, 12]. «В такому акті, – зазначає дослідник, – він <Інший – Ю. В.> реалізує свою сарматську свободу, яка є ідентичною зі свободою Речі Посполитої» [797,12]. На шляху до свободи, до своєї ідентичності (перш за все національної) нація вимушена платити (ніхто, зауважує у статті «Ще один крок назустріч собі» Тарас Возняк, не пройшов цей шлях «без мозольної праці (перш за все над собою) та без <...> жертв» [601, 2]). А, вже пройшовши ініціацію, такі нації, переконаний історик, «навіть чи припинять рух до особистої та суспільної свободи» [601, 3].

Остап Сливинський ключовий образ у міфосценарії ініціації – міфологему шляху – подає у філософсько-екзистенційному ключі, зупиняючись на трьох варіаціях подорожанина: інтелектуал, волоцюга, мандрівник, навіяних есеями Юрія Андруховича, Василя Махна, Ігоря Померанцева: «<...> час дороги є своєрідною перервою в екзистенції, коли ми, забуваючи пережите і відкладаючи набік очікування, розчиняємося в плинності, змінності й невловності існування» [767, 4]. Есеїст розмірковує над терапевтичною функцією дороги, яка збирає до купи я», змушене «ненастанно

розпинати себе між точками минулого і майбутнього» [767, 4]: «”Я”, бодай ненадовго визволене від пут власної часовости, синхронізоване з рухом красвиду, натомість здобуває новий резерв бачення: те, що “екзистенційно віддалене”, тобто зазвичай не належне до життєвого простору “я”, зненацька виявляється просторово близьким, дотичним, підходить на відстань витягнутої руки, витісняючи собою елементи звичного повсякдення» [767, 4]. Подорож стає тою «вибуховою силою, з якою вона цілить у рутину буденного існування» [767, 4]. Подорожанин проходить процес ініціації завдяки «зміненій перспективі», «зворотній симетрії подорожі», що й становить сутність «динамічної екзистенції» [767, 4–5]. Аналізуючи «Лексикон інтимних міст» Юрія Андруховича, Остап Сливинський порушує питання про жанрову приналежність «Лексикону...»: чи дійсно ми маємо справу з подорожньою літературою, якщо в оповідях немає власне дороги (читай: подорожі як такої) («Іноді є згадки про якісь вокзали, на які він <оповідач – Ю. В.> прибуває, тощо, але ми ніколи не бачимо його в русі, не стежимо його очима за плинним краєвидом» [767, 6]. Міфологема дороги (рудиментно експлікована чи імплікована) проектує через мотиви пошуку й повернення міфологему Дому, що допомагає розкрити поняття «динамічної екзистенції» – як «готовності бачити себе самого у змінних контекстах, у плинності й відносності, що їх експонує подорож» [767, 8].

Рецепція творів Світлани Поваляєвої та Ірени Карпи поеткою й публіцисткою Богданою Матіяш фокусується на площині альтернативного письма, в якому розгортається внутрішня ініціація («чи просто рух», уточнює авторка статті) – «від себе до себе в пошуках свого ідилічного простору та свого справдешнього я» [700, 25].

Ініціація з’являється в контексті президентських виборів 2004 року, коли українці «боронили українські вибори від масових фальсифікацій». Польський історик Богуліна Бердиховська в есеї «Навчальний тур демократії» таке виборювання правди називає «ініціацією українського виборця» [583, 4]. Міфосценарій ініціації у дописі Юрка Прохаська розгортається через координати лінії «еволюції революції» (з однойменної статті), котра «нагадує цупку стрічку, сплетену з багатьох ниток, різнобарвних і різної тривалості» [737, 16]. Окреслюючи лінії руху «еволюції революції» (лінії 1848, 1918, 1989, 1991 років, «Помаранчева», «Гідності», «Європейська»),

публіцист зупиняється на їхній ініціативній вазі: рух вперед/назад/на місці – це поступове долучення до лінії розвитку України, під час якого «відбувається переродження патерналістичного українця» [737, 17]. Подорослішання українців (Майдану/країни) є емпіричним знаком ініціації, що відбулася. Цей процес описано у статті Оксани Форостині «Країна дітей»: «Майдан приміряв на себе патріархальну роль, відтворюючи відому та доступну модель захисту – «батьківську», домодерну модель відповідальності за інших» [792, 19]. Оксана Форостина показує дорослішання Майдану крізь призму дорослішання дитини, зупиняючись, зокрема, на «першому досвіді трансгресії – випробування рамок і виходу за ці рамки, за межі звичного перебігу речей та встановлених ієрархій в тій чи тій формі» [792, 20]. У метонімічному (пов'язаному з Майданом) контексті подібним до такого «виходу за рамки» й «бунту» авторка статті називає повалення пам'ятника Леніну в центрі Києва, що стало «символічним убивством» старої системи й «виконало місію ініціації – радикальний розрив у плині часу. Цей розрив розпочав тихе прискорення, непомітне, мов підземна течія» [792, 20]. Та й сам процес дорослішання спільноти відбувався несамовито стрімко, адже часопростір ініціації, де здійснювався цей акт, вирізнявся уривчастістю, зламовістю, героїчністю, ущільненістю подій. Ініціація українців (як нації) зреалізовується у двобої добра і зла – «концентрації шляхетності й відчайдушності <...> та злоби й невігластва <...>» [792, 20]. Так, відтворення міфосценарію ініціації стало можливим у просторі зіткнення антагоністів – реалізації міфосценарію протистояння. Володимир Рижковський, окреслюючи «Навігацію українських емоцій», говорить про «тонку гру розрізень “іншого” <що стає – Ю. В.> невіддільним складником ініціювання до “емоційної спільноти”, поєднаної українським націоналізмом» [743, 5].

Ірина Грабовська у статті, поміщеній у часописі «Сучасність» за 2007 рік, аналізуючи гендерний аспект політичного лідерства в Україні, зачіпає архетипні моделі – стереотипи, «чітко гендерно марковані» [617, 86]: «Батька нації» та «Великої Матері». Авторка статті зазначає, що за Ющенком, на відміну від Юлії Тимошенко, закріпився цей стереотипний образ. Леді ж «Ю» має більше імідж «Діви-воїтельниці», «української Жанни д'Арк», «Музи Помаранчевої революції» [617, 87]. Семантика відвойовування,

боротьби підтверджується в редукованому сценарії ініціації, який озвучує сама Юлія Тимошенко в інтерв'ю ELLE: лідерка БЮТу наголошує на «випробуваннях несправедливістю, хамством, жорстокістю» [617, 91], пройшовши які, людина «вчиться співчувати чужій біді. І тоді вже бажання допомогти іншим людям викоренити в собі неможливо» [617, 91].

Міфосценарій ініціації розгортається на сторінках українських видань і в культурно-мистецькому контексті. Так, про «неймовірні випробування» героїв «Чарівної флейти» Моцарта мимохідь згадує і Максим Стріха у подорожньому нотатнику «Культурні пригоди українця в Америці». Сюжетна лінія «найхімернішої і найзагадковішої» опери австрійського композитора окреслюється в дзеркалі міфосценарію ініціації [780, 158].

Історичну ініціацію, явлену як виклик, українство 17 століття не витримало, висновує з книги Івана Дзюби «Між культурою і політикою» Костянтин Москалець, адже: «Засліплене миттєвим інтересом особи, далеке від «історіософського» погляду на суспільне, а не приватне майбутнє, не звідавши почуття причетності до *res publica*, це українство заблукало в історичному лабіринті не згірш за новоєвропейську людину, проте, на відміну від неї, не зуміло пережити чергову смерть, не гублячи при цьому себе» [711, 8]. Костянтин Москалець розглядає збірник Івана Дзюби як маятник, що коливається між різноманітними опозиціями: західно-східним напрямом культурного обміну тощо [711, 9].

Громадянська ініціація, яка відтворюється в «літературному топосі міста-потвори, міста-джунглів, у якому однаково занепадають як людська індивідуальність, так і спільнота, а залишається атомізований тлум із властивою йому патологією колективного гіпнозу й моральної безвідповідальності» [643, 24], перетворюючи спільноту на розбещений популістами об'єкт політики, «здеградованої, позбавленої ідеалів та ієрархії, підлеглої примхам знеособленої громадської думки і, врешті-решт, відданої на поталу націоналістичним і соціалістичним демагогам» [643, 24]. Коло філософських питань звужується, висновуємо з роздумів польського історика ідей, до поняття людини цивілізації, у якій заглушається «елементарне почуття солідарності й відповідальності за іншого» [643, 25].

Міфосценарій ініціації реконструюється в статті Миколи Рябчука «Кінець Другої Республіки» через міфонім Сізіфа і міфологему «довгого і нелегкого шляху, і невідомо навіть, чи подоланого» [756, 5]. Проходження випробувань для України (а значить – збереження «бодай острівців цивільности та, наскільки можливо, українськості» [756, 5] – тобто ймовірність побудови/існування третьої української республіки публіцист ототожнює зі свідомим прийняттям виклику – «із гідністю Сізіфа і розміреним завзяттям садівника в пустелі» [756, 5].

Ще однією координатою, в якій реалізується міфосценарій ініціації, є вигнання. Марія Ревакович перелічує різні форми (види) вигнання (зокрема посилаючись на дослідження Бетини Кнап): вигнання-відчуження (географічне, лінгвістичне, духовне), вигнання добровільне/примусове, екстравертне/інтровертне, екзотеричне (фізичний від'їзд/вигнання за межі Батьківщини)/езотеричне (життя у внутрішньому світі) [739, 28]. Вигнання, пише літературознавець, передбачає підсвідомий чи свідомий пошук Дому: «Воно розкриває ностальгію за втраченим домом і пов'язується з непереборною жагою віднайти той цінний і улюблений простір» [739, 28]. Тобто перший крок ініціації (вихід зі «свого» простору / занурення в себе) провокує пошук шляху/дороги/дому. Цікаво, що прихистком для поетів Нью-йоркської школи, про яких пише дослідниця, стає поезія – «дім, який вони завжди носять із собою, ніби равлики свої захисні мушлі» [739, 32]. Авторка розвідки «Ерос і вигнання», зближуючи обидва образи (що «постають і як тема, і як особливий вираз буття, стан» [739, 28], у який були свідомо/несвідомо «закинуті» нью-йоркці) саме мотивом руху, зміни (фізичної або психологічної), пов'язує їх із поняттям кордонів (політичних/почуттєвих), а також із «потужними імпульсами, що стоять за творчими спалахами поетичної майстерності» [739, 28]. На противагу «домінуючій парадигмі вигнання, в якому Інша (чужа) земля не викликає любові й тільки нагадує про предмет нестерпної втрати й відокремлення» [739, 28], Нью-йоркська група поетів, зазначає Марія Ревакович, «сприйняла стан вигнання як щось позитивне та збагачувальне» [739, 28]. Отож ініціаційне – те, що веде до переродження (звісно, йдеться про духовну трансформацію). Про добровільне вигнання – «*переїзд*» пише в есеї «Passport» Василь Махно. До таких «вигнанців» літературознавець зараховує «щасливих власників крокодилячих карток, тих, хто

нелегалить, без можливості повернутися додому, добровільних в'язнів із one way tickets» [виділено автором: 701, 33].

Внутрішня еміграція, «запілля» поетів, котрі були поза системою, не мирилися з її законами, обираючи таку форму спротиву, розглядається Михайлиною Коцюбинською у статті – рефлексії на монографію Елеонори Соловей про життя і творчість Володимира Свідзінського. Перший ініціаційний крок – усамітнення, «стишення» – є передумовою «самособоюнаповнення» [680, 23], що притаманне було Василеві Стусу, Володимирові Свідзінському, поетам-неокласикам. Саме такі «години тиші», в які поет самовідроджується, мали рятувальний, лікувальний ефект, зауважує дослідниця (згадуючи при цьому статтю Володимира Стуса про Василя Симоненка).

Висновки до розділу III

Мегасценарій протистояння розгортається в симулятивному публіцистичному дискурсі в геокультурологічному, колоніальному / постколоніальному, суспільно-політичному, топографічному, гендерному/феміністичному, літературно-мистецькому дискурсивних кластерах за допомогою міфологічних координат Іншого, Ворога, Жертви тощо. Ключові міфологеми розкриваються крізь призму концептів пам'яті/забуття, тілесності, мови, імені, само- та національної ідентичності.

У геокультурологічному кластері мегаміфосценарій опозитивного типу – протистояння «ми – вони» («ми – ви») – реалізується в координаті національної ідентичності через 1) міфологічний образ землі як експлікатему концепту пам'яті (матеріалізована пам'ять роду/крові) й семантичну домінанту мікросценарію злочину (релевант лінгвальному й антропоморфному образоцентрам), а також опозицію «ми – вони», котра в кримському проросійському націоналістичному дискурсі екстраполює маніпуляційні, ідеологічні вектори зі зміщеними центрами протистояння; 2) міфологему Іншого (розгубленого іншого як об'єкта роздвоєної цивілізації, варварського тубільського Іншого як актанта сценарію колонізації; Іншого-чужинця, Іншого-гостя – у дзеркалі постмодерністських риторичних стратегій і стереотипів); 3) міфологему ворога (експлікованого «системою», «стихією», «світовою змовою» тощо; у парадигмі ментально травмованої совєтської системи координат: «ми–вони» з метонімічним

образом ворога – «гнилого Заходу/буржуа» (путінська Росія), герmano- та польськофобського образу ворога (лукашенківська Білорусь), яким протидіє сакралізований, міфологізований образ Росії – втілення світового добра); 4) концепт жертви (сценарій «змагання жертв» як прояв авто- та гетеростереотипізації, як віддзеркалення власної ідентичності в Іншому); 5) образ дзеркала (екстраполяція бодірярової формули надлишку/злиденності на київську реальність у фокусі вибіркової ідентифікації; комп'ютер як уособлення Іншого, Чужого й Інтернет як матеріалізований Дім, свій простір, простір Я-ідентифікації крізь призму множинного Іншого в техногенному дискурсі віртуальної реальності; 6) образ межі як експлікація архетипного протистояння світла й темряви (через соціально-побутові маркери: дороги, спосіб життя, уподобання, антропоморфний ландшафт), як відтворення «візантійської ментальності» (своя правда, множинність правд, неприйняття правди Іншого). Міфосценарій протистояння характеризується як продукуванням мікросценаріїв, так і нівелюванням, спростуванням, зняттям опозицій, ототожненням членів опозицій зі згасанням напруги між силовими полями (це притаманно травестійній, постмодерній культурі, у якій реальність і віртуальність, справжнє й симулятивне зсуваються, міксуються, зникаються). Національна ідентичність проектується мікросценаріями а) творення свого на уламках чужого, б) радикального самоствердження (нищення чужого на своїй території), в) співіснування свого й чужого як відображення модерних тактик національної/етнічної самоідентифікації, комунікативного практикуму «Я – Інший».

У колоніальному/постколоніальному кластері сценарій протистояння «ми – вони» розгортається через 1) образ Іншого – своєрідний барометр самоідентифікації; неусвідомлена проекція мас-медійного суперечливого «я», що є мінус-референтом, симулякром у системі колоніально-імперських координат із домінантою «ми» – об'єктом ідеалізованого минулого/майбутнього, створеного віртуальною реальністю; постулювання тотожності «ми – інші, особливі» в площині місіонерства/нарцисизму/ізолюваності як прояв симулятивних форм ідентичності; ідеологізована багатоспекторність «ми» совєтської (колоніальної) системи: тоталітарний великий суб'єкт – «масова С-особа» – не здатний існувати осібно, з низкою поведінкових реакцій та рис, якому протистоїть людина Опору, Вільний громадянин, а

між ними – «людина кризи» («людина відчаю», «людина байдужості», «виконавець», «оператор»). Для обох членів опозиції можлива трансформація: «масова С-особа» перевтілюється в олігархію, а людина Опору – в людину свободи. 2) образ ворога (зовнішнього і внутрішнього) як реінкарнація в тоталітарній системі ідеології протистояння «Великого Брата» й «Імперії Зла» (варіант «імперія свободи» (Захід, Америка) й «імперія комунізму» (Росія, Східна Європа) як протистояння власної ідентичності деспотизму, регресії, гнобленню, як результат стереотипізації й ментального мапування світу) та культурно-антропологічного типу «совєтської людини», як реалізація – через концепт влади – міфосценаріїв домінування й звільнення від примусу, як програвання «кремлівської матриці» продукуванням ворогів). Пов'язані з образом ворога мотиви гнилизни, облоги, образи фортеці, псевдоінтелігенції конструюють образ колективного «Я», що протистоїть чужому, ворожому, дистанційованому й підозрілому Іншому, й унеможливають існування особистісного «Я» (через образ чорного дзеркала й мотив сліпоти й порожнечі). Такі комунікативні практики, як ксенофобія (Інший = ворог) і толерантність (Інший \neq ворог) є складниками національної/етнічної ідентичності; 3) концепти пам'яті/забуття/примусової амнезії (у яких зіштовхуються опозитивні образи ворога й жертви, аксіологічні й онтологічні чинники верифікації сценарію злочину/провини; пам'ять антропологізується через образи інших/інакших/відмінних; сценарій провини як унаочнена, вербалізована деміфологізація; патогенний міф про Чорнобиль як неусвідомлена підсилена психотравма та проектування позитивного і негативного типів ідентифікації; Голодомор як чинник етнічної самоідентифікації українців, як експлікація сценарію спокутування, як прояв усвідомленої амнезії й маніпулювання в парадигмі радянської/тоталітарної/імперської підміни понять; місця пам'яті (місця-руїни й місця-панорами) як віртуальні сховища-обереги, запобіжники амнезії, фіксатори й провідники до колективного неусвідомленого; проектування типів пам'яті: пам'ять-архів, пам'ять-імператив, пам'ять-дистанція; минуле й сьогодення тоталітарної держави – у формі телесеріалу, зі світоглядними домінантами комфортної зони, рамки, гомогенності свого простору (з виключенням із нього чужих/інших), відсутності/звільнення від випробувань, у режимі розпорошення/розфокусування/нерозпізнання реальності й

сну/віртуальності та в режимі сфокусування/зосередження/згуртування всіх в єдине віртуально народжене (телебаченням і рекламою) «ми»; 4) концепт екзистенційного вибору: уподібнитися до «них» чи залишитися собою (протиставлення «майданівці – антимайданівці», антагонізм якого – у світоглядній площині й дзеркальному означуванні Іншого); 5) образ жертви (у парадигмі комплементарного запозиченого міфу про Сізіфа: збільшення міждержавних суперечностей щодо історичної пам'яті рівноцінне більш різкому падінню вниз Сізіфового каменя; в утопічному дискурсі з обов'язковим членом «Інший» (неодмінно нещасний, той, що потребує допомоги)); 6) поняття палімпсесту (накладання, нашарування свого і чужого як проекція мультикультурного простору пам'яті); 7) семантичне протиставлення пограниччя (локація – навколо, на суміжжі як імплікація сусідства, єдності) кресам (локація – центр як прихована проекція патерналістського/колоніального домінування, як експлікація архетипу влади); 8) концепт влади (реалізація сценаріїв домінування, примусу та звільнення від примусу – на аксіологічній шкалі «природне/безпосереднє – штучне» – через протистояння мови ідеологом, образів-перевертнів, псевдоістин і мови «пригнобленого» як носія істини); 9) міфосценарій двобою добра і зла у «війні мітів» про Другу світову і Велику Вітчизняну війну (перемога – у дегероїзації, деміфологізації, десакралізації й багатовекторності осмислення історії); 10) ідеалізований образ України (у контексті комбінованої, перехрещуваної діаспорної ідентичності: ідеалізованої, реальної, асимільованої, самостійно відкритої); 11) концепт ідентичності (особистісної/національної/етнічної): перевернена мовна самоідентифікація, псевдоідентифікація – самоусвідомлення своєї національної ідентичності через чужу мову; ієрархія ідентичностей у контексті ранньомодерної України; 12) протиставлення націоналізму патріотизмові як моделювання різних типів ментальності; 13) концепт мови (двомовність як експлікація взаємин між старшим і молодшим братами крізь призму великодержавної й дискримінованої мов); 14) субфрейм «національна ідентичність» моделюється в опозитивній площині. Так, кримськотатарська ідентичність протистоїть «штучній ідентичності», а власне Інший – кримські татари, – ототожнюючись з образом жертви в домінантному для кримськотатарської ідентичності сценарії злочину, – ворогові (тоталітарній системі, кримській владі тощо). Опонентами, що проектується Іншим на

аксіологічній шкалі, стають геополітичні гравці: Росія і Європа. У цьому ж колоніальному/імперському дискурсі моделюється гібридна форма множинного Іншого, що проектує трансформовану з колективної ідентичності, притаманної Системі, помножену, множинну ідентичність як прихованого ворога Системи, як етичний і нараційний виклик їй, як заперечення й імпліцитного руйнівника Ми, тоталітарної деідентифікації, як інтенція нової – антитоталітарної – історії. Постколоніальному дискурсу притаманна модифікована диспозиція: поневолювача-поневоленого. Ця рольова модель характеризується домінуванням минулого, героїзацією поразок. Імперський дискурс із його запереченням і асиміляцією Іншого вибудовує фіктивні ідентичності – замітники національних ідентичностей – і створює міфи російської ідентичності, згруповані навколо ідеї російськоцентричності.

Суспільно-політичний кластер складається з таких смислових домінант міфосценарію протистояння «ми – вони», як 1) концепт влади (через бінарні пари «влада – опозиція», «влада – народ», «ліві – праві», «тоталітарне – демократичне», «демократичний рух – режим одноосібної влади»). Останнє протистояння розгортає мікросценарій спротиву/непокори/незгоди або мікросценарії очікування, примирення та виявляє стереотипізацію семантичного наповнення його складників та референтну симулякризацію «слабкого» члена опозиції. Протистояння «опозиція – позиція» характеризується розбалансованістю структури через розімкненість, розмитість поняття «наші» й інтерпретується в міфологічному ключі: образами барона Мюнхгаузена й дракона з його безкінечними реінкарнаціями «голів». Переполосування «влади» й «опозиції» лежить у площині цивілізаційного вибору: проросійського чи проєвропейського); 2) концепт помежів'я (міжвладдя) через динаміку порогових станів (напруги, тривоги тощо); 3) опозитивний дублікат ядерного протистояння «свій – чужий» (через референтно та символічно заповнені його складники: «помаранчевий – біло-блакитний»); 4) концепт свободи (з поліреферентним образом «своїх» і монолітним, збірним образом «чужих», семантично тотожним образу-концепту ворога); 5) концепт ворога (через образ дволикої України: розкол на дві України як моделювання віртуальної реальності з концентрованими аксіологічними полюсами, як імператив подолання стереотипізованого розколу; протистояння Східної і Західної України як

ззовні привнесене, штучне кодування, як виявлення конфлікту пам'ятей: історичної й квазіісторичної, примиренням яких є загальнолюдська пам'ять); 6) концепт мови (пов'язаний із так званним зонуванням України й ментальною амбівалентністю); 7) образи «чужого»/«інакшого» як означення «не-свого» (ідеальний варіант – не-свій = інакший, але \neq чужий); 8) персоніфіковане протистояння (Ющенко – Янукович) в аксіологічному вимірі, у дзеркалі міфологічного космогонічного двобою добра і зла та світоглядно-топографічне протиставлення двох Україн – моделей, векторів руху; 8) концепт пограниччя, межовості, прикордоння (географічного положення України) як експлікація цивілізаційного протистояння, світоглядної амбівалентності, як утворення квазіструктури: «недо-Європи».

У *топографічному кластері* сценарій протистояння розгортається в координатах: 1) пограниччя (місто (Пловдив) як динамічне зміщення/змішування ідентичностей); 2) Східна – Західна Україна (в історико-культурологічному аксіологічному контексті). Синонімічним сценарієм у цьому кластері є сценарій спротиву системі, культу в топографічно-ономастичному контексті (перейменування радянських топонімів як усвідомлено-підсвідома протидія чужому, привнесеному зовні, нав'язаному); 3) місто – село як опозиція модерності (космополітизму, демократії, лібералізму) варварству (неосвіченості, ідіотизму, холопству), віддзеркалення советських стереотипів, імплікація міфосценарію двобою світла і темряви; 4) мови (я-присвійна ідентичність на протигагу колективній ідентичності – форпосту советськості; 5) дуальності (Львова-«совоукра» і Львова-таємниці, Іншого – в екзистенційному вимірі, у площині міфу-антиміфу як постулювання змішаної ідентичності: домашньої/приватної – громадянської, конвертити (росіяни, що обрали українську національну самоідентичність) – ображені (ті, що сумніваються у виборі), між якими – носії локальної, львівської ідентичності та добровільно запроторені у світоглядне «гето»; Києва як перманентного маятника між російською й українською ідентичністю – у лінгвістичному контексті; Краків – Варшава, поєднані образом дому: дому-сховку й дому-руїни, тимчасового прихистку; 6) столиці – провінції; 7) образом мосту – символу діалогу, провідником до Іншого, експлікації трансценденції, виходу за уявні межі, ініціації, матеріалізованого й символічного шляху до Самості, медіатором між свідомим і несвідомим, символічним народженням Іншого в

собі (через «овнутрішнення Іншого»), існування екзистенційної тріади: «Це є» – «Я є» – «Ти є».

У *гендерному/феміністичному кластері* міфосценарій протиставлення окреслюється 1) в космополітичному вимірі як імплікація архетипних моделей гноблення/насилля/поневолення, антитези чоловічого і жіночого логосів, явища андрогінності/дволикості людської природи – з акцентуацією стереотипних моделей і сценарію протидії підсвідомістю поведінковим гендерним стереотипам; 2) через сценарій спротиву; 3) через семіотику жестів (оголення грудей «Фемен» як десакралізація й демаскування сакральної символіки жіночності/материнства; 4) оксюморонним поєднанням знаків різних культурологічних вимірів як експлікацією профанації сакральних символів, вербалізацією позиції Іншого, розгортанням сценарію домінування; 5) поліідентичністю наратора як демонстрацією позиції Іншого та полілінгвальності світу; 6) поняттям національної ідентичності жінок.

Літературно-мистецький кластер ретранслює міфосценарій протистояння 1) мікросценарієм особистісного спротиву системі (через сценарій автокреації поета-особистості як запобігання розповсюдження «вірусу тоталітарної системи»; через музичну – джазову – форму протесту; через мережевий/самвидавний опір тоталітаризму); мікросценарієм вигнання (у тому числі – метафоричного) як дублікатом ініціації й способом світопізнання; 2) образом Іншого як забезпечення дуальності, внутрішнього руху – у поезії авангардизму; Інший концентрується в координатах Іншої країни, чужої мови, гендеру – для поетів Нью-йоркської групи; 3) концептом ідентичності (у контексті дихотомії особистісної й колективної відповідальності як реалізація сценарію псевдоспокутування, у площині мовних форм іншості, що відображають рівень віддаленості/наближеності до «совкових» стереотипів). Самоідентифікація моделюється образами мандрівної істоти й подорожі (від «свого» до «чужого», від себе до себе) як символічна ініціація (автокреація Я – культурної істоти), як екзистенційний шлях (інтро- чи екстравертний) з моделюванням Чужого як крайньої грані Іншого, а відтак – опозитивної гойдалки з руйнівною семантикою. Множинна ідентифікація з примірюванням масок і ролей, що окреслює рамки «імідж-ідентифікації», експлікує сценарій будівництва вавилонської еговежі із заблокованими

виходами й перетворюється на псевдоідентифікацію, протидією якій є моделювання простору зімкнених Я й Інших (філософія й поезія як сув'язь Самості та Іншості), а самоідентифікація в культурі моделює сценарій дзеркального самоусвідомлення (себе очима Іншого) та сценарій імперативу самоствердження. Породженням подвійної ідентичності або результатом втрати себе є образи селепка, що провокують тотожність діаспори й метрополії й антитезу діаспорного селєпа метрополітальному; 4) концептом мови (суржик як національна псевдоідентичність та псевдоісторія; мова як складник міфосценарію вигнання; автокомунікація як мовна домінанта сучасної української прози; ім'я як символ-код життя/долі митця, як провідник до таємниці ідентичності); 5) явищем кітчю (реінкарновані національні образи з «радянського козацького дискурсу» й колоніальної епохи); 6) образом межі, пограниччя, в якому голос Іншого є пошуком мистецької самоідентифікації, власної поетичної дикції; 7) концептом пам'яті, через який об'єктивується сценарій «буття-разом» (мотиви дарунку, спогадів, оживлення Інших); 8) образом сну, що є передумовою креації Іншого й існування опозитивної структури (часова й образна двовимірність); 8) концептом тіла: тіла-провокації, тіла-маніфесту у постмодерному вимірі) як демонстрації соціального спротиву, постулювання самості-іншості.

Міфологема Героя репрезентує міфологічний сценарій двобою, протистояння, який є складовою міфологічного сценарію ініціації підтвердження/розвінчання статусу Героя-ініціанта. Таке накладання двох міфомоделей експлікує типи Героя, антигероя, псевдогероя, сакралізуючи/десакралізуючи його «подвиги». У запозиченій давньогрецькій/давньоримській міфопарадигмі Герой актуалізує традиційні сюжети про двобій, моделюючи міфологічний сценарій такого зразка: *Г (герой) як міфонімний репрезентант сценарію, як генератор ідей/дій, А (антагоніст), ЛП (локус здійснення подвигу), Д (дії, секретні механізми здійснення подвигу), П (подвиг)*. У публіцистичному дискурсі Герой є умовою здійснення міфосценарію героїчного протистояння, а відтак – його структурно-семантичною домінантою. Профанно-симулятивний контекст реалізації цього сценарію виштовхує різноманітні типи образу Героя: міфологічний, історичний, новітній тощо. У публіцистичних текстах реалізується симулятивна міфомодель сценарію за допомогою образів ідеологічних трансформерів, як-от:

Сталін→Бандера, Шухевич, члени УПА, оунівці, антигерой→герой, експлікуючи одночасно процес десовєтизації й пропагування українського національного міфу, а також зміну аксіологічного вектору розвитку України (від сценарію продукування ворогів до сценарію сприйняття Іншого). На шкалі позитивного/негативного розгортаються типи Героя: міфологізованого, здебільшого збірного образу (через міфологічні маркери, на кшталт безсмертя Героя, подвиги), культурного (ініційованого низкою обов'язкових умовностей задля проходження шляху випробувань), кітчевого (у контексті радянської ідеології). Автори публіцистичних текстів моделюють також образ антигероя/псевдогероя, зокрема в парадигмі колоніального, тоталітарного режиму. Так, фрагментарно окреслена координата Героя в дуалістичній парадигмі міфосценарію протистояння свідчить про її дескрипторно-семантичну гетерогенність. Моделюються кластери «міфогероя», «псевдо/антигероя», «культурного героя», «кітч-героя», «зеро-героя». Якщо в міфологічних/культурних кластерах Герой підтверджує свою сакральність через низку мотивів як ініціаційного, так і героїзаційного штибу, то кластери з Героем-симулякром розкривають симулятивну, профановану, мінус-символічну його природу, демонструючи таким чином поліфонічність публіцистичного тексту.

Продемонстровано усічену трифокусну міфомодель *макросценарію ініціації*, що в публіцистичному дискурсі, на відміну від художнього, ретранслює або «рудименти», або профанні його варіанти. Найбільш репрезентованою є фіктивна ініціація (цілої держави: «Острів Росія»), де замість духовної реінкарнації – лише імперські фантомні болі. Варіантами рудиментної ініціації є сценарій зіштовхування з Іншим, сценарій самопосвяти Іншого, що відшукує свій шлях в десакралізованому сьогоденні, сценарій подорожі/мандрів (у якому експлікуються три варіації подорожнього: інтелектуал, волоцюга, мандрівник, навіяні есеями Юрія Андруховича, Василя Махна, Ігоря Померанцева); міфологема Дороги, що проектує через мотиви пошуку й повернення міфологему Дому та допомагає розкрити поняття «динамічної екзистенції» – як «готовності бачити себе самого у змінних контекстах, у плінності й відносності, що їх експонує подорож» (Сливинський).

ВИСНОВКИ

Сучасні філологічні розвідки свідчать про пошуки науковцями універсальних констант, у яких зберігаються найдавніші пласти смислів, консервується космічна та етнічна пам'ять. Таким зарядженим космічністю резервуаром, ментальним кодом є міф, що, з одного боку, зтягує до своїх тенет науковця/письменника/читача, а з іншого – підказує йому, як не заблукати в міфопросторах. У парадигмі таких новітніх філологічних пошуків, пов'язаних із міфопоетичним декодуванням універсальних образів, мотивів, сюжетів, розглянуто нещодавно введене в літературознавчий контент поняття міфологічного сценарію. Семіотичну модель міфосценарію теоретично обґрунтовано та проварійовано на матеріалі сучасної української літератури.

1. Окреслено проблемне поле питань, пов'язаних із дефініцією, дескрипцією та пошуком релевантних алгоритмів інтерпретації та дешифрування міфологічного сценарію = поняття, що знайшло свою нішу в сучасних наукових дослідженнях із лінгвістики, психології, культурології, соціології й почало лише тестуватися в літературознавстві. Дефініційна розмитість поняття міфосценарію та його термінологічне ототожнення з поняттями традиційних/мандрівних/магістральних сюжетів, традиційних образів і мотивів, мономіфу тощо спонукає до відрефлектування літературознавчої дефініції цієї терміносполуки. Міфологічний сценарій розуміється нами як семіотичний конструкт з міфологемно спресованими традиційними сюжетами, образами й мотивами, що підпорядковуються певній функції-ролі: зберігати в собі сценарний код, алгоритм дій, постійно семантично автогенеруючись і відтворюючи гени прецедентних парадигм в ідіостильових варіаціях. Структурно він є багат шаровим: з міфологемно спресованими традиційними сюжетами, образами й мотивами, що підпорядковуються певній функції-ролі = зберігати в собі сценарний код, постійно семантично автогенеруючись і відтворюючи гени прецедентних парадигм. Полівекторність дослідження міфу допомагає віднайти площини, у яких міфологічний сценарій розкривається як з точки зору структурно-семантичного наповнення, так і з точки зору кореляції його із суміжними поняттями, як-от: власне міф, міфологічний сюжет, міфологічний мотив, міфологічний образ тощо. Сакральний та прагматичний

модуси міфу розгортають множинність його осмислення, а також координати, де концентрується міфологічний сценарій. Так,

- міф як функція, гносеологічний інструментарій (міфо-функціональний вектор) проектує прагматично-емпіричний вимір міфологічного сценарію;

- міф як смисловий генератор, шифр, текст, знак, апріорі запрограмований на декодування (міфо-семіотичний вектор) розгортає семіотичну площину міфосценарію, на якій співіснують, занурюючись одна в одну, три парадигми: міфопреcedентна, текстова й рецептивна, накладаються та перекодовуються знаки різних семіотичних систем і змикаються, «вибухають» на «семантичному перетині», здатні до регенерування «уламки зруйнованих структур», утворюючи семіотичний симбіоз, провокуючи подвійне кодування міфу й тексту в координаті «читач». Міфологічний сценарій поводить як постійно відновлювана система, у якій можлива актуалізація периферійного елемента («уламка» структури), автозаміна домінанти (з-поміж синонімічного ряду ізоморфів) і фрагменти якої зберігають генетичну пам'ять цілого, що уможлиблює зчитуваність міфосценарію навіть зі «сліду», з натяку на нього;

- міф як структурний релевант мови виявляє комунікативну, імперативну природу міфологічного сценарію, який реверсивно актуалізує свої семіотичні складники;

- міф як закодоване підсвідоме проектує міфомоделі ірреальних, антифактуальних, оніричних тощо світів, у яких міфологічний сценарій відтворює «гени» прецедентних текстів, а його компоненти, зберігаючи сценарні коди й постійно автогенеруючись, виконують певні функції-ролі. Виринання під(не/над)свідомого (опосередковано – через архетипи) відбувається шляхом міфологемної/міфемної реалізації, тому саме міфологеми є основними сховками генно-прецедентної інформації, конденсаторами сценарного алгоритму, спресованими етнокодами, а архетипи лежать в основі традиційних міфосюжетів і вибудовують синонімічні/багаторівневі ланцюги/гнізда міфосценарних дублікатів;

- трансцендентна символічна форма міфу актуалізує міфологемну домінанту міфосюжету, а саме: його символічну парадигму. Саме символічний спектр міфологем є найбільш репрезентативним серед міфологемних зрізів і найповніше розкриває концептуальні ідіостильові константи;

- когнітивна векторність міфу ототожнює міфологічний сценарій з іншими інформаційними моделями, пов'язаними з глибинними структурами, як-от фрейм, когнітивна модель, образна схема, концептуальна метафора, культурний скрипт, кластер тощо, розгортаючи методологічну палітру для дескрипції міфосценарію;
- етнопрагматичний ключ вивчення міфу проспектує етнопрограму міфологічного сценарію, заряджену на консервацію, конструювання, реактуалізацію етнічної пам'яті. Комплементарно співіснуючи із запозиченими міфопарадигмами, етносистема декодує як актуальні, «живі» програми, так і відтворює пасивні, ті, що «сплять», (ре)генеруючи відповідні алгоритми – імперативні підказки;
- культурологічний аспект міфу означає міфологічний сценарій як прецедентну модель-константу, що, як універсальна матриця, віддзеркалює культурологічні, мистецькі сенси й безперервно актуалізує усвідомлені й неусвідомлені алгоритми дій соціуму в цілому й індивіда зокрема;
- соціо/ідеологічний вектор міфу актуалізує міфосценарій як програму, дієву формулу, імпліцитну інтенцію, що, адаптуючись у соціумі, запускає в ньому міфологічну реверсію.

Дескриптивна модель міфологічного сценарію – багаторівнева й пов'язана з рівнем його «концентрації» в літературному творі: опис цілісного міфосценарію, опис його самостійних репрезентативних смислових фігур, опис розпорошених фрагментів, «сигналів», «слідів» із залученням механізмів ампліфікації, інтрузії, інверсії, як комплементарних функціонально-прагматичних дескрипцій, пов'язаних із поєднанням усвідомлених та підсвідомих структур, що вибудовують певні поведінкові алгоритми. Використання багаторівневої дескрипції міфологічного сценарію регламентує холістичний підхід до його прочитання.

2. Описано змістові та формальні параметри сучасних літературних міфосценаріїв. На семіотичній площині міфу моделюється міфологічний сценарій як багаторівневий конструкт із міфосюжетів, міфообразів, міфомотивів, домінантна актуалізація й зіткнення яких у конкретному літературному творі генерує конфлікт як актуалізатор алгоритму дій. *Контамінація в міфосценарії конгруентних міфологічних елементів* відтворює релевантні йому складники: архетипні (образно-мотивна

константність, генерування моделей, закодована антропоморфна прообразність), міфологемні/міфемні (експлікація мотивів й архетипів, семіотичне декодування, згорнутість сюжету, поведінкова імплікативність), міфотематичні (медіативність між «реальностями», експлікація проблемного й мотивного рівнів тексту), міфомотивні (сюжетокреативність, динамізм семантичних функцій, атомарність/формальність генези й руху сюжету), власне міфологічні (поліфункціональність та полісемантизм, формальність, кодування, схематизування). *Міфосюжетний компонент* міфологічного сценарію за допомогою монтажу з його асоціативним, полісемантичним, комбінаторним функціоналом актуалізує подію як феномен і конфлікт як ядро алгоритму та передумову його автозбереження. *Міфотематичний елемент* міфологічного сценарію міфологемно/міфемно атомаризує змістовно-предметну й медіативну його складову. *Міфомотивний елемент* конструює повторювану формулу-схему, що матеріалізується в міфологічних образах і варіюється/дублюється в проблемних ситуаціях. Архетипний складник міфологічного сценарію міфологемно-мотивно експлікує його архетипну поліфункціональну матрицю. Перетин міфосценарію із суміжними літературознавчими поняттями, як-от: мандрівний/магістральний/традиційний/міфологічний сюжет тощо – вибудовує *унікальні ознаки міфосценарного конструкту*: мандрівні сюжети/мотиви відіграють у міфологічних сценаріях роль генеративних елементів зі стійкими архетипними домінантами; магістральні сюжети лише за наявності активних міфоелементів можуть бути однією з ланок алгоритму дій; традиційні образи й мотиви входять у міфосценарій на метонімічній основі, актуалізуючи сконцентровані в ньому такі характеристики, як генеративність, константність, повторюваність, трансформативність, феноменальність, зарядженість подією й конфліктністю. Усі ці ексклюзивні ознаки міфосценарію забезпечують цілісність і динаміку його структури. Міфосюжети з певною міфологемною/міфомотивною домінантою (міфосюжетним інваріантом, як-от: початку, кінця, Раю, ініціації, протистояння тощо) комбінуються в міфосценарії, моделюючи сюжетно-конфліктний алгоритм дії міфосценарію з динамічними, мінливими сильними позиціями й константним архетипно-міфологемним ядром. Конфлікт у міфосценарному алгоритмі концентрується або в одній координаті сюжетного ланцюга (початок, зав'язка – розвиток дії – кульмінація – розв'язка,

завершення) (тоді він є локально-згорнутим), або розподіляється по всьому сюжетно-подієвому ланцюзі (розгорнутий конфлікт). «Двигуном» міфологічної комбінації сюжетів-мотивів-міфологем виступає актант міфосценарію – індивідуальний чи колективний (у конкретному літературному творі). Алгоритм дії міфологічного сценарію вмикається лише за умови виходу міфосценарію з індивідуально-колективної площини на глобальну. Феноменальність, універсальність, інтерсеміотичність міфологічного сценарію забезпечується його здатністю зберігати в міфологемах сконцентрований міфосюжет, проектуючи варіанти події й поведінки. Літературні художній та публіцистичний дискурси розгортають/приховують міфологічні сценарії, апелюючи до рецептивного алфавіту читачів міфологічного повідомлення.

Семіотична модель міфологічного сценарію характеризується: домінантно-периферійною структуризацією; дифузністю контурів структури і її складників; холістичністю структури; ізоморфізмом домінанти; образно-міфологічною й семантичною калейдоскопічністю периферійних компонентів; вербальними маркерами різних текстових рівнів: множинністю засобів образної, сюжетної, композиційної, наратологічної, мотивної тощо екстеріоризації; вербально/невербальними кодами інтенційності; відкритістю, гетерогенністю, амбівалентністю складників-маркерів; полівекторною семіотичною транспозицією: перенесенням знака однієї моделі в іншу; інтенціональним вектором; фрагментарністю текстових реалізацій; образно-мотивними модифікаціями; трансгенністю: перетіканням одного міфосценарію в інший; імпліцитністю контраверсійного міфосценарію: один міфосценарій може приховувати/інтенсифікувати інший; автоконструктивізмом: здатністю до самовідтворення.

3. Окреслено й проаналізовано корпус міфологем-репрезентантів із виокремленням їх фоново-культурологічної, етнічної та індивідуально-авторської іпостасей у художніх текстах новітньої доби. Образи-міфологеми в текстах функціонують як креатори, що моделюють свої міфопростори, стилістично виявляючись на різних міфопоетичних зрізах: символів, знаків, провісників, психологічних асоціативів, медіаторів, хронотопів, що свідчить про багатогранність художнього образу як семіотичного компонента міфосценарію. Міфологеми виконують

функції не лише тексто- й сюжетотвірних смислових елементів, але й креаторів, реконструкторів міфосценаріїв, виступаючи домінантами міфопоетичної картини світу певного митця.

Семіотичне ядро міфосценаріїв складають міфологеми міфопоетичних моделей: гідроморфної, піроморфної, абстрактно-символічної, вегетативно-флористичної, ороморфної, оніричної, антифактуальної, тератоморфної, тероморфної, антропоморфної, анімо-аніматичної, атрибутивної, артефактуальної, артистичної, техногенної, теїстичної, колоративної, музичної, зооморфної, орнітологічної, астральної, солярної, лунарної, міфомоделі живої природи, танатоморфної, лінгвістичної тощо. Семіотичні моделі міфосценаріїв являють собою домінантно-периферійні сценарії міфологемно-міфомоделевого штибу: образи-міфологеми дешифруються крізь призму міфопоетичних кодів, що визначають концептуальні константи художньої картини світу письменника.

Так, основу міфологічних мегасценаріїв становить міфоядро – полісемантичний космогонічний/есхатологічний міфосюжет про творення/загибель світу – з відкритою парадигмою ізоморфів домінанти. Традиційні сюжети та образи, утворюючи семіотичну множинність репрезентантів, відіграють роль периферійних елементів. Як домінантний (у своїй поліізоморфній іпостасі), так і периферійні складники моделі вербально експлікують прецедентні комплементарні парадигми. Найбільш репрезентованими в українській літературно-художній практиці є такі варіанти семіотичної дво/три/чотирикомпонентної міфомоделі з комплементарними складниками:

запозичена міфопарадигма + індивідуально-авторська;

запозичена + етнічна давньоукраїнська + етнічна християнська + індивідуально-авторська;

запозичена + етнічна християнська + індивідуально-авторська;

етнічна давньоукраїнська + етнічна християнська + індивідуально-авторська;

етнічна християнська + індивідуально-авторська.

Міксовані з комплементарних запозичених, етнічних й індивідуально-авторських парадигм міфомоделі характеризуються поліморфізмом образів-креаторів, локацій-креацій, полісемантизмом сакральних діє-креацій.

4. Запропоновано літературознавчу типологізацію міфологічних сценаріїв, що ґрунтується на семіотичному підході, й створено алгоритми моделювання сценаріїв різних типів. Виокремлено три рівні міфологічних сценаріїв: міфосценарії першого рівня – мегасценарії – ядерного й опозитивного типу – моделюються навколо семіотичного ядра. В ядерних міфосценаріях початку і кінця домінанта ідентифікується 1) ізоморфами Хаосу й Космосу; 2) калейдоскопом традиційних а) сюжетів; б) образів; в) мотивів. Так, мегаміфосценарій початку вибудовується за таким алгоритмом: *Креатор (К) ∩ локус Креації (ЛК) ∩ передумова (причина) Креації (ПК) ∩ сировина для (спосіб) Креації (СК) ∩ дія-креація (ДК), результат Креації (РК) ∑ міфологемні/міфемні репрезентанти (МР)*; мегаміфосценарій кінця – *локус (Л) ∩ мешканці локусу (МЛ) ∩ темпораль (Т) ∩ синергійний/синестезійний образ кінця (СО) ∩ медіатори (М) ∩ образи-атрибути кінця (ОА) ∩ причини кінця (ПК) ∩ есхатологічна дія (ЕД) ∩ результат есхатології (РЕ) ∑ міфологемні/міфемні репрезентанти (МР)*. Міфосценарій опозитивного типу, експлікований макросценаріями протистояння (формула: *антагоністи (А) ∩ локус конфлікту ЛК ∩ конфлікт (К) ∩ результат конфлікту (РК) ∑ міфологічні/міфемні репрезентанти*) та спротиву (формула: *Г (герой) як міфонімний репрезентант сценарію, як генератор ідей/дій ∩ А (антагоніст) ∩ ЛПП (локус здійснення подвигу) ∩ Д (дії, секретні механізми здійснення подвигу) ∩ П (подвиг) ∑ міфологічні/міфемні репрезентанти*), відтворює архетипну дуалістичну модель світу і тому належить до першого рівня мегасценаріїв.

Мегасценарії репрезентовано макросценаріями другого рівня: домінантно-периферійного типу – двофокусними макроконструктами віднайденого/втраченого Раю (що вибудовується за таким алгоритмом: *райський локус (ЛР) ∩ райська темпораль (ТР) ∩ передумова потрапляння до Раю (ПР) ∩ мешканці Раю (МР) ∩ ∑ синергійний/синестезійний образ-репрезентант Раю (ОР) ∑ міфологемні/міфемні репрезентанти*), братовбивства (формула: *учасники конфлікту (антагоністи) → причина конфлікту → конфлікт → результат конфлікту ∑ міфологемні/міфемні репрезентанти*) та трифокусними: ініціації (алгоритм цього трикомпонентного міфосценарію можна описати так: *відокремлення (В) → подолання/неподолання перешкод (ПП/НП) → подарунок (винагорода) (П) ∑ міфологемні/міфемні*

репрезентанти). Виокремлення цих макросценаріїв обумовлено поліваріативною текстовою репрезентацією в художньому дискурсі. Індивідуально-авторські мікросценарії становлять третій рівень. Так, ідіостильові варіанти міфосценаріїв ядерного й опозитивного типів розгортають відкриту множинність текстових дублікатів [див. Додаток Б: таблиця 1].

5. Досліджено індивідуально-авторські інтерпретації міфологічних сценаріїв як прояви символічної міфомоделі, визначено та реконструйовано сценарні варіації ритуалу ініціації, космогонічних, есхатологічних, близнюкових міфів у літературних творах помежів'я ХХ–ХХІ століть, а також обґрунтовано поліваріантне ідіостильове прочитання сакральних міфосценаріїв із визначенням корелятивних зв'язків між прецедентними міфосценаріями та неоміфологічними ідіостильовими моделями.

Розпорошені, фрагментарні, неповні дескрипції поліваріативних індивідуально-авторських текстових реалізацій міфологічних сценаріїв стають певним «мірилом когезії опису» [189, 94], створюючи дескриптивний континуум, який дає змогу розглядати міфосценарій як полідомінантне холістичне семіотичне макроутворення. Опис макросценарію є сумою дескрипцій мікросценаріїв, поєднаних певними міфологічними домінантами. Мікроміфосценарії доповнюють один одного, взаємореставруючи загублені, втрачені, відсутні фрагменти. Макросценарії початку, кінця, ініціації реалізуються через низку мікросценаріїв за партитивною формулою «семіотична сукупність – її семіотичний елемент». Мікросценарії синонімізуються й підпорядковуються одному макросценарію на засадах подібності / приналежності / дублювання / уточнення / поширення. Метафорично-метонімічно-синекдохічна зв'язність сценаріїв зумовлена їх тематичною цілісністю. Генеративність міфосценарних варіацій у художньому дискурсі свідчить про включення метонімічного реєстру семіотичної моделі *pars pro toto*.

6. Проаналізовано симулятивну семіотичну модель міфосценарію на матеріалі публіцистичних текстів часопису «Критика». Так, реконструйовано сценарії протистояння та спротиву як експлікацію дуалістичних міфів й віддзеркалення процесів десакралізації та реміфологізації архаїчної міфології в сучасній публіцистиці. Симулятивний міфосценарний конструкт характеризується фрагментарністю,

«недоукомплектованістю» складових, інклюзивністю псевдоміфологічних компонентів, симулякрів у міфосценарну модель, що провокує актуалізацію міфологічного сценарію псевдо- чи рудиментної ініціації, псевдоміфосценарію двобою (із псевдогероєм як фіктивним актантом алгоритму дій та псевдопротистоянням як провокацією десакралізованого/деміфологізованого протиборства). Мегаміфосценарії опозитивного типу — протистояння — досліджено в публіцистичних текстах за допомогою кластерного аналізу: з виокремленням в тематичних дискурсивних кластерах (геокультурологічному, колоніальному/постколоніальному, суспільно-політичному, топографічному, гендерному/феміністичному, літературно-мистецькому) міфологемних координат Іншого, Ворога, Жертви тощо й проаналізовано крізь призму концептів пам'яті/забуття, тілесності, мови, імені, само- та національної ідентичності. Так, мегаміфосценарій протистояння «ми — ви», «свій — чужий» актуалізується мікросценаріями злочину, творення свого на уламках чужого, радикального самоствердження, співіснування свого й чужого, вибору тощо (геокультурологічний кластер); мікросценарії фіктивної/симулятивної/псевдо- ідентичності, злочину, провини, двобою Добра і Зла в контексті мілітарної теми, домінування, примусу та звільнення від примусу, продукування ворогів, сприйняття Іншого тощо (колоніальний/постколоніальний кластер); мікросценарії спротиву/непокори/незгоди, очікування, примирення тощо (суспільно-політичний кластер); мікросценарії двобою світла і темряви, спротиву системі, культу тощо (топографічний кластер); мікросценарії гноблення/насилля/поневолення, домінування тощо (гендерний/феміністичний кластер); мікросценарії автокреації поета-особистості, вигнання, будування вавилонської еговежі із заблокованими виходами, дзеркального самоусвідомлення (себе очима Іншого), імперативу самоствердження, «буття-разом», соціального спротиву тощо (літературно-мистецький кластер). Симулятивна семіотична модель виявляє процеси деміфологізації, десакралізації, що здійснюються за допомогою *текстових механізмів*: вербалізації концептів пам'яті, забуття, провини тощо; сценарного зіштовхування образів ворога й жертви, свого й чужого/Іншого/інакшого; символізації домінант міфосценарних алгоритмів; «перевернутості» семантики прецедентних міфосюжетів; палімпсестності протилежних понять; міфологемній експлікації архетипів Батька, влади,

Тіні, Двійника; введенням образів-перевертнів (псевдо-) та мотивів псевдоідентифікації; моделюванням гібридної форми множинного Іншого; модифікованій диспозиції поневолювача-поневоленого; стереотипізації семантики опозитивних пар та референтної симулякризації «слабкого» члена опозиції; розімкненості/розмитості/модифікації/поліреферентності складників опозицій; поліідентичності наратора тощо. Міфологема Героя в публіцистичному дискурсі фрагментарно експлікує міфосценарій героїчного протистояння. Структурно-семантичне ядро оприявлюється «мутаційною» міфологемою: образами ідеологічних трансформерів та образами-симулякрами. Макросценарій ініціації в симулятивній моделі характеризується рудиментністю та фрагментарністю й найповніше експлікується в мікросценаріях зіштовхування з Іншим, самопосягати Іншого, що відшукує свій шлях в десакралізованому сьогоденні, подорожі/мандрів/пошуку як проявах «динамічної екзистенції» тощо.

Таким чином, актуалізація міфосценаріїв у символічних формах (зокрема, в художньому дискурсі) підтверджує думку Мірча Еліаде про ресакралізацію сучасного життя, що відбувається паралельно з десакралізацією. Існування сакральних міфологічних матриць у символічному й симулятивному вимірах свідчить радше про процес відновлення сакральної парадигми, аніж про її відмирання. А це підсилює оптимістичні прогнози стосовно вектору руху сьогодення: повернення (або спроба й бажання такого напрямку) до витоків, до поведінкового рецепторію, до стратегічного практикуму, яким можна вважати міфологічні сценарії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович С. Д. Біблія та формування сакрального простору європейської мистецької культури / Семен Абрамович. – Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. – 152 с. + іл.
2. Аверинцев С. С. К истолкованию символики мифа об Эдипе / С. С. Аверинцев // Античность и современность : сб. ст. : к 80-летию Ф. А. Петровского / [АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького]. – М., 1972. – С. 90–103.
3. Авраменко О. В. Роль мовленнєвого жанру ПЕРЕКОНАННЯ у фреймовій організації американського драматургічного тексту ХХ ст. [Електронний ресурс] / О. В. Авраменко // Архив научных публикаций. – Електрон. дані. – Режим доступу: http://www.rusnauka.com/3._KAND_2007/Philologia/18844.doc.htm. – Назва з екрана.
4. Агеєва В. Жінка-авторка як інопланетянка / Віра Агеєва // Жінка як текст: Емма Андієвська, Соломія Павличко, Оксана Забужко: фрагменти творчості і контексти / упоряд. Л. Таран. – Київ, 2002. – С. 199–205.
5. Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму : монографія / Віра Агеєва. – Київ : Факт, 2003. – 320 с. – (Серія «Висока полиця»).
6. Адамчик В. В. Словарь символов и знаков : [тайн. символика, а также все богатство символ. знаний в трактовке от К. Юнга, З. Фрейда до Фрезера и Шнайдера] / В. В. Адамчик. – М. : АСТ ; Минск : Харвест, 2006. – 240 с.
7. Акіншина І. М. Жанрово-стильові особливості художньо-біографічної прози 80–90-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Ірина Миколаївна Акіншина ; Дніпропетр. нац. ун-т. – Дніпропетровськ, 2005. – 19 с.
8. Александрова В. Г. Еліптичні конструкції в англomовному дискурсі / В. Г. Александрова // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 9, Сучасні тенденції розвитку мов : зб. наук. пр. – Київ, 2007. – № 2. – С. 3–8.
9. Анастасьєва Д. С. Інтертекстуальні зв'язки «Казки про калинову сопілку» Оксани Забужко [Електронний ресурс] / Д. С. Анастасьєва // Вісн. Донец. нац. ун-ту Серія Б,

Гуманітарні науки. – Електрон. дані. – 2011 – № 1. – С. 13–18. – Режим доступу: <http://r.donnu.ru/jspui/bitstream/123456789/1555/2/2011-1.pdf>. – Назва з екрана.

10. Андрусів С. Історія української літератури ХХ століття [Текст] : підручник для студ. гуманіт. спец. вузів: У 2 кн. / Стефанія Андрусів ; ред. В. Г. Дончик. – К. : Либідь, 1998. – Кн. 2 : Друга половина ХХ століття / В. П. Агеєва [та ін.]. – [Б. м.] : [б.в.], 1998. – 456 с.

11. Анохіна Т. О. Онтологічне буття силенціальних лакун [Електронний ресурс] / Т. О. Анохіна // Філологічні трактати. – Електрон. дані. – Суми, 2009. – Т. 1, № 3–4. – С. 55–60. – Режим доступу: <http://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream/123456789/10211/1/7.pdf>. – Назва з екрана.

12. Антична література : Довідник / Буркат О. П., Беляєв Р. С., Вишневська Н.О. та ін. За ред. С. В. Семчинського. Передм. О. Д. Поноваріва. – К. : Либідь, 1993. – 320 с.

13. Антоненко Н. П. Міфопоетика та лінгвосеміотика асоціативів у російських чарівних казках : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.02 / Наталія Павлівна Антоненко ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – Київ, 2015. – 21 с.

14. Апинян Г. Игра в пространстве серьезного : Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие / Г. Апинян ; С.-Петербур. гос. консерватория, Ин-т народов Севера Рос. гос. пед. ун-та. – СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2003. – 398 с.

15. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка (стилистика декодирования) [текст]: учеб. пособ. для студ. пед. ин-тов по спец. «Иностранные языки» / И. В. Арнольд. – [3-е изд.] – М. : Просвещение, 1990. – 300 с.

16. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. / Н. Д. Арутюнова. – 2-е изд., испр. – М. : Яз. рус. культуры, 1999. – 895 с. – (Язык. Семиотика. Культура).

17. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других современных народов : в 3 т. / Александр Афанасьев – [Репринт издания 1865 г., с исправлениями]. – М. : Современ. писатель, 1995. – (Славянский мир).

Т. 1. – 412 с.

Т. 2. – 397 с.

Т. 3. – 415 с.

18. Афанасьев А. Н. Происхождение мифа : ст. по фольклору, этнографии и мифологии / А. Н. Афанасьев – М. : Индрик, 1996. – 640 с.
19. Багумян О. В. Текстова ситуація «соціальний захист»: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі різностильових англомовних текстів) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Олена Валентинівна Багумян; Київ. нац. лінгв. ун-т. – Київ, 2004. – 240 с.
20. Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян / А. К. Байбурин ; АН СССР, Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. – Ленинград : Наука (Ленингр. отд-ние), 1983. – 191 с.
21. Байбурин А. К. Ритуал в системе знаковых средств культуры / А. К. Байбурин // Этнознаковые функции культуры / АН СССР, Ин-т этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. – М., 1991. – С. 305–311.
22. Байбурин Ю. К. Ритуал: между биологическим и социальным / А. К. Байбурин // Фольклор и этнографическая действительность : [сб. ст. : к 75-летию со дня рожд. Б. Н. Путилова] / РАН, Ин-т этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. – СПб., 1992. – С. 18–28.
23. Базылев В. Н. Язык – ритуал – миф : (пособие по курсу) / В. Н. Базылев. – М. : Изд-во Моск. гос. лингвист. ун-та, 1994. – 228 с.
24. Баринг-Гоулд С. Мифы и легенды Средневековья / Сабин Баринг-Гоулд ; пер. в англ. И. Б. Куликовой. – М. : ЗАО «Центрполиграф», 2009. – 382 с.
25. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія : [підручник] / П. Баррі ; пер. з англ. О. Погинайко. – Київ : Смолоскип, 2008. – 360 с. – (Серія «Пролегомени»).
26. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Ролан Барт // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М. : Изд-во МГУ, 1987. – С. 387–422.
27. Барт Р. Миф сегодня / Р. Барт // Избранные работы : Семиотика. Поэтика : пер. с фр. / Р. Барт ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М., 1989. – С. 72–130.
28. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика : пер. с фр. / Ролан Барт ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. С. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.

29. Барт Р. Мифологии / Р. Барт ; пер., вступ. ст. и коммент. с фр. С. Зенкина. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1996. – 312 с.
30. Батракова С. П. Искусство и миф: Из истории живописи XX века / С. П. Батракова. – М. : Наука, 2002. – 215 с.: ил.
31. Бауман Ю. Міфи суспільної свідомості у дзеркалі української преси / Юрій Бауман // Дух і літера. – 1998. – № 3–4. – С. 206–219.
32. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин. – М. : Сов. писатель, 1963. – 363 с.
33. Башляр Г. Психоанализ огня : пер. с фр. / Гастон Башляр. – М. : Изд. гр. «Прогресс», 1993. – 176 с.
34. Безпечний І. Теорія літератури / Іван Безпечний. – Київ : Смолоскип, 2009. – 388 с.
35. Безхутрий Ю. М. Художній світ Миколи Хвильового : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01 / Юрій Миколайович Безхутрий; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. – Львів, 2003. – 35 с.
36. Белковский С. А. Инициация взросления в различных культурах [Электронный ресурс] / С. А. Белковский. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://www.follow.ru/article/265>. – Заглавие с экрана.
37. Бенуас Л. Знаки, символы и мифы / Л. Бенуас ; пер. с фр. А. Калантарова. – М. : Астрель: АСТ, 2006. – 158 [2] с. – (Cogito, ergo sum: «Университетская библиотека»).
38. Березовчук Л. Творчий портрет Сергія Жадана в інтер'єрі літературно-художньої політики [Електронний ресурс] / Лариса Березовчук // ЛИТЕР.НЕТ : геополитич. сервер. Крым. клуб. – Електрон. дані. – Режим доступу: <http://www.liter.net/=/Zhadan/bereza.html>. – Назва з екрана.
39. Бердяев Н. Смысл творчества. Опыт оправдания человека / Николай Бердяев. – 3-е изд. – Paris : YMCA-PRESS, 1991. – 452 с.
40. Бердяев Н. А. Царство духа и царство кесаря [Электронный ресурс] / Н. А. Бердяев. – Электрон. дан. – М., 1995. – Режим доступа: http://royallib.com/read/berdyayev_nikolay/tsarstvo_duha_i_tsarstvo_kesarya.html#0. – Название с экрана.

41. Берн Э. Введение в психиатрию и психоанализ для непосвященных : пер. с англ. / Эрик Берн. – СПб. : Талисман, 1994. – 432 с.
42. Библейская энциклопедия. Иллюстрированная полная популярная / труд и изд. архимандрита Никифора. – Репр. изд. – М. : Терра, 1990. – 902 с.
43. Бирлайн Дж. Ф. Параллельная мифология / Дж. Ф. Бирлайн. – М. : КРОН-ПРЕСС, 1997. – 336 с.
44. Біла А. Від ломки до ломки... (лірика Сергія Жадана) [Електронний ресурс] / Анна Біла // Кальміюс : літ.-мистец. альм.– Електрон. дані. – 2000. – Число 1–2 – Режим доступу: <http://www.kalmiyus.h1.ru/nomer4/kryt/bila.shtml>. – Назва з екрана.
45. Бітківська Г. Інтерпретація образу Іншого в дорожньому нарисі літературного журналу [Електронний ресурс] / Галина Бітківська // Синопис : електр. фах. вид. / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, Гуманіт. ін-т. – Електрон. дані. – 2015. – № 4. – Режим доступу: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/175/168>. – Назва з екрана.
46. Бодриар Ж. Общество потребления: Его мифы и структуры / Жан Бодриар ; пер. с фр., послесл. и примеч. Е. А. Самарская. – М. : Республика : Культур. революция, 2006. – 269 с. – (Мыслители XX века).
47. Бодриар Ж. Симулякри і симуляція / Жан Бодриар ; пер. з фр. В. Ховкун. – Київ : Вид-во С. Павличко «Основи», 2004. – 230 с.
48. Бодриар Ж. Фатальні стратегії / Жан Бодриар ; пер. з фр. Л. Кононовича. – Львів : Кальварія, 2010. – 192 с.
49. Бойцун І. Є. Міські акварелі Сергія Жадана / І. Є. Бойцун, М. Мухаметзянова // Вісник Львів. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. – 2013. – № 2, ч. 2. – С. 5–10.
50. Бойченко О. Тема / О. Бойченко // Лексикон загального та порівняльного літературознавства / Гол. ред. А. Волков. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С. 559-560.
51. Бондар-Терещенко І. Ostмодерн: геопоетика, психологія, влада : монографія / Ігор Бондар-Терещенко. – Тернопіль : Навч. кн. «Богдан», 2005. – 144 с.
52. Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання : монографія / О. Є. Бондарева. – Київ : Четверта хвиля, 2006. – 512 с.

53. Бондарева О. Є. Жанровий код перевернутого Євангелія у п'єсі Олега Гончарова «Сім кроків на Голгофу» / О. Є. Бондарева // Русская литература: Исследования : сб. науч. тр. / Киев. нац. ун-т им. Т. Шевченко, Ин-т лит. им. Т. Г. Шевченко. – Киев, 2008. – Вып. 12. – С. 259–275.
54. Бондарева О. Є. Драматургічна поетика авторської міфології Ярослава Верещака (за п'єсою «Душа моя зі шрамом на коліні») / О. Є. Бондарева // Діалог культур – феномен у міждисциплінарному вимірі. – Дрогобич, 2013. – С. 55–76.
55. Бондарева О. Є. Актуалізація досвіду «епічного театру» в сучасній українській драматургії / О. Є. Бондарева // Життя зі словом : ювіл. зб. на пошану докт. філол. наук, проф. М. Ткачука. – Київ ; Дрогобич, 2014. – С. 94–105.
56. Борисова Т. О некоторых семиотических понятиях : (обзор) [Электронный ресурс] / Тамара Борисова // Зеленая лампа. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://jgreenlamp.narod.ru/pervois.htm>. – Заглавие с экрана.
57. Брацка М. Етнічна парадигма «української школи» польського романтизму / М. Брацка. – Київ : УН-т «Україна», 2009. – 218 с.
58. Брацка М. Польська проза 40-80-х років XIX століття: міф – історія – цінності : монографія / М. Брацка ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – Київ : Талком, 2013. – 360 с.
59. Бровко О. О. Новела в структурі української прози: модифікації та функції : монографія / О. О. Бровко ; ДЗ «Луган. нац. ун-т ім. Т. Шевченка» . – Луганськ : Вид-во ЛНУ ім. Т. Шевченка, 2011. – 400 с.
60. Бровко О. Rhizome versus trees: естетичні можливості колажної поетики / Олена Бровко // Масова література: проблеми інтерпретації, змісту та форми : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. 16–17 жовт. 2015 р. – Київ, 2015. – С. 22–25.
61. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник для студ. вищих навч. закл. / Василь Будний, Микола Ільницький. – Київ : Києво-Могилян. академія, 2008. – 430 с.
62. Булкіна І. Портрет героя на сірому тлі / Інна Булкіна // Критика : часопис. – Київ, Кембридж, 2004. – Рік 8, число 3. – С. 25–27.
63. Буслаев Ф. И. Русский богатырский эпос. Русский народный эпос / Ф. И. Буслаев ; подгот. текста, заключит. ст. Э. Л. Афанасьева. – Воронеж, 1987. – 254 с.

64. Валлін-Вейє Г. Й. Квіти, краєвид, література [публіч. лекція] / Ганс Йорген Валлін-Вейє ; [пер. з англ. І. Старовойт] ; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, Центр гуманіт. дослідж. – Львів : Центр гуманіт. дослідж. ; Київ : Смолоскип, 2012. – 75, [4] с. : іл. – (Університетські діалоги ; № 16).
65. Василенко В. Краткий религиозно-философский словарь, 1996 г. [Электронный ресурс] / В. Василенко. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://terme.ru/dictionary/188>. – Заглавие с экрана.
66. Васильченко В. Обряд і мова як чинники неперервності традиції та формування Homo Traditionalis / В'ячеслав Васильченко // Молода нація : альманах. – 2008. – № 5. – С. 46–88.
67. Васильченко В. Традиції національної обрядовості в контексті самоорганізації та забезпечення життєдіяльності соціуму / В'ячеслав Васильченко // Молода нація : альманах. – 2015. – Спецвип. 53. – С. 140–152.
68. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание / А. Вежбицкая ; пер. с англ., отв. ред. М. А. Кронгауз, вступ. ст. Е. В. Падучевой. – М. : Рус. словари, 1996. – 416 с.
69. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков / А. Вежбицкая ; пер. с англ. А. Д. Шмелева ; под ред. Т. В. Бульгиной. – М. : Яз. рус. культуры, 1999. – I, XII, 780 с.
70. Вернадский В. И. Собрание сочинений. Т. 1. Биосфера и ноосфера / В. И. Вернадский. – Львов : АРС : Федерация орган. движения Украины, 2013. – 409, [3] с. – (Библиотека журнала ORGANIC UA; кн. 10. Серия «Отечественная мысль» ; кн. 4).
71. Веселовский А. Н. Избранные статьи / А. Н. Веселовский ; под общей ред.: М. П. Алексеева, В. А. Десницкого, В. М. Жирмунского, А. А. Смирнова ; вступ. ст. В. М. Жирмунского ; коммент. М. П. Алексеева. – Ленинград : Гос. изд. «Художеств. лит.», 1939. – 572 с.
72. Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов / А. Н. Веселовский // Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М. : Высш. школа, 1989. – С.300–307
73. Вознюк П. Державна політика злагоди у глибоко розділених суспільствах / Петро Вознюк // Молода нація : альманах. – 2015. – Спецвип. 53. – С. 79–84.

74. Войтович В. М. Міфи та легенди давньої України / В. М. Войтович. – Тернопіль : Навч. кн. «Богдан», 2005. — 392 с.
75. Войтович В. М. Українська міфологія / Валерій Войтович. – К. : Либідь, 2015. — 664 с.: іл.
76. Волошук Л. Поліфонія художнього світу прози Марії Матіос [Електронний ресурс] / Лариса Волошук // Синопис : електр. фах. вид. / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, Гуманіт. ін-т. – Електрон. дані. – 2013. – № 1. – Режим доступу: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/18/13>. – Назва з екрана.
77. Воркачев С. Г. Счастье как лингвокультурный концепт / С. Г. Воркачев. – М. : ИТДГК «Гнозис», 2004. – 236 с.
78. Воробйова О. П. Художній текст: у пошуках метаметоду інтерпретації / О. П. Воробйова // Англїстика та американїстика. – 2013. – Вип. 10. – С. 7–11.
79. Вулис А. З. В мире приключений: Поэтика жанра / А. З. Вулис. – М. : Сов. писатель, 1986. – 384 с.
80. Гаджиев К. Введение в политическую науку / Камалудин Гаджиев ; Ин-т «Откр. о-во». – М. : Логос, 1997. – 544 с. : ил.
81. Гальчук О. В. «...Не минає міг!»: Античний текст у поетичному просторі українського модернізму 1920–1930-х років : монографія / О. В. Гальчук. – Чернівці : Кн. – XXI, 2013. – 552 с.
82. Гальчук О. В. «Ефект Мідаса», або До естетичної проблематики української лірики високого модернізму / О. В. Гальчук // *Studia Philologica* (Філологічні студії) : зб. наук. пр. – 2014. – Вип. 3. – С. 137–143.
83. Гачев Г. Образ в русской художественной культуре / Г. Гачев. – М. : Искусство, 1981. – 247 с.
84. Гачев Г. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос / Г. Гачев. – М. : Изд. гр. «Прогресс», 1995. – 480 с.
85. Генералюк Л. Візуальний код Шевченка / Леся Генералюк // Слово і час. — 2004. — № 3. — С. 52–60.

86. Генералюк Л. Символіко-алегоричний концептуалізм Т. Шевченка: інтроспективна серія “Телемах – Діоген” / Леся Генералюк // Студії мистецтвознавчі. – К. : ІМФЕ НАН України, 2009. – №1(25). – С. 31–50.
87. Геннеп А., ван. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / Арнольд ван Геннеп ; пер. с фр.: Ю. В. Ивановой, А. В. Покровской ; послесл. Ю. В. Ивановой ; РАН, Ин-т этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. – М. : Вост. лит., 1999. – 200 с. – (Серия «Этнографическая библиотека»).
88. Генон Р. Инициация и духовная реализация [Электронный ресурс] / Рене Генон. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://nationalism.org/vvv/guenon-initiation.htm>. – Заглавие с экрана.
89. Гирц К. Интерпретация культур / Клиффорд Гирц ; пер. с англ., послесл. А. Елфимова ; Гл. ред. и авт. проекта: С. Я. Левит ; редкол. сер.: Л. В. Скворцов (председатель), И. Л. Галинская, Б. Л. Губман [и др.]. – М. : «Российская политическая энциклопедия» РОССПЭН, 2004. – 560 с. (Серия «Культурология. XX век»).
90. Гнатюк О. Між літературою і політикою : есеї та інтермедії / Оля Гнатюк. – Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – 368 с.
91. Голобородько Я. Психологічні натюрморти Оксани Забужко : [про збірку «Сестро, сестро»] / Я. Голобородько // Укр. мова та л-ра. – 2005. – Число 15. – С. 20.
92. Голобородько Я. Буковинська орнаментика Марії Матіос / Я. Голобородько // Вісн. НАН України. – Київ, 2008. – № 3. – С. 66–73.
93. Голобородько Я. Фантомні топоси Галини Пагутяк / Ярослав Голобородько // Голобородько Я. Елізіум. Інкорпорація стратогем. – Харків : Фоліо, 2009. – С. 116–135.
94. Голобородько Я. Ю. Ірраціональні модуси Галини Пагутяк / Я. Ю. Голобородько // Українська література в загальноосвітній школі. – 2012. – № 11. – С. 2–5.
95. Головатий М. Ф. Політична міфологія : навч. посіб. / М. Ф. Головатий ; Міжрегіон. акад. упр. персоналом. – Київ : МАУП, 2006. – 144 с.
96. Головин С. Л. Всемирный потоп : миф, легенда или реальность? Популярное введение в библейский катастрофизм / С. Л. Головин. – Симферополь : Христиан. науч.-апологетический центр, 1999. – 80 с.

97. Голодникова Ю. А. Город: сценарии виртуального карнавала / Ю. А. Голодникова // Актуальні проблеми слов'янської філології. – 2010. – Вип. 23. – Част. 1. – С. 303–310.
98. Голосовкер Я. Э. Логика мифа. Приложение : Акад. Н. И. Конрад о труде Я. Э. Голосовкера / Я. Э. Голосовкер ; сост. и авт. примеч.: Н. В. Брагинская, Д. Д. Леонов ; послесл. Н. В. Брагинской. – М. : Наука, 1987. – 218 с.
99. Голота Л. В. Епізодична пам'ять: роман / Л. В. Голота // Жіночий апокриф : вибр. тв. / Л. В. Голота. – Київ : Укр. письм., 2012. – С. 307–555.
100. Гордон Д. Терапевтические метафоры. Оказание помощи другим посредством зеркала / Д. Гордон. – СПб. : Белый кролик, 1995 – 1996 с.
101. Горошко Л. Символіка води в обрядовій традиції жителів Черкащини / Л. Горошко. – Київ : О. Філюк [вид.], 2014. – 256 с.
102. Грабович Г. Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості поета / Григорій Грабович ; пер. з англ. С. Павличко. – Київ : Рад. письм., 1991. – 212 с.
103. Грабович Г. Гоголь і міф України / Григорій Грабович // Сучасність : щомісяч. часоп. – 1994. – № 10. – С. 137–150.
104. Грабович Г. Шевченко, якого ми не знаємо : 3 проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета / Григорій Грабович. – 2-ге вид. – Київ : Критика, 2014. – 414 с. – (Шевченкознавчі праці, 2).
105. Грабовський С. Ідеології для сьогодення і майбуття: вибір за Україною / Сергій Грабовський // Молода нація : альманах. – 2015. – Спецвип. 53. – С. 6–24.
106. Греймас А.-Ж. Размышления об актантных моделях / А.-Ж. Греймас // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. – М. : ИГ «Прогресс», 2000. – С. 156–173.
107. Гринив В. Мифология бытия / В. Гринив. – Киев, 2004. – 218 с.
108. Гриценко О. Міфи / Олександр Гриценко // Нариси української популярної культури / О. Гриценко, М. Стріха, В. Солодовник [та ін.] ; Укр. центр культур. дослідж., Ін-т культур. політики. – Київ, 1998. – С. 335–388.
109. Гриценко О. Міфології, ідеології, громадські релігії : у пошуках виходу з кризи теоретичного перевиробництва / Олександр Гриценко // Дух і літера. – 1998. – № 3–4. – С. 167–185.

110. Губарева О. В. Формы репрезентации мифологической модели культуры в России конца XIX-первой половины XX вв. : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 24.00.01 / Ольга Викторовна Губарева ; Белгород. гос. ун-т. – Белгород, 2006. – 17 с.
111. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова – Київ : Критика, 2005. – 263 с.
112. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму / Тамара Гундорова ; Укр. наук. ін-т Гарвард. ун-ту, Ін-т Критики. Серія «Критичні студії». – Вид. 2-ге, перероб. та доп. – Київ : Критика, 2009. – 448 с.
113. Гундорова Т. Симптоматика «хворого тіла» / Тамара Гундорова // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік XIX, число 7–8. – С. 24–28.
114. Гундорова Т. Ворошиловград і порожнеча [Електронний ресурс] / Т. Гундорова // ЛітАкцент – світ сучасної літератури. – Електрон. дані. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2011/02/08/voroshylivhrad-i-porozhnecha/>. – Назва з екрана.
115. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми : статті та есеї / Тамара Гундорова. – Київ : Грані-Т, 2013. – 548 с. – (Серія «De profundis»).
116. Гейштор А. Слов'янська міфологія : пер. з пол. / Александр Гейштор. – Київ : ТОВ «Вид-во «Кліо», 2014. – 416 с. : іл.
117. Данек Д. Психоаналіз і семіотичний аналіз : (тези) / Данута Данек // Теорія літератури в Польщі: антологія текстів: друга половина XX – початок XXI ст. / пер. з пол. С. Яковенка. – Київ, 2008. – С. 393–397.
118. Даниленко Ю. В. Соціальна міфологія як соціокультурний феномен (філософський аналіз) : автореф. дис. ... канд. філос. наук : спец. : 09.00.03 / Юлія Володимирівна Даниленко ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – Київ, 2008. – 17 с.
119. Дейк Т. А. ван Язык. Познание. Коммуникация : сб. работ / Т. А. ван Дейк ; сост. В. В. Петрова ; пер. с англ. яз. под ред. В. И. Герасимова ; вступ. ст.: Ю. Н. Караулова, В. В. Петрова – М. : Прогресс, 1989. – 312 с.
120. Дейч А. Мифъ о Прометеѣ : лит.-ист. очеркъ / Александр Дейч // Ежемѣсячныя Литературныя и популярно-научныя приложения къ журналу «Нива» на 1912 г. – СПб., 1912. – Т. 3. – С. 91–108, 257–272.

121. Делез Ж. Что такое философия? = Qu'est- ce que la philosophie? / Жиль Делез, Феликс Гваттари ; пер. с фр. С. Н. Зенкина. – М. : Ин-т эксперим. Социологии ; СПб. : Алетейя, 1998. – 286 с. – (Gallicinium).
122. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози ХІХ–ХХ ст. / І. О. Денисюк. – К. : Вища школа, 1981. – 213 с.
123. Джонсон-Лэрд Ф. Процедурная семантика и психология значения / Ф. Джонсон-Лэрд // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1988. – Вып. 23. – С. 234–257.
124. Джугастрянська Ю. Радісна пустеля Галини Пагутяк / Ю. Джугастрянська // Літературна дефіляда: сучасна українська критика про сучасну українську літературу / ред., упорядкув. В. Панченко. – К. : Темпора, 2012. – 544 с. – С. 32–49.
125. Добролюбов Я. Мифологика власти [Электронный ресурс] / Я. Добролюбов // Журнальний зал. – Електрон. дан. – Режим доступу: http://magazines.russ.ru/oz/2002/4/2002_04_45.html. – Загравіє с екрана.
126. Донченко О. А. Архетипи соціального життя і політика (Глибинні регулятиви психополітичного повсякдення): наукове видання. / О. А. Донченко, Ю. В. Романенко. – Київ : Либідь, 2001. – 334 с.
127. Дридзо А. Мальчик становится мужчиной [Электронный ресурс] / А. Дридзо // Вокруг света : журнал. – Електрон. дан. – 2016. – Режим доступу: <http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/4615/>. – Загравіє с екрана.
128. Дроздовський Д. Міфосвіт Антонича: вічне повернення / Дмитро Дроздовський // ЛітАкцент: сучасна література в колі твого читання : альманах. – К.: Темпора, 2009. – С. 383–386.
129. Дубинянська Я. Матриця Армагедона [Електронний ресурс] / Я. Дубинянська // ЛітАкцент: сучасна література в колі твого читання : альманах. – Електрон. дані. – 2011. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2011/10/05/matrycja-armahedona/>. – Назва з екрана.
130. Дюркгейм Э. Самоубийство : соц. етюд / Э. Дюркгейм ; пер. с фр. А. Н. Ильинского ; под ред. В. А. Базарова ; с предисл. и библиогр. указ. рус. лит. о самоубийстве Г. И. Гордона. – СПб. : Н. П. Карбасников, 1912. – XXXII, 541 с.

131. Дюркгейм Э. О разделении общественного труда / Э. Дюркгейм ; пер. с фр. А. Б. Гофмана ; примеч. В. В. Сапова. – М. : Канон, 1996. – 432 с. – (История социологии в памятниках).
132. Дюркгейм Э. Элементарные формы религиозной жизни: тотемическая система в Австралии / Э. Дюркгейм // Мистика. Религия. Наука. Классики мирового религиоведения : антология : пер. с англ., нем., фр. / [сост. и общ. ред. А. Н. Красников] – М., 1998. – С. 176–231.
133. Дяченко С. І. «Пригоди молодого лицаря : роман з козацьких часів» Спиридона Черкасенка (типологія жанру, специфіка образної системи і способи її художньої реалізації) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Світлана Іванівна Дяченко; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – Київ, 2001. – 20 с.
134. Евгеньева Т. В. Социально-психологические основы формирования политической мифологии / Т. В. Евгеньева // Современная политическая мифология: содержание и механизмы функционирования / сост.: А. П. Логунов, Т. В. Евгеньева. – М., 1996. – С. 22–32.
135. Евгеньева Т. В. Технологии социальных манипуляций и методы противодействия им. Рабочая тетрадь / Т. В. Евгеньева. – СПб. : Питер-Юг, 2007. – 80 с.
136. Ейзенштейн С. Эстетика кіномистецтва. Дослідження. Статті. Лекції / Сергій Ейзенштейн. – Київ : Мистецтво, 1978. – 310 с. : портр.
137. Елисова М. О. Универсальный символ «мировое древо» и его образно-речевые парадигмы в художественных текстах Бориса Пастернака : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.02 / Медина Оразмухамедовна Елисова; Киев. нац. ун-т им. Т. Шевченко, Ин-т филологии. – Киев, 2006. – 242 л. [рукопись]
138. Еліаде М. Священне і мирське. – Міфи, сновидіння і містерії. – Мефістофель і Андрогін. – Еліаде М. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / М. Еліаде ; пер.: Г. Кьорян, В. Сахно. – Київ : Вид-во С. Павличко «Основи», 2001. – 591 с.
139. Ємець-Доброносова Ю. Ефект Прохаська / Юлія Ємець-Доброносова // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік 9, число 3. – С. 27–28.

140. Єременко О. В. Синкретизм художньої образності в українській прозі другої половини XIX – початку XX століття : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01 / Олена Володимирівна Єременко; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – Київ, 2008. – 39 с.
141. Єременко О. Інтерсеміотичні тропи як жанротворчий чинник / Олена Єременко // Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки : зб. наук. пр. / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. – Київ, 2013. – № 2. – С. 6–9.
142. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури : слов.-довід. / В. В. Жайворонок ; НАН України, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. – Київ : Довіра, 2006. – 703 с.
143. Жайворонок В. В. Українська етнолінгвістика : нариси : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / В. В. Жайворонок ; НАН України, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. – Київ : Довіра, 2007. – 262 с.
144. Жінка як текст : Емма Андіївська, Соломія Павличко, Оксана Забужко : фрагменти творчості і контексти / Упоряд. Л. Таран. – К. : Факт, 2002. – 208 с. – (Літ. Проект «Текст + контекст». Знакові літ. доробки та навколо них).
145. Жулинський М. Чи вгамує поет спрагу світла? / М. Жулинський // Заявити про себе культурою : тези трибунні, позатрибунні, а також роздуми й сповіді за парадною завісою / М. Жулинський. – Київ, 2001. – С. 464–475.
146. Жулинський М. На самотині з Богом / Микола Жулинський // Дрозд В. Листя землі. Кн. 1 / Володимир Дрозд. – Київ, 2009. – С. 8–35.
147. Жулинський М. Г. Нація. Культура. Література : нац.-культ. міфи та ідейно-естет. пошуки укр. л-ри / Микола Жулинський. – Київ : Наук. думка, 2010. – 560 с.
148. Забужко О. «Мені пощастило на старті...» : розмова з Оксаною Забужко / О. Забужко // Жінка як текст : Емма Андіївська, Соломія Павличко, Оксана Забужко : фрагменти творчості і контексти. – Київ, 2002. – 208 с. – С. 177–198.
149. Завадська Н. В. Фольклорний мотив заборони у прозі Марії Матіос / Н. В. Завадська // Вісн. Житомир. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка. Філологічні науки. – Житомир, 2014. – Вип. 4. – С. 286–289.
150. Заморева А. В. Концепт «общая оценка» в русской картине мира / А. В. Заморева // Русская филология : укр. вестн. – Харків, 2009. – № 2. – 94 с.

151. Заріцька В. В. Новітня міфологія як елемент соціальних технологій: соціально-філософський аспект : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.03 / Віта Володимирівна Заріцька ; АПН України, Ін-т вищ. освіти. – Київ, 2008. – 20 с.
152. Заярнюк А. Література в історії та історіографії / Андрій Заярнюк // Історії літератури: Збірник статей / Упоряд. О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська (Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету імені Івана Франка). – Київ : Смолоскип ; Львів : Літопис, 2010. – С. 1–40.
153. Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство : посібник / Н. В. Зборовська. – Київ, 2003. – 392 с. – (Серія «Альма-матер»).
154. Зборовська Н. Код української літератури : проект психоісторії новіт. укр. літ-ри / Н. В. Зборовська. – Київ : Академвидав, 2006. – 504 с. – (Монограф).
155. Зборовська Н. Відьмацька ересь Оксани Забужко (аналіз нової книги) / Ніла Зборовська [Електронний ресурс] // Livejournal. – Електрон. дані. – 2007. – Режим доступу: <http://zborovska.livejournal.com/3841.html>. – Назва з екрана.
156. Зборовська Н. Час, коли українські дружини стають відьмами / Ніла Зборовська // Слово і час. – 2008. – № 8. – С. 73–76.
157. Зварич І. М. Міф у генезі художнього мислення / І. М. Зварич ; Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. – Чернівці : Золоті литаври, 2002. – 236 с.
158. Зварич І. М. Архетип і основа художньої традиції : конспект лекції / І. М. Зварич; Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. – Чернівці : Рута, 2005а. – 47 с.
159. Зварич І. М. Міф як феномен людського мислення : конспект лекції / І. М. Зварич ; Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. – Чернівці : Рута, 2005b. – 24 с.
160. Зварич І. М. Міф і слово в просторово-часовому моделюванні дійсності : навч. посіб / І. М. Зварич ; Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. – Чернівці : Рута, 2005с. – 104 с.
161. Зварич І. М. Міф у сучасному художньому мисленні : конспект лекції / І. М. Зварич ; Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. – Чернівці : Рута, 2006. – 43 с.
162. Зеленский В. Словарь аналитической психологии [Электронный ресурс] / В. Зеленский. // Национальная психологическая энциклопедия. – Электрон. дан. – 2016. – Режим доступа: <http://vocabulary.ru/dictionary/11/word/%C8%CD%C8%D6%C8%C0%D6%C8%DF>. – Заглавие с экрана.

163. Зелінська Л. В. Антиколоніальний дискурс і постколоніальна критика в контексті міжкультурної комунікації / Л. В. Зелінська // Наук. зап. Нац. ун-ту «Острозька академія». Серія філологічна. – Острог, 2009. – Вип. 11. – С. 613–621.
164. Землянська А. В. Біблійні мотиви у романі М. Матіос «Солодка Даруся» [Електронний ресурс] / А. В. Землянська, О. Т. Кольцова // Наук. зап. Харків. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Серія: Літературознавство. – Електрон. дані. – 2014. – Вип. 1. – С. 40–48. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl_2014_1\(1\)_7](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl_2014_1(1)_7). – Назва з екрана.
165. Золотарев А. М. Родовой строй и первобытная мифология / А. М. Золотарев. – М.: Наука, 1964. – 328 с.
166. Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. II. Статьи о русской литературе / Вяч. Вс. Иванов. – М.: «Языки русской культуры», 2000. – 850 с. (Язык. Семиотика. Культура).
167. Ионов И. Н. Историческое бессознательное и политический миф. Историографический очерк. / И. Н. Ионов // Современная политическая мифология: содержание и механизмы функционирования / сост.: А. П. Логунов, Т. В. Евгеньева. – М., 1996. – С. 5–22.
168. Изотова Н. Репрезентація кластерного концепту шлях до слави крізь призму взаємодії його складників (на матеріалі англomовної біографічної прози ХХ століття) [Електронний ресурс] / Наталя Изотова. – Електрон. дані. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/VZhDU/2010_51/vip51_27.pdf. – Назва з екрана.
169. Ісаєнко К. П. Особливості презентації жіночого образу у прозі Марії Матіос / К. П. Ісаєнко // Наук. зап. Ніжин. держ. ун-ту ім. М. Гоголя. Серія: Філологічні науки. – Ніжин, 2011. – С. 6–8.
170. Ісаєнко К. П. Стилiстичні особливості прози О. Забужко і М. Матіос (спроба порівняльного аналізу) / К. П. Ісаєнко // Наук. зап. Ніжин. держ. ун-ту ім. М. Гоголя. Серія: Філологічні науки. – Ніжин, 2012. – С. 12–14.
171. Каганов Ю. Мова та ідеологія : радянська уніфікація vs українська ідентичність / Юрій Каганов // Молода нація : альманах. – 2015. – Спецвип. 53. – С. 90–113.
172. Казміренко В. П. Особистісне прийняття відповідальності в політичному виборі / В. П. Казміренко // Наукові студії із соціальної та політичної психології : зб. ст. / Акад.

пед. наук України, Ін-т соц. та політ. психології АПН України. – 2003. – Вип. 7. – С. 186–198.

173. Кара-Мурза С. Г. Манипуляция сознанием / С. Г. Кара-Мурза. – Киев : Оріяни, 2000. – 448 с.

174. Караулов Ю. И. Русский язык и языковая личность / Ю. И. Караулов. – М., 1987. – 263 с.

175. Кассирер Э. Опыт о человеке: Введение в философию человеческой культуры / Эрнст Кассирер ; пер. А. Муравьева // Проблема человека в западной философии : переводы / сост. и послесл. П. С. Гуревича. – М., 1988. – С. 3–30.

176. Кассирер Э. Эссе о человеке / Эрнст Кассирер // Мистика, религия, наука. Классики мирового религиоведения : антология. – М., 1998. – С. 386–387.

177. Кассирер Э. Избранное: Индивид и космос / Эрнст Кассирер. – М. ; СПб. : Университ. кн., 2000. – 654 с. – (Книга света).

178. Кассирер Э. Философия символических форм Том 2. Мифологическое мышление [Электронный ресурс] / Эрнст Кассирер. – Электрон. дан. – М. ; СПб. : Университетская книга, 2002. – 280 с. — (Книга света). – Режим доступа: http://yanko.lib.ru/books/philosoph/kassirer-phil_simv_form-2-81.pdf. – Заглавие с экрана.

179. Кереньи К., Юнг К.-Г. Введение в сущность мифологии / К. Кереньи, К.-Г. Юнг // Юнг К.-Г. Душа и миф: шесть архетипов / К.-Г. Юнг ; пер. с англ. В. В. Наукманова. – К.: Гос. библиотека Украины для юношества, 1996. – С. 11–210.

180. Коваленко О. В. Мотиви дороги (рух і процесуальність) у поезії Сергія Жадана (на матеріалі збірки «Цитатник») / Патологічна потреба дороги у поезії Сергія Жадана (на матеріалі збірки «Цитатник») / О. В. Коваленко // Магістеріум. Літературознавчі студії. – 2010. – Вип. 38. – С. 90–93.

181. Козак С. В. «Людина і природа» у змалюванні побуту в літературно-художньому дискурсі [Електронний ресурс] / С. В. Козак // Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. – Електрон. дані. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/natural/vkhnu/Rgf/2011_953/11ksvlhd.pdf. – Назва з екрана.

182. Колесник О. С. Мовні засоби відображення міфологічної картини світу: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі давньоанглійського епосу та сучасних

- британських художніх творів жанру фентезі) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Олександр Сергійович Колесник; Київ. нац. лінгв. ун-т. – Київ, 2003. – 20 с.
183. Колесник О. С. Лінгвокультурні особливості міфологічних сценаріїв [Електронний ресурс] / О. С. Колесник // Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського : веб-сайт. – Електрон. дані. – 2009. – С. 122-134. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/soc_gum/zrgf/2009_24/Articles/Kolesnik%20RGF24.pdf. – Назва з екрана.
184. Колесник О. С. Функціональні особливості номінативних одиниць вербалізації міфологічних концептів у поетичному дискурсі (на матеріалі англomовних текстів рок-пісень кінця ХХ століття) [Електронний ресурс] / О. С. Колесник // Zhytomyr State University Library : web-site. – Електрон. дані. – Режим доступу: <http://eprints.zu.edu.ua/1485/1/04koskpd.pdf>. – Назва з екрана.
185. Колесник О. С. Міфологічний простір крізь призму мови та культури : монографія / О. С. Колесник. – Чернігів : РВВ ЧНПУ ім. Т. Г. Шевченка, 2011. – 312 с.
186. Колошук Н. Г. Про специфіку сюжето- й характеротворення в сучасному українському романі-епопеї (В. Дрозд, «Листя землі») / Н. Г. Колошук // Литературоведческий сборник. – Донецк, 2004. – Вып. 20. – С. 131–150.
187. Кольев А. Политическая мифология: Реализация социального опыта. / А. Кольев – М. : Логос, 2003. – 384 с.
188. Коновалова Ж. Ф. Советский «рай на земле» / Ж. Ф. Коновалова // Образ рая: от мифа к утопии. Серия: Symposium. – СПб. : С.-Петербург. филос. о-во, 2003. – Вып. 31. – С. 176–179.
189. Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису / Дорота Корвін-Пйотровська ; пер. з пол. З. Рибчинська. – Львів : Літопис, 2009. – 208 с.
190. Косарев А. Ф. Философия мифа: Мифология и ее эвристическая значимость / А. Ф. Косарев. – М. : Per Se ; СПб. : Университет. кн., 2000. – 304 с.
191. Косидовский З. Библейские сказания / Зенон Косидовский ; пер. с польск. Э. Гессен, Ю. Мирской. – Изд. 3-е. – М. : Политиздат, 1975. – 455 с. с ил.

192. Косицька Н. В. Есхатологічна модель у повісті «Армагедон уже відбувся» Марії Матіос [Електронний ресурс] / Н. В. Косицька. – Електрон. дані. – Режим доступу: <http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/12/24.4.10.pdf>. – Назва з екрана.
193. Косицька Н. Топос пограниччя у прозі Марії Матіос : міфопоетичний аспект / Наталія Косицька // Вісн. Львів. ун-у. Серія філологічна. – Львів, 2014. – Вип. 60, ч. 2. – С. 309–315.
194. Костомаров М. Слов'янська міфологія / Микола Костомаров ; упоряд., приміт.: І. П. Бетко, А. М. Полотай ; вступ. ст. М. Т. Яценка. – Київ : Либідь, 1994. – 384 с.
195. Котик-Чубінська М. Дорожні знаки до Ворошиловграда / Марія Котик-Чубінська // Критика прози: статті та есеї / В. Неборак, І. Котик, М. Котик-Чубінська, М. Барабаш, К. Левків : Львів. вид-ня Ін-ту ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К. : Грані-Т, 2001. – 328 с. – С. 84–98.
196. Кохановська Т., Назаренко М. Василь Шкляр – через жанр до міфу / Тетяна Кохановська, Михайло Назаренко // Літературна дефіляда: сучасна українська критика про сучасну українську літературу / ред., упорядкув. В. Панченко. – К. : Темпора, 2012. – 544 с. – С. 209–229.
197. Коцарев О. «Москалиця» — міцна проза і піар-класика не для гурманів / Олег Коцарев // ЛітАкцент: сучасна література в колі твого читання : альманах. – Київ, 2009. – Вип. 1. – С. 324–326.
198. Коцарев О. Безнадійні віра і любов Сергія Жадана / О. Коцарев // Літературна дефіляда : сучасна українська критика про сучасну українську літературу / ред., упорядкув. В. Панченко. – К. : Темпора, 2012. – 544 с. – С. 230–249.
199. Кочерга С. О. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів : монографія / С. О. Кочерга. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2010. – 656 с.
200. Кривчикова О. В. Національний міф та його трансформація в українській еміграційній поезії (на прикладі «празької школи») : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Оксана Вікторівна Кривчикова ; НАН Україн, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – Київ, 2002. – 20 с.
201. Крістева Ю. Полілог / Юлія Крістева ; пер. з фр. П. Таращука. – Київ : Юніверс, 2004. – 480 с.

202. Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина ; под общ. ред. Е. С. Кубряковой. – М. : МГУ, 1996. – 245 с. : ил.
203. Кукса І. М. Фреймове моделювання мовленнєвого жанру теледебатів / І. М. Кукса // Вісн. ЛНУ ім. Т. Шевченка. – № 9, ч. 2. – Київ, 2011. – С. 52–57.
204. Куликова Е. Ю. Райский топос в лирике В. Ходасевича / Е. Ю. Куликова // Образ рая: от мифа к утопии. Серия: Symposium. – СПб. : С.-Петербург. филос. о-во, 2003. – Вып. 31. – С. 215–219.
205. Кучменко Е. М. Роль міфу у розвитку світової культури / Е. М. Кучменко. – Київ : Знання, 1999. – 280 с.
206. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой : [пер. с англ.] / Джозеф Кэмпбелл; [вступ. ст. Н. Калины]. – М. ; Киев : РЕФЛ-бук : АСТ, 1997. – 378, [4] с. : ил. – (Astrum sapientiae).
207. Кэмпбелл Дж. Мифы, в которых нам жить / Джозеф Кэмпбелл. – К. : София; М. : Гелиос, 2002. – 256 с.
208. Лакан Ж. Я в теории Фрейда и в технике психоанализа [Электронный ресурс] / Жак Лакан. – Электрон. дан. – М. : Логос, 1999. – Режим доступа: http://royallib.com/book/lakan_gak/ya_v_teorii_freyda_i_v_tehnike_psihoanaliza_195455.html. – Заглавие с экрана.
209. Лакофф Дж. Лингвистические гештальты [Электронный ресурс] / Дж. Лакофф // Новое в зарубежной лингвистике. – Электрон. дан. – М., 1981. – Вып. 10 : Лингвистическая семантика. – http://www.classes.ru/grammar/155.new-in-linguistics-10/source/worddocuments/_19.htm. – Заглавие с экрана.
210. Лакофф Дж. Когнитивные аспекты языка / Дж. Лакофф // Новое в зарубежной лингвистике / Дж. Лакофф, М. Джонсон. – М., 1988. – № 23. – С. 34–58.
211. Лакофф Дж. Метафоры, которыми мы живем / Дж. Лакофф, М. Джонсон // Теория метафоры : Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; Общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. – М. : Прогресс, 1990. – С. 387–415.
212. Лангаккер Р. У. Когнитивная грамматика : [науч.-аналит. обзор. : перевод / Р. У. Лангаккер ; РАН, ИНИОН. – М. : ИНИОН, 1992. – 55, [1] с. : ил. – (Серия «Актуальные проблемы прикладного языкознания»).

213. Лебон Г. Психология толп / Г. Лебон // Психология толп [Перевод / Предисл. И. В. Задорожнюка; Вступ. ст. В. Н. Дружинина]. – М. : Ин-т психологии РАН : КСП+, 1998. – С. 15–256.
214. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении / Л. Леви-Брюль. – М. : Педагогика-Пресс, 1994. – 608 с. – (Серия «Психология: Классические труды»).
215. Леви-Стросс К. Первобытное мышление / К. Леви-Стросс ; пер., вступ. ст. и прим. А. Б. Островского. – М. : Республика, 1994. – 384 с. : ил. – (Мыслители XX в.).
216. Леви-Стросс К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс ; пер. с фр. В. Иванова. – М. : Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с. – (Серия «Психология без границ»).
217. Литвак М. Из Ада в Рай: Избранные лекции по психотерапии (учебное пособие) [Электронный ресурс] / Михаил Литвак. – Электрон. дан. – Ростов н/Д. : Феникс, 1997. – 448 с. – Режим доступа: http://loveread.ec/read_book.php?id=45064&p=85. – Заглавие с экрана.
218. Література. Теорія. Методологія : зб. ст. / пер. з пол. С. Яковенка ; упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької. – 2-ге вид. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилян. акад.», 2008. – 543 с.
219. Ліхоманова Н. Монтаж / Н. Ліхоманова // Лексикон загального та порівняльного літературознавства / Гол. ред. А. Волков. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С. 345.
220. Лобок А. Антропология мифа / Александр Лобок. – Екатеринбург : Банк культур. информ., 1997. – 688 с. – (Библиотека философа: Философский андеграунд Урала).
221. Логический анализ языка. Космос и хаос. Концептуальные поля порядка и беспорядка / отв. ред. Н. Д. Арутюнова. – М. : Индрик, 2003. – 640 с.
222. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / Алексей Лосев. – М. : Искусство, 1976. – 367 с.
223. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф : тр. по языкознанию / Алексей Лосев. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 479 с.
224. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура / Алексей Лосев. – М. : Политиздат, 1991. – 525 с. – (Мыслители XX века). Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян / А. Ф. Лосев; сост. А. А. Тахо-Годи; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. — М.: Мысль, 1996. — 975 с, 1 л. портр.

225. Лосев А. Диалектика мифа / Алексей Лосев. – М. : Академ. Проект, 2008. – 303 с. – (Серия «Философские технологии»).
226. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха : пособие для студентов / Ю. М. Лотман. – Ленинград : Изд-во «Просвещение», 1972. – 272 с.
227. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – М. : Гнозис : Изд. гр. «Прогресс», 1992. – 272 с.
228. Лотман Ю. М. и тартуско-московская семиотическая школа / Ю. М. Лотман. – М. : Гнозис, 1994. – 547 с.
229. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю. М. Лотман // О поэтах и поэзии / Ю. М. Лотман. – СПб., 1996. – С. 18–252.
230. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – Семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М. : Яз. рус. культуры, 1996. – 464 с.
231. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство–СПБ, 2005. – С. 1–285.
232. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман // Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство–СПБ, 2005. – С. 288–372 ; 482–671.
233. Лотман Ю. М. Текст в тексте / Ю. М. Лотман // Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство–СПБ, 2005. – С. 423–435.
234. Лузина Т. И. Русское сектантство: в поисках «земного рая» / Т. И. Лузина // Образ рая: от мифа к утопии. Серия: Symposium. – СПб. : С.-Петерб. филос. о-во, 2003. – Вып. 31. – С. 183–186.
235. Лукьянова А. Мужская инициация [Электронный ресурс] / А. Лукьянова. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://tanya-morozova.livejournal.com/125410.html>. – Заглавие с экрана.
236. Луньова Т. В. До питання про епістемологічні основи використання поняття «фрейм» у сучасних лінгвокогнітивних дослідженнях / Т. В. Луньова // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики : зб. наук. пр. / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка – Київ, 2008. – Вип. 13. – С. 195–202.

237. Луцюк М. В. Біблійна космогонія на тлі давньосхідних міфічних систем / Микола Луцюк // Мовні і концептуальні картини світу : зб. наук. пр. – 2004. – Вип. 10. – С. 359–366.
238. Луцюк М. Еволюція близнюкового міфу в давньосхідній традиції [Електронний ресурс] / Микола Луцюк // Синопис : електр. фах. вид. / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, Гуманіт. ін-т. – Електрон. дані. – 2015. – № 3. – Режим доступу: <http://elibrary.kubg.edu.ua/10981/1/160#>. – Назва з екрана.
239. Маєрчик М. Ритуал і тіло: Структурно-семантичний аналіз обрядів українського родинного циклу / Марія Маєрчик. – Київ : Критика, 2011. – 328 с.
240. Мак-Люен М. Галактика Гутенберга: Становлення людини друкованої книги / Маршалл Мак-Люен ; пер. з англ.: А. А. Галушки, В. І. Постнікова. – Київ : Ніка-Центр, 2015. – 388 с. – (Серія «Зміна парадигми» ; вип. 1).
241. Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов [Электронный ресурс] / Марк Маковский. – Электрон. дан. – М., 1996. – 416 с. : ил. – Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/404293/>. – Заглавие с экрана.
242. Малахов В. Міф про міф. Національна міфологія як тема сучасної міфотворчості / Віктор Малахов // Дух і літера. – 1998. – № 3–4. – С. 76–83.
243. Малиновский Б. Магия, наука и религия : пер. с англ [Электронный ресурс] / Бронислав Малиновский. – Электрон. дан. – М. : Рефл-бук, 1998. – 304 с. – (Серия «Astrum Sapientiae»). – Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/malin/index.php. – Заглавие с экрана.
244. Мамардашвили М. Как я понимаю философию [Электронный ресурс] / М. Мамардашвили ; [сост. и общ. ред. Ю. И. Сенокосов] – 2-е изд. – Электрон. дан. – М., 1992. – Режим доступа: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s01/z0001103/>. – Заглавие с экрана.
245. Марковина И. Ю. Культурная константа «свой-чужой» на аксиологической оси модели мира: механизмы защиты / И. Ю. Марковина, Т. А. Васильченко // Язык. Сознание. Культура: сб. статей / Под ред. Н. В. Уфимцевой, Т. Н. Ушаковой. – М. – Калуга: ИП Кошелев (Изд-во «Эйдос»), 2005. – С. 217–230.

246. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества / Г. Маркузе ; пер. с англ., послесл., примеч. А. А. Юдина ; сост., предисл. В. Ю. Кузнецова. – М. : ООО «Изд-во АСТ», 2002. – 526, [2] с.
247. Матіяш Б. Пам'ять про Анну / Богдана Матіяш // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік 9, число 3. – С. 29–30.
248. Махлина С. Т. Семиотика сакральнo-релігiозних представлень / Светлана Махлина. – СПб. : Алетейя, 2008. – 172 с. – (Серия «Миф. Религия. Культура»).
249. Мелетинский Е. М. Мифология / Елеазар Мелетинский // Философский энциклопедический словарь / Гл. редакция: Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов. – М. : Сов. Энциклопедия, 1983. – С. 377–378.
250. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа : [текст] / Е. М. Мелетинский / РАН, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – 2-е изд., репр. – М. : Вост. лит., 1995. – 408 с. – (Серия «Исследования по фольклору и мифологии Востока»).
251. Милорадович В. П. Українська відьма : нариси укр. демонології / В. П. Милорадович ; упоряд., пер., передм. О. М. Таланчук ; [приміт.: В. П. Милорадовича, О. М. Таланчук] ; худож. оформл. І. А. Вишинського. – Київ : Веселка, 1993. – 72 с.
252. Минский М. Фреймы для представления знаний : пер. с англ. / М. Минский ; под ред. Ф. М. Кулакова. – М. : Энергия, 1979. – 151 с.
253. Михед Т. Міф про Едем у просторі американської романтичної літератури / Тетяна Михед // Слово і час. – 2007а. – № 3. – С. 69–78.
254. Михед Т. В. Пуриганський дискурс в літературі американського романтизму : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.04 / Тетяна Василівна Михед; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – Київ, 2007б. – 40 с.
255. Мишанич М. Міф, міфологія, міфологізм, міфокритика, міфопоетика: історія інтерпретації і розмежування понять : доп. на V Міжнар. конгресі українців (м. Чернівці, 26–29 серп. 2002 р.) / Мотря Мишанич, Степан Мишанич ; Міжнар. асоц. українців, Донец. нац. ун-т. – Донецьк : Норд-Прес, 2002. – 58 с.

256. Мишанкина Н. А. Метафорическая модель как маркер интертекстуальности в научном тексте / Н. А. Мишанкина // Вестн. Томского гос. ун-та. Филология. – 2008. – № 1. – С. 18–27.
257. Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Большая Рос. энциклопедия, 1998. –
Т. 1 : А–К. – 671 с. : ил.
Т. 2 : К–Я. – 719 с. : ил.
258. Мілош Ч. Велике князівство літератури : вибр. есеї. / Ч. Мілош ; передм. О. Гнатюк ; упоряд.: О. Коваленко, І. Ковальчук ; пер. із пол.: О. Коваленко, І. Ковальчук, А. Павлишина. – Київ : Дух і Літера, 2011. – 440 с.
259. Міщенко М. Д. Ідеологія, соціальна міфологія та трансформаційні процеси в українському суспільстві / М. Д. Міщенко ; Рада нац. безпеки і оборони України, Нац. ін-т стратег. дослідж. – Київ : НІСД, 1998. – 102 с. – (Соціальні стратегії ; вип. 4).
260. Мозер М. Український П'ємонт? Дещо про значення Галичини для формування, розбудови й збереження української мови / Міхаель Мозер ; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, Центр гуманіт. дослідж. – Львів : Центр гуманіт. дослідж. ; Київ : Смолоскип, 2011. – 160 с. – (Університетські діалоги ; № 14).
261. Морамарко М. Масонство в прошлом и настоящем: Пер. с ит. / М. Морамарко ; Вступ. ст. и общ. ред. В. И. Уколовой.— М.: Прогресс, 1989.— 304 с. [Электронный ресурс] // Библиотека Гумер. – Электрон. дан. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Moram/index.php. – Заглавие с экрана.
262. Морозов А. Пошуки ідентичності в одновимірному світі та фактор Іншого / Андрій Морозов // Молода нація : альманах. – 2008. – № 5. – С. 25–45.
263. Московичи С. Век толп / С. Московичи. – М. : Изд-во «Центр психологии и психотерапии», 1998. – 480 с.
264. Наєнко М. Інтим письменницької праці : літ.-крит. дослідж. / М. К. Наєнко. – Київ : ВЦ «Просвіта», 2013. – 736 с. – (Бібліотека Шевченківського комітету).
265. Наливайко Д. Теорія літератури і компаративістика / Дмитро Наливайко. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилян. акад.», 2006. – 347 с.

266. Насмінчук І. А. Проза Марії Матіос: особливості індивідуального стилю : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Ірина Анатоліївна Насмінчук; Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. – Івано-Франківськ, 2009. – 16 с.
267. Неклюдов С. Ю. Структура и функции мифа [Электронный ресурс] / С. Ю. Неклюдов // Мифы и мифология в современной России / Под ред. К. Аймермахера, Ф. Бомсдорфа, Г. Бордюкова. М.: АИРО-XX, 2000. – Электрон. дан. – М., 2000. – С. 17–38. – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/myth/nekludov.htm>. – Заглавие с экрана.
268. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу: ескіз української міфології / І. Нечуй-Левицький. – Київ : Обереги, 1992. – 144 с. – (Бібліотека українського раритету).
269. Николаева Т. И. Метатекст и его функции в тексте / Т. М. Николаева // Исследования по структуре текста / Отв. ред. к. ф. н. Т. В. Цивьян. – М., 1987. – 301 с.
270. Ніконова В. Г. Ієрархія концептів в трагедійній картині світу (на матеріалі п'єс Шекспіра) / В. Г. Ніконова // Учен. зап. Тавр. нац. ун-та ім. В. И. Вернадского. Серія: Филология. – Симферополь, 2006. – Т. 19, № 3. – С. 328–332.
271. Новиков А. О. Фольклорно-міфологічне підґрунтя злочину в повісті Оксани Забужко «Казка про калинову сопілку» / А. О. Новиков // Літератури світу: поетика, ментальність і духовність : зб. наук. пр. / Криворіз. нац. ун-т. – Кривий Ріг: [б. в.], 2013. – Вип. 2. – С. 149–156.
272. Новикова М. Міфи та місія / Марина Новикова. – Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2005. – 432 с.
273. Новичкова Т. А. Эпос и миф / Т. А. Новичкова. – СПб. : Наука, 2001. – 246 с.
274. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять / П'єр Нора; пер. із фр. А. Репи. – К. : ТОВ «Видавництво “КЛІО”», 2014. – 272 с.
275. Нямцу А. Є. Легендарно-міфологічна традиція у світовій літературі (теоретичні та історико-літературні аспекти) : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.04 ; 10.01.05 / Анатолій Євгенович Нямцу; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – Київ, 1997. – 34 с.
276. Нямцу А. Е. Поэтика традиционных сюжетов / А. Е. Нямцу ; Чернов. гос. ун-т им. Ю. Федьковича, Науч.-исслед. центр «Библия и культура». – Черновцы : Рута, 1999. – 176 с.

277. Нямцу А. Е. Традиционные сюжеты, образы, мотивы : статьи / А. Е. Нямцу ; Чернов. гос. ун-т им. Ю. Федьковича, Науч.-исслед. центр «Библия и культура». – Черновцы : Рута, 2001. – 157 с.
278. Нямцу А. Е. Основы теории традиционных сюжетов / А. Е. Нямцу ; Чернов. гос. ун-т им. Ю. Федьковича, Науч.-исслед. центр «Библия и культура». – Черновцы : Рута, 2003. – 80 с.
279. Нямцу А. Е. Миф и литература (теоретические аспекты функционирования) : учеб. пособие / А. Е. Нямцу ; Чернов. гос. ун-т им. Ю. Федьковича, Науч.-исслед. центр «Библия и культура». – Черновцы : Рута, 2005. – 80 с.
280. Нямцу А. Е. Архетипические модели в современном литературном контексте : учеб. пособие / А. Е. Нямцу ; Чернов. гос. ун-т им. Ю. Федьковича, Науч.-исслед. центр «Библия и культура». – Черновцы : Рута, 2006. – 72 с.
281. Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) : Монография / А. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2007. – 520 с.
282. Нямцу А. Е. Славянские литературы в общекультурном универсуме: учеб. пособие / А. Е. Нямцу ; Чернов. гос. ун-т им. Ю. Федьковича, Науч.-исслед. центр «Библия и культура». – Черновцы : Черновицкий нац. ун-т, 2012. – 520 с.
283. Нямцу А. Є. Троянська міфологія у літературному контексті : монографія / Анатолій Нямцу, Ольга Добринчук ; Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, Н.-д. центр «Біблія і Культура». – Чернівці : Рута, 2012. – 215 с.
284. Образ рая: от мифа к утопии. Серия: Symposium. Вып. 31 / отв. ред. вып. М. М. Шахнович. – СПб. : С.-Петербург. филос. о-во, 2003. – 256 с.
285. Орнатская Л. А. О социальной функции образа рая / Л. А. Орнатская // Образ рая: от мифа к утопии. Серия: Symposium. – СПб. : С.-Петербург. филос. о-во, 2003. – Вып. 31. – С. 186–190
286. Осаченко Ю. С. Миф и логос науки / Ю. С. Осаченко // Философия науки. – Новосибирск, 2012. – № 4. – С. 3–19.
287. Островский А. Б. Парадигма мифологического мышления: очерк вклада К. Леви-Стросса. / А. Б. Островский. – СПб., 2004. – 182 с.

288. Ощепкова А. И. Фольклорно-мифологическая традиция и проблемы эволюции раннего творчества Андрея Белого : автореф. дис канд. филол. наук : 10.01.01 / Анна Игоревна Ощепкова; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена.– СПб., 2008. – 28 с.
289. Павличко Д. Безодня, куди страшно заглядати / Д. Павличко // Літ. Україна. – 2005. – 20 січня. – С. 6.
290. Павличко Д. В. Літературознавство : критика. [У 2 т.]. Т. 1. Українська література / Д. В. Павличко. – Київ : Вид-во С. Павличко «Основи», 2007. – 566 с.
291. Павличко С. Теорія літератури / Соломія Павличко ; упор. В. Агеєва, Б. Кравченко. – Вид. 2-е. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2009. – 679 с.
292. Павлишин Г. Рецепція роману Марії Матіос «Солодка Даруся» Дмитром Павличком / Г. Павлишин // *Studia methodologica*. – 2010. – № 30. – С. 28–31.
293. Павлишин Г. Міфопоетична інтерпретація символів у прозі Марії Матіос / Галина Павлишин // *Питання літературознавства : наук. зб. / Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича*. – 2011. – Вип. 82. – С. 28–34.
294. Павлишин М. Постколоніальна критика і теорія / Марко Павлишин // *Слово. Знак. Дискурс : антол. світ. літ.-крит. думки ХХ ст.* – Львів, 1996. – С. 531–535.
295. Павлишин М. Чому не шелестить «Листя землі»? / М. Павлишин // *Канон та іконостас: літературно-критичні статті*. – К. : Час, 1997. – С. 276–292.
296. Павлишин М. Історія літератури і здоровий глузд / Марко Павлишин // *Історії літератури : зб. ст. / упоряд.: О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська ; Центр гуманіт. дослідж.* – Київ : Смолоскип ; Львів: Літопис, 2010. – 184 с.
297. Павлишин М. Література, нація і модерність / Марко Павлишин ; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, Центр гуманіт. дослідж. – Львів : Смолоскип, 2013. – 84, [1] с. : іл. – (Університетські діалоги ; № 18).
298. Павлюк Л. С. Знак, символ, міф у масовій комунікації : посібник / Л. С. Павлюк. – Львів : ПАІС, 2006. – 120 с.
299. Пажо Д.-А. Від культурних кліше до імажинарного / Даніель-Анрі Пажо // *Літературна компаративістика*. – 2011. – Вип. 4, ч. 2 : Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. – С. 396–430.

- 300.Пантелей М. В. Фреймовий аналіз понятійного складника лінгвокультурного концепту POLITICIAN/ПОЛІТИК у британському газетному дискурсі [Електронний ресурс]. / М. В. Пантелей. – Електрон. дані. – 2016. – Режим доступу: <http://lib.chdu.edu.ua/pdf/novitfilolog/13/62.pdf>. – Назва з екрана.
- 301.Панченко В. Є. Кільця на дереві / В. Є. Панченко. – Київ : ТОВ «Вид-во “Кліо”», 2015. – 560 с.
- 302.Пастух Б. Міські пасторалі Сергія Жадана [Електронний ресурс] / Богдан Пастух // Буквоїд : веб-сайт. – Електрон. дані. – 2016. – Режим доступу : <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2012/03/07/120646.html>. – Назва з екрана.
- 303.Пашенко В. І. Світ міфів та легенд Еллади : навч. посіб для студ. навч. закл. / В. І. Пашенко, Н. І. Пашенко. – Київ : Либідь, 2007. – 384 с. : іл.
- 304.Пинский Л. Е. Магистральный сюжет: Ф. Вийон, В. Шекспир, Б. Грасиан, В. Скотт / Л. Е. Пинский. – М. : Сов. писатель, 1989. – 416 с.
- 305.Подольська Є. А. Культурологія : навч. посіб. для студ. вищих навч. закл / Є. А. Подольська, В. Д. Лихвар, К. А. Іванова ; Нац. фармацевт. ун-т. – Вид. 2-ге, перероб. та доп. – Київ : Центр навч. л-ри, 2005. – 392 с.
- 306.Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Літературознавчі студії / Ярослав Поліщук. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. – 296 с.
- 307.Поліщук Я. О. Естетика міфу і міфологічний горизонт раннього українського модернізму : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01 ; 10.01.06 / Ярослав Олексійович Поліщук; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – Київ, 2000. – 32 с.
- 308.Поліщук Я. Мости і мілини / Ярослав Поліщук. – Черкаси : БРАМА, 2004. – 88 с.
- 309.Поліщук Я. Із дискурсів і дискусій / Ярослав Поліщук. – Київ : Вид-во «Акта», 2008. – 286 с.
- 310.Поліщук Я. Література як геокультурний проект : монографія / Ярослав Поліщук. – Київ : Академвидав, 2008. – 304 с. – (Монограф.).
- 311.Поліщук Я. Дилеми української історіографії / Ярослав Поліщук // Історії літератури : зб. ст. / упоряд.: О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська ; Центр гуманіт. дослідж. – Київ : Смолоскип ; Львів: Літопис, 2010. – 184 с.

- 312.Поліщук Я. РЕВІЗІЇ пам'яті : літ. критика / Я. О. Поліщук. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2011. – 216 с. – (Бібліотека альманаху українців Європи «Зерна» ; 62).
- 313.Поліщук Я. Література ХХІ століття: прогностичний начерк / Ярослав Поліщук // Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки : зб. наук. пр. – Київ, 2013. – № 2. – С. 67–70.
- 314.Полосин В. С. Миф. Религия. Государство : исслед. полит. мифологии / В. С. Полосин – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Ладомир, 1999. – 440 с.
- 315.Постмодернизм : энциклопедия / Отв. секретарь и редактор А. И. Мерцалова. – Минск : Интерпрессервис ; Кн. Дом. 2001. – 1040 с. – (Мир энциклопедий).
- 316.Потапенко Л.В. Постколониализм як феномен літературознавчого дискурсу: теоретичні та компаративні проєкції / Л. В. Потапенко // Гуманітарний вісник. – 2008. – №13. – Т.1. – С. 13–16.
- 317.Потебня О. О. Естетика і поетика слова : збірник / О. О. Потебня ; упоряд., вступ. ст., приміт. : І. В. Іваньо, А. І. Колодної. – Київ : Мистецтво, 1985. – 302 с.
- 318.Потебня А. А. Слово и миф / А. А. Потебня. – М. : Правда, 1989. – 622, [1] с.
- 319.Потебня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня ; сост., вступ. ст., коммент. А. Б. Муратова. – М. : Высш. шк., 1990. – 344 с. – (Классика литературной науки).
- 320.Потеряхин А. Л. Психология управления. Основы межличностного общения / А. Л. Потеряхин. – Киев : ВИРА-Р, 1999. – 384 с.
- 321.Почепцов Г. Имиджелогия / Г. Почепцов. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Рефл-бук : Ваклер, 2001. – 698 с. : табл. – (Образовательная библиотека).
- 322.Прохасько Ю. Чи можлива історія «галицької літератури»? / Юрко Прохасько // Історії літератури : зб. ст. / упоряд.: О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська ; Центр гуманіт. дослідж. – Київ : Смолоскип ; Львів: Літопис, 2010. – 184 с. – С. 1–30.
- 323.Пятигорский А. М. Мифологические размышления : лекции по феноменологии мифа / А. М. Пятигорский. – М. : Яз. рус. культуры, 1996. – 280 с.
- 324.Радько Г. Архетипи та екзистенціали в «Казці про калинову сопілку» Оксани Забужко [Електронний ресурс] / Ганна Радько // Філологічні семінари. – Електрон. дані. – 2013. – Вип. 16. – С. 263–269. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Fils_2013_16_33. – Назва з екрана.

325. Ранк О. Миф о рождении героя / Отто Ранк ; пер. с англ. А. П. Хомика, М. Кобылянская. – М. : Рефл-бук ; Киев : Ваклер, 1997. – 252 с. – (Серия «Актуальная библиотека»).
326. Рахилина Е. В. Когнитивная семантика: история, персоналии, идеи, результаты [Электронный ресурс] / Е. В. Рахилина // Семиотика и информатика. – Электрон. дан. – 1998. – Вып. 36. – Режим доступа: <http://pcs.math.msu.su/~uspensky/journals/siio/36/36RAKHILIN.pdf>. – Заглавие с экрана.
327. Ревакович М. Гендер, географія, мова: у пошуках ідентичності в сучасній українській літературі / Марія Ревакович. – Львів : Центр гуманіт. дослідж. ; Київ : Смолоскип, 2012. – 72 с. – (Університетські діалоги ; № 15).
328. Резанова З. И. Метафора в лингвистическом тексте: типы функционирования / З. И. Резанова // Вестн. Томского гос. ун-та. Филология. – 2007. – № 1. – С. 18–29.
329. Рикёр П. Конфликт интерпретаций : очерки о герменевтике / П. Рикёр ; пер. с фр., вступ. ст. и коммент. И. С. Вдовиной. – М. : Академ. Проект, 2008. – 695 с. – (Философские технологии).
330. Різниченко О. Післямова / О. Різниченко // Жадан С. Цитатник (Вірші для коханок і коханців) / С. Жадан. – Київ, 1995. – С. 55–59.
331. Рогожкин Э. Е. Поэтика пьесы Т. С. Элиота «Убийство в соборе» (проблема мифа и ритуала) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Эдуард Евгеньевич Рогожкин; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб., 2007. – 23 с.
332. Розумний А. Суспільна дія: кризові детермінанти / Андрій Розумний // Молода нація : альманах. – 2008. – № 5. – С. 5–16.
333. Рубчак Б. «Янус не роздвоєний – він просто бачить удвічі більше» / Богдан Рубчак // ЛітАкцент : альманах. – Київ, 2009. – С. 409–416.
334. Садовніков О. К. Міфологія як предмет соціально-філософського аналізу : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.03 / Олег Костянтинівич Садовніков; Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Харків, 2004. – 20 с.
335. Самигуллина А. С. «Скрытая память» слова (на примере метафорических номинаций) / А. С. Самигуллина // Вопр. языкознания. – 2009. – № 4. – С. 110–115.

336. Самохін І. Час теорії / Ігор Самохін // ЛітАкцент : альманах. – К.: Темпора, 2009. – С. 375–378.
337. Сварич Н. З. Моделювання картини світу через художнє осмислення людського буття та духовних цінностей у творчості Марії Матіос (на прикладі твору «...Майже ніколи не навпаки») / Н. З. Сварич // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур : пам'яті Л. Булаховського : зб. наук. пр. – 2012. – Вип. 17. – С. 212–217.
338. Свято Р. Непростий бай Тараса Прохаська [Електронний ресурс] / Р. Свято. – Електрон. дані. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2011/11/22/neprostyj-baj-tarasa-prohaska/>. – Назва з екрана.
339. Селиванова Е. А. Мотивационная природа мифа в номинативной подсистеме русского языка [Электронный ресурс] / Е. А. Селиванова. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://lib.convdocs.org/docs/index-18891.html>. – Заглавие с экрана.
340. Семків Р. Нові тіла в старому світі / Ростислав Семків // ЛітАкцент : альманах. – Київ, 2009. – С. 122–125.
341. Семків Ростислав. Леді Годіва з країни дулібів / Ростислав Семків // Літературна дефіляда : сучасна українська критика про сучасну українську літературу / ред., упорядкув. В. Панченко. – К. : Темпора, 2012. – 544 с. – С. 404–427.
342. Сінченко О. Кітч як системоутворювальний чинник національного наративу [Електронний ресурс] / Олексій Сінченко // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. – Електрон. дані. – 2010. – Режим доступу: <http://elibrary.kubg.edu.ua/2017/>. – Назва з екрана.
343. Сінченко О. Постколоніальні дослідження: український вимір / Олексій Сінченко // Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки : зб. наук. пр. / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. – 2014. – № 3. – С. 74–80.
344. Сінченко О. «Безгрунтянство» як екзистенціальна проблема в повісті «Без ґрунту» В. Домонтовича й «Еней та життя інших» Юрія Косача [Електронний ресурс] / Олексій Сінченко // Наук. зап. Бердян. держ. пед. ун-ту. Серія: Філологічні науки. – Електрон. дані. – 2015. – Вип. 6. – С. 159–167. – Режим доступу: http://elibrary.kubg.edu.ua/10912/1/O_Sinchenko_NZBDPU_6_GI.pdf. – Назва з екрана.

345. Січкара О. М. Проза В. Дрозда: психологічні аспекти : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Оксана Миколаївна Січкара; Херсон. держ. ун-т. – Херсон, 2008. – 21 с.
346. Славянские древности : этнолингвист. слов : в 5 т. / Т. А. Агапкина [и др.] ; отв. ред. Н. И. Толстой ; РАН, Ин-т славяноведения и балканистики. – М. : Международ. отношения, 1995. –
Т. 1 : А–Г. – 1995. – 584 с.
Т. 2 : Д–К (Крошки). – 1999. – 697 с. : ил.
347. Слоньовська О. Слід невиломимого Протея / Ольга Слоньовська. – Івано-Франківськ : Плай – Коломия : Вік, 2006. – 688 с.
348. Слухай (Молотаева) Н. В. Художественный образ в зеркале мифа этноса: М. Лермонтов, Т. Шевченко / Н. В. Слухай (Молотаева). – Киев : [б. и.]. 1995. – 486 с.
349. Слухай Н. В. Етноконцепти та міфологія східних слов'ян в аспекті лінгвокультурології / Н. В. Слухай. – Київ. : Вид.-поліграф. центр «Київ. ун-т», 2005. – 167 с.
350. Слухай Н. В. Мовна символіка і міфопоетика текстів Тараса Шевченка / Н. В. Слухай, Ю. Л. Мосенкіс. – Київ : Вид. дім А+С, 2005. – 165 с.
351. Слухай Н. В. Суггестия и коммуникация: лингвистическое программирование поведения человека : учебно-методическое пособие / Н. В. Слухай. – Киев : Изд.-полиграф. центр «Киев. ун-т», 2012. – 319 с.
352. Смирнов М. Ю. Мифология и религия в российском сознании: Методологические вопросы исследования / М. Ю. Смирнов. – СПб.: Издательско-торговый дом «Летний сад», 2000. – 130 с.
353. Смыслы мифа: мифология в истории и культуре. Серия: Мыслители. Вып. 8 : сб. в честь 90-летия М. И. Шахновича. – СПб. : С.-Петербург. филос. о-во, 2001. – 300 с.
354. Сокіл В. Народні легенди та перекази українців Карпат / В. Сокіл ; НАН України, Ін-т народознавства. – Київ : Наук. думка, 1995. – 157 с.
355. Соколов Б. Г. Рай гиперпространства / Б. Г. Соколов // Образ рая: от мифа к утопии. Серия: Symposium. – СПб. : С.-Петербург. филос. о-во, 2003. – Вып. 31. – С. 149–151.
356. Соколов Е. Г. Рай/ад «в натуре» / Е. Г. Соколов // Образ рая: от мифа к утопии. Серия: Symposium. – СПб. : С.-Петербург. филос. о-во, 2003. – Вып. 31. – С. 152–155.

357. Соколова А. Міфологічний фольклоризм «Казки про калинову сопілку» Оксани Забужко [Електронний ресурс] / Алла Соколова. – Електрон. дані. – Режим доступу: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/18162/08-Sokolova.pdf?sequence=1>. – Назва з екрана.
358. Соловьева Н. С. Проявление оппозиции «свой – чужой» в социальных группах (на материале фразеологии) / Н. С. Соловьева. // Проблемы истории, филологии, культуры = Journal of historical, philological and cultural studies : науч. рецензируемый журн. / РАН, Ин-т археологии, Магнитогор. гос. ун-т. – М. ; Магнитогорск, 2012. – № 2. – С. 388–396.
359. Спивак Д. Л. Лингвистика измененных состояний сознания. / Д. Л. Спивак – Ленинград : Наука (Ленингр. отд-ние), 1986. – 92 с.
360. Стеблин-Каменский М. И. Миф / М. И. Стеблин-Каменский. – Ленинград : Наука (Ленингр. отд-ние), 1976. – 104 с.
361. Стефановська Л. Довге підводне плавання / Л. Стефановська // Т. Прохасько. Лексикон таємних знань. – Л. : Кальварія, 2006. – 192 с.
362. Тайлор Э. Б. Миф и обряд в первобытной культуре / Э. Б. Тайлор ; пер. с англ. Д. А. Коропчевского. – Смоленск : Русич, 2000. – 623 с. : илл. – (Популярная историческая библиотека).
363. Талми Л. Отношение грамматики к познанию / Л. Талми // Вестн. МГУ, Серия 9, Филология. – 1999. – № 1. – С. 30–48.
364. Таран Л. Закон чи Благодать / Людмила Таран // ЛітАкцент : альманах. – Київ, 2009. – С. 287–289.
365. Тард Г. Мнение и толпа [Электронный ресурс] / Г. Тард // Психология толп. – Электрон. дан. – М., 1999. – Режим доступа: <http://uf.kgsu.ru/lib/doc.php?path=Kafedra%20Sociologii%20i%20SR/Psihologiya%20massovogo%20soznaniya/Gabriel%60%20Tard.%20Mnenie%20i%20tolpa.doc.htm&name=%C3%E0%E1F0%E8%E5EB%FC%20%D2%E0F0%E4.%20CC%ED%E5ED%E8E5%20E8%20F2EE%EB%EF%E0>. – Заглавие с экрана.
366. Тарнашинська Л. Б. Володимир Дрозд: «Письменник – лише уста народу» [Електронний ресурс] / Л. Б. Тарнашинська // Володимир Дрозд: «Письменник – лише уста народу» : біобібліогр. нарис / авт. нарису Л. Б. Тарнашинська ; М-во культури

України, Нац. парлам. б-ка України. – Електрон. дан. — Київ, 2013. – С. 5–25. – Режим доступу: http://www.nplu.org/resources/nashi_vydannya/b-drozd.pdf. – Назва з екрана.

367. Тахо-Годи А. А. Мифологическое происхождение поэтического языка «Илиады» Гомера / А. А. Тахо-Годи // Античность и современность : [сб. ст.] : к 80-летию Ф. А. Петровского / [АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького]. – М., 1972. – С. 196–215.

368. Тейлор Ч. Секулярна доба. Кн. перша / Чарльз Тейлор ; пер. з англ. О. Панича. – Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. – 664 с.

369. Телегин С. М. Русский мифологический роман / С. М. Телегин. – М. : Компания Спутник+, 2008. – 196 с.

370. Тихомирова О. В. Міфологічний квест у літературній спадщині Дж. Р. Р. Толкіна : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. / Олена Володимирівна Тихомирова ; Київ. нац. лінгвіст. ун-т. – Київ, 2003. – 238 с.

371. Тишко О. В. Лінгвістичний аналіз поняття фрейму / О. В. Тишко, Л. М. Коцюк // Наук. зап. Ун-ту «Остроз. акад.». Серія: Філологія. – Острог, 2009. – Вип. 11. – С. 391–399.

372. Тодоров Ц. Теории символов / Ц. Тодоров ; пер. с фр. Б. Нарумова. – М. : Дом. интеллектуал. кн., 1998. – 384 с. – (Университетская библиотека).

373. Тодоров Ц. Понятие литературы / Ц. Тодоров // Семиотика : антология / Сост. Ю. С. Степанова. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М. : Академический Проект; Екатеринбург : Деловая книга, 2001. — С. 376–391.

374. Толстой Н. И. Язык и народная культура : очерки по славян. мифологии и этнолингвистике / Н. И. Толстой ; [предисл. А. Журавлева]. – М. : Индрик, 1995. – 509 с. : ил. – (ТДКС Традиционная духовная культура славян : Современные исследования).

375. Топорков А. Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века. Современные исследования / А. Л. Топорков ; [РАН, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького]. – М. : Индрик, 1997. – 455 с. – (Традиционная духовная культура славян ТДКС Современные исследования).

376. Топоров В. Н. О космологических источниках раннеисторических описаний / В. Н. Топоров // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1973. – Т. 6. – С. 106–150.
377. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. – М. : Прогресс, 1995 – 623 с.
378. Топоров В. Н. Пространство и текст : из работ моск. семиотического круга / В. Н. Топоров ; сост. и вступ. ст. Т. М. Николаевой). – М. : Яз. рус. культуры, 1997. – 896 с.
379. Традиційні сюжети та образи / А. Р. Волков, О. В. Бойченко, В. В. Курилик, [та ін.] ; авт. проекту та упоряд. А. Р. Волков. – Чернівці : Місто, 2004. – 444 с.
380. Третьякова Е. А. «Культурные сценарии» в произведениях Дж. Толкина: проблемы их трансформации в переводе / Е. А. Третьякова // Материалы межвузовской конференции «Герценовские чтения». Иностранные языки. – СПб., 2005. – С. 145–146.
381. Третьякова Е. А. Фольклорно-мифологический импликационал художественного текста как проблема перевода (на материале произведений Дж. Р. Р. Толкина) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 ; 10.02.20 / Елена Александровна Третьякова; С.-Петербург. гос. ун-т, Филол. фак. – Санкт-Петербург. – СПб., 2006. – 26 с.
382. Трінчій В. Антигравітація / Вадим Трінчій // Критика: Часопис. – Київ ; Кембридж, 2002. – Рік VI, число 1–2. – С. 23–24.
383. Труды по знаковым системам : учен. зап. Тарту. гос. Вып. 308 / отв. ред. Ю. Лотман. – 1973. – 572 с.
384. Турган О. Культурно-універсальний аналіз художнього твору в методологічній системі сучасної гуманітаристики / Ольга Турган // Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки : зб. наук. пр. / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. – Київ, 2014. – № 4. – С. 147–152.
385. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов ; [предисл. В. Каверина ; АН СССР, Отд-ние лит. и яз., Комис. по истории филол. наук, Науч. совет по истории мировой культуры]. – М. : Наука, 1977. – 574 с. : портр.
386. Уотс А. Миф и ритуал в христианстве. / Алан Уотс ; пер. с англ. К. Семенова. – М. ; Киев : София, 2003. – 240 с.

387. Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура худож. текста и типология композиц. формы / Б. А. Успенский. – М. : Искусство, 1970. – 225 с. – (Семиотические исследования по теории искусства).
388. Успенский Б. А. Семиотика искусства / Б. А. Успенский . – М. : Шк. «Яз. рус. культуры», 1995. – 360 с. – (Язык. Семиотика. Культура).
389. Уэллек Р. Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен. – М. : Прогресс, 1978. – 326 с.
390. Фаулз Дж. Арістос / Джон Фаулз ; пер. з англ. В. Мельник. – Вінниця : Тезис, 2003. – 340 с.
391. Федорова С. В. Использование элементов мифологического мышления в массовой коммуникации / С. В. Федорова // Учен. зап. Казан. гос. ун-та (филиал в г. Набережные Челны). – Набережные Челны, 2004. – Юбил. вып. – С. 184–189.
392. Филлмор Ч. Фреймы и семантика понимания [Электронный ресурс] / Ч. Филлмор // Новое в зарубежной лингвистике. – Электрон. дан. – 1988. – Вып. 23 : Когнитивные аспекты языка. – Режим доступа: http://www.classes.ru/grammar/164.new-in-linguistics-23/source/worddocuments/_4.htm. – Заглавие с экрана.
393. Философия культуры. Становление и развитие. / под ред.: М. С. Кагана, Ю. В. Перова, В. В. Прозерского, Э. П. Юровской ; авт. Введения М. С. Каган. – СПб. : Лань, 1998. – 448 с.
394. Флад К. Политический миф. Теоретическое исследование / Кристофер Флад ; пер. с англ. А. Георгиева. – М. : Прогресс-Традиция, 2004. – 264 с.
395. Флоренский П. А. Иконостас / П. А. Флоренский // Сочинения : в 4 т. / П. А. Флоренский. – М., 1999. – Т. 2. – С. 419–527.
396. Фольклор и этнография. Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры : сб. науч. тр. / отв. ред. Б. Н. Путилов. – Ленинград : ЛО «Наука», 1990. – 233 с.
397. Фоміна Г. В. Міф і легенда у загальнокультурному просторі : монографія / Г. В. Фоміна, А. Є. Нямцу ; Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, Н.-д. центр «Біблія і культура». – Чернівці : ЧНУ, 2010. – 256 с.
398. Франко І. Я. Твори. В 20 т. Т. 18. Літературно-критичні статті / Іван Франко ; редкол.: О. Є. Корнійчук, О. І. Білецький. – Київ : Держлітвидав, 1955. – 560 с.

399. Фрезер Д. Д. Золотая ветвь: Исследование магии и религии / Д. Д. Фрезер ; пер. с англ. – 2-е изд. – М. : Политиздат, 1986. – 703 с. – (Библиотека атеистической литературы).
400. Фрейд З. О сновидениях ; «Я» и «Оно» : пер. с нем / Зигмунд Фрейд. – Харьков : Фолио, 2009. – 255 с.
401. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг ; РАН. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Изд. фирма «Вост. лит.», 1998. – 800 с. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
402. Фройд З. Вступ до психоаналізу / Зигмунд Фройд ; пер. з нім. П. Таращука. – Харків : Книжк. Клуб «Клуб Сімейн. Дозвілля», 2015. – 480 с.
403. Фромм Э. Душа человека : перевод / Эрих Фромм ; [общ. ред., сост. и предисл. П. С. Гуревича]. – М. : Республика, 1992. – 439 с. – (Мыслители XX века).
404. Фромм Е. Мати чи бути? : пер. з англ. / Еріх Фромм ; пер. з англ.: О. Михайлової, А. Буряка]. – Вид. 2-ге. – Київ : Укр. письм., 2014. – 221, [1] с. – (Світло світогляду).
405. Хавкіна Л. Сучасний український рекламний міф : монографія / Л. Хавкіна ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – Харків : Харків. іст.-філол. т-во, 2010. – 352 с.
406. Хализев В. Е. Введение в литературоведение : лекции по курсу / Валентин Хализев ; под ред. Г. Н. Поспелова. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1973 с. – 117 с.
407. Хамедова О. Авторська стратегія впливу на читача у творах Тані Малярчук / Ольга Хамедова // Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки : зб. наук. пр. – Київ, 2014. – № 4. – С. 35–50.
408. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / А. Ханзен-Леве ; пер. с нем.: С. Бромерло, А. Ц. Масевича, А. Е. Барзаха. – СПб. : Гуманитар. агентство «Академ. проект», 1999. – 506 с.
409. Харчук Р. Сучасна українська проза. Постмодерний період : навч. посіб. / Роксана Харчук. – Київ : Академія, 2008. – 248 с. – (Серія «Альма-матер»).
410. Харчук Р. Одкровення Галини Пагутяк (Галина Пагутяк. Захід сонця в Урожі. – Львів, 2007) / Роксана Харчук // ЛітАкцент : альманах. – Київ, 2009. – С. 220–222.
411. Харчук Р. Чи визволяє масова культура? / Роксана Харчук // ЛітАкцент : альманах. – Київ, 2009. – С. 46–49.

412. Хевеши М. А. Социально-политические стереотипы, иллюзии, мифы и их воздействие на массы / М. А. Хевеши // Филос. науки. – 2001. – № 2. – С. 5–17.
413. Хинтиikka Я. Логико-эпистемологические исследования : сб. избр. ст. / Я. Хинтиikka ; сост., вступ. ст. и общ. ред.: В. Н. Садовского, В. А. Смирнова. – М. : Прогресс, 1980. – 447 с. – (Логика и методология науки).
414. Хомчак Е. Г. Символ как способ свободного смыслообразования в сознании реципиента (на материале текстов И. В. Гончарова) / Е. Г. Хомчак // Zbiór raportów naukowych. «Literatura i kulturoznawstwo : Projekty naukowe (27.02.2015 – 28.02.2015) – Warszawa, 2015. – С. 94–95.
415. Хорев В. Имагологический аспект изучения культурных связей / Виктор Хорев // Літературна компаративістика. – 2011. – Вип. 4, ч. 2 : Имагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. – С. 61–70.
416. Хроленко А. Т. Основы лингвокультурологии : учеб. пособие / А. Т. Хроленко ; ред. В. Д. Бондалетов. – М. : Флинта, 2016. – 220 с.
417. Хюбнер К. Истина мифа: die Wahrheit des Mythos / К. Хюбнер ; пер. с нем. И. Касавина ; пер. справ. аппарата И. Шишкова. – М. : Республика, 1996. – 448 с. – (Мыслители XX века).
418. Цуладзе А. Политическая мифология / А. Цуладзе. – М. : Изд-во Эксмо, 2003. – 384 с. – (Серия «История XXI века»).
419. Чарняк Ю. Умозаключения и знания / Ю. Чарняк // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1983. – Вып. 12. – С. 171–207.
420. Чая Д. Університетський діалог Даріуша Чаї «Антропологія як духовна вправа» / [Даріуш Чая] ; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, Центр гуманіт. дослідж. – Львів : Центр гуманіт. дослідж. ; Київ : Смолоскип, 2012. – 83 с. : іл. – (Університетські діалоги ; № 17).
421. Чейф У. Данное, контрастивность, определенность, подлежащее, топики и точка зрения / У. Чейф // Новое в зарубежной лингвистике / Отв. ред. А. Е. Кибрик. – Выпуск XI. Современные синтаксические теории в американской лингвистике. – М.: Прогресс, 1982. – С. 277-316.

422. Чернецький В. Картографуючи посткомуністичні культури: Росія та Україна в контексті глобалізації : авториз. пер. з англ. / Віталій Чернецький ; пер.: К. Ботанова [та ін.] ; Укр. наук. ін-т Гарвард. ун-ту, Наук. т-во ім. Шевченка в Америкі, Ін-т Критики. – К. : Критика, 2013. – 429, [1] с. – (Серія «Критичні студії»).
423. Чернишова Н. Текст як психічна імітація альтернативних сценаріїв [Електронний ресурс] / Наталія Чернишова // Кальміус : літ.-мистец. альм. – Електрон. дані. – 2002. – Число 1–2. – Режим доступу: <http://www.kalmiyus.h1.ru/nomer8/recenz/thern.shtml>. – Назва з екрана.
424. Чернышов А. С. Современное состояние советской мифологии / А. С. Чернышов // Современная российская мифология / сост. М. В. Ахметова. – М. : РГГУ, 2005. – С. 27–50.
425. Чернявская Ю. Идентичность на фоне мифа [Электронный ресурс] / Юлия Чернявская // Антропологический форум. – Электрон. дан. – 2008. – № 8. – С. 198–226. – Режим доступа: http://anthropologie.kunstkamera.ru/06/2008_8/. – Заглавие с экрана.
426. Чопик Р. Концепт як сюжет (від Сквороди до Шевченка) / Ростислав Чопик // Історії літератури: Збірник статей / Упоряд. О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська (Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету імені Івана Франка). – Київ : Смолоскип ; Львів : Літопис, 2010. – С. 1–38.
427. Чудинов А. П. Метафорическая мозаика в современной политической коммуникации / А. П. Чудинов. – Екатеринбург, 2003. – 248 с.
428. Чуличков А. И. Теория катастроф и развитие мира [Электронный ресурс] / А. И. Чуличков. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://www.nkj.ru/archive/articles/6068/>. – Заглавие с экрана.
429. Шайгородський Ю. Ціннісна складова сучасної політичної міфології / Юрій Шайгородський // Політ. менеджмент : політологія, історія, соціологія, психологія : укр. наук. журн. / НАН України, Укр. центр політ. менеджменту, Ін-т політ. і етнонац. дослідж. ім. І. Ф. Кураса. – 2008. – Спецвип. – Київ, 2008. – С. 126–136.
430. Шайгородський Ю. Ідеологія, міфологія і символізація політичного простору / Юрій Шайгородський // Політ. менеджмент : політологія, історія, соціологія, психологія

: укр. наук. журн. / НАН України, Укр. центр політ. менеджменту, Ін-т політ. і етнонац. дослідж. ім. І. Ф. Кураса. – 2010. – Спецвип. – С. 53–61.

431. Шалагінов Б. Б. «Фауст» Й.-В. Гете: Містерія. Міф. Утопія: до проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18–19 ст. / Б. Б. Шалагінов. – Київ : Вежа, 2002. – 280 с.

432. Шаповал М. Новітня конфігурація української драми : путівник ілюзорного світу / Мар'яна Шаповал // Страйк ілюзій : антол. сучас. укр. драматургії / авт. проекту та упоряд. Н. Мірошниченко. – Київ, 2004. – С. 9–12.

433. Шаргородська О. Проза поета / Олена Шаргородська // Київська Русь : літ.-крит. часоп. – Кн. 5 : Узбіччя, 7514 рік. – С. 123–124.

434. Шаф О. В. Біблійний дискурс у творчості Сергія Жадана: концептуальність та функціональність [Електронний ресурс] / О. В. Шаф // Український смисл : зб. наук. пр. – Електрон. дані. – Режим доступу: <http://www.ukrsense.dp.ua/index.php/USENSE/article/view/41>. – Назва з екрана.

435. Шевельов Ю. В. Портрети українських мовознавців / Ю. В. Шевельов. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилян. акад.», 2002. – 132 с.

436. Шевельов Ю. Вибрані праці. У 2 кн. Кн. 1. Мовознавство / Ю. Шевельов ; упоряд. Л. Масенко. – 2-ге вид. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилян. акад.», 2009. – 583 с.

437. Шевельов Ю. Вибрані праці. У 2 кн. Кн. 2. Літературознавство / Ю. Шевельов ; упоряд. І. Дзюба. – 2-ге вид. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилян. акад.», 2009. – 1151 с.

438. Шевельов Ю. З історії незакінченої війни / Ю. Шевельов ; упоряд. Оксана Забужко, Лариса Масенко. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – 471 с.

439. Шейнина Е. Я. Энциклопедия символов / Е. Я. Шейнина – М. : АСТ; Харьков : Торсинг, 2006. – 591, [1] с.: ил.

440. Шейнов В. П. Скрытое управление человеком [Электронный ресурс] / В. П. Шейнов // BooksMed : веб-сайт. – Электрон. дан. – 2016. – Режим доступа: <http://www.booksmed.com/psixiatriya-psixologiya/806-skrytoe-upravlenie-chelovekom-shejnov.html>. – Заглавие с экрана.

441. Шеллинг Ф. В. Й. Система мировых эпох: Мюнхенские лекции 1827–1828 гг. в записи Эрнста Ласо / Ф. В. Й. Шеллинг. – Томск : Изд-во «Водолей», 1999. – 320 с.

442. Шеллинг Ф. В. Философия мифологии. В 2-х т. Т. 1. Введение в философию мифологии / Ф. В. Шеллинг; Пер. с нем. В. М. Линейкина; под ред. Т. Г. Сидаша, С. Д. Сапожниковой; вст. ст. Т. Г. Сидаша. — СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2013. — xxiv + 480 с.
443. Шеллинг Ф. В. Философия мифологии. В 2-х т. Т. 2. Монотеизм. Мифология / Ф. В. Шеллинг; Пер. с нем. В. М. Линейкина; под ред. Т. Г. Сидаша, С. Д. Сапожниковой. — СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2013. — 544 с.
444. Шиллер Г. Манипуляторы сознанием [Электронный ресурс] / Г. Шиллер — Электрон. дан. — М. : Мысль, 1980. — 324 с. — Режим доступа: <http://psyfactor.org/infmanipulat2.htm>. — Заглавие с экрана.
445. Шоріна Т. Г. Сучасна міфологія: алогізм традиції / Т. Г. Шоріна // *Практ. філософія*. — 2004. — № 3. — С. 48–54.
446. Шпенглер О. Закат Европы / О. Шпенглер / Авт. вступ. статьи А. П. Дубнов, авт. комментариев Ю. П. Бубенков и А. П. Дубнов. — Новосибирск : ВО «Наука», Сибирская издательская фирма, 1993. — 592 с.
447. Шульц Б. Книга листів / Бруно Шульц ; уклад і підгот. до друку Є. Фіцовський ; пер. з пол. А. Павлишина. — Київ : Дух і літера, 2012. — 360 с., з іл.
448. Шульц Б. Літературно-критичні нариси / Бруно Шульц ; опрацювання та передм. М. Кітовської-Лисяк ; пер. з пол. та післям. В. Меньок. — Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. — 176 с.
449. Щепанская Т. Б. Антиматеринство: к народной эсхатологии XX в. / Т. Б. Щепанская // *Христианство в регионах мира : [сборник] / РАН, Музей антропологии и этнографии им. П. Великого (Кунсткамера) ; [сост.: Т. А. Бернштам, Ю. Ю. Шевченко. — СПб., 2002. — С. 219–230.*
450. Элиаде М. Аспекты мифа / Мирча Элиаде ; [пер. с фр.] В. П. Большов. — 2 изд., испр. и доп. — М. : Академ. Проект, 2001. — 239 с. — (Концепции).
451. Элиаде М. История веры и религиозных идей = *Histoire des croyances et des idées religieuses* : [трилогия]. Т. [1]. От каменного века до элевсинских мистерий / Мирча Элиаде ; пер. с фр.: Н. Н. Кулаковой, В. Р. Рокитянского, Ю. Н. Стефанова ; отв. ред.

А. А. Старостина]. – М. : Академ. Проект, 2008. – 622 с. – (Философские технологии: религиоведение) .

452. Эстес К.-П. Бегущая с волками: Женский архетип в мифах и сказаниях / К.-П. Эстес / Пер. с англ. – К. ; М., 2001. – 457 с.

453. Юнг К.-Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству / Карл Густав Юнг. – М. : Изд-во Москов. ун-та, 1987.

454. Юнг К.-Г. Архетип и символ / Карл Густав Юнг ; предисл. А. М. Руткевича ; примеч.: В. М. Бакусева [и др.]. – М. : Ренессанс, 1991. – 297, [2] с. : портр. – (Страницы мировой философии).

455. Юнг К.-Г. О современных мифах : сб. тр. / Карл Густав Юнг ; пер. с нем., предисл., примеч. Л. О. Акопяна ; под ред.: М. О. Оганесяна, Д. Г. Лахути. – М. : Практика, 1994. – 251 с .

456. Юнг К.-Г. Душа и миф: шесть архетипов / Карл Густав Юнг.; пер. с англ. В. В. Наукманова ; под общей ред. А. А. Юдина. – Киев : Гос. б-ка Украины для юношества, 1996. – 384 с.

457. Юнг К.-Г. Аналитическая психология: ее теория и практика : тэвисток. лекции ; Исследование процесса индивидуации / Карл Густав Юнг. – М. : Рефл-бук ; Киев : Ваклер, 1998. – 295 с. – (Актуальная психология).

458. Юнг К.-Г. Избранное / Карл Густав Юнг. – Минск : Попурри, 1998. – 443 с.

459. Юнг К.-Г. Воспоминания, сновидения, размышления / Карл Густав Юнг. – Минск : «Харвест», 2003. – 496 с.

460. Юнг К.-Г. Архетипи і колективне несвідоме / Карл Густав Юнг ; з нім. пер. К. Котюк ; наук. ред. укр. вид. О. Фешовець. – Львів : Вид-во «Астролябія», 2013. – 588 с.

461. Юнг К.-Г. Архетип і несвідоме : пер. з нім. / Карл Густав Юнг. – Київ : Укр. письм., 2014. – 358 с. – (Світло світогляду).

462. Юник Ігор. Мутанти і агатові комахи: багатокультурність, ностальгія та історія гілицької літератури / Ігор Юник // Історії літератури : зб. ст. / упоряд.: О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська ; Центр гуманіт. дослідж. – Київ : Смолоскип ; Львів: Літопис,

2010. – 184 с. – (Соло триває... нові голоси на пошану Соломії Павличко ; № 4). – С. 1–29.

463. Юрова І. Дві мистецькі реінкарнації художньої спадщини І. Костецького / І. Юрова // Мова і культура. (Науковий журнал). – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2009. – Вип. 11. – Т. VIII (120). – С. 243–249.

464. Юрчук О. О. Постколоніальна міфологізація української нації у творчості М. Матіос [Електронний ресурс] / О. О. Юрчук // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія: Філологічні науки (літературознавство) : веб-сайт. – Електрон. дані. – Режим доступу: <http://litzbirnyk.com.ua/wp--content/uploads/2013/11/28.4.8.pdf>. – Назва з екрана.

465. Як українські міфи по світу розійшлися / авт.-упоряд. С. Плачинда ; худож. оформ. Л. Кузнєцової. – Київ : Такі справи, 2008. – 320 с. : іл.

466. Яковлева Е. С. О понятии «культурная память» в применении к семантике слова / Е. С. Яковлева // Вопр. языкознания. – М., 1998. – № 3. – С. 43–73.

467. Якубовська М. Міфологія буття українства у прозі Марії Матіос / М. Якубовська // У дзеркалі слова : есеї про сучасну українську літературу / М. С. Якубовська. – Л. : Каменяр, 2005. – С. 153–168.

468. Яремчук І. Концептуальне поле СВІТ ЛЮДИНИ у поезії Форуг Фаррохзад / Ірина Яремчук // Вісн. Львів. ун-ту. Серія філологічна. – 2014. – Вип. 61. – С. 112–117.

469. Ярмусь С. Духовність українського народу : Короткий орієнтаційний нарис / Степан Ярмусь ; передм. Ю. Мулик-Луцик. – Вінніпег : Волинь, 1983. – 227 с. – (Інститут дослідів Волині ; ч. 51).

470. Ясперс К. Философская вера / К. Ясперс // Смысл и назначение истории / К. Ясперс. – М., 1994. – С. 420-509.

471. Яструбецька Г. Експресіоністичний вимір роману «Листя землі» В. Дрозда [Електронний ресурс] / Галина Яструбецька // eSNUIR : electronic Eastern European National University Institutional Repository. – Електрон. дані. – Режим доступу: <http://esnuir.eenu.edu.ua/bitstream/123456789/3121/3/7243.pdf>. – Назва з екрана.

472. Яшина Л. Міфопоетика епіки В. Дрозда : автореф. дис. ... канд. філол. наук. 10.01.01 / Любов Іванівна Яшина; Дніпропетр. держ. ун-т. – Дніпропетровськ, 1999. – 16 с.
473. Bolecki Włodzimierz. Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym: Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej / Włodzimierz Bolecki. – Kraków, 1996.
474. Дąbrowski M. Swój / Obcy? Inny. Gdzie jesteśmy? / Mieczysław Dąbrowski // Przegląd Humanistyczny. – 2007 – № 3. – S. 1–10.
475. Day J. The Creation of Political Myths: African Nationalism in Southern Rhodesia / John Day // Journal of Southern African Studies, 2 – P. 52–65.
476. Frye N. Mit, fikcja, pszemieszczenie / Northrop Frye // Studia z teorii literatury. Archiwum pshekladów «Pamiętnika Literackiego» / Pod red. M. Głowińskiego i H. Markiewicza. – Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1977. – T. 1. – S. 289–307.
477. Hadaczek B. U narodzin mitów kresowych / Bolesław Hadaczek // Poszukiwanie realności. Literatura – dokumenty – Kresy. Prace ofiarowane Tadeuszowi Bujnickiemu / Pod red. St. Gawlińskiego i W. Ligęzy. – Kraków: Universitas, 2003. – S. 43–51.
478. Hałas E. Symbole i społeczeństwo. Szkice z socjologii interpretacyjnej / E. Hałas. – Warszawa, 2007. – S. 87–88.
479. Janicka Anna. Gabriela Zapolska i Łesia Ukrainka – dramaturgia przekroczenia. Propozycje wstępne / Anna Janicka // Літературний процес: методологія, імена, тенденції: Зб. наук. праць (філолог. науки) / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка; редкол.: О. Є. Бондарева, О. В. Єременко, І. Р. Бунятова та ін. – К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2014. – № 4. – 192 с. – С. 121–130.
480. Jung C.-G. Von den Wurceln des Bewußtseins / C.-G. Jung. – Zürich, 1954.
481. Kołakowski L. Obecność mitu / Leszek Kołakowski. – Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1994. – 157 s.
482. Korolko Mirosław. Słownik kultury śródziemnomorskiej w Polsce: idee, pojęcia, miejsca z wypisami literackimi / Redakcja Inga Grześczak / Mirosław Korolko. – Warszawa: MUZA, 2004. – 654 s.

483. Kowal Grzegorz. Mit(y) Galicji / Grzegorz Kowal // Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy. Seria I: Prace dedykowane profesor Swietłanie Musijenko / Red. A. Janicka, G. Kowalski, Ł. Zabielski. – Białystok, 2013. – S. 609–652.
484. Przybylski R. Et in Arkadia ego. Esej o tęsknotach poetów / Ryszard Przybylski. – Warszawa: Czytelnik, 1966. – 185 s.
485. Rosner K. O funkcji poznawczej dzieła literackiego / K. Rosner. – Wrocław, 1970.
486. Speina J. Typy świata przedstawionego w literaturze. Wyd. 3, przejrzane i uzupełnione / Jerzy Speina. – Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2000. – 179 s.
487. Strenski Ivan. Four Theories of Myth in the 20th Century: Eliade, Levi-Strauss and Malinowski / Ivan Strenski. – University of Iowa Press, 1987.
488. Wiegandt E. Literacki mit pogranicza a idea Europy Środkowej / Ewa Wiegandt // Krasnogruda. – 1995. – № 4. – S. 199–202.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ**ДО РОЗДІЛУ II**

489. Андрухович Ю. Гра з випадковими числами / Юрій Андрухович // Письменники про футбол. Літературна збірна України / Укл. С. Жадан; худож. О. Капля, Т. Коровіна. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2011. – 320 с. – С. 5–32.
490. Белімова Т. Київ. ua : Роман / Тетяна Белімова; передм. С. Філоненко. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2013. – 256 с.
491. Беньчик М. Останній штрафний. *Варшава* / Переклала з польської Богдана Матіяш / Марек Беньчик // Тотальний футбол : Есеї / Упор. Сергій Жадан. – К. : Грані-Т, 2012. – 216 с. – С. 119–152.
492. Бондар А. Мій дирдир / Андрій Бондар // Письменники про футбол. Літературна збірна України / Укл. С. Жадан; худож. О. Капля, Т. Коровіна. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2011. – 320 с. – С. 33–40.
493. Верещак Я. Душа моя зі шрамом на коліні / Ярослав Верещак // Страйк ілюзій: Антологія сучас. укр. драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 370 с. – С. 97–137.
494. Винничук Ю. Ті, що стежать за нами / Юрій Винничук // Письменники про футбол. Літературна збірна України / Укл. С. Жадан; худож. О. Капля, Т. Коровіна. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2011. – 320 с. – С. 41–75.
495. Гончаров О. Сім кроків до Голгофи / Олег Гончаров // Страйк ілюзій: Антологія сучас. укр. драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 370 с. – С. 52–94.
496. Демчук К. На виступцях / Катерина Демчук // Страйк ілюзій: Антологія сучас. укр. драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 370 с. – С. 347–370.
497. Дереш Л. Намір! [Текст] / Любко Дереш; вступ. ст. Ю. Р. Іздрика. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2008. – 272 с.
498. Дереш Л. Поклоніння ящірці: Як нищити ангелів : Роман / Любко Дереш; худож.-оформлювач І. В. Осипов. – Харків : Фоліо, 2009. – 189 с. – (Графіті).

499. Дереш Л. Голова Якова / Любко Дереш; передм. Ю. Іздрика. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2012. – 240 с.
500. Дрозд В. Листя землі. Кн. 1 / Володимир Дрозд; упоряд. Ірина Жиленко. – К. : Києво-Могил. акад., 2009. – 701,[1] с. – (Бібліотека Шевченківського комітету).
501. Жадан С. В. Марadona: Нова книга віршів / С. В. Жадан; худож.-оформлювач І. В. Осипов. – Харків : Фоліо, 2008. – 169 с. – (Сафарі).
502. Жадан С. В. Anarchy in the UKR / С. В. Жадан; худож.-оформлювач І. В. Осипов. – Харків : Фоліо, 2011. – 223 с. – (Графіті).
503. Жадан С. В. Біг Мак та інші історії: Книга вибраних оповідань / С. В. Жадан; худож.-оформлювач О. Г. Жуков. – Харків : Фоліо, 2011. – 314 с. – (Графіті).
504. Жадан С. Білі футболки, чорні труси / Сергій Жадан // Письменники про футбол. Літературна збірна України / Укл. С. Жадан; худож. О. Капля, Т. Коровіна. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2011. – 320 с. – С. 76–106.
505. Жадан С. В. Деш Мод / С. В. Жадан; післямова П. А. Загребельного; худож.-оформлювач Л. Д. Киркач-Осипова, І. В. Осипов. – Харків : Фоліо, 2011. – 229 с. – (Графіті).
506. Жадан С. В. Прощання слов'янки / С. В. Жадан; худож.-оформлювач О. Г. Жуков. – Харків : Фоліо, 2011. – 409 с.
507. Жадан С. Ворошиловград : роман / С. В. Жадан; худож.-оформлювач О. М. Артеменко. – Харків : Фоліо, 2012. – 442 с. – (Графіті).
508. Жадан С. Чорне золото надії. *Донецьк* / Сергій Жадан // Тотальний футбол : Есеї / Упор. Сергій Жадан. – К. : Грані-Т, 2012. – 216 с. – С. 47–73.
509. Жадан С. Динамо Харків. Вибрані вірші / Сергій Жадан. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2014. – 240 с.; серія «Українська Поетична Антологія».
510. Жадан С. Месопотамія / Сергій Жадан. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2014. – 368 с.
511. Жолдак Б. Чарований запорожець / Богдан Жолдак // Страйк ілюзій: Антологія сучас. укр. драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошниченко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 370 с. – С. 15–49.

512. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу: Роман / Оксана Забужко. – К. : Згода, 1996. – 142 с.
513. Забужко О. Інопланетянка / Оксана Забужко // Жінка як текст: Емма Андіївська, Соломія Павличко, Оксана Забужко: Фрагменти творчості і контексти / Упоряд. Л. Таран. – К. : Факт, 2002. – 208 с. – (Літ. Проект «Текст + контекст». Знакові літ. доробки та навколо них). – С. 122–176.
514. Забужко О. Сестро, сестро : Повісті та оповідання. – Вид 2-е / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2004. – 240 с.
515. Забужко О. Книга Буття. Глава четверта. Повісті / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2008. – 164 с.
516. Забужко О. З мапи книг і людей : Збірка есеїстики / Оксана Забужко. – Кам'янець-Подільський: Meridian Czernowitz, ТОВ «Друкарня Рута», 2012. – 376 с.
517. Забужко О. Казка про калинову сопілку / Оксана Забужко. – К. : КОМОРА, 2013. – 104 с.
518. Іздрик. Подвійний Леон: історія хвороби / Передмова Ігора Бондара–Терещенка. Коментар Леоніда Косовича / Іздрик. – Івано–Франківськ : Лілея-НВ, 2000. – 204 с.
519. Іздрик Ю. Р. 3:1. Острів Крк. Воцек. Подвійний Леон [Текст] / передмова Ю. Андруховича / Ю. Р. Іздрик. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2009. – 320 с.
520. Іздрик Ю. АМ™ / Юрій Іздрик. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2010. – 320 с.
521. Іздрик. Ю / Іздрик. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2013. – 160 с.
522. Коцарев О. Так роблять усі переможці / Олег Коцарев // Письменники про футбол. Літературна збірна України / Укл. С. Жадан; худож. О. Капля, Т. Коровіна. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2011. – 320 с. – С. 182–198.
523. Курков А. Ю. Львівська гастроль Джимі Хендрікса : Роман. – 2-е вид., випр. та допов. / А. Ю. Курков; пер. з рос. В. С. Бойка; худож.-оформлювач О. М. Іванова. – Харків : Фоліо, 2013. – 383 с.; іл.
524. Лис В. С. Острів Сильвестра: Роман / Худож.-оформлювач І. В. Осипов / В. С. Лис. – Харків : Фоліо, 2009. – 219 с. – (Література).

525. Лис В. С. Століття Якова [текст] / Передм. О. Забужко; внутр. оформл. Т. Коровіної / В. С. Лис. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2011. – 240 с.
526. Малярчук Т. Говорити / Худож.-оформлювач І. В. Осипов / Таня Малярчук. – Харків : Фоліо, 2007. – 187 с. – (Графіті).
527. Малярчук Т. Біографія випадкового чуда: Роман / Таня Малярчук. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2012. – 240 с.
528. Матіос Марія. Нація / Марія Матіос. – Львів : ЛА «ПІРАМІДА», 2007. – 256 с.
529. Матіос М. Москалиця; Мама Маріца – дружина Христофора Колумба / Марія Матіос. – Львів : ЛА «ПІРАМІДА», 2008. – 64+48 с.; іл.
530. Матіос М. Солодка Даруся: Видання сьоме / Марія Матіос. – Львів : ЛА «ПІРАМІДА», 2011. – 188 с.
531. Матіос М. Щоденник страченої. Видання друге / Марія Матіос. – Львів : ЛА «ПІРАМІДА», 2011. – 200 с.
532. Матіос М. Черевички Божої Матері: вирвана сторінка з буковинської саги: Повість / Марія Матіос. – Львів : ЛА «ПІРАМІДА», 2013. – 208 с.
533. Матіос М. Вірші [Електронний ресурс] / Марія Матіос. – Електрон. дан. – Режим доступу: http://maysterni.com/user.php?id=972&t=1&sf=1#21138_I3 ДНІВ МАТЕРИНСТВА. Назарієві Губчуку. – Назва з екрана.
534. Миколайчук-Низовець О. Зніміть з небес офіціанта / Олег Миколайчук-Низовець // Страйк ілюзій: Антологія сучас. укр. драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 370 с. – 139–149.
535. Неждана Н. Самогубство самотності / Неда Неждана // Страйк ілюзій: Антологія сучас. укр. драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 370 с. – С. 197–245.
536. Пагутяк Г. Слуга з Добромилія: Роман / Галина Пагутяк. – К. : ПП «Дуліби», 2006. – 336 с.
537. Пагутяк Г. Захід сонця в Урожі / Галина Пагутяк. – 2-ге вид., переробл. і доп. – Львів : ЛА «Піраміда», 2007. – 368 с.

538. Пагутяк Г. Зачаровані музиканти: Роман-феєрія / Галина Пагутяк. – К. : Ярославів Вал, 2010. – 224 с.
539. Пагутяк Г. Урізька готика: Роман / Галина Пагутяк. – 2-е вид. – К. : «Дуліби», 2012. – 352 с. – (Склянка крові з льодом).
540. Пагутяк Г. Записки Білого Пташка. Вибране: Романи та повісті / Галина Пагутяк. – Львів : ЛА «Піраміда», 2013. – 292 с.
541. Палата № 7 / Л. Лузіна; С. Жадан; худож.-оформлювач О. Д. Кононученко. – Харків : Фоліо, 2013. – 317 с.; іл.
542. Паріс Л. Я. Сіріус. Кентавр / Лариса Паріс // Страйк ілюзій: Антологія сучас. укр. драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 370 с. – С. 249–278.
543. Погребінська О. Дев'ятий місячний день / Олександра Погребінська // Страйк ілюзій: Антологія сучас. укр. драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 370 с. – С. 153–196.
544. Прохасько Т. Інші дні Анни: Проза / Передм. Ю. Іздрика / Т. Прохасько. – К. : Смолоскип, 1998. – 112 с.; портр.
545. Прохасько Т. НепрОсті / Тарас Прохасько. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. – 140 с.
546. Прохасько Т. З цього можна зробити кілька оповідань / Т. Прохасько. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2005. – 128 с.
547. Прохасько Т. Порт Франківськ / Тарас Прохасько. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2006. – 48 с.
548. Прохасько Т. Лексикон таємних знань. *Новели* / Тарас Прохасько. – Львів : Кальварія, 2006. – 192 с.
549. Прохасько Т. БоТакЄ / Тарас Прохасько. – Івано-Франківськ : «Лілея-НВ», 2010. – 432 с.
550. Прохасько Т. Одної і тої самої / Тарас Прохасько. – Чернівці : Книги XXI, Meridian Czernowitz, 2013. – 240 с.

551. СЕМЬОН П. С-Л-А-С-К. *Вроцлав* / Переклала з польської Дзвінка Матіяш / Пьотр Семьон // *Тотальний футбол : Есеї / Упор. Сергій Жадан.* – К. : Грані-Т, 2012. – 216 с. – С. 192–215.
552. Сердюк В. Сестра милосердна / Володимир Сердюк // *Страйк ілюзій: Антологія сучас. укр. драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко.* – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 370 с. – С. 279–313.
553. Слапчук В. Дванадцять ню: Інтимна лірика / Василь Слапчук. – Луцьк : ПВД «Гвердиня», 2005. – 180 с. – (Сер. «Літературний ексклюзив»).
554. Слапчук В. Осінь за щогою: Роман / Василь Слапчук. – К. : Факт, 2005. – 280 с. – (Сер. «Ехсептіс ехсіпєндіс»).
555. Слапчук В. Дикі квіти: Роман / Василь Слапчук. – К. : Факт, 2007. – 296 с. – (Сер. «Ехсептіс ехсіпєндіс»).
556. Слапчук В. Клітка для неба. Повісті / Василь Слапчук. – К. : Факт, 2007. – 280 с. – (Сер. «Ехсептіс ехсіпєндіс»).
557. Слапчук В. Д. Новенький ровер старенького пенсне (Книга життя і смерті): Поезії / Василь Слапчук. – Луцьк : ПВД «Гвердиня», 2007. – 88 с. – (Сер. «Літературний ексклюзив»).
558. Слапчук В. Жінка зі снігу: Повість / Василь Слапчук. – К. : Факт, 2008. – 278 с. – (Сер. «Ехсептіс ехсіпєндіс»).
559. Слапчук В. Вибрані поезії / Василь Слапчук; [передм. М. Ф. Слабошпицького]. – К. : Ярославів Вал, 2012. – 495 с.; фото. – (Серія «Бібліотека Шевченківського комітету»).
560. Ткаченко С. І., Копайгоренко В. В. Під знаком Ярила / С. І. Ткаченко, В. В. Копайгоренко. – К. : Бізнесполіграф, 2014. – 136 с.
561. *Тотальний футбол : Есеї / Упор. Сергій Жадан.* – К. : Грані-Т, 2012. – 216 с.
562. Чех А. Останній нокаут / Артем Чех // *Письменники про футбол. Літературна збірна України / Укл. С. Жадан; худож. О. Капля, Т. Коровіна.* – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2011. – 320 с. – С. 283–317.
563. Шевченко Т. Г. Кобзар / Т. Г. Шевченко. – Донецьк : Сталкер, 2006. – 368 с.

564. Шевчук В. Чотири романи: Романи і повісті / Валерій Шевчук. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2013. – 768 с. – (Перлини сучасної літератури).
565. Шкляр В. Маруся: Роман / Василь Шкляр. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2014. – 320 с.
566. Щученко С. Шляхетний дон / Сергій Щученко // Страйк ілюзій: Антологія сучас. укр. драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 370 с. – С. 317–346.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ**ДО РОЗДІЛУ ІІІ**

567. Агєєва В. Путівник для інтелектуального бродяжництва / Віра Агєєва // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2000. – Рік 4, число 3. – С. 14–17.
568. Ададуrow В. Чужі серед свого / Вадим Ададуrow // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік 11, число 11–12. – С. 26–27.
569. Андрейчик М. Проза мовної ідентичности / Марко Андрейчик // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік 9, число 3. – С. 23–25.
570. Андрусяк І. Досвід штилю / Іван Андрусяк // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2006. – Рік 10, число 5. – С. 18–19.
571. Андрухович Ю. Мала інтимна урбаністика / Юрій Андрухович // Критика : часопис. Рецензії, есеї, огляди. – Київ ; Кембридж, 2000. – Рік 4, число 1–2. – С. 9–11.
572. Андрухович Ю. Місце зустрічі Germaschka / Юрій Андрухович // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2002. – Рік 6, число 5. – С. 33–36.
573. Андрухович Ю. Шукаючи Dreamland / Юрій Андрухович // Критика : часопис. Рецензії, есеї, огляди. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік 9, число 1–2. – С. 2.
574. Андрухович Ю. Живокист серцевидний / Юрій Андрухович // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2006. – Рік 10, число 4. – С. 30–32.
575. Андрухович Ю. Европа, мої неврози / Юрій Андрухович // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2006. – Рік 10, число 5. – С. 29–30.
576. Антонюк З. Моральний кодекс руйнівника комунізму / Зиновій Антонюк // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік 9, число 12. – С. 8–10.
577. Бакула Б. Креси без взаємних викреслювань / Богуслав Бакула // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік 14, число 1–2. – С. 16–22.
578. Бакула Б. Нестерпна легкість тягаря / Богуслав Бакула // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік 14, число 5–6. – С. 31–37.
579. Балан С. Beneficia non obtruduntur / Сергій Балан // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2007. – Рік 11, число 6. – С. 2–4.
580. Безансон А. Ретроспектива безпам'ятства / Ален Безансон // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2003. – Рік 7, число 12. – С. 20–21.

581. Бердиховська Богумила. Три ілюстрації до українських шукань / Богумила Бердиховська // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 1998. – Рік 2, число 10. – С. 24–27.
582. Бердиховська Б. Прапороносці непоганого минулого / Богуміла Бердиховська // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2002. – Рік 6, число 5. – С. 22–24.
583. Бердиховська Б. Навчальний тур демократії / Богуміла Бердиховська // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2004. – Рік 8, число 11. – С. 4–5.
584. Березовчук Л. Поруйнування Єрусалима / Лариса Березовчук // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2000. – Рік 4, число 3. – С. 25–30.
585. Бернсанд Н. Безневинність пам'яті / Накляс Бернсанд // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік 11, число 7–8. – С. 23.
586. Богомолов О. Alter ego імперії: уявлена цивілізація слов'янського Криму / Олександр Богомолов, Ігор Семиволос // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2008. – Рік 12, число 3. – С. 8–11.
587. Богомолов О. Кримськотатарський газетний дискурс: уявлення про себе / Олександр Богомолов, Ігор Семиволос // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік 14, число 1–2. – С. 12–15.
588. Богомолов О. Кримськотатарський газетний дискурс: уявлення про інших / Олександр Богомолов, Ігор Семиволос // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік 11, число 7–8. – С. 15–19.
589. Бойченко О. Теорія і практика прикордоння / Олександр Бойченко // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік 11, число 9–10. – С. 40–41.
590. Ботанова К. Вузли електронних плетив / Катерина Ботанова // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2001. – Рік 5, число 12. – С. 8–10.
591. Ботанова К. У пошуках українського Мефістофеля / Катерина Ботанова // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2003. – Рік 7, число 12. – С. 35–37.
592. Бріцина О. Карнавал революції / Олеся Бріцина, Інна Головаха // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік 9, число 3. – С. 17–19.
593. Булгаков В. Загадки та відгадки лукашенківщини / Валер Булгаков // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2004. – Рік 8, число 11. – С. 15–21.

594. Булгаков В. Вузькі місця діаспори / Валер Булгаков // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік 9, число 12. – С. 17–22.
595. Бурума Ян. Культ вигнання / Ян Бурума // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2004. – Рік 8, число 1–2. – С. 33–35.
596. Валіцький А. Чи можливий ліберальний націоналізм? / Анджей Валіцький // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 1999. – Рік 3, число 1–2. – С. 12–18.
597. Вилегала А. Різні обличчя львівської російсько(мовно)сти / Анна Вилегала // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2007. – Рік XI, число 4. – С. 24–26.
598. Вилегала А. Карусель із сусідами / Анна Вилегала // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж 2008. – Рік XII, число 4 – С. 8–11.
599. Вілсон Е. Драматургія віртуальної політики / Ендрю Вілсон // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2007. – Рік XI, число 5. – С. 8–11.
600. Возняк Т. Уроки російської / Тарас Возняк // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2004. – Рік VIII, число 1–2. – С. 4–5.
601. Возняк Т. Ще один крок назустріч собі / Тарас Возняк // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2006. – Рік X, число 5. – С. 2–3.
602. Галенко О. Фольклористика – окремо, порнознавство – окремо / Олександр Галенко // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2004. – Рік VIII, число 3. – С. 20–21.
603. Гарань О. Відмірювання ксенофобії / Олексій Гарань // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2004. – Рік VIII, число 1–2. – С. 10.
604. Гентош Л. Трагічна біографія у веселкових тонах / Ліліана Гентош // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік XI, число 9–10. – С. 15–17.
605. Гирич І. Тріумфи сильних / Ігор Гирич // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2006. – Рік X, число 12. – С. 26–28.
606. Глузман С. Рефлексії про очевидне / Семен Глузман // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2006. – Рік X, число 12. – С. 7–8.
607. Гнатюк О. У себе, а не «між Сходом і Заходом» / Оля Гнатюк // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік IX, число 1–2. – С. 13–15.
608. Головаха Є. Нелегальна радянщина у пошуках легітимності / Євген Головаха // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, – Рік IX, число 12. – С. 11–12.

- 609.Грабович Г. Шевченко в колажах і з кон'юнктурою: доба незалежності / Григорій Грабович // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 1998. – Рік II, число 10. – С. 7–15.
- 610.Грабович Г. Недооцінений Костецький / Григорій Грабович // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2000. – Рік IV, число 1–2. – С. 28–29.
- 611.Грабович Г. Літературне історіописання та його контексти / Григорій Грабович // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2001. – Рік V, число 12. – С. 11–15.
- 612.Грабович Г. Сповідьні дії здобутків і втрат / Григорій Грабович // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2002. – Рік VI, число 5. – С. 28–30.
- 613.Грабович Г. Голодомор і пам'ять / Григорій Грабович // Критика: часопис. Рецензії, есеї, огляди. – Рік VII, число 12 (74), грудень 2003. – К. : ЗАТ «ВІПОЛЬ» – 40 с. – С. 10–13.
- 614.Грабович Г. На порозі / Григорій Грабович // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2004. – Рік VIII, число 11. – С. 2–3.
- 615.Грабович Г. Перед Європою: чи можлива реформа в науці та освіті? / Григорій Грабович // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік IX, число 1–2. – С. 22–25.
- 616.Грабович Г. Плоди «противсіхства» / Григорій Грабович // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік XIV, число 1–2. – С. 6–8.
- 617.Грабовська І. Політичне лідерство в Україні / Ірина Грабовська // Сучасність: Література, наука, мистецтво, суспільне життя. – 2007. – березень, № 3. – С. 79–97.
- 618.Грабовський С. «Людина кризи» робить вибір / Сергій Грабовський // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2000. – Рік IV, число 3. – С. 6–8.
- 619.Грачова С. Рецензія на книгу: Anna Wikont. Mu z Jedwabnego / Софія Грачова // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2006. – Рік X, число 12. – с. 3.
- 620.Грачова С. Чужа історія зі своєю мораллю / Софія Грачова // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2008. – Рік XII, число 7–8. – С. 17–19.
- 621.Гриневич Л. Постгеноцидне безпам'ятство / Л. Гриневич // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2008. – Рік XII, число 4 – С. 5–7.
- 622.Грицак Я. Правильник українського опору / Ярослав Грицак // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2004. – Рік VIII, число 3. – С. 2–3.

623. Грицак Я. *Re: birth of Ukraine* / Ярослав Грицак // *Критика : часопис*. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік IX, число 1–2. – С. 9–12.
624. Грицак Я. *Ab imperio, ad imperium* / Ярослав // *Критика : часопис*. – Київ ; Кембридж, 2006. – Рік X, число 4. – С. 30–32.
625. Гриценко О. Міт про Авгієві стайні / Олександр Гриценко // *Критика : часопис*. – Київ ; Кембридж, 2007. – Рік XI, число 4. – С. 8–12.
626. Гундорова Т. Слідами Адорно: масова культура і кіч / Тамара Гундорова // *Критика : часопис*. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік IX, число 1–2. – С. 32–37.
627. Гундорова Т. Симптоматика «хворого тіла» / Тамара Гундорова // *Критика : часопис*. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік XI, число 7–8. – С. 24–28.
628. Горізонтов Л. Уявлювані історіографії / Леонід Горізонтов // *Критика : часопис*. – Київ ; Кембридж, 2006. – Рік X, число 4. – С. 26–27.
629. Госк Г. Польське літературознавство на тему постзалежності / Ганна Госк // *Критика : часопис*. – Київ ; Кембридж, 2013. – Рік XVII, число 5–6. – С. 14–17.
630. Граціозі А. Усвідомлювання Голодомору / Андреа Граціозі // *Критика : часопис*. – Київ ; Кембридж, 2004. – Рік VII, число 12. – С. 18–19.
631. Гудков Л. Охранка демократії / Лев Гудков // *Критика : часопис*. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік IX, число 11. – С. 8–12.
632. Даревич Д. Голодомор із перспективи мистецтва / Дарія Даревич // *Критика : часопис*. – Київ ; Кембридж, 2008. – Рік XII, число 7–8. – С. 31–33.
633. Дžadт Т. Пограничний народ / Тоні Дžadт // *Критика : часопис*. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік XI, число 9–10. – С. 44–45.
634. Джонсон Б. Контраверзи люстрації / Барнаба Джонсон // *Критика : часопис*. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік IX, число 11. – С. 15–16.
635. Дзядевич Т. Густа листопадова проза / Тетяна Дзядевич // *Критика : часопис*. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік IX, число 11. – С. 20–21.
636. Динько А. Нас пов'язано корисним досвідом / Андрей Динько // *Критика : часопис*. – Київ ; Кембридж, 2006. – Рік X, число 5. – С. 8–9.
637. Дитч Й. Образи тоталітаризму в Україні / Йоган Дитч // *Критика : часопис*. – Київ ; Кембридж, 2006. – Рік X, число 5. – С. 10–13.

638. Діброва В. Переказки: Луїс і Карлос / Володимир Діброва // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2007. – Рік XI, число 4. – С. 32–35.
639. Дубін Б. Удавання протипаги / Боріс Дубін // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2004. – Рік VIII, число 3. – С. 3–6.
640. Дубін Б. Забувати і повторювати: конструкція та репродукція влади / Боріс Дубін // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2007. – Рік XI, число 6. – С. 5–7.
641. Дубін Б. Споглядацьке суспільство і культура телеадаптації / Боріс Дубін // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2008. – Рік XII, число 4. – С. 12–14.
642. Елон А. Виходу немає / Амос Елон // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2002. – Рік VI, число 5. – С. 12–14.
643. Єдліцький Є. Три століття безнадії / Єжи Єдліцький // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 1998. – Рік II, число 9. – С. 20–26.
644. Єдліцький Є. Лешек Колаковський: історія та відповідальність / Єжи Єдліцький // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік XIV, число 5–6. – С. 41–42.
645. Ємець-Доброносова Ю. Спокуса сутности і завіса на продаж / Юлія Ємець-Доброносова // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2006. – Рік X, число 7–8. – С. 27–30.
646. Ємець-Доброносова Ю. Жест можливого / Юлія Ємець-Доброносова // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2006. – Рік X, число 12. – С. 9–11.
647. Ємець-Доброносова Ю. Філософія довіри до сумніву / Юлія Ємець-Доброносова // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік XI, число 9–10. – С. 20–24.
648. Єрмоленко В. Мрії про Європу / Володимир Єрмоленко // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2003. – Рік VII, число 12. – С. 33–35.
649. Єрмоленко В. Місця пам'яті на європейських місцинах / Володимир Єрмоленко // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2013. – Рік XVII, число 11–12. – С. 26–27.
650. Жданова І. Фантомні болі Москви / Іріна Жданова // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік IX, число 3. – С. 7–9.
651. Зайцев О. Війна міфів про війну в сучасній Україні / Олександр Зайцев // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік XIV, число 3–4. – С. 16–17.

652. Захаров Є. Усвідомлена необхідність правозахисту / Євген Захаров // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік IX, число 12. – С. 2–7.
653. Захаров Є. Зрада / Євген Захаров // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2006. – Рік X, число 4. – С. 8–9.
654. Захаров Є. Конфлікт пам'ятей / Євген Захаров // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2007. – Рік XI, число 5. – С. 17.
655. Зборовська Н. Перемога плоті / Ніла Зборовська // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 1998. – Рік II, число 10. – С. 28–29.
656. Злобіна Т. Передмістя ідентичности / Тамара Злобіна // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік IX, число 9. – С. 31–32.
657. Злобіна Т. Бути феміністкою / бути жінкою в Україні / Тамара Злобіна // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2008. – Рік XII, число 4. – С. 16–17.
658. Івашина О. Симуляція Бодріяра / Івашина Олександр // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2007. – Рік XI, число 4. – С. 30–31.
659. Іздрик. Львів : секвенції психозу / Іздрик // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік IX, число 9. – С. 33–35.
660. Ільницький О. Гоголь і постколоніальний контекст / Олег Ільницький // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2000. – Рік IV, число 3. – С. 9–13.
661. Ісаїв В. Альтернативи діяспорної ідентичности / Всеволод Ісаїв // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2002. – Рік VI, число 1–2. – С. 2–3.
662. Їльге В. Змагання жертв / Вільфрід Їльге // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2006. – Рік X, число 5. – С. 14–17.
663. Кабачій Р. Мовчазна війна топонімів / Роман Кабачій // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2004. – Рік VIII, число 1–2. – С. 20–21.
664. Казакевіч А. «Казус Білорусі» в універсальних схемах / Андрей Казакевіч // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2006. – Рік X, число 4. – С. 12–14.
665. Кампо В. Вибори народного суверенітету / Володимир Кампо // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2004. – Рік VIII, число 11. – С. 5–6.
666. Карповець М. Шум культури / Максим Карповець // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2013. – Рік XVII, число 3–4. – С. 46–47.

667. Кінан Е. Російські міфи про київську спадщину / Едвард Кінан // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 1999. – Рік III, число 1–2. – С. 4–10.
668. Кйосев А. Місто на межі / Александр Кйосев // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2000. – Рік IV, число 1–2. – С. 18–22.
669. Ковальчик І. Польське критичне мистецтво і Голокост / Ізабеля Ковальчик // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2013. – Рік XVII, число 5–6. – С. 39–43.
670. Ковба Ж. У пошуках власної відповідальности / Ковба Жанна // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік IX, число 9. – С. 19–23.
671. Когут З., Химка І. Україністи та Бандера: розбіжні погляди / Зенон Когут, Іван Химка // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік XIV, число 3–4. – С. 10–12.
672. Кононенко Є. Переможені й переможці / Євгенія Кононенко // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2000. – Рік IV, число 1–2. – С. 12–13.
673. Косевський П. Довгі двадцять років / Пьотр Косевський // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік XIV, число 5–6. – С. 38–40.
674. Костецький І. Ціна людської назви / Ігор Костецький // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2000. – Рік IV, число 1–2. – С. 25–27.
675. Костюк В. Гра в класики / Василь Костюк // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 1998. – Рік II, число 10. – С. 30–31.
676. Костюк В. Поетика реваншу / Василь Костюк // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2001. – Рік V, число 12. – С. 15–18.
677. Костюк В. Європейець як чужий / Василь Костюк // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік IX, число 9. – С. 8–10.
678. Костюк В. Творчість Юрія Шереха: виклик інтелектуала / Василь Костюк // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2008. – Рік XII, число 4. – С. 21–26.
679. Коцарев О. «Розстріляне відродження» і стратегії виживання / Олег Коцарев // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2008. – Рік XII, число 4. – С. 18–20.
680. Коцюбинська М. Упізнаваний нарешті гість / Михайлина Коцюбинська // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2007. – Рік XI, число 5. – С. 22–26.
681. Красиков М. Параісторичне значення фольклору / Михайло Красиков // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2004. – Рік VIII, число 3. – с. 20.

- 682.Кратохвіль А. Назад до нової батьківщини / Александер Кратохвіль // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік XI, число 9–10. – С. 33–34.
- 683.Кулик В. Україна, яку нам вибирають / Володимир Кулик // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2002. – Рік VI, число 5. – С. 2–9.
- 684.Кулик В. Телевізійний цинізм і українська громадськість / Володимир Кулик // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2003. – Рік VII, число 12. – С. 33–35.
- 685.Кулик В. Неунікний Бандера / Володимир Кулик // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік XIV, число 3–4. – С. 13–14.
- 686.Кульчицький С. Нищення задля порятунку / Станіслав Кульчицький // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2008. – Рік XII, число 3. – С. 15–17.
- 687.Курчаб-Редліх К. Мирне життя спаленої землі / Кристина Курчаб-Редліх // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2006. – Рік X, число 4. – С. 10–11.
- 688.Кшемінський І. Валенса і польська традиція / Іренеуш Кшемінський // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік XIV, число 5–6. – С. 9.
- 689.Ліхачов В. Страх і ненависть в Україні / Вячеслав Ліхачов // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2008. – Рік XII, число 7–8. – С. 8–11.
- 690.Левінсон А. Демократія перемож(е)ного електорату / Алексей Левінсон // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2004. – Рік VIII, число 3. – С. 7–12.
- 691.Маєрчак М., Плахотнік О. Радикальні «Фемен» і новий жіночий активізм / Марія Маєрчак, Ольга Плахотнік // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік XI, число 11–12. – С. 7–10.
- 692.Маринович М. «Була б колиска – будуть діти!» / Мирослав Маринович // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2006. – Рік X, число 7–8. – С. 13–14.
- 693.Маринович М. Польща й Україна після медового місяця / Мирослав Маринович // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік XIV, число 5–6. – С. 27–29.
- 694.Мартин Т. Про кожного з нас думає Сталін / Тері Мартин // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2003. – Рік VII, число 12. – С. 14–17.
- 695.Маслійчук В. Повернення в добре знану країну / Володимир Маслійчук // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2007. – Рік XI, число 4. – С. 20–23.

696. Матвієнко С. Мамай у павутинні / Світлана Матвієнко // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2000. – Рік IV, число 3. – С. 23–24.
697. Матвієнко С. (У)мови сцени / Світлана Матвієнко // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2003. – Рік VII, число 12. – С. 29–32.
698. Матіяш Б. Фотофрагменти: спроба проявлення / Богдана Матіяш // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2003. – Рік VII, число 12. – С. 33–35.
699. Матіяш Б. Пам'ять про Анну / Богдана Матіяш // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік IX, число 3. – С. 29–30.
700. Матіяш Б. Міти й мітології HERstories / Богдана Матіяш // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2006. – Рік X, число 5. – С. 24–28.
701. Махно В. Passport / Василь Махно // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2006. – Рік X, число 10. – С. 33–35.
702. Махно В. Якщо ти не любиш Луїса Армстронга... / Василь Махно // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2007. – Рік XI, число 5. – С. 30–31.
703. Мельничук А. Очима Заходу / Аскольд Мельничук // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2008. – Рік XII, число 3. – С. 23–27.
704. Менцвель А. Дух у бетоні / Анджей Менцвель // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2006. – Рік X, число 4. – С. 28–29.
705. Мирний С. Чорнобиль як інфо-травма / Сергій Мирний // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік XIV, число 3–4. – С. 18–22.
706. Мінаков М. Майдан і фронда / Михайло Мінаков // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік IX, число 1–2. – С. 16–17.
707. Мінаков М. Бром і провина / Михайло Мінаков // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік IX, число 11. – С. 13–14.
708. Міхальський К. Крихкість усього цього / Кшиштоф Міхальський // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2013. – Рік XVII, число 5–6. – С. 32–35.
709. Мокроусов А. Провоковане суспільство / Андрій Мокроусов // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2004. – Рік VIII, число 1–2. – С. 11–15.
710. Мокроусов А. Переклад із советської / Андрій Мокроусов // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2006. – Рік X, число 12. – С. 29.

711. Москалець К. Різні способи бути українцем / Костянтин Москалець // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 1998. – Рік II, число 9. – С. 6–10.
712. Москалець К. Весь цей блюз / Костянтин Москалець // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2006. – Рік X, число 5. – С. 20–23.
713. Мотиль О. Помаранчева криза в демократичній перспективі / Олександр Мотиль // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік IX, число 9. – С. 2–3.
714. Найдюк О. Український радянський кіч імені Верьовки / Олеся Найдюк // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2013. – Рік XVII, число 9–10. – С. 29–30.
715. Наріжна В. Євромайдан у текстах / Вікторія Наріжна // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2013. – Рік XVII, число 11–12. – С. 12–15.
716. Нахманович В. Не лише про Бандеру... / Віталій Нахманович // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік XI, число 9–10. – С. 9–10.
717. Обирання після минулого. На запитання «Критики» відповідають політологи Володимир Кулик, Олександр Мотиль, Микола Рябчук // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік XIV, число 1–2. – С. 2–5.
718. Осадчук Б. Спомин про трьох славних поляків / Богдан Осадчук // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2004. – Рік VIII, число 11. – С. 30–35.
719. Осін В. Автобіографічні наративи політичної науки / Вадим Осін // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2016. – Рік XX, число 3–4. – С. 11–17.
720. Патриляк І. Популярні історії з потаємних фондосховищ / Іван Патриляк // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2016. – Рік XX, число 1–2. – С. 18–26.
721. Пачковський А. Червоне та чорне / Анджей Пачковський // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2004. – Рік VIII, число 11. – С. 13–14.
722. Плохій С. Уявляючи ранньомодерну Україну / Сергій Плохій // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік IX, число 9. – С. 27–30.
723. Погорелова І. Кому й коли писати мемуари? / Ірина Погорелова // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2003. – Рік VII, число 12. – С. 6–8.
724. Поза Майданом. Політичні підсумки року коментують члени редколегії “Критики” Ярослав Грицак, Володимир Кулик, Юрій Шаповал, Олександр Мотиль // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік XI, число 11–12. – С. 2–3.

725. Померанцев П. Збій у кремлівській матриці / Пітер Померанцев // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2013. – Рік XVII, число 7–8. – С. 25–27.
726. Пономарьов В. Конструювання школи / Віталій Пономарьов // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2003. – Рік VII, число 12. – С. 28.
727. Пономарьов В. Здобуття ідентичности / Віталій Пономарьов // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2006. – Рік X, число 10. – С. 5.
728. Попович М. Наше і не наше / Мирослав Попович // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2002. – Рік VI, число 11. – С. 21–22.
729. Попович М. Присмерк майбутнього / Мирослав Попович // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2004. – Рік VIII, число 1–2. – С. 2–3.
730. Попович М. Перед вічним Майданом / Мирослав Попович // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік IX, число 3. – С. 2–4.
731. Портнов А. Свобода та вибір Донбасу / Андрій Портнов // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік IX, число 3. – С. 5–6.
732. Портнов А. Контекстуалізація Степана Бандери / Андрій Портнов // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік XIV, число 3–4. – С. 14–15.
733. Портнов А. Портнова Тетяна. Переможці та жертви ніяк не порозуміються / Андрій Портнов, Тетяна Портнова // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік XI, число 11–12. – С. 16–19.
734. Прохасько Ю. Кур'єр вільної Європи / Юрко Прохасько // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік IX, число 12. – С. 30–31.
735. Прохасько Ю. Genius чи Genius loci? / Юрко Прохасько // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2013. – Рік XVII, число 3–4. – С. 13–16.
736. Прохасько Т. Шерлок для Робінзона / Тарас Прохасько // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2013. – Рік XVII, число 5–6. – С. 30–31.
737. Прохасько Ю. Еволюції революції / Юрко Прохасько // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2013. – Рік XVII, число 11–12. – С. 16–18.
738. Радченко Ю. Переспів без грифу «Секретно» / Юрій Радченко // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2016. – Рік XX, число 1–2. – С. 8–17.

- 739.Ревакович М. Ерос і вигнання / Марія Ревакович // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2006. – Рік X, число 10. – С. 28–33.
- 740.Речинський В. На захист поганого смаку / Всеволод Речинський // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік XIV, число 1–2. – С. 26–31.
- 741.Речицький В. Держава Україна: соціальна чи соціалістична? / Всеволод Речицький // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2016. – Рік XX, число 3–4. – С. 6–10.
- 742.Репа А. Демократія після коми / Андрій Репа // Критика: часопис. – Київ ; Кембридж, 2004. – Рік VIII, число 11. – С. 7–12.
- 743.Рижковський В. Навігація українських емоцій / Володимир Рижковський // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2013. – Рік XVII, число 11–12. – С. 25–29.
- 744.Ричка В. Історія в ніші етногенетики / Володимир Ричка // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2006. – Рік X, число 4. – С. 23–25.
- 745.Русина О. Археологія незнання / Олена Русина // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік IX, число 9. – С. 24–26.
- 746.Русина О. Парк трипільського періоду / Олена Русина // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2006. – Рік X, число 4. – С. 18–22.
- 747.Рябчук А. Ліберальний фемінізм у боротьбі за право самій купувати діаманти / Анастасія Рябчук // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2008. – Рік XII, число 3. – С. 21–22.
- 748.Рябчук М. Сумні ювілеї радісних подій / Микола Рябчук // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 1998. – Рік II, число 9. – С. 2–5.
- 749.Рябчук М. Закарпатці за Дунаєм / Микола Рябчук // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 1998. – Рік II, число 10. – С. 23.
- 750.Рябчук М. Прогнози добре поінформованих оптимістів / Микола Рябчук / Микола Рябчук // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2000. – Рік IV, число 1–2. – С. 4–8.
- 751.Рябчук М. Жаб'яче око протестного електорату / Микола Рябчук // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2004. – Рік VIII, число 1–2. – С. 7–9.
- 752.Рябчук М. Українська правда / Микола Рябчук // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік IX, число 1–2. – С. 4–5.

- 753.Рябчук М. Закон сполучених посудин та інші закони / Микола Рябчук // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2006. – Рік X, число 7–8. – С. 9–11.
- 754.Рябчук М. Мильна опера на немильну тему / Микола Рябчук // Критика: часопис. – Київ ; Кембридж, 2006. – Рік X, число 12. – С. 2–6.
- 755.Рябчук М. Реконструкція регіону / Микола Рябчук // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік XI, число 7–8. – С. 9–14.
- 756.Рябчук М. Кінець Другої Республіки / Микола Рябчук // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік XI, число 11–12. – С. 4–5.
- 757.Рябчук М. Український П'ятниця і його два Робінзони / Микола Рябчук // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2013. – Рік XVII, число 5–6. – С. 17–19.
- 758.Сагановіч Г. Нова концепція вжитку старих ворогів / Генадзь Сагановіч // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік IX, число 12. – С. 23–24.
- 759.Саїд Е. Думки про Америку / Едвард Саїд // Критика: часопис. – Київ ; Кембридж, 2002. – Рік VI, число 5. – С. 10–11.
- 760.Салига Т. Як наш безсмертний едельвейс / Тарас Салига // Сучасність: Література, наука, мистецтво, суспільне життя. – 2008. – серпень, № 8. – С. 110–129.
- 761.Семків Р. Пересипання сенсу / Ростислав Семків // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2000. – Рік IV, число 1–2. – С. 23–24.
- 762.Сидор-Гібелинда О. Постмодерн як / Олег Сидор-Гібелинда // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2000. – Рік IV, число 3. – С. 19–22.
- 763.Сисин Ф. Тінь голодомору / Франк Сисин // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 1998. – Рік II, число 10. – С. 20–22.
- 764.Сисин Ф. (Не)сподівані українці / Франк Сисин // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2002. – Рік VI, число 5. – С. 17–21.
- 765.Сисин Ф. Конструювання національних реконструкцій / Франк Сисин // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік IX, число 1–2. – С. 26–29.
- 766.Скорсезе М. Інерційне бачення: читаючи мовою кіна / Мартин Скорсезе // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, – Рік XVII, число 9–10. – С. 32–34.
- 767.Сливинський О. Інтелектуал, волоцюга, мандрівник / Остап Сливинський // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2013. – Рік XVII, число 3–4. – С. 4–8.

768. Смоляр А. Влада й географія пам'яті / Александер Смоляр // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік XIV, число 5–6. – С. 20–26.
769. Снайдер Т. Фашистський герой у демократичному Києві / Тимоті Снайдер // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік XIV, число 3–4. – С. 8–9.
770. Сорока М. Модерність, еміграція and all that jazz / Микола Сорока // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік XI, число 11–12. – С. 37–39.
771. Спєвак П. Ідеологічні суперечки та розмови про пам'ять / Павел Спєвак // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік XIV, число 5–6. – С. 12–19.
772. Ставицька Л. Дім буття з поліпшеним плануванням / Леся Ставицька // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2000. – Рік IV, число 3. – С. 17–19.
773. Ставицька Л. Дискурс помаранчевої пристрасті / Леся Ставицька // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік IX, число 3. – С. 13–16.
774. Стефанівська Л. Світська відміна релігії / Ліда Стефанівська // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 1999. – Рік III, число 1–2. – С. 24–26.
775. Стєх М. Р. Мітичний родовід «великої людини» / Марко Роберт Стєх // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2002. – Рік VI, число 1–2. – С. 16–22.
776. Стриєк Т. Національні культури у дзеркалі сусідів / Томаш Стриєк // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік XI, число 11–12. – С. 27–30.
777. Стріха М. Дорогами й путівцями Єгупця / Максим Стріха // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 1999. – Рік III, число 1–2. – С. 27–29.
778. Стріха М. Чи має майбутнє українська інтелігенція? / Максим Стріха // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2000. – Рік IV, число 3. – С. 4–5.
779. Стріха М. Про критику й критиків / Максим Стріха // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2002. – Рік VI, число 1–2. – С. 14–15.
780. Стріха М. Культурні пригоди українця в Америці / Максим Стріха // Сучасність: Література, наука, мистецтво, суспільне життя. – 2007. – березень, № 3. – С. 156–160.
781. Таран Л. Привид повсталого жіночого духу / Людмила Таран // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 1999. – Рік III, число 1–2. – С. 18–21.
782. Тарас В. Між днем виборів і Днем Волі / Віталь Тарас // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2006. – Рік X, число 5. – С. 5–6.

783. Тер Ф. Україна на ментальній мапі Європи / Філіп Тер // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік IX, число 9. – С. 5–7.
784. Толчик Д. Мистецтво небачення / Дарюш Толчик // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік XI, число 9–10. – С. 11–14.
785. Торбаков І. Змагання із глобальним Великим Братом / Ігорь Торбаков // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2004. – Рік VIII, число 11. – С. 22–27.
786. Торбаков І. Прикросці «євразійської» орієнтації / Ігорь Торбаков // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2013. – Рік XVII, число 9–10. – С. 12–15.
787. Тримбач С. Фестивальні лаштунки / Сергій Тримбач // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 1998. – Рік II, число 10. – С. 16–19.
788. Трінчій В. Антигравітація / Вадим Трінчій // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2002. – Рік VI, число 1–2. – С. 23–24.
789. Умланд А. Порівняльне фашизмознавство / Андреас Умланд // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2008. – Рік XII, число 7–8. – С. 12–16.
790. Фадєєв В. Українські інтелектуали: в режимі витіснення / Володимир Фадєєв // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2004. – Рік VIII, число 1–2. – С. 24–25.
791. Форостина О. Символ віри / Оксана Форостина // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік XIV, число 1–2. – С. 23–26.
792. Форостина О. Країна дітей / Оксана Форостина // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2013. – Рік XVII, число 11–12. – С. 19–21.
793. Франко І. [Рецензія на книгу:] Марія Забрицька. Номо legens: читання як соціокультурний феномен (Львів : Літопис, 2004) / Іванка Франко // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2004. – Рік VIII, число 11. – С. 34.
794. Хаданович А. Хвилина мовчання, або Поминки по Слову / Андрей Хаданович // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2002. – Рік VI, число 11. – С. 25–26.
795. Химка І. Визнання попри знання? / Іван Химка // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік XI, число 7–8. – С. 20–21.
796. Чавусав Ю. Примари та сподівання Кастрічницької площі / Юрій Чавусов // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2006. – Рік X, число 7–8. – С. 16–17.

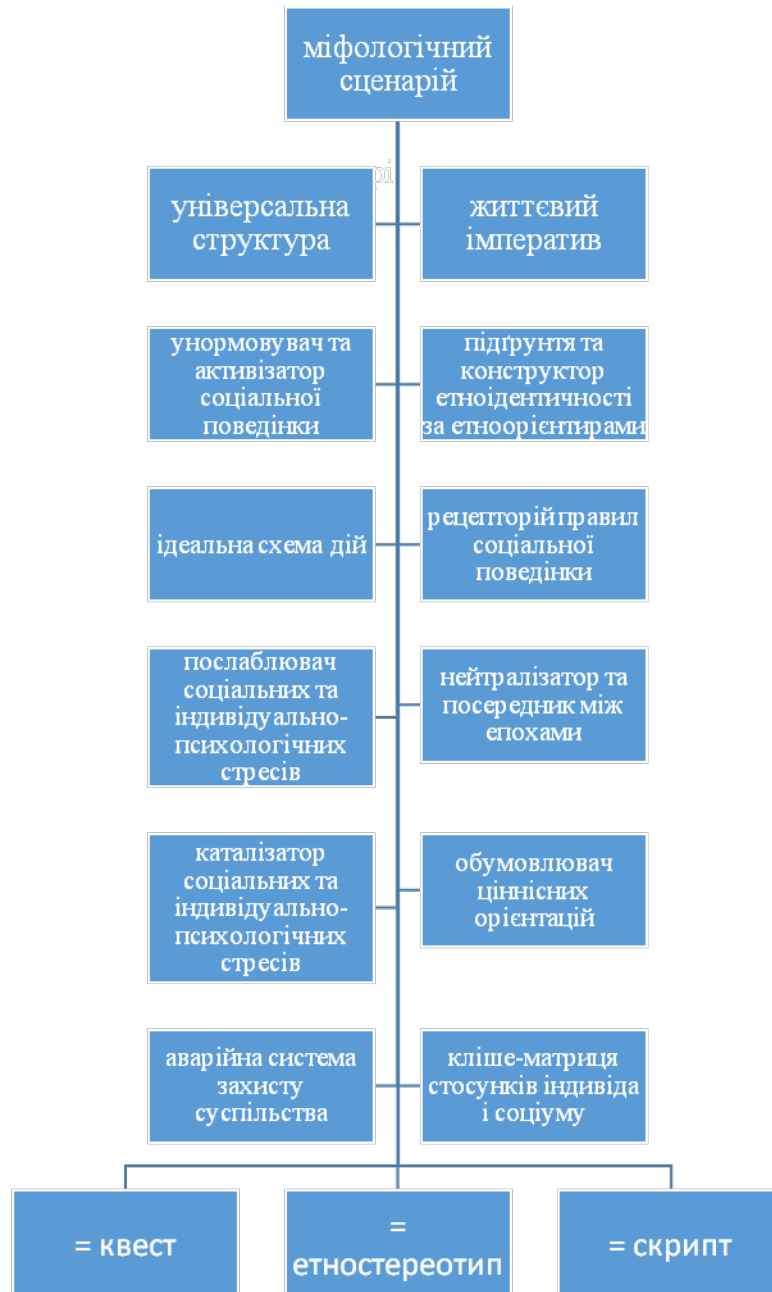
797. Чаплінський П. Зв'язок і насильство / Пшемислав Чаплінський // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2013. – Рік XVII, число 5–6. – С. 8–13.
798. Чернецький В. Українці, росіяни та Мазохів спадок / Віталій Чернецький // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік IX, число 9. – С. 11–15.
799. Чижевський К. Міст і людина / Кшиштоф Чижевський // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2010. – Рік XI, число 9–10. – С. 42–43.
800. Чомські Н. Куди прямує світ? / Ноам Чомські // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2002. – Рік VI, число 1–2. – С. 4–9.
801. Чорновол І. Бастіон тримається / Ігор Чорновол // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2004. – Рік VIII, число 1–2. – С. 21–23.
802. Чорновол І. Маркіян Шашкевич: механізми культу / Ігор Чорновол // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік IX, число 1–2. – С. 30–31.
803. Чумаченко Г., Ласовський Я. Безсмертний селеп / Ганна Чумаченко, Ярополк Ласовський // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік IX, число 12. – С. 13–16.
804. Швед П. Побиття постмодерного немовляти / Павло Швед // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік IX, число 11. – С. 17–19.
805. Швед П. Samvydav.net: безмежжя та межі постмодернізму / Павло Швед // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2006. – Рік X, число 10. – С. 14–18.
806. Шевченко О. Україна і Мішель Фуко: діалог про владу / Олексій Шевченко // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2002. – Рік VI, число 1–2. – С. 11–13.
807. Шевчук Д. Пастки посткомунізму / Дмитро Шевчук // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2013. – Рік XVII, число 11–12. – С. 33–35.
808. Шеремет О. Пристрасть пізнання світу / Олена Шеремет // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2013. – Рік XVII, число 5–6. – С. 25–27.
809. Шульце І. Фрагменти нотаток... / Інго Шульце // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2006. – Рік X, число 5. – С. 30–32.
810. Шумлянський С. Розкол України як віртуальна реальність / Станіслав Шумлянський // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2002. – Рік VI, число 11. – С. 2–4.

811. Ющенко В. Гідність демократії / Віктор Ющенко // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2003. – Рік VII, число 12. – С. 2–5.
812. Яжембський Є. Знищення центру / Єжи Яжембський // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2000. – Рік IV, число 1–2. – С. 14–17.
813. Яковенко С. Випробування тілесности / Сергій Яковенко // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік IX, число 9. – С. 16–18.

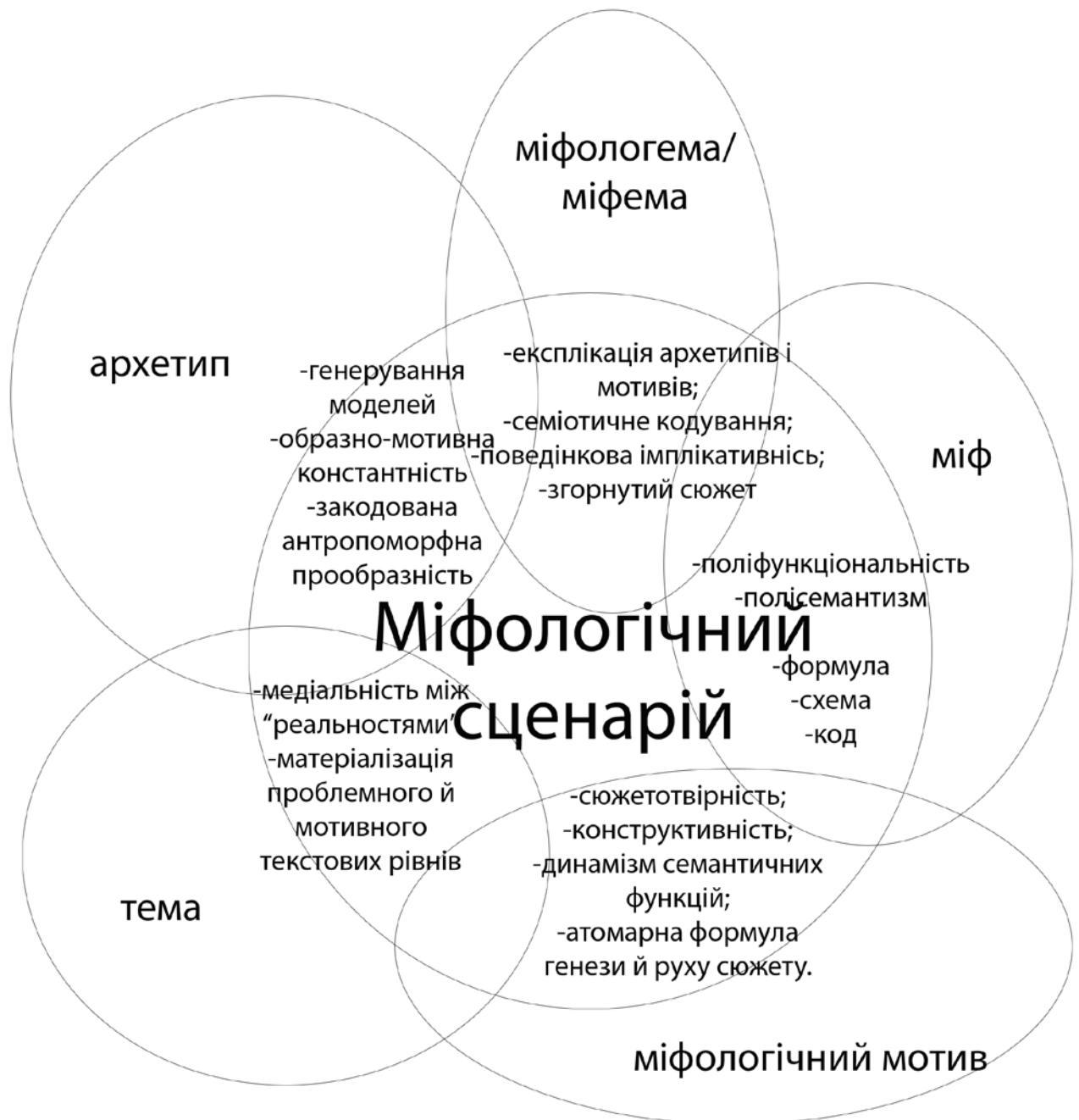
ДОДАТОК А

таблиця 1.1

«Дескрипції міфологічних сценаріїв»



«Семіотична модель міфологічного сценарію»



ДОДАТОК Б

схема 2.1.1

*«Семіотична модель мегаміфосценарію початку
у творах Любка Дереша»*

МОТИВИ:

пірнання в глибінь і
морок як повернення до
першочасу: розщеплення
Я — єднання з
Космосом, доторку до
реальності

міфологеми:

вода (дощ, океан, море,
злива); п'ятьма

міфомоделі:

онірична, ороморфна,
трансцендентна/
антифактуальна,
вербальна (лінгвістична),
гідроморфна, зімкнених
просторів

архетипи:

Матері (реалізований
ізоморфами Першохаосу,
що експлікують
символічний спектр:
спокій, безкінечність,
умиrotворення,
цілісність, єдність усього
з усім); Пам'яті

схема 2.1.2

«Текстовий алгоритм мегаміфосценарію початку у творах Любка Дереша»

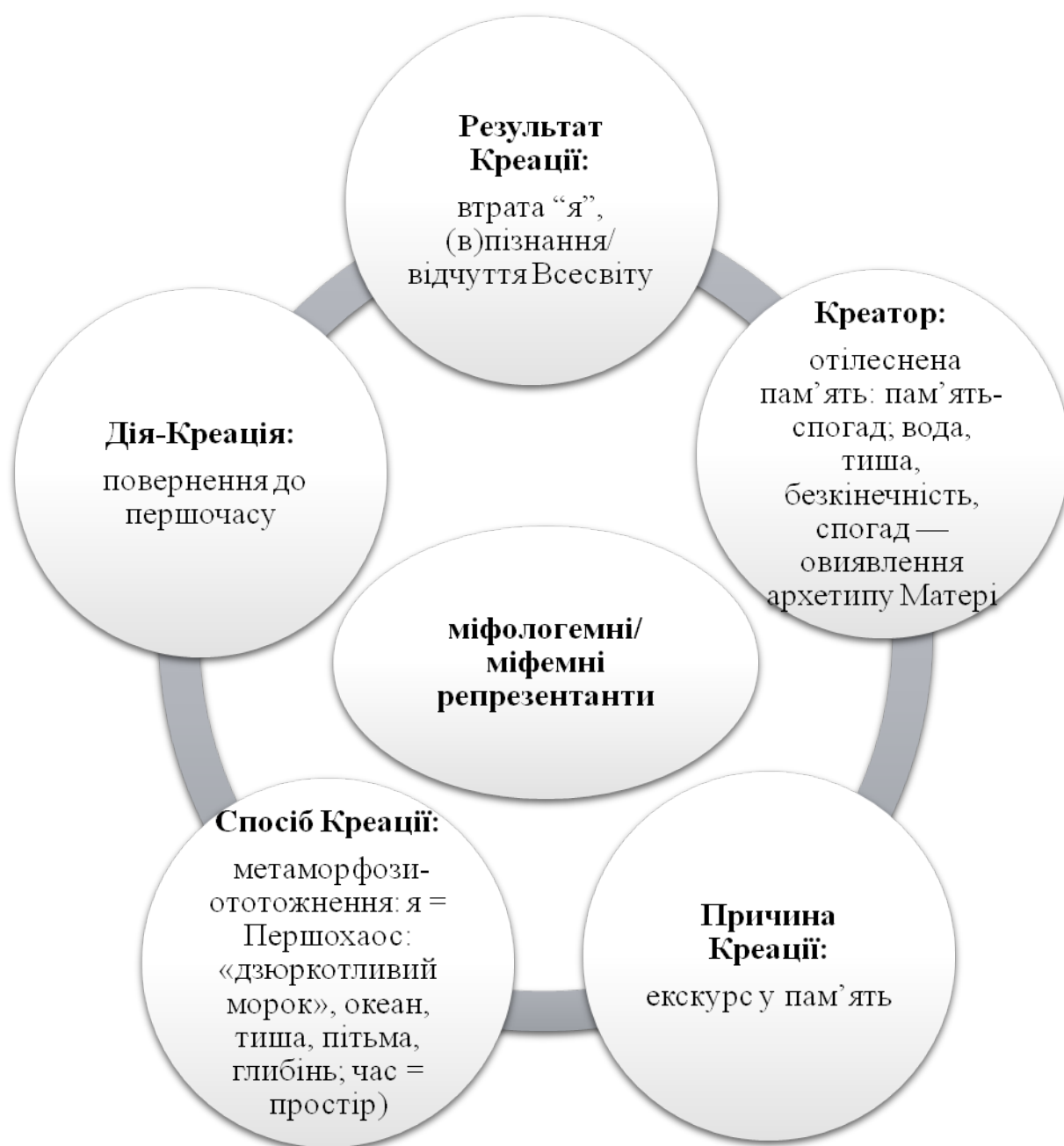
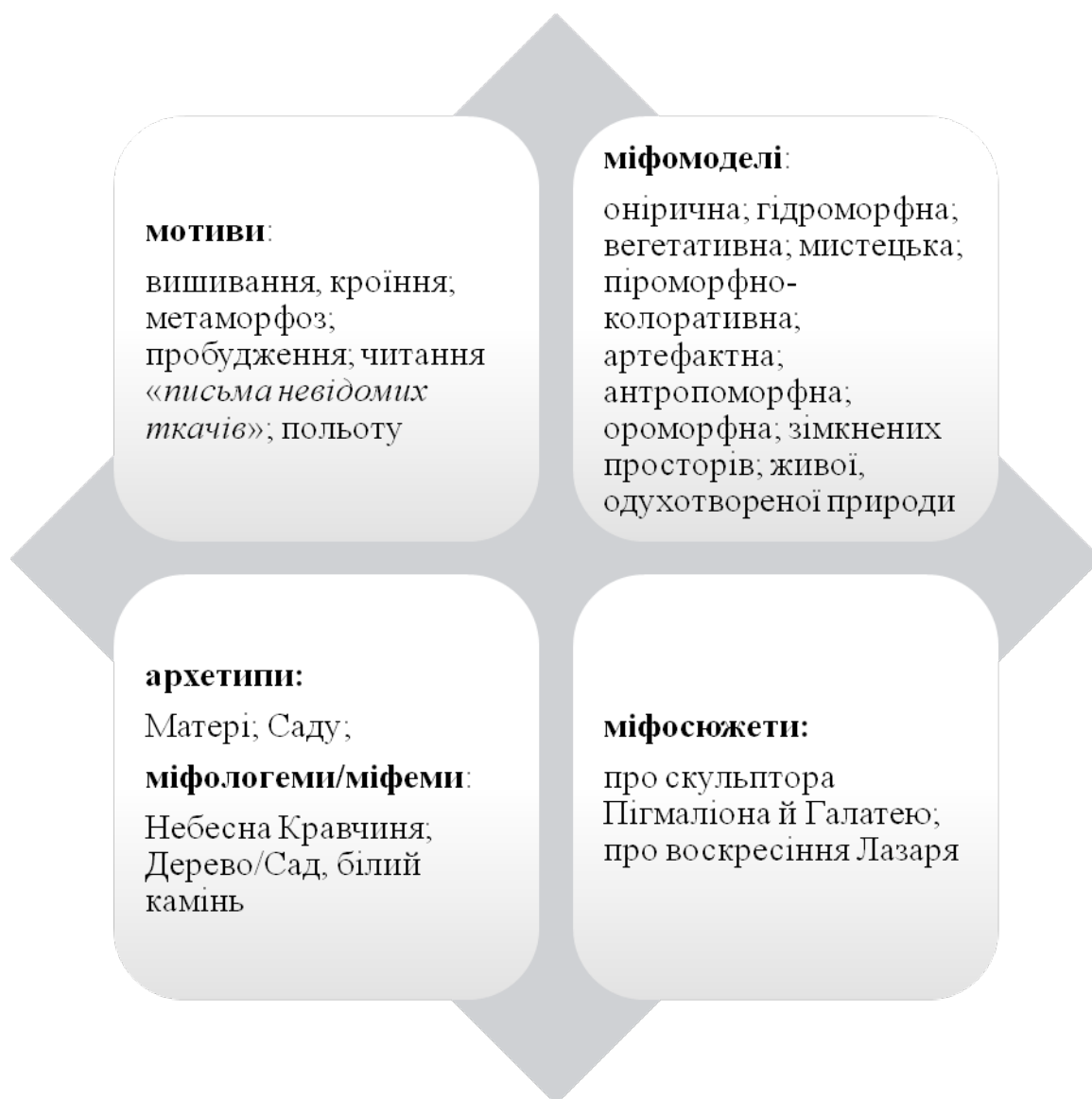


схема 2.1.3

«Семіотична модель мегаміфосценарію початку у творах Галини Пагутяк»



**«Текстовий алгоритм мегаміфосценарію початку
у творах Галини Пагутяк»**



схема 2.1.5

«Семіотична модель мегаміфосценарію початку в поезії Сергія Жадана»

МОТИВИ:

переривання землі; проростання «грибів Донбасу», «паростків життя»; чистоти, незаплямованості; будування/малювання мостів; творчості, страждання; «проростання Бога»; віднайдення Христа в собі; розп'яття, воскресіння Христа; проростання слова; «дозрівання», «наповнення», «поменіння», «вигорання»; народження снів; зрошення пустки, невпинного росту «доріг, вікон, домів»; кружляння, кола, руху; ліплення з глини, росту трави/серцебиття; монтування мостів/рихтування/фарбування стін; оманливої заміни, кінця; незбагненності Божого подарунку

міфомоделі:

хтонічна; артефактна; тератоморфна; міфосон; живої, одухотвореної природи; вегетативна; гідроморфна; антропоморфна, анімо-аніматична, техногенна; артистична; мистецька; теїстична; колоративна; звукова; антропоморфна

міфосюжети:

народження Космоса з Хаоса; народження Космоса з лона Океана; народження/воскресіння Христа; про ріку Лету;

архетипи:

Матері, Батька

міфологеми/міфемі:

«нори», «підвали», «темрява», «потопельники»; «небуття», «пекло», «помешкання вмерлих», «Пустота»; «теплі нутроці» землі; «ніч», «тиша», «порожнеча», «морок»; «чорні пустоти»; «густе травневе тло»; міст; молоко; кров; хрест; зерно; слово; вода (ріка Лета)

схема 2.1.6

«Текстовий алгоритм мегаміфосценарію початку в поезії Сергія Жадана»

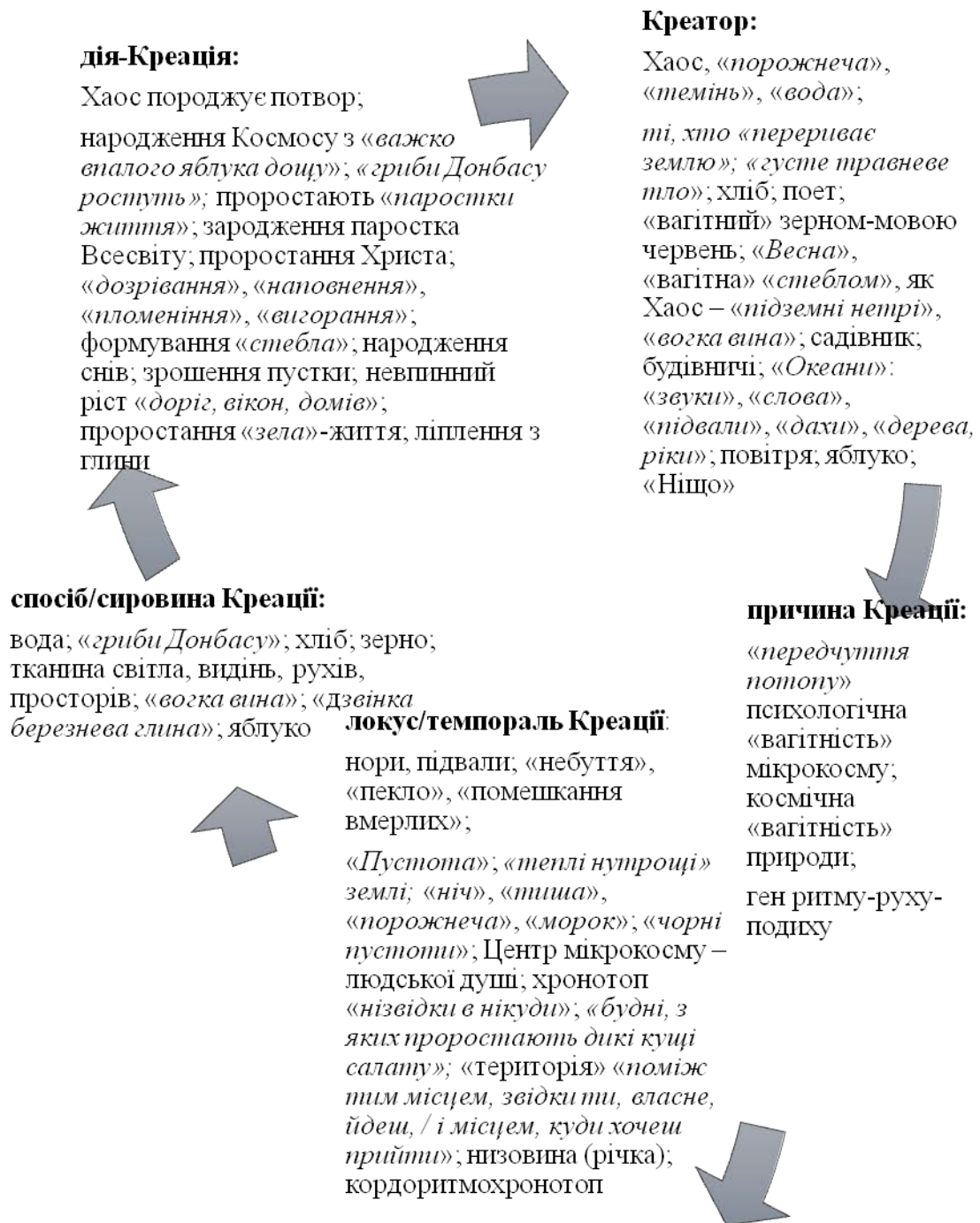


схема 2.1.7

«Семіотична модель мегаміфосценарію початку у творах Сергія Ткаченка»

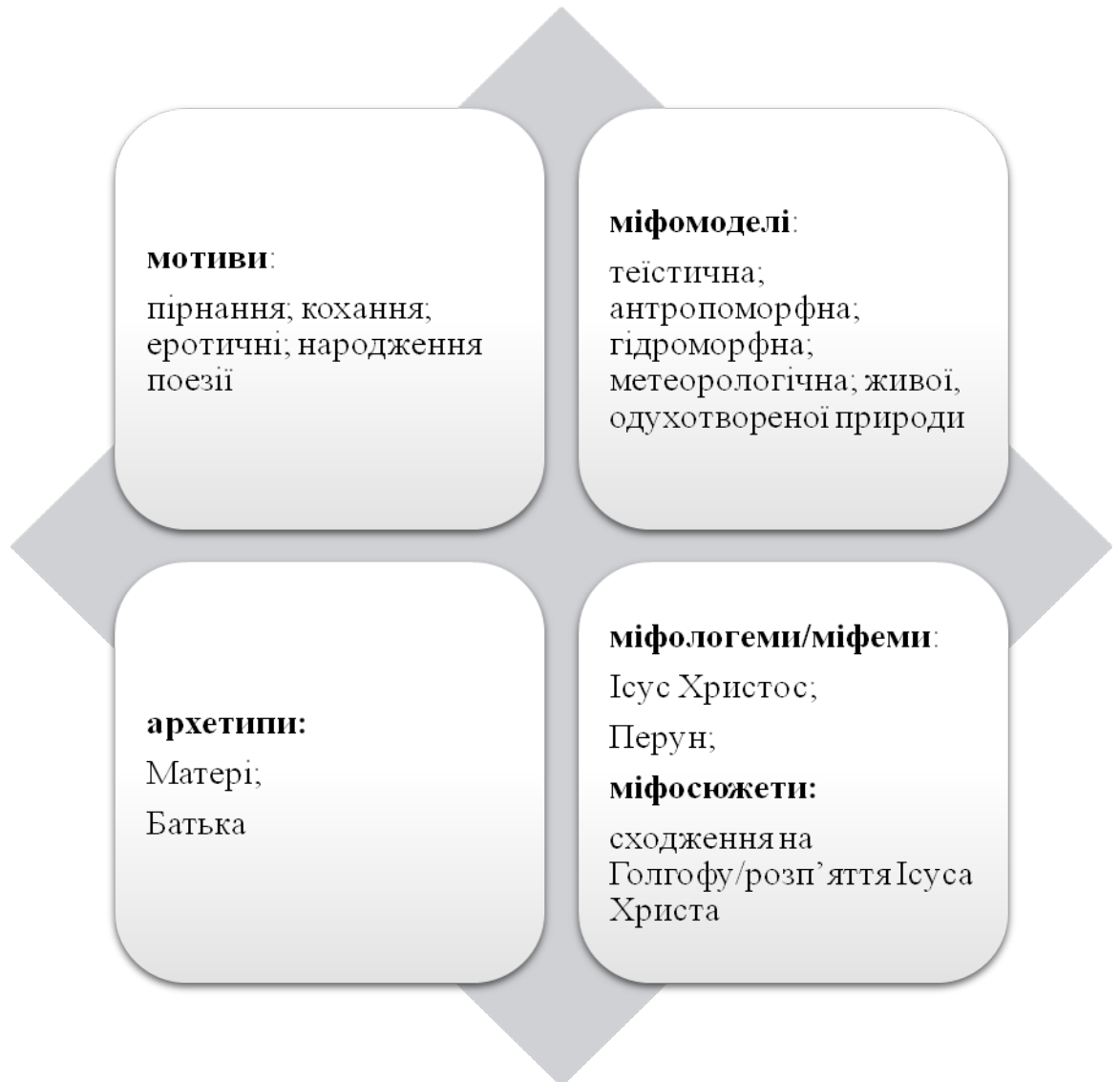
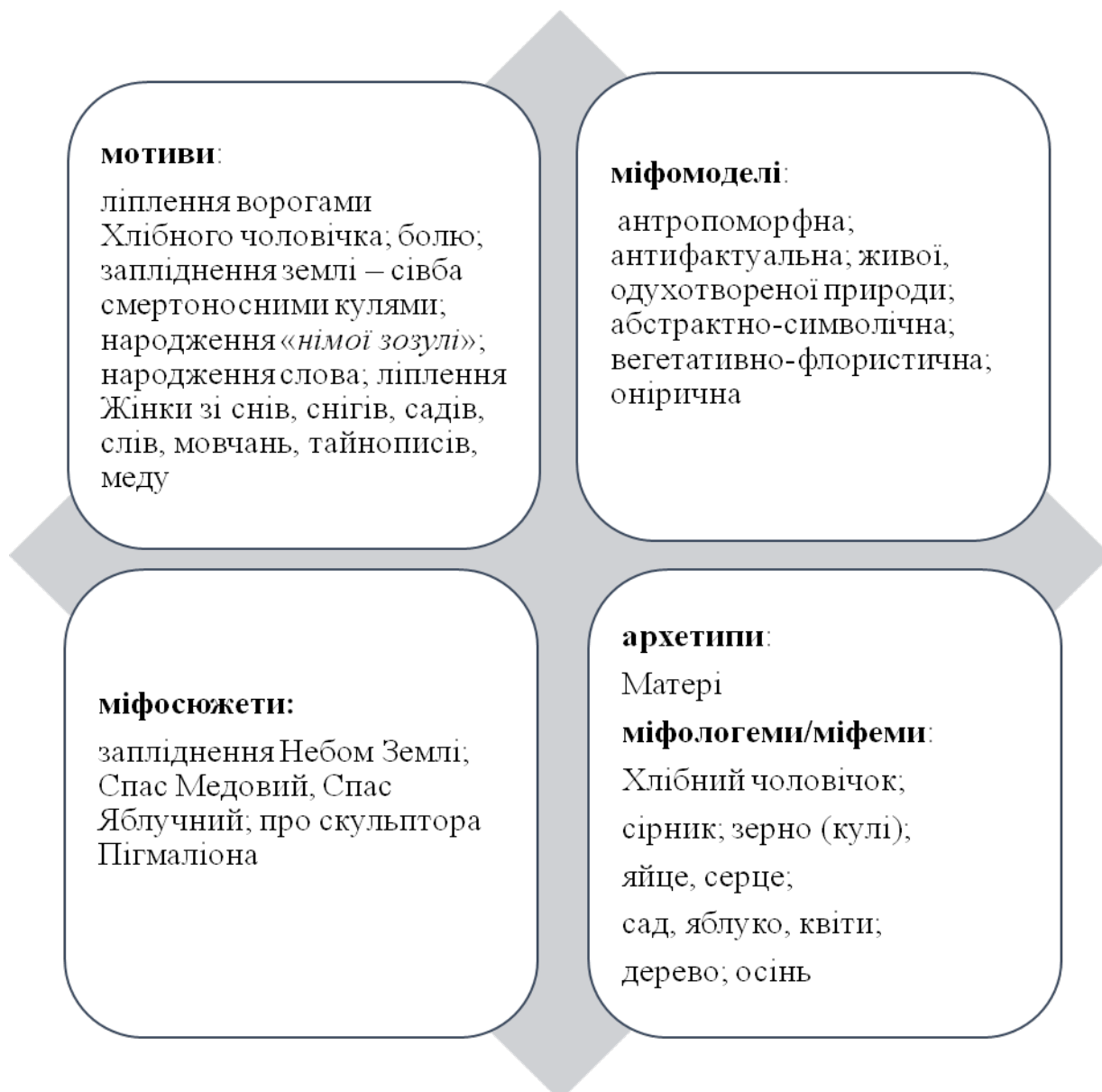


схема 2.1.8

«Семіотична модель мегаміфосценарію початку у творах Василя Славчука»



«Семіотична модель мегаміфосценарію початку у творах Володимира Лиса»



*«Семіотична модель мегаміфосценарію початку
в романі Володимира Дрозда “Листя землі”»*

міфологеми/міфемі:

«пиєниця», «жорна»,
«тісто», «рожса»,
«млин»; сонце; віз;
колесо; горшки;
повернення до Пакуля;
Вселенський потоп; шлях;
Світове Дерево; вогонь;
вода; яблуко; драбина;
Сад

МОТИВИ:

кола, повернення,
круговерті, безкінечності;
повернення до Дому;
пошуку сакрального
центра; постійного
повернення;
незнищеності
дерева/людини;
перегнівання
дерева/людини

міфосюжети:

про Вселенський потоп;
про Чумацький Шлях; про
пошук пупа землі; про
Світове дерево;
метаморфози; про Едем;

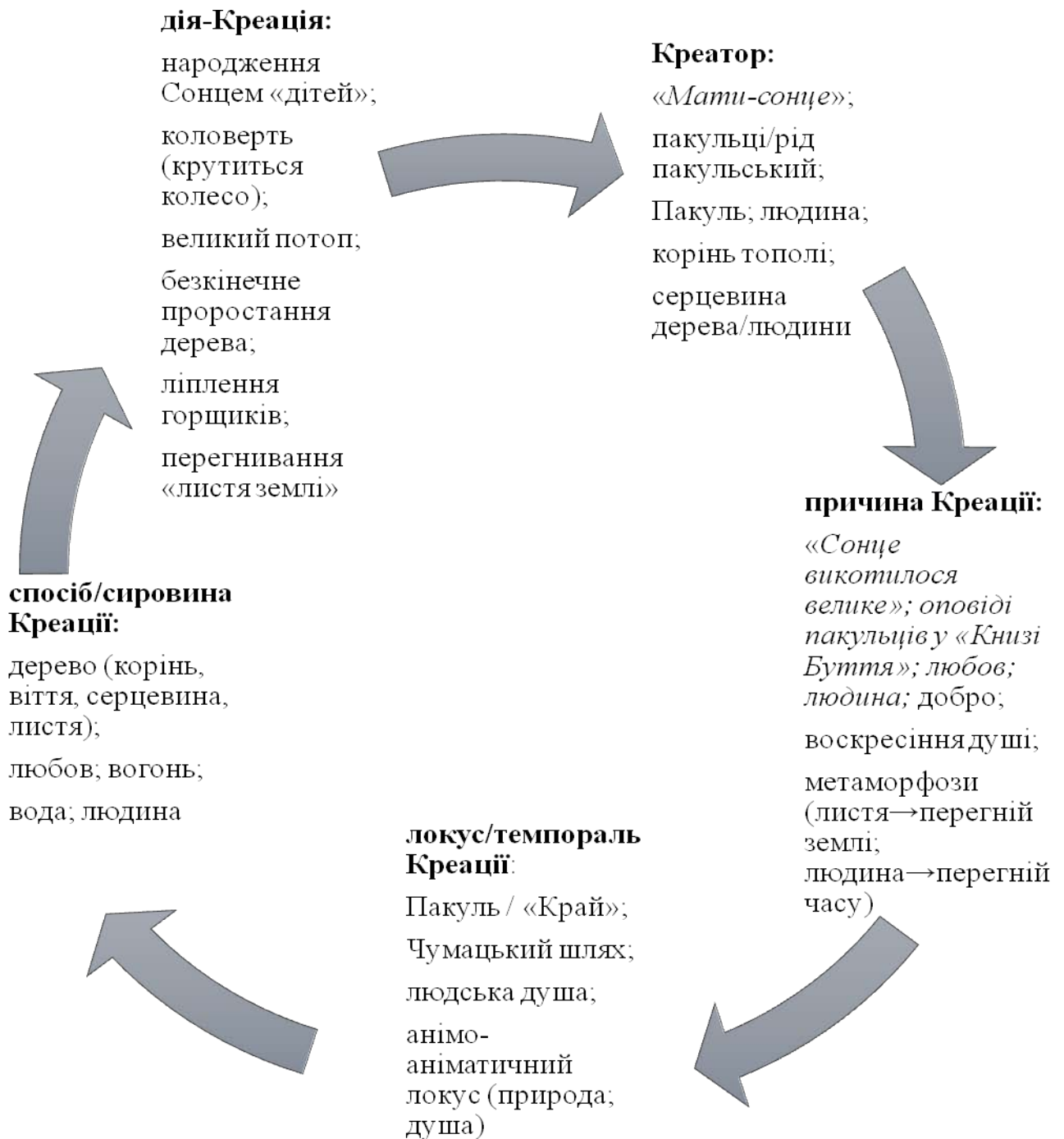
архетипи:

Матері; Батька

міфомоделі:

астральна; солярна;
антропоморфна; теїстична;
атрибутивна;
живої, одухотвореної природи;
вегетативно-флористична;
антропоморфна; гідроморфна;
піроморфна; абстрактно-
символічна; анімо-вегетативно-
флористична

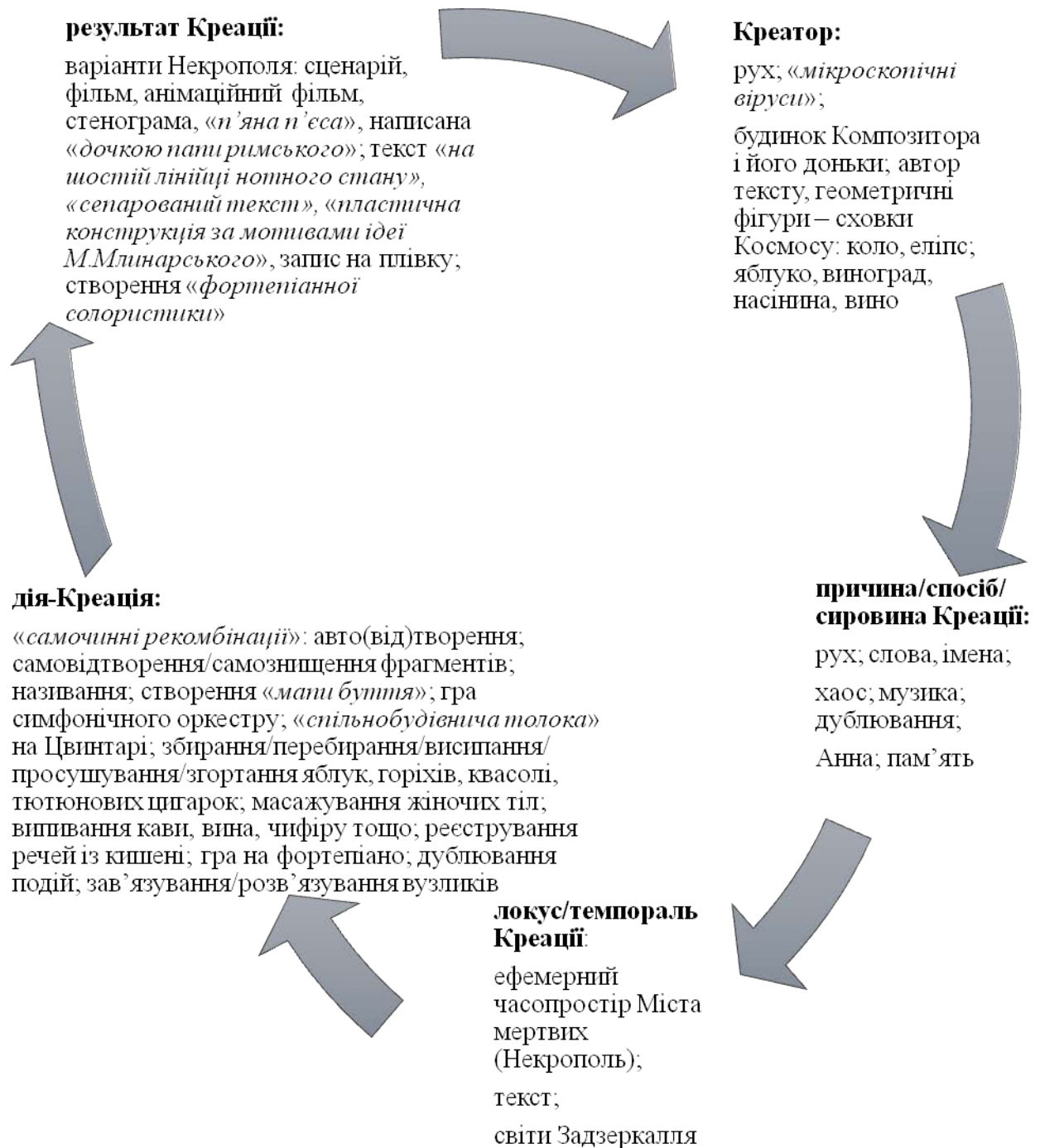
**«Текстовий алгоритм мегаміфосценарію початку
в романі Володимира Дрозда «Листя землі»»**



«Семіотична модель мегаміфосценарію початку у творах Тараса Прохаська»



**«Текстовий алгоритм мегаміфосценарію початку
у творах Тараса Прохаська»**



*«Семіотична модель мегаміфосценарію початку
у творах Оксани Забужко»*

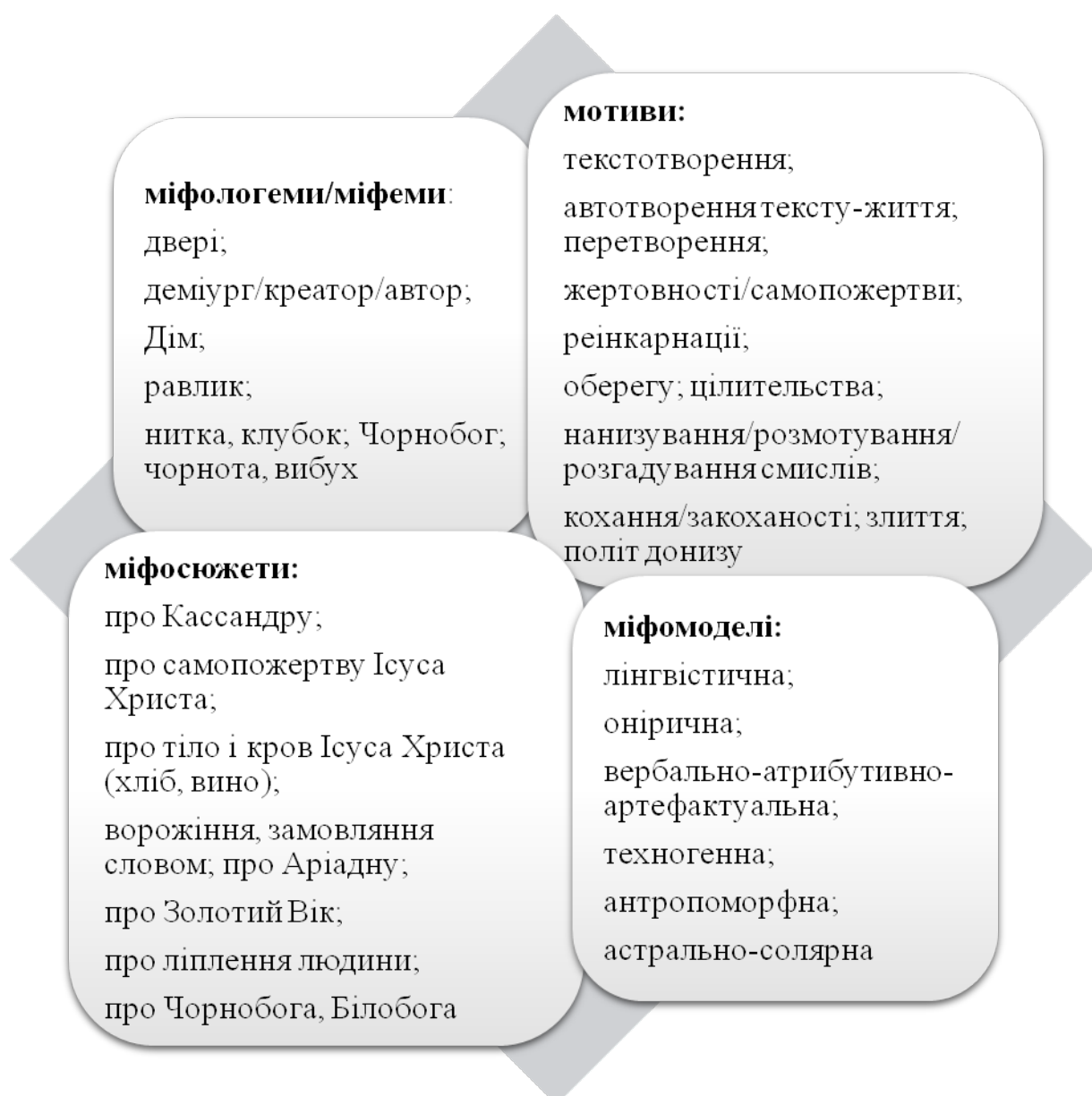
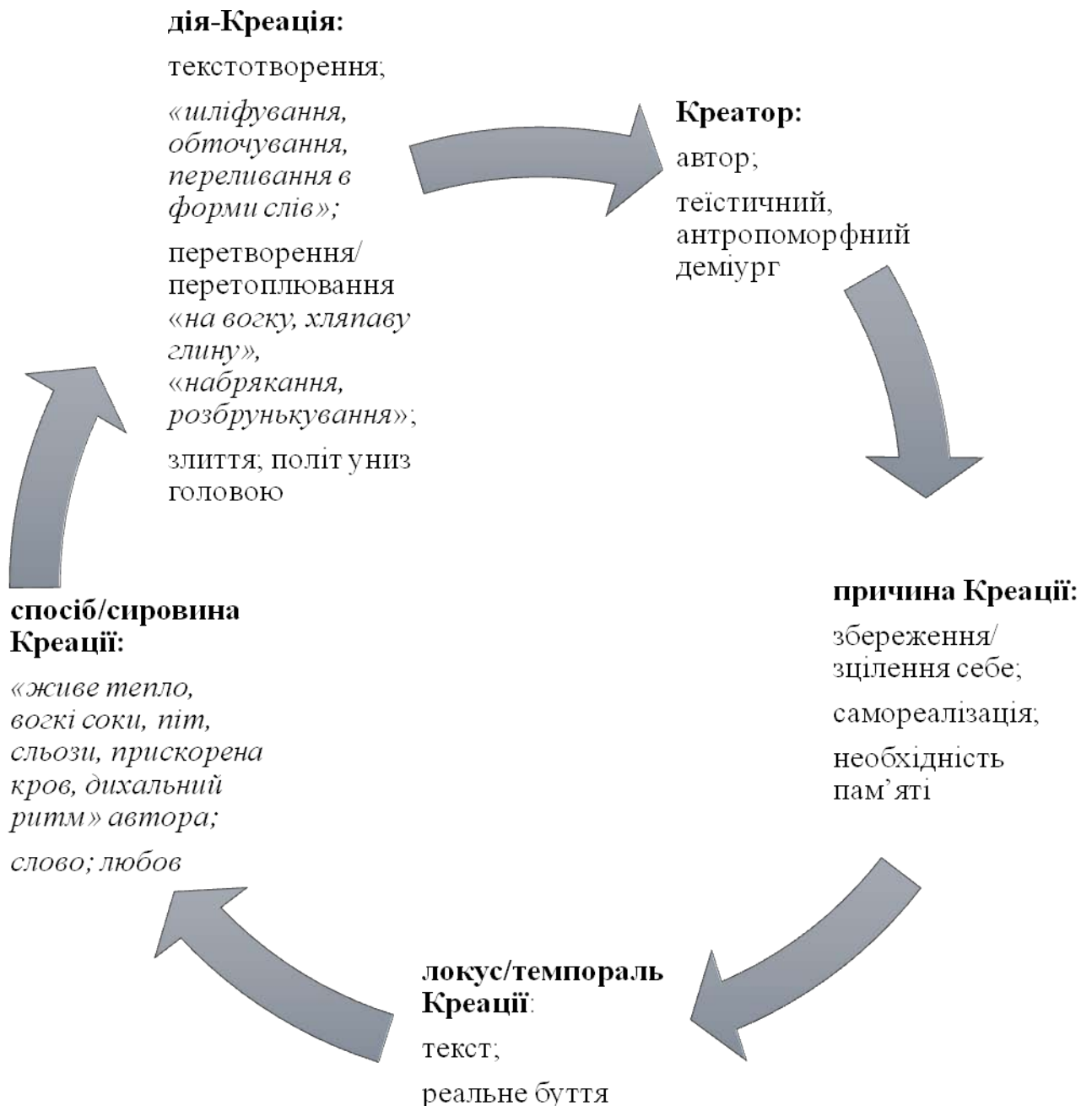
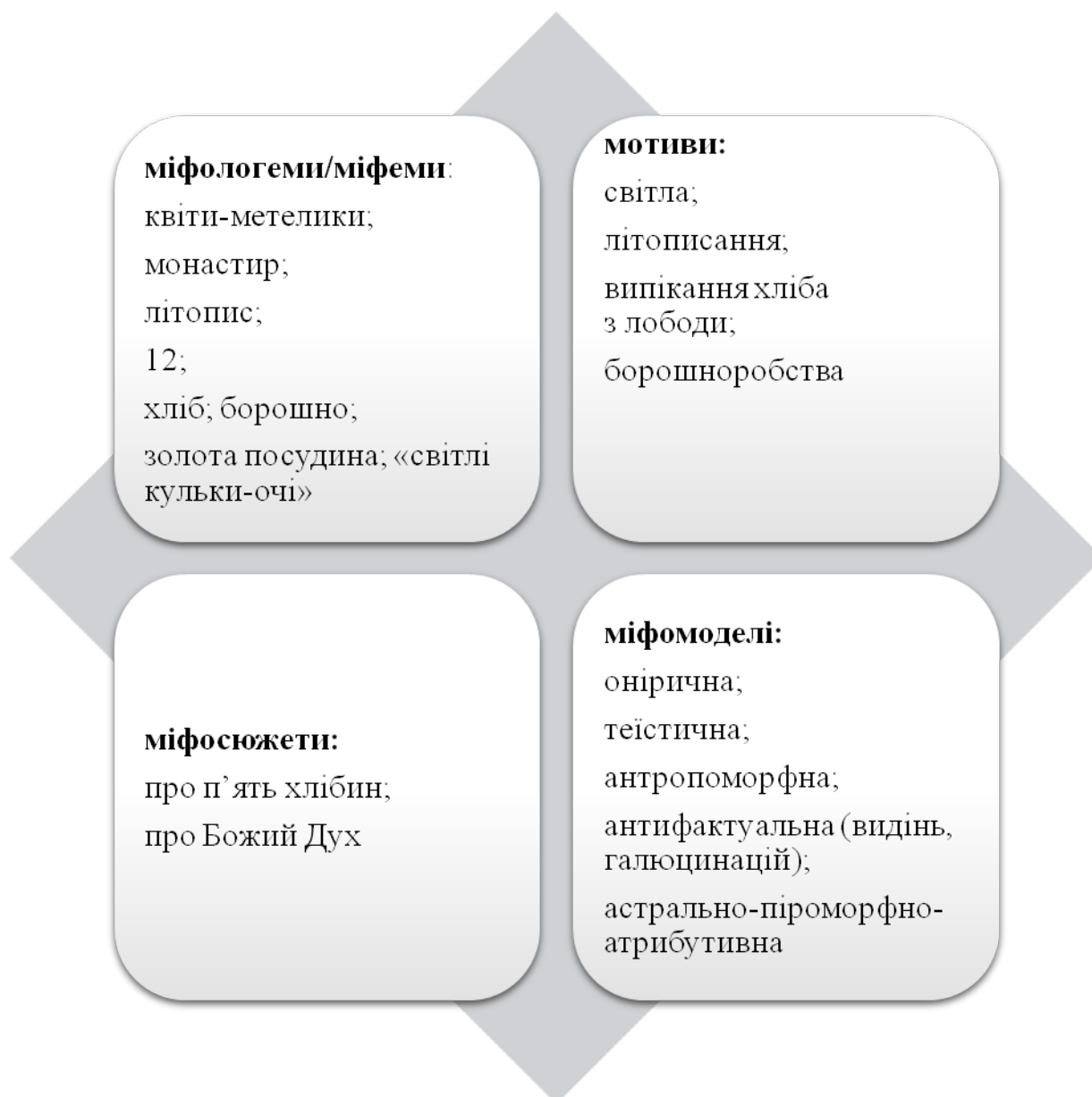


схема 2.1.15

**«Текстовий алгоритм мегаміфосценарію початку
у творах Оксани Забужко»**



*«Семіотична модель мегаміфосценарію початку
в романах Валерія Шевчука»*



**«Текстовий алгоритм мегаміфосценарію початку
в романах Валерія Шевчука»**



*«Семіотична модель мегаміфосценарію початку
в драматургії Лариси Паріс»*



«Семіотична модель мегаміфосценарію кінця у творах Сергія Жадана»

міфологеми/міфемі:

«смерть», «тінь», туман;
«темрява», «пітьма»;
вогонь (слабкодухість);
пекло; «потяг-привид»;
дороги/хтонічного
бездоріжжя; Ісус; риба;
«темрява», «густий
морок»

МОТИВИ:

страху, приреченості;
музики (джазу);
законсервованого простору,
порожнечі, прив'язаності
до минулого, руйнації (у
тому числі – цінностей),
суцільної деградації; шляху
в нікуди;
відсутності/небажання/
свобода вибору

міфосюжети:

про Ісуса Христа;
про чашу Грааля

міфомоделі:

танатоморфна; тератоморфна;
онірична;
антифактуальна (відінь,
галюцинацій, духів);
артефактуальна; анімо-
аніматична; музична;
онірична; техногенна;
мистецька; реального буття;
хтонічна; техногенна

«Текстовий алгоритм мегаміфосценарію кінця у творах Сергія Жадана»

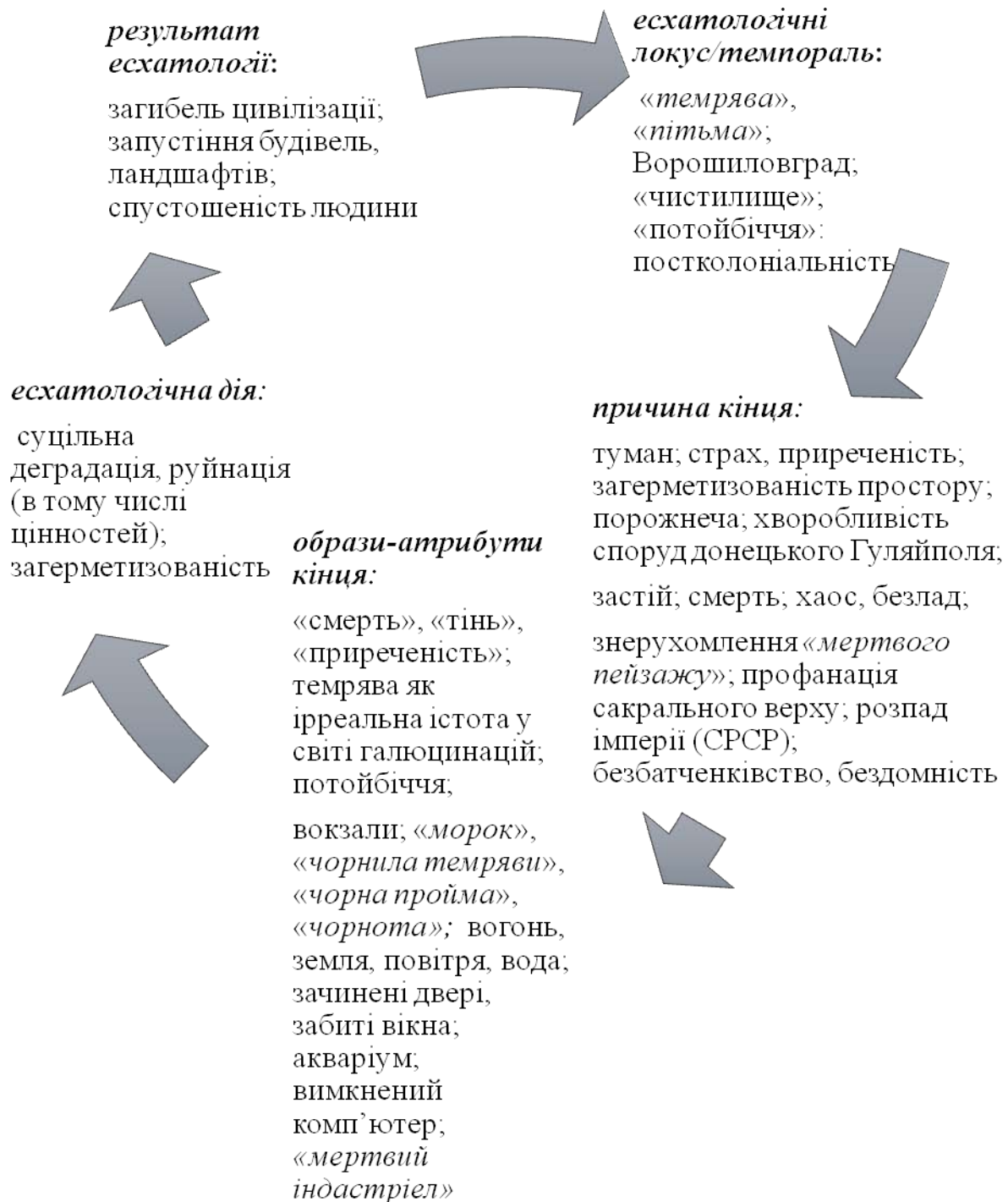


схема 2.2.3

«Семіотична модель мегаміфосценарію кінця у творах Юрка Іздрика»

міфологеми/міфемі:

шафа, вузьке довге приміщення;
вогонь; «*пітьма*», «*морок*»;
шляху; Дому (його відсутність);
зачинені двері, вокзал; підвал;
«*металеві камери*» «*вагонів*,
комфортабельних салонів літаків,
авто й кораблів»; «*занедбаний*
будинок у глибині закинутого
парку»; «*прірва*», «*западина*»,
«*наддніпрянський вертоград*»;
«*провалля*» свідомості

МОТИВИ:

пустки; метаморфози;
безвиході, приреченості,
марноти життя;
неповернення додому;
змішаності, нашарування,
алогічних поєднань-
переходів деталей;
розщеплення; деструкції;
дискретності; темряви,
тісняви; відмирання,
руйнації, пірнання-
занурення

міфосюжети:

про черепах, що
тримають на собі
Землю

міфомоделі:

тератоморфна;
онірична;
галюцинацій і видінь;
антропоморфна; танатоморфна;
хтонічна;
атрибутивна;
архітектурна;
техногенна;
лінгвістична

«Текстовий алгоритм мегаміфосценарію кінця у творах Юрка Іздрика»

результат есхатології:

галюциногенний стан від транквілізаторів — ліків проти наркозалежності; розщеплення власного Я на «віддзеркалення», «дзеркальних візаві», «розсипання» на друзки власної свідомості та аморфізація власного тіла; «апокаліптична картина — панорама — із-тільки-сну-притаманною-логікою»

есхатологічні локус/темпораль:

готельна кімната; інтраверсійний локус (душа й підсвідомість героя); «ніщо», «пуста»; місто-армагеддон; реальні локуси-топоси, сніг, галюциногенні стани

причина кінця:

навмісний підпал (вогонь); страх; порожнеча; метаморфози; замкнені простори («ротова порожнина пса», «монастирська келья», «неф незнайомого вокзалу»); наркотичне/алкогольне сп'яніння; метаморфози;

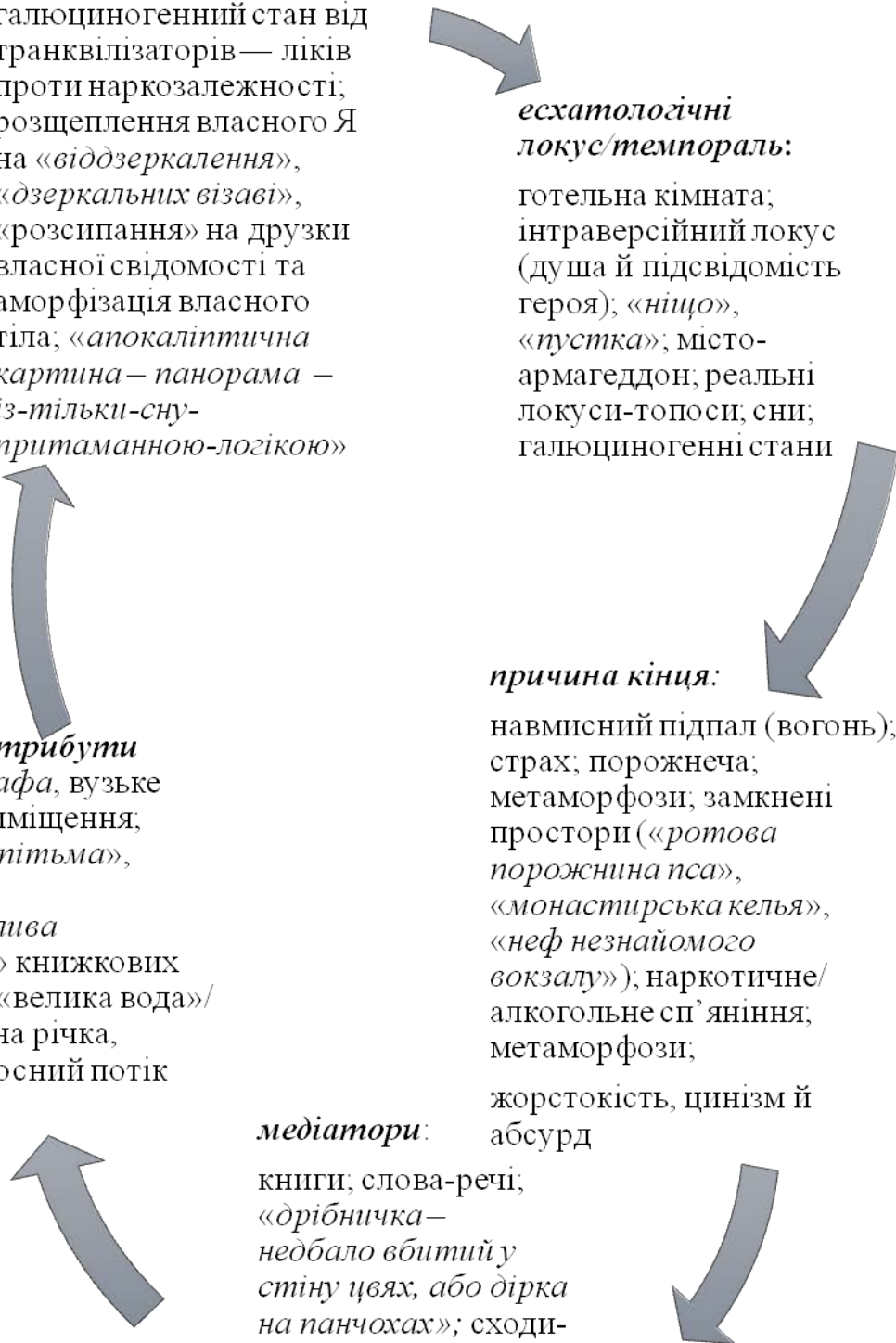
жорстокість, цинізм й абсурд

медіатори:

книги; слова-речі; «дрібничка — недбало вбитий у стіну цвях, або дірка на панчохах»; сходи-й коридори-лабіринти; «мутна річка дрімоти»; «гвинтові сходи»; дзеркало

образи-атрибути

кінця: шафа, вузьке довге приміщення, вогонь; «пітьма», «морок»; «мерехтлива темрява» книжкових полиць; «велика вода»/ каламутна річка, смертоносний потік



**«Семіотична модель мегаміфосценарію кінця
в романі “Листя землі” Володимира Дрозда»**

міфологеми/міфемі:

«вода» (вселенський потоп, дощ, річка Невкля, злива);
«вогонь» («*трое норовистих коней*», «*шати царські*», «*червона кров*»); «*вогняна вода*»; «*ріки крові*»; золото; криваві сонце, зорі, небеса, ріки; півень-віщун; «*змій огнедихий*»; триголова «*зміюка крилата*»; білий/чорний/червоний колір, труна, яма; саван; «повітря», вихор, вітер, смерч

МОТИВИ:

омани; смерті; спалення; знищення; плачу, болю, смутку; уселенської печалі від людського горя; пробудження, переродження, застереження, нагадування про смерть; знищення мрій і «*видив*» «*Горіхової землі*»; втечі з в'язниці зла

міфосюжети:

про золото царя Мідаса;
про викрадення змієм нареченої/дівчини/принцеси;
про Смерть із косою;
про «*антихриста*»;
про Білобога й Чорнобога

міфомоделі:

гідроморфна;
піроморфна; хтонічна;
танатоморфна;
живої, одухотвореної природи;
астральна;
орнітологічна; хтонічно-орнітологічно-піроморфна;
антропоморфна; астральна;
видінь

**«Текстовий алгоритм мегаміфосценарію кінця
в романі “Листя землі” Володимира Дрозда»**

результат есхатології:

руйнація дерева життя;
зникнення в небесах
пакульської церкви;
перетворення землі на
«божсвільню»,
«незбагненну світову
веремію», в якій все
перемішалось, ірреальні
«безумства»;
апокаліптичний потоп;
омертвілий хронотоп –
«пустеля» з «мертвою
рікою Білорічицею»;
«розор Пакуля»; земля –
«неоглядна трупарня»

**есхатологічні
локус/темпораль:**

Пакуль; Чорнобиль;
смертельний
хронотоп Зони;
мертва річка
Синявка; «холодна
далечінь», «білий
саванний простір»,
«червона пащека
ями»

причина кінця:

революція, вогняна смерть;
людські гріхи жадоби, злоби,
срібллюбства; страшні
людські діяння; зло; війни;
«мор»; хвороби; голод 1921,
1932–1933, 1947 років,
сталінські репресії;
злодіяння «Бога смерті»;
накопичення зла у світі

есхатологічна дія:

жніва «легіону
Смерті»; «смерч
вогняний», зачаття
ненавистю, злобою;
засівання бур'яном
(злом)

образи-атрибути кінця:

вода; вогонь; «вода»
(вселенський потоп, дощ,
річка Невкля, злива);
«вогонь» («трое
норовистих коней»,
«шати царські»,
«червона кров»);
«вогняна вода»; «ріки
крові»; золото; криваві
сонце, зорі, небеса, ріки;
півень-віщун; «змій
огнедихий»; триголова
«змюка крилата»;
«тварі косматі дідьків
та мар», «коти
крилаті», кущі бузини;
«чорний вогонь»

**«Семіотична модель мегаміфосценарію кінця
у творах Володимира Лиса»**

міфологеми/міфемі:

смерть – зернина, що не проросла; «черви»; «безбережна порожнеча»; «чорне провалля»; туман; болото; «домина» з «кімнатами-хатами»; «рівчак»; річка; червоний кінь; жінка-відіння «на другому березі болота»; занедбаний колодязь; «паца» печі; вогонь; «рвучкий вітер»; чорний птах; «жовтий і байдужий місяць»

МОТИВИ:

польоти червів; печалі; люті, що спопеляла; самотності; гріха/покарання за гріхи/покарання невинних; зради; метаморфоз

міфосюжети:

про триголового змія-людожера;
про поцілунок Юди

міфомоделі:

танатоморфна;
онірична;
хтонічна;
артефактуальна;
танатоморфна;
тератоморфна;
піроморфно-танатоморфна;
астрально-лунарна

**«Семіотична модель мегаміфосценарію кінця
у творах Василя Шкляра»**

міфологеми/міфемі:

Смерть-косарка; калина;
вогонь;
вороння, сичі, вовчі зграї,
голодні лиси;
порожня церква;
«налитий кров'ю павук»;
червоний хрест;
«олов'яний дощ»

МОТИВИ:

знищення, руйнації,
смерті;
відрізання коси;
розпачу, каяття,
обурення,
«суцільного лементу
смерті»

міфосюжети:

біблійний сюжет про
Юдину зраду;
про втечу Лота із Содому

міфомоделі:

онірична; антифактуальна
(галюцинацій);
хтонічна; танатоморфна;
тератоморфна;
гідроморфна;
піроморфна;
вегетативна;
урбаністична

«Текстовий алгоритм мегаміфосценарію кінця у творах Василя Шкляра»



«Семіотична модель мегаміфосценарію кінця у творах Галини Пагутяк»

міфологеми/міфемі:

розбиті вікна покинутих будинків;
душевна пустка;
«задуха», «запах сірки»;
упир; джерело; затоплена хата; «смердюча силосна яма»; Уріж; «тіні»;
Всесвітній потоп;
голубка; повітря («холодний протяг»);
вогнь; Вавилонська вежа; шлях; «автобус жаху»; острів; камінь

МОТИВИ:

занедбаності, страху;
зараження, отруєння смертю; постійного очікування біди, передчуття нещастя, самотності;
ностальгія за Урожем;
розірваності,
розшматованості;
переслідування упирем,
втеча від упиря, бруду й гноїння; вибору; глухоти й сліпоті; будівництва Вавилонської вежі;
абсурду; знекровлення; польоту-падіння

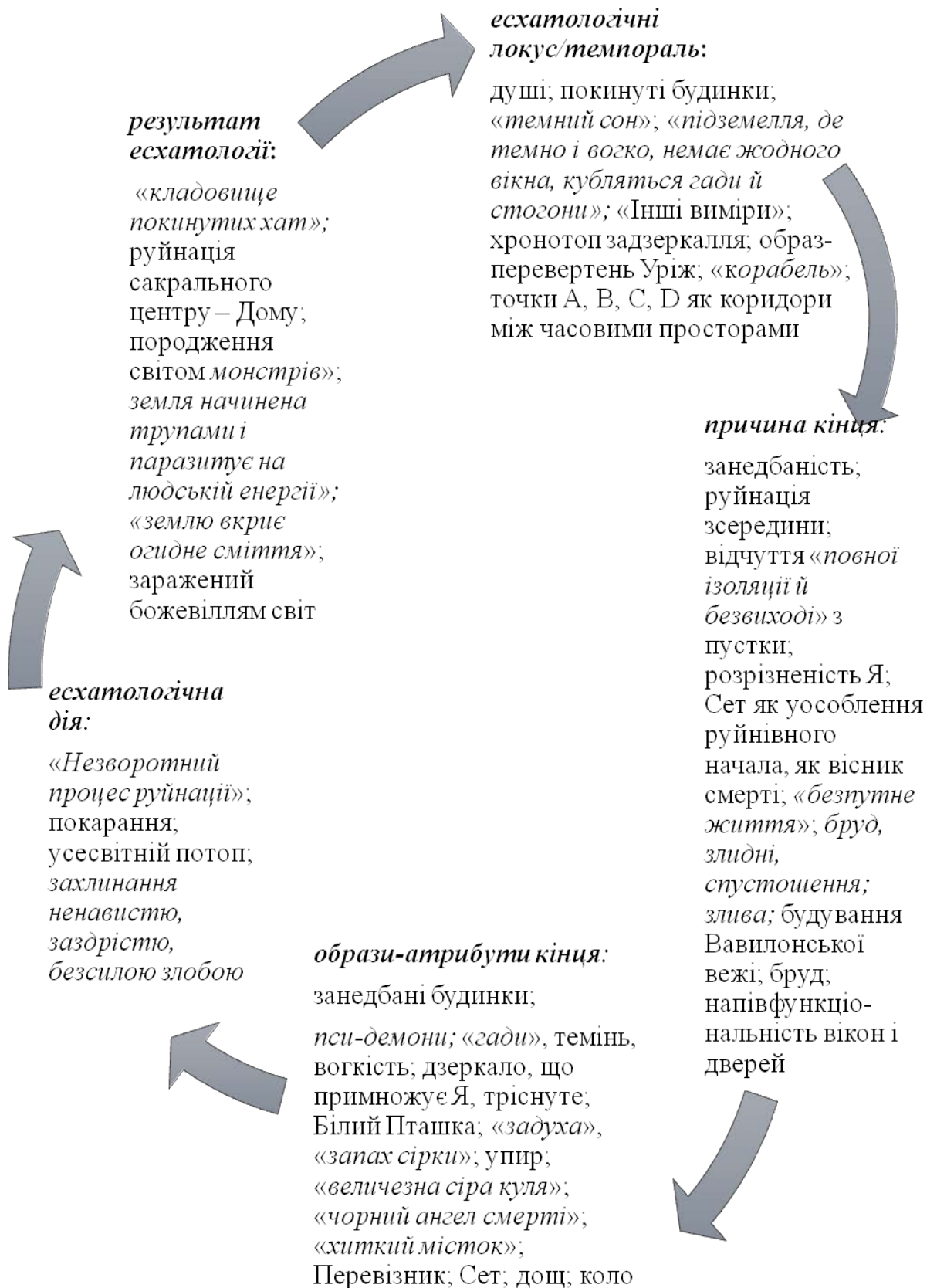
міфосюжети:

про всесвітній потоп й апокаліпсис;
про перевізника *Харона*;
про єгипетського «бога зла і пустелі» *Сета*;
про Великий потоп;
про Вавилонську вежу
про Сізіфову працю;
про Арахну/Мокошу;
про демона-ангела, що впав, про духів природи

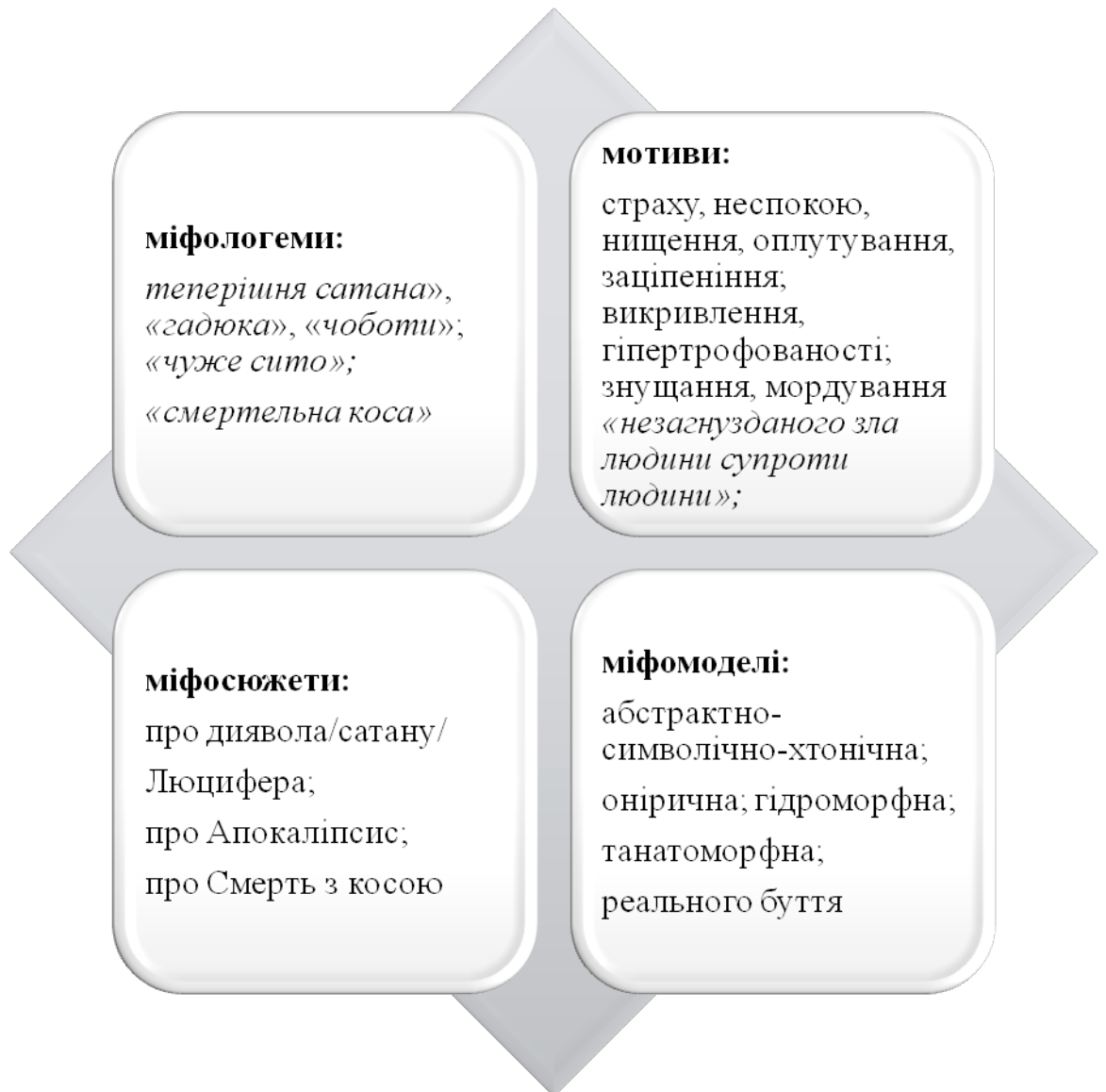
міфомоделі:

абстрактно-символічна;
антифактуальна: уяви;
танатоморфна;
онірична; хтонічно-артефактна;
міфологізованого минулого й мрії;
артефактна; теїстична;
гідроморфна; інфернальна;
піроморфна; «антисвіту»;
зімкнених просторів

«Текстовий алгоритм мегаміфосценарію кінця у творах Галини Пагутяк»



«Семіотична модель мегаміфосценарію кінця у творах Марії Матіос»



«Семіотична модель мегаміфосценарію кінця у творах Тараса Прохаська»

«Текстовий алгоритм мегаміфосценарію кінця у творах Тараса Прохаська»



«Семіотична модель мегаміфосценарію кінця у творах Валерія Шевчука»

міфологеми/міфемі:

«свиня величезна»;
червоні вишні; біси, миші;
«величезний павук»;
печерник Марко-«кріт»;
глек сліз; печаль-змія;
місяць-кат; дзеркало;
золотий дощ; «незмигненне
око» дзеркало; золото,
срібло; змії, вужі, жаби;
вогнь пекельний; тіні;
чорний колір; «Око Прірви»

МОТИВИ:

крові; тупоту, гоцання,
реготу, вискоту, свисту;
пожирання; перевтілення;
очікування й страху
смерті;
крику, шипіння, гарчання,
шматування

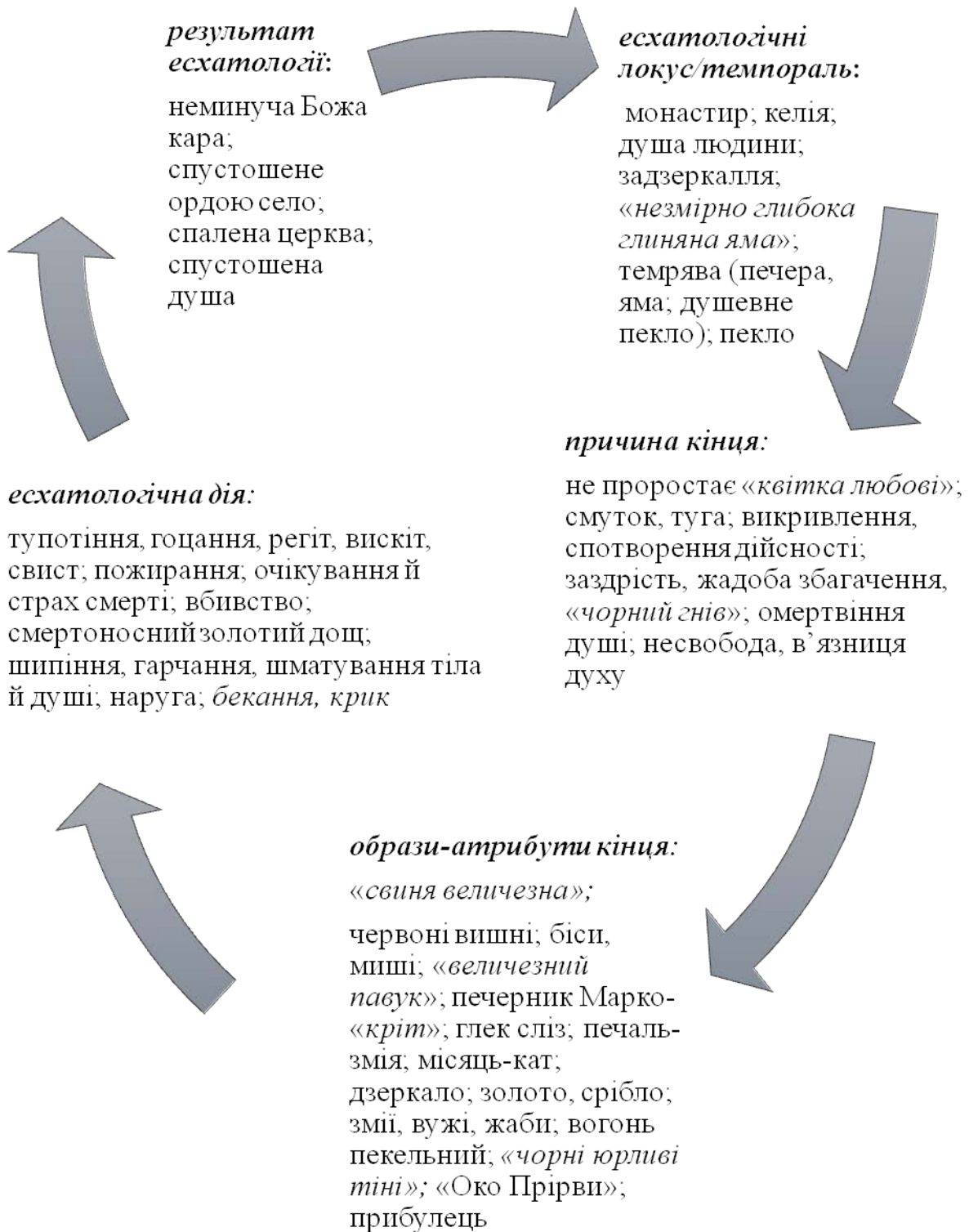
міфосюжети:

про Дерево пізнання;
про чашу страждань;
про царя Мідаса

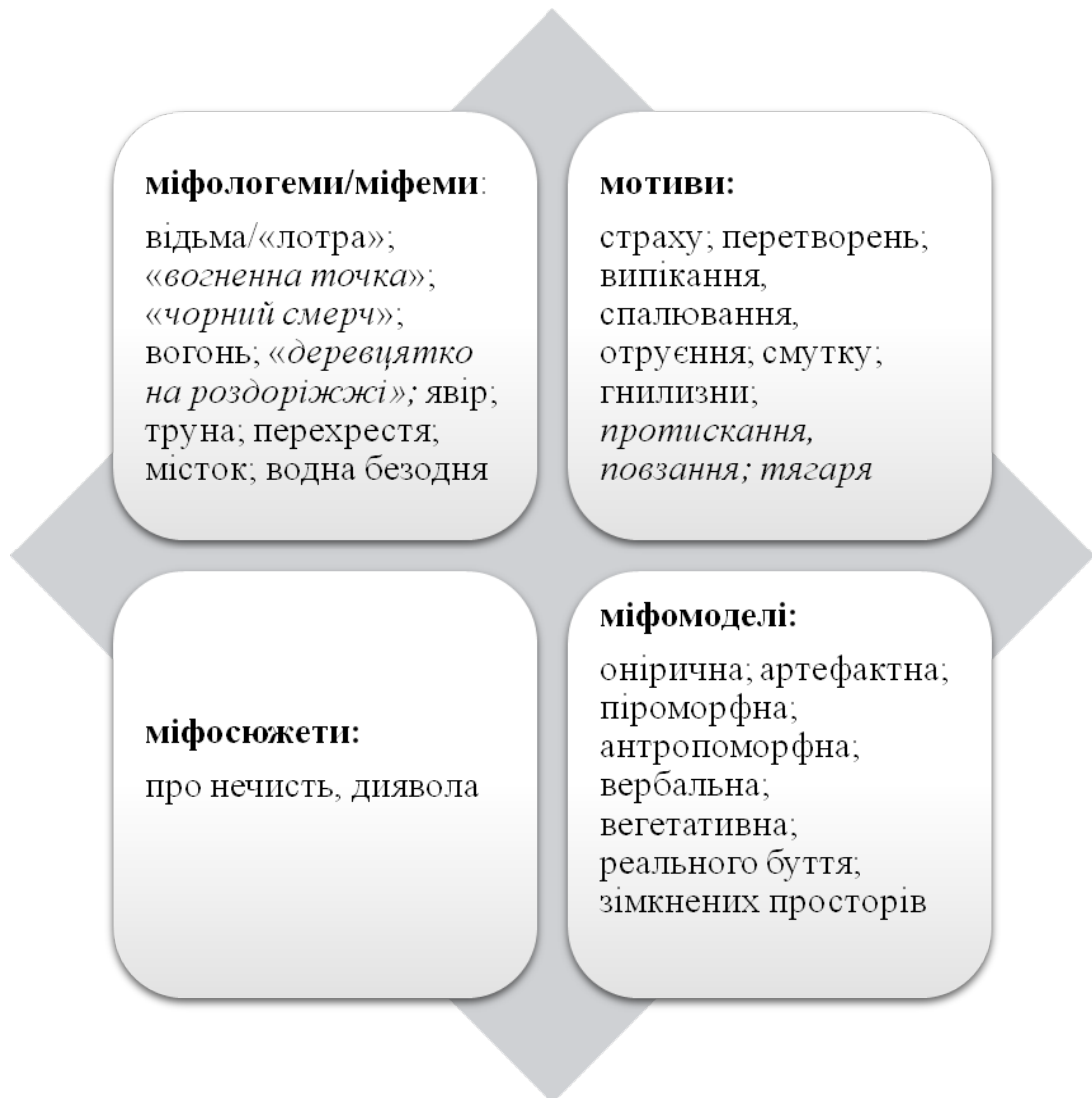
міфомоделі:

онірична;
антифактуальна (видінь);
хтонічно-танатоморфна;
абстрактно-символічна;
вегетативна;
піроморфна;
антропоморфна;
артефактуально-
колоративна, атрибутивна;
тератоморфна

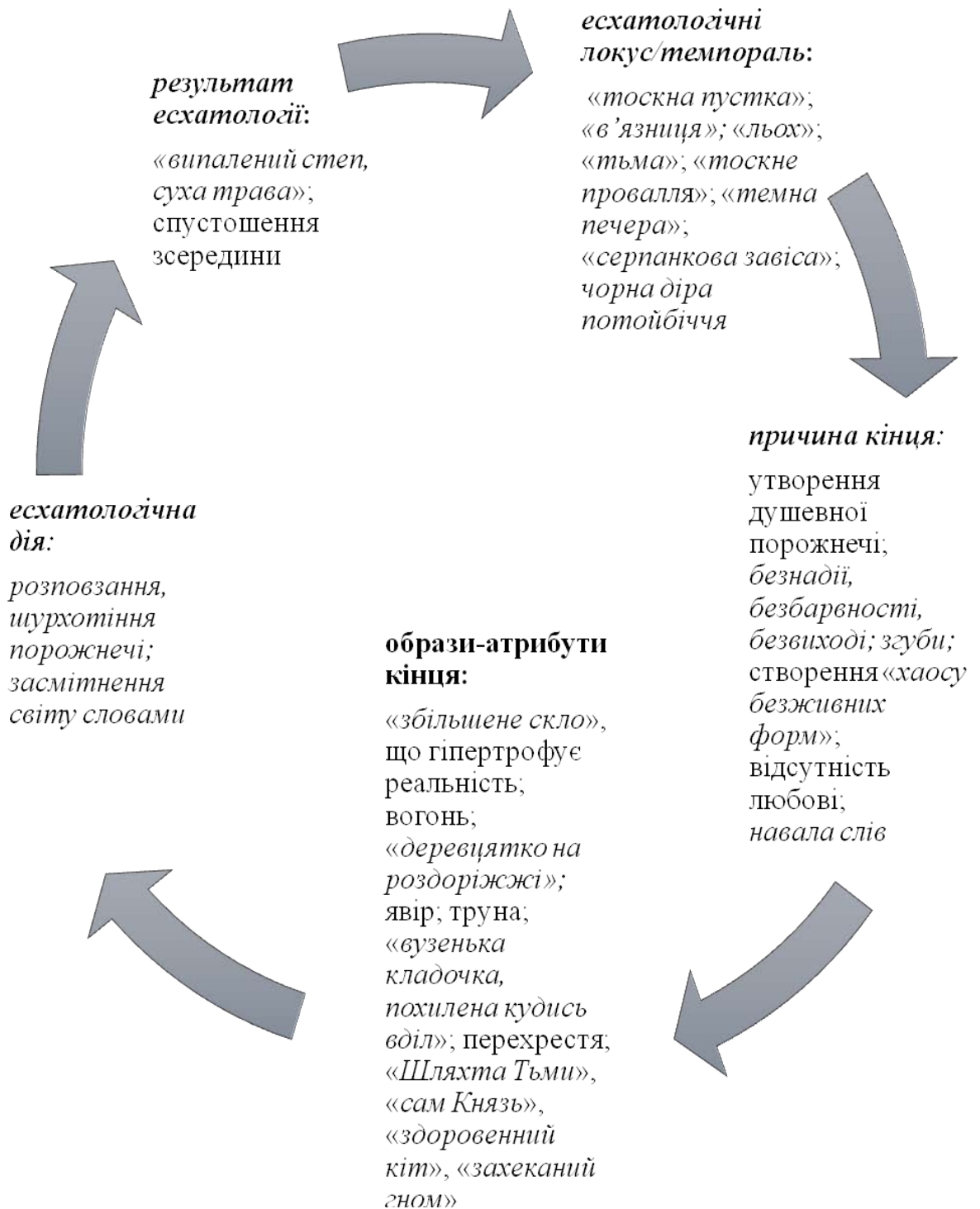
«Текстовий алгоритм мегаміфосценарію кінця у творах Валерія Шевчука»



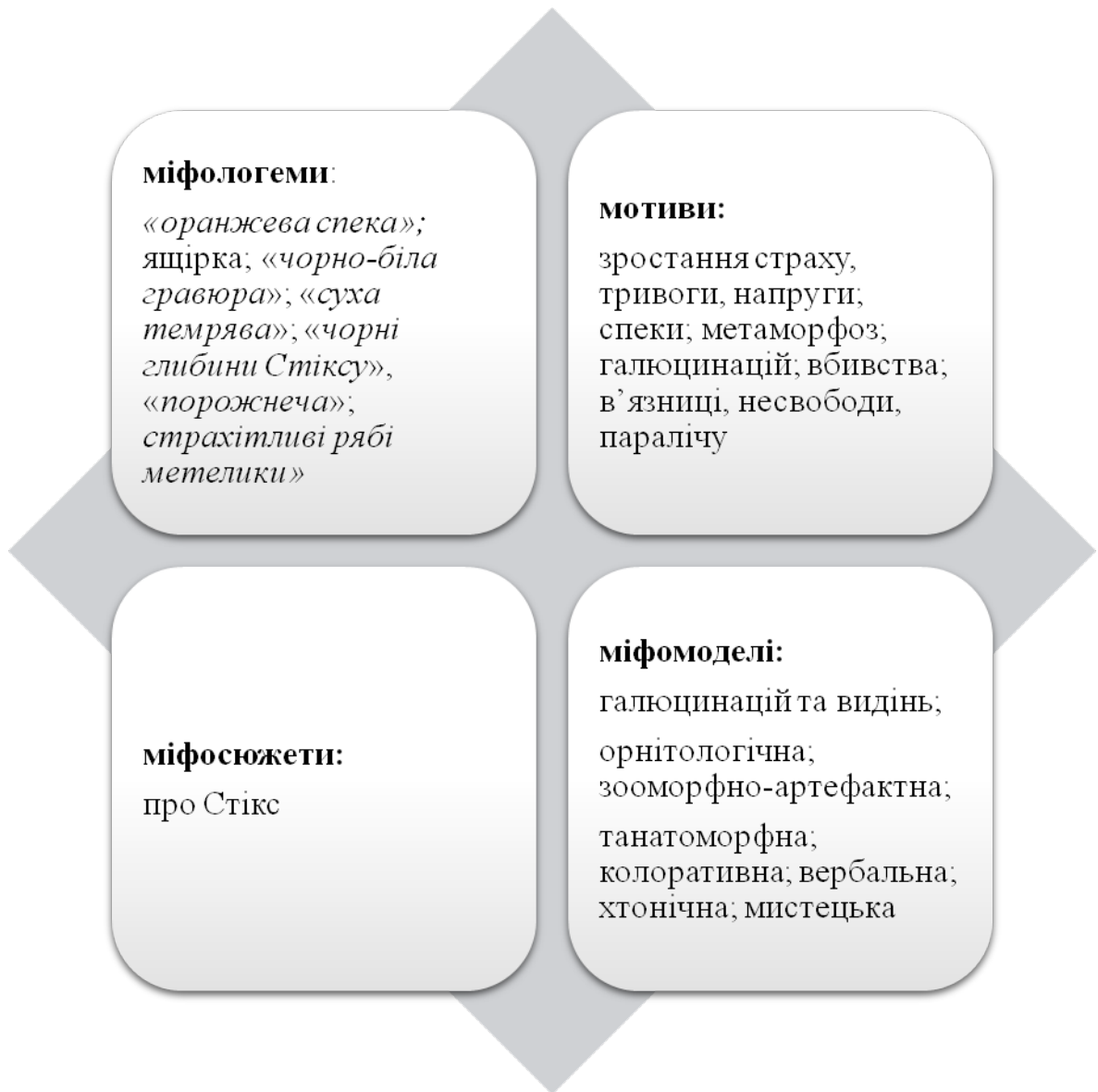
«Семіотична модель мегаміфосценарію кінця у творах Оксани Забузько»



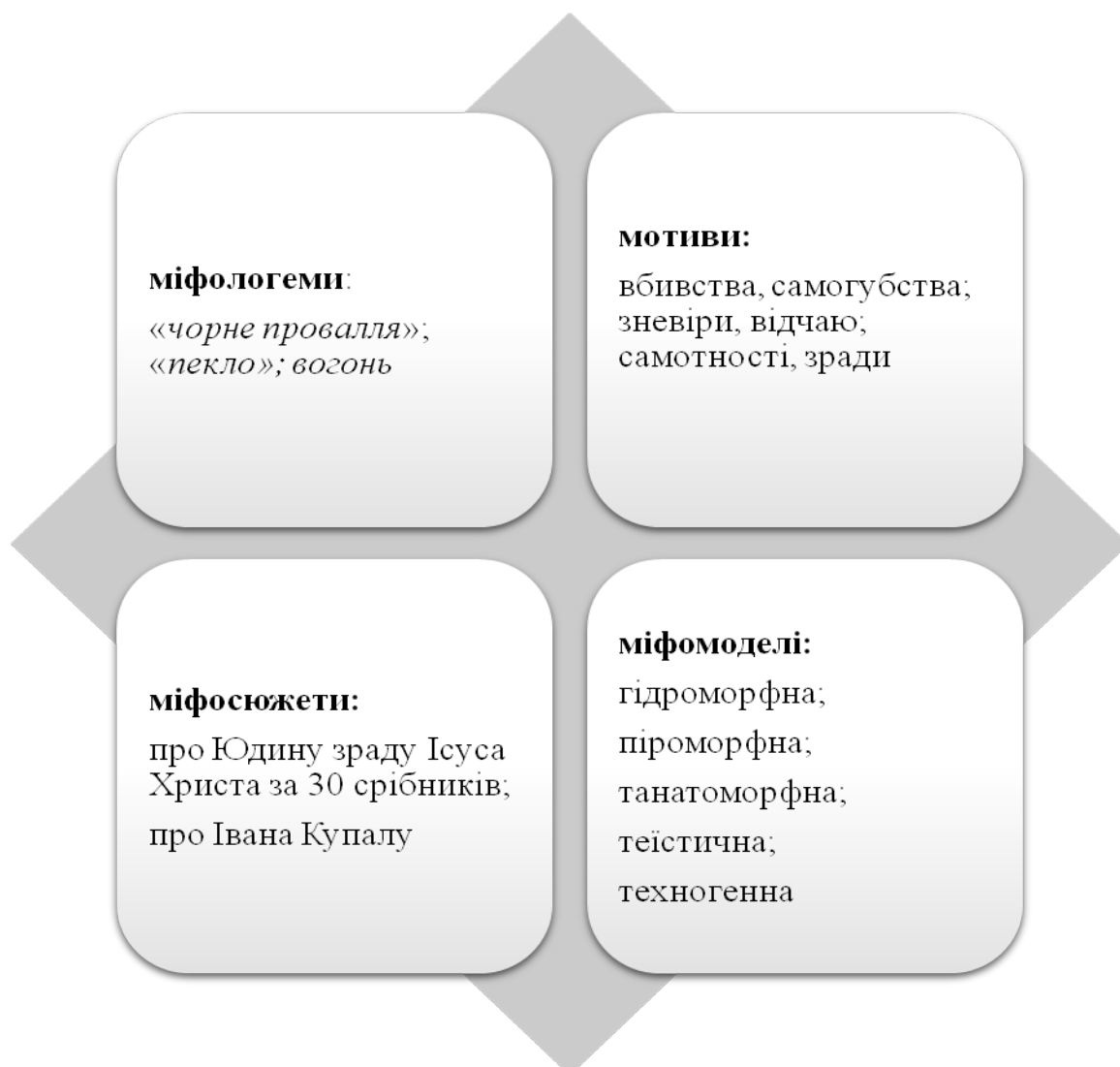
«Текстовий алгоритм мегаміфосценарію кінця у творах Оксани Забушко»



«Семіотична модель мегаміфосценарію кінця у творах Любка Дереша»



«Семіотична модель мегаміфосценарію кінця в драматургії Неди Нежданой»



«Семіотична модель мегаміфосценарію кінця в драматургії Олега Гончарова»

міфологеми:

«володар часу»

Девілар; *пустеля*;
хрест; ланцюги; шлях
в нікуди; терновий
вінок, цвях, хрест,
Голгофа; темрява; тіні;
розпечене сонце; час,
що зупинився

МОТИВИ:

бруд, занепаду;
покарання за злочини;
гноїння, смороду,
трухлявіння,
покарання життям і
пам'яттю

міфосюжети:

про Сізіфа і його
камінь; про розп'яття
Христа, про Голгофу

міфомоделі:

теїстична; ороморфна;
антропоморфна;
танатоморфна;
артефактна

«Семіотична модель мегаміфосценарію кінця у творах Сергія Щученка»



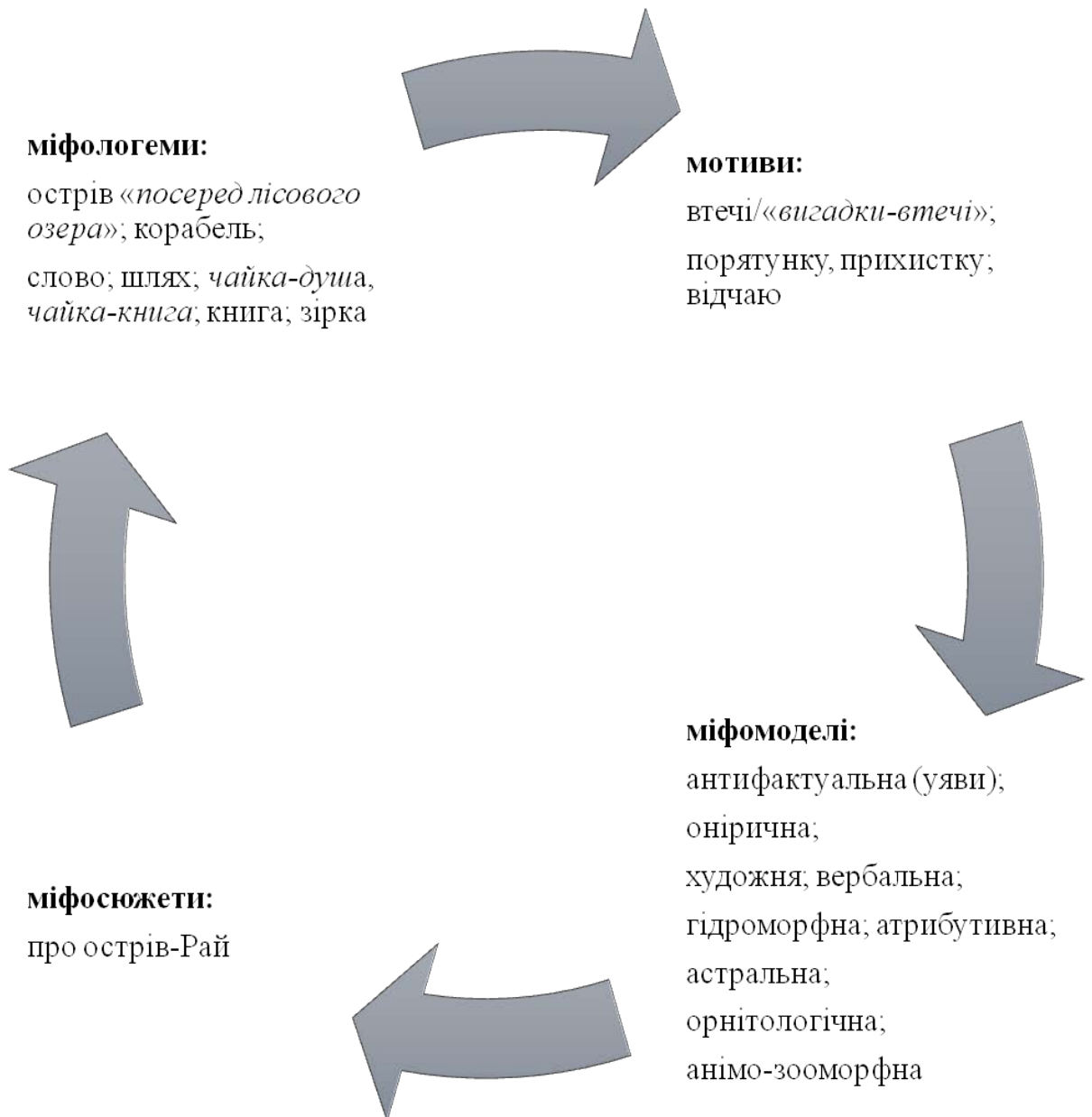
**«Семіотична модель мегаміфосценарію опозитивного типу
в текстах Марії Матіос»**



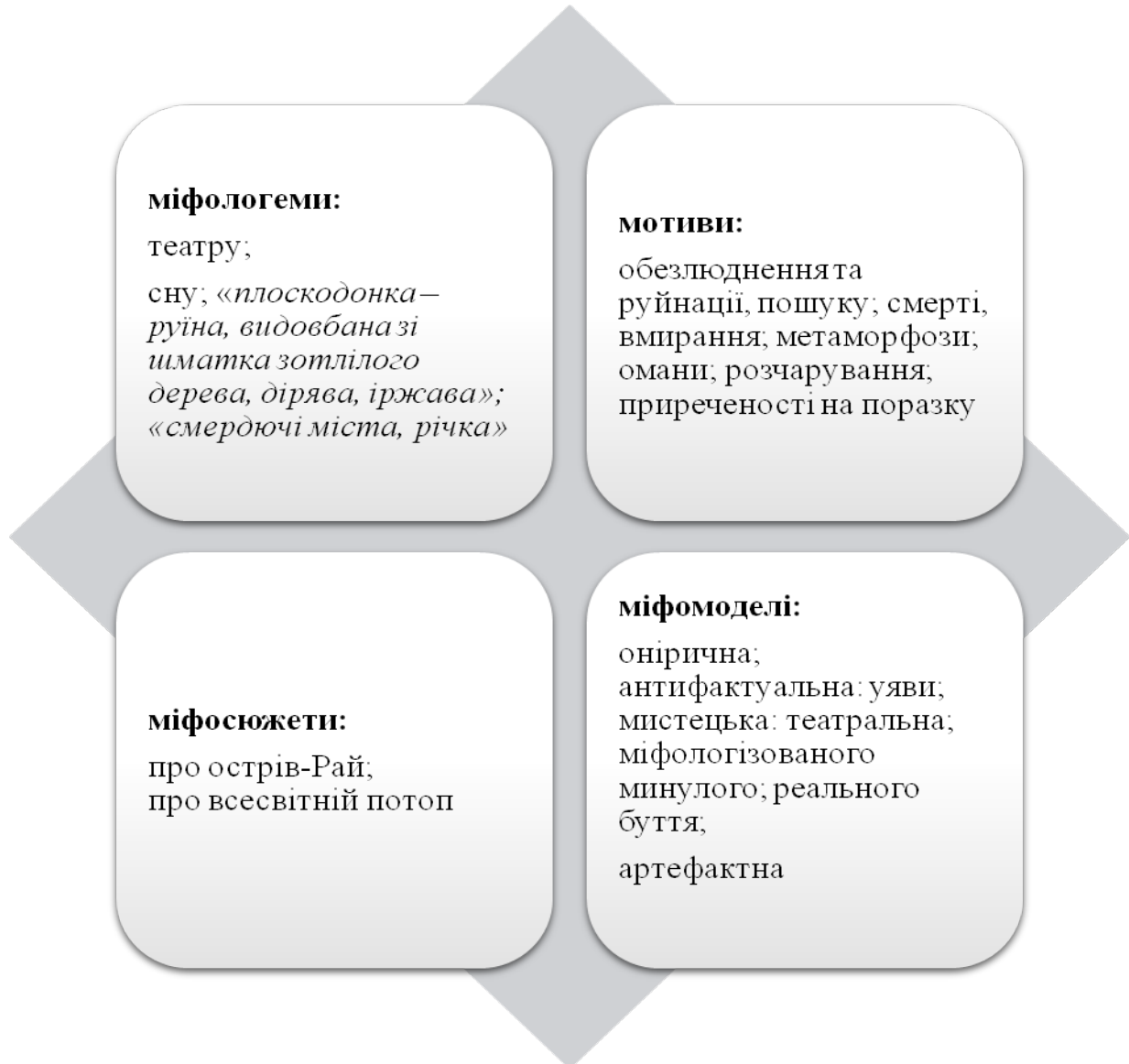
**«Текстовий алгоритм мегаміфосценарію
опозитивного типу у творах Марії Матіос»**



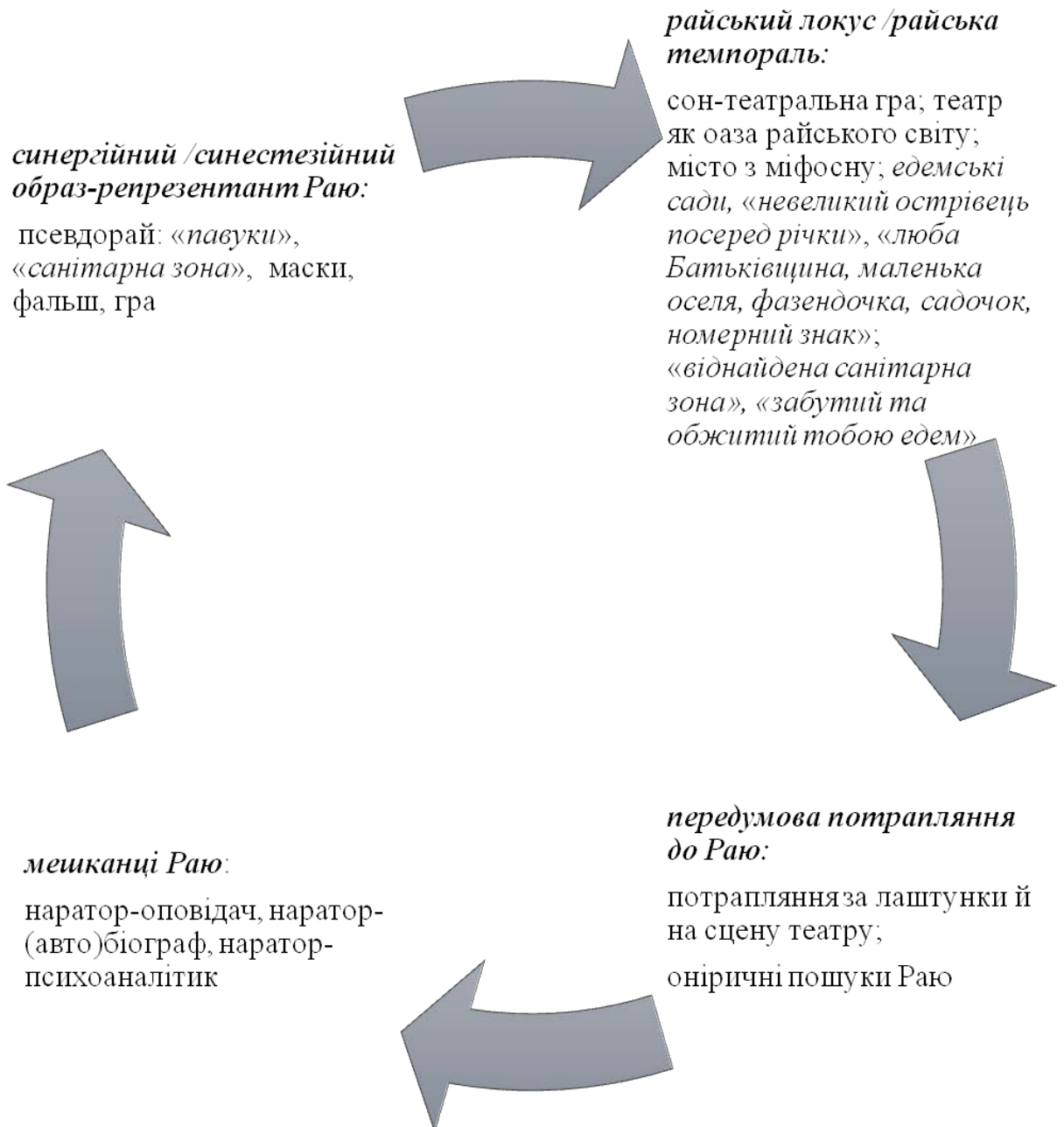
**«Семіотична модель макроміфосценарію віднайденого/втраченого Раю
у творах Володимира Лиса»**



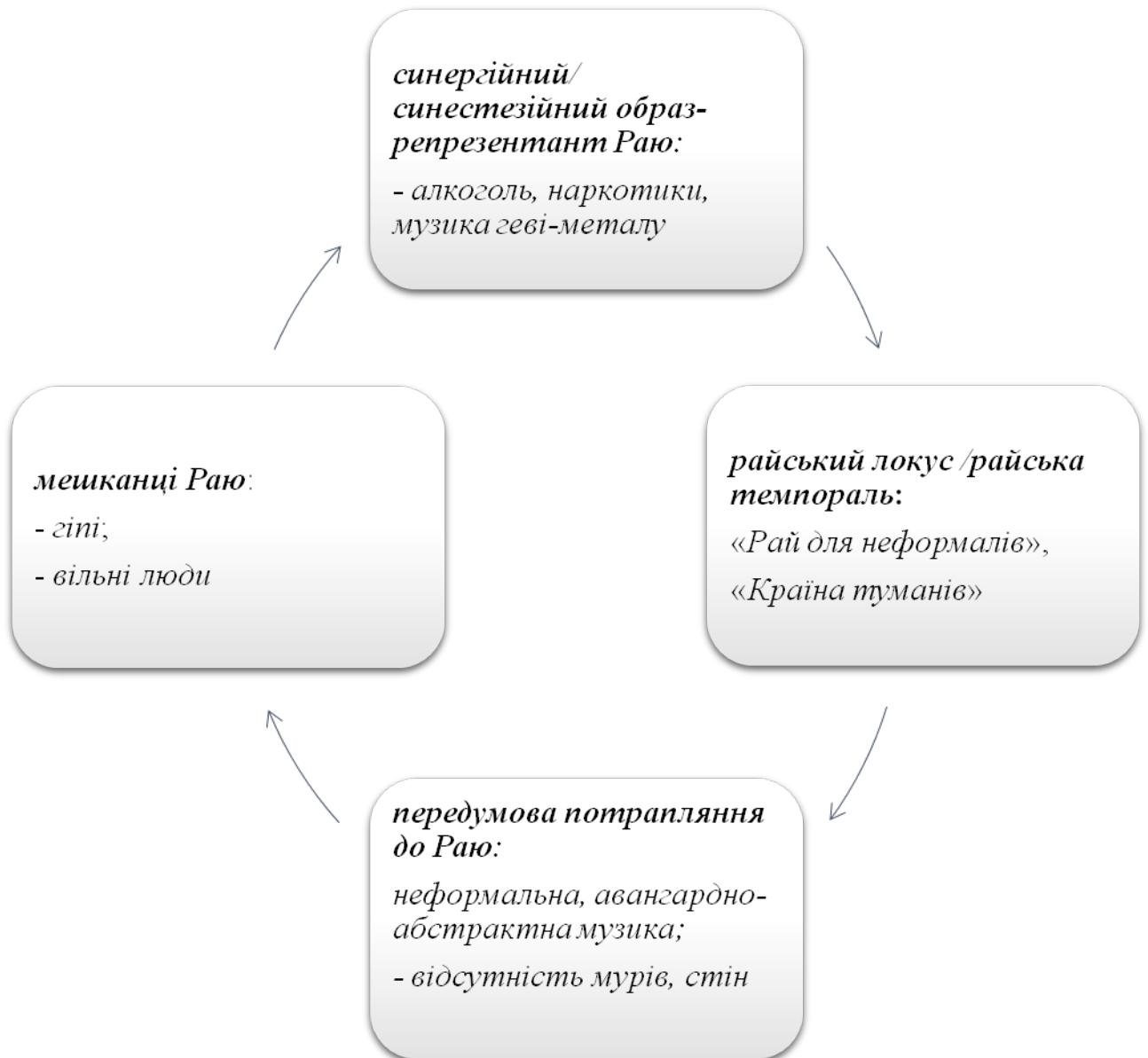
**«Семіотична модель макроміфосценарію віднайденого/втраченого Раю
в текстах Юрка Іздрика»**



**«Текстовий алгоритм макроміфосценарію віднайденого/втраченого Раю
в текстах Юрка Іздрика»**



*«Текстовий алгоритм макроміфосценарію віднайденого/втраченого Раю
у творах Сергія Жадана»*



**«Семіотична модель макроміфосценарію віднайденого/втраченого Раю
у творах Марії Матіос»**

міфологеми:

*дримба;
квітка Черевички Божої
Матері; «білі сніги»,
«райська брама»;
«пахучий дим»; коляда;
скрипка; цвинтар;
річка; земля;
воротар раю святий
Понеділок/Петро;
серце; драбина*

мотиви:

чистоти, світла, радості,
безгрішності; дитинства;
різдвяного дива

міфосюжети:

про Райського Брамника;
про Каїна й Авеля;
про Небесний Рай

міфомоделі:

теїстична;
астральна;
атрибутивна;
антифактуальна: уяви;
міфологізованого
майбутнього;
реального буття;
танатоморфна

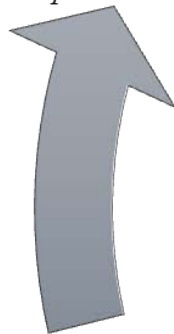
**«Текстовий алгоритм макроміфосценарію віднайденого/втраченого Раю
у творах Марії Матіос»**

**синергійний/синестезійний
образ-репрезентант Раю:**

музика; дрімба; голос;

мелодія «гора-маре»;

квітка Черевички Божої Матері;
«білі сніги», «мініатюрні цятки
хат»; «райська брама»; «пахучий
дим»; коляда, скрипка; пахне
матіолою і липовим цвітом,
сюрчать цвіркуни і пугикають
сови, небо там місячне, чисте і
зоряне»

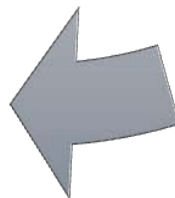


мешканці Раю:

ті, що чують музику
й тишу;

ті, що живуть у гармонії
з природою;

ті, у кому озивається
(«дрижить»)
пам'ять/минуле;
лише безгрішні



**райський локус/райська
темпораль:**

«вселенська тиша»;
мікрокосм людини;

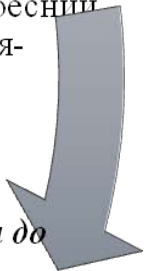
цвинтар;

річка;

земля;

серце людини,

берег Черемоша;
різдвяний рай; небесний
потойбічний, після-
смерті-світ-рай;
«Гадючий вирій»



**передумова потрапляння до
Раю:**

чути звуки природи; гра на
дримбі; чути мелодію «гора-
маре»; закопування в землю;

занурювання у воду; ритуали
заклинання граду,

«привертання» дощу,

«видурення» у щезника квітки;

купання у «живильній воді»;

обтирання «жорстким
конопляним рушником»;

перезання «гарячими
круп'яними батогами»;

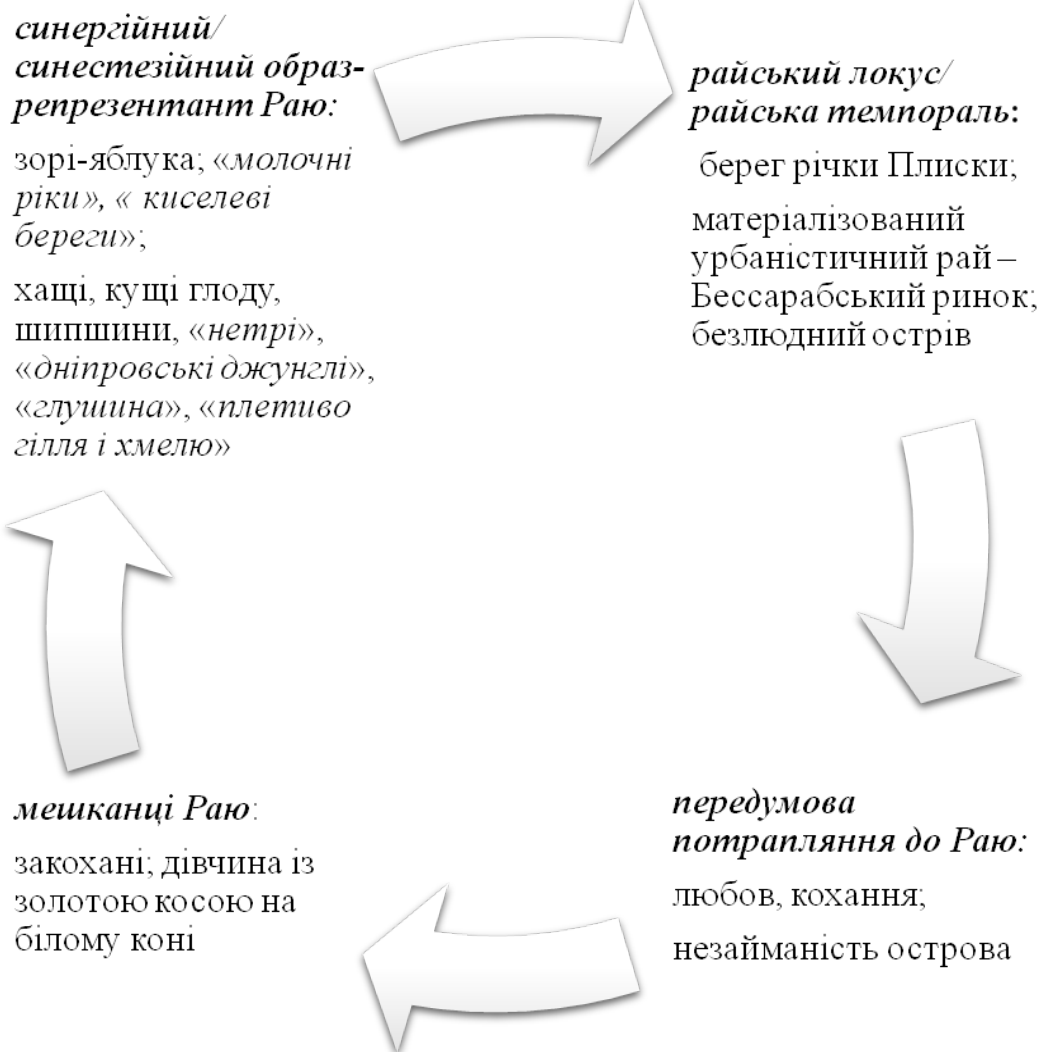
«примадонна Печаль»;

піднятися по «довгій-предовгій
драбині»

**«Семіотична модель макроміфосценарію віднайденого/втраченого Раю
у творах Василя Шкляра»**



**«Текстовий алгоритм макроміфосценарію віднайденого/втраченого Раю
у творах Василя Шкляра»**



*«Семіотична модель макроміфосценарію віднайденого/втраченого Раю
у творах Галини Пагутяк»*

міфологеми:

шлях, білі квіти,
єдинороги; насінини;
Великий Білий Птах;
яйце; «Острів»,
зернятко; ліс; велика
Вежа; корабель; кіт;
море; годинник; сад,
«стежка»; «килимок-
гобелен»; двері, вікно

МОТИВИ:

щастя, спокою,
рівноваги, світла;
пошуку; різнобарв'я;
забуття; польоту;
крил; справжності;
радості, щастя, ідилії,
достатку; самотності,
блиску, позачасся;
свободи, чистоти;
дитинства; блукань,
пошуку дороги додому

міфосюжет:

про Вавилонську вежу;
про всесвітній потоп;
«мандрівний сюжет про
чужинця, якого
примушують залишитись
назавжди у якійсь
країні»;
про сад-Едем

міфомоделі:

антифактуальна: уяви;
орнітологічна; онірична;
живої, одухотвореної
природи; гідроморфна;
теїстична; піроморфна;
вегетативна; зімкнених
світів; міфологізованого
минулого, абсолютного
щастя, артефактна

**«Текстовий алгоритм макроміфосценарію віднайденого/втраченого Раю
у творах Галини Пагутяк»**

**синергійний/
синестезійний образ-
репрезентант Раю:**

синя тканина – небо,
блискуча нитка – зірки на
небі як стіжки вишивки,
горище будинку – верх
світової вертикалі;

небесна драбина; «райські»
запахи, звуки (первоцвіту,
м'яти); червоний колоратив
як експлікатура крові й
один із амбівалентних
символів життя-смерті

**райський локус/райська
темпораль:**

дно криниці-неба;
горище будинку;
листяний сховок; Зелений
острів;
сад;
камінь;
зелений рай

**передумова потрапляння
до Раю:**

вишивання,
занурення в листя;
сходження небесною
драбиною;
міфосон як один із станів
фізичної неповної
фактивності;
зустріч із каменем;
тактильний зв'язок із
каменем

мешканці Раю:

занурений у листяний
сховок Н.; скульптор
Олександр

**«Текстовий алгоритм макроміфосценарію віднайденого/втраченого Раю
у творах Галини Пагутяк»**

синергійний/синестезійний образ-репрезентант Раю:

великі білі квіти, єдинороги; насінини; Великий Білий Птах; яйце; зелена трава, пташки, сонечко, маленький білий будиночок з червоним дахом»; «мушля»; ліс; лабіринт; годинник; двері, вікно; квітучий сад; Перевізник; криниця; хрест; «зелене світло», «нора, печера, тівниця, осяяна потойбічним світлом»

райський локус/райська темпораль:

чарівна країна, яка «вміщується і в горішку, і в маковому зернятку»; «ефемерний рай з єдинорогами»; «особливий ліс»; «Острів»; «щедре місце»; помешкання Бога; захищений дім (може бути без даху); «будиночок з єдинорогом»; ліс-лабіринт; «маленький безпечний світ»; «тканий дім»; рай на тому світі; «листяний» рай; монастирський Едем; «Чорний ліс»

передумова потрапляння до Раю:

йти «горбком, долиною, стежечкою»; через одну з часових координат Вежі – «Точку В»; відчуття безперервного польоту; «підемо стежкою»; уявити/заснути; пройти лабіринт; через дім-дерево, як через двері, можна переміститися у квітучий сад Зеленого острова

медіатори:

дім-дерево; двері; «пустельний край», «мертва пустеля»; Перевізник; туман; болото; «різкий запах скошеної трави»

мешканці Раю:

діти й обрані дорослі, що відмовляються будувати Вавилонську вежу; «лісовики», «безневинні й безгрішні істоти з куцим віком», чоловіки-вепри, чоловіки-олени

*«Семіотична модель макроміфосценарію віднайденого/втраченого Раю
в романі Володимира Дрозда «Листя землі»*



схема 2.4.13

**«Текстовий алгоритм макроміфосценарію віднайденого/втраченого Раю
в романі Володимира Дрозда «Листя землі»**

**синергійний /синестезійний
образ-репрезентант Раю:**

«благодатне сяйво»; кров;
вогонь, сонце; образ
персоніфікованого добра;
садочок, хата, риба,
вишиванки, квіти, достаток;
пустеля; горіхи; хліб, мед,
молоко; «видиво солодке»;
«Книга днів», дерев'яний
хрест; калина; храм

**райський локус/райська
темпораль:**

«Свій Край»,
«Батьківщина»; «Край»
радіості → Край страждань;
рай потойбічний, Рай на
небі (після смерті); земля
«блаженних», «земля
ситих»; острів блаженних;
Горіхова земля, пустеля,
острів блаженних →
утопічне ідеалізоване
«царство блаженних на
краю світу»; душа
людська; «Книга днів»;
соціалізм як «золотий вік
для усього світу»;
«Попелище»



мешканці Раю:

Кузьма Терпило; Потап,
Гаврило Латка; обрані

медіатори:

драбина; пам'ять

передумова

(не)потрапляння до Раю:

плата: втрата всіх рідних
(Гаврило Латка); пошуки
сакрального центру;
випробування втратами й
стражданнями, комуна; «як
панам постолі сплетемо,
Горіхове царство у Пакулі
буде»; мрія й віра побудови
«храму нового, з небесної
блакиті зітканого»;
побудова земного раю на
засадах несправедливості

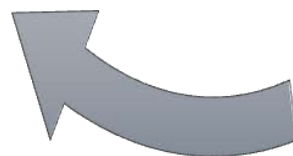
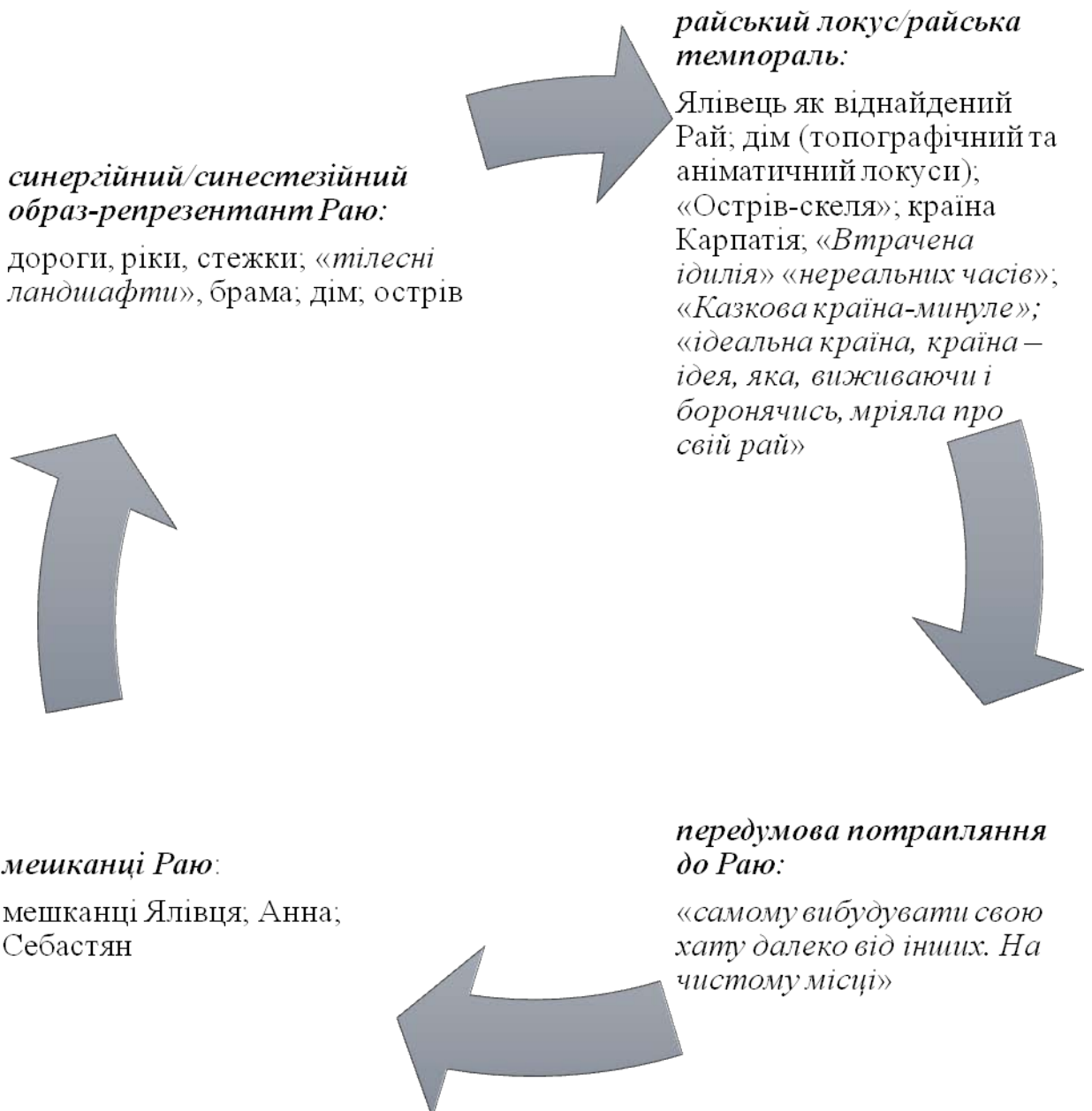


схема 2.4.14

**«Текстовий алгоритм макроміфосценарію віднайденого/втраченого Раю
у творах Тараса Прохаська»**



**«Текстовий алгоритм макроміфосценарію братовбивства
в повісті “Калинова сопілка” Оксани Забужко»**

конфлікт:

виявлення темної сили
Ганнусі (міфологеми:
місяць як «бусурманське
тавро», «слід відомо-
чийого кігтя»;
матеріалізація диявола:
«широкий та розкішний
парубочий пояс», змії,
«четверик вороних коней»,
«гарячий вихор», «місяць-
недобір»

результат конфлікту:

убивство Ганнусею
Оленки;
єдиноспокутування гріха
вбивці та жертви

причина конфлікту:

означеність Божою ласкою
та диявольською
(міфологеми місяця і
сонця);
протиборство небесної
сили із земною; місячний
знак долі

антагоністи:

сестри Ганнуся та Оленка –
«дідова дочка й бабина
дочка»: «гожа, привітна
людям дитина» –
«відлюдькувата, погорда
дівчина»

схема 2.5.2

**«Текстовий алгоритм макроміфосценарію братовбивства
у романі Володимира Лиса “Острів Сильвестра”»**

результат конфлікту:

проходження ініціації в моторошних підвалах свідомості, вихід із них іншою: подолання страху й визнання своєї поразки у бажанні стати Лірою; сестровбивство стало псевдовбивством (мотиви масок, гри, фальші)

антагоністи:

сестри-близнючки
Ліра/Ліда

причина конфлікту:

Ліді «здавалося, що батьки зовсім не звертають на неї уваги. Що вони навмисне підкреслюють її вади»

конфлікт:

«народився план, як убити Ліру, а самій стати нею» (міфологеми: «гнилий дерев'яний міст», «темний підвал», маски-чудовиська)

схема 2.6.1

**«Текстовий алгоритм макроміфосценарію ініціації
у творах Юрка Іздрика»**

**подолання/неподолання
перешкод (випробування):**

хвороба Воццека →
«очікування, боротьба,
терпіння і знемога,
страждання. Воццек
відчував у своїй
приреченості щось
справжнє»;

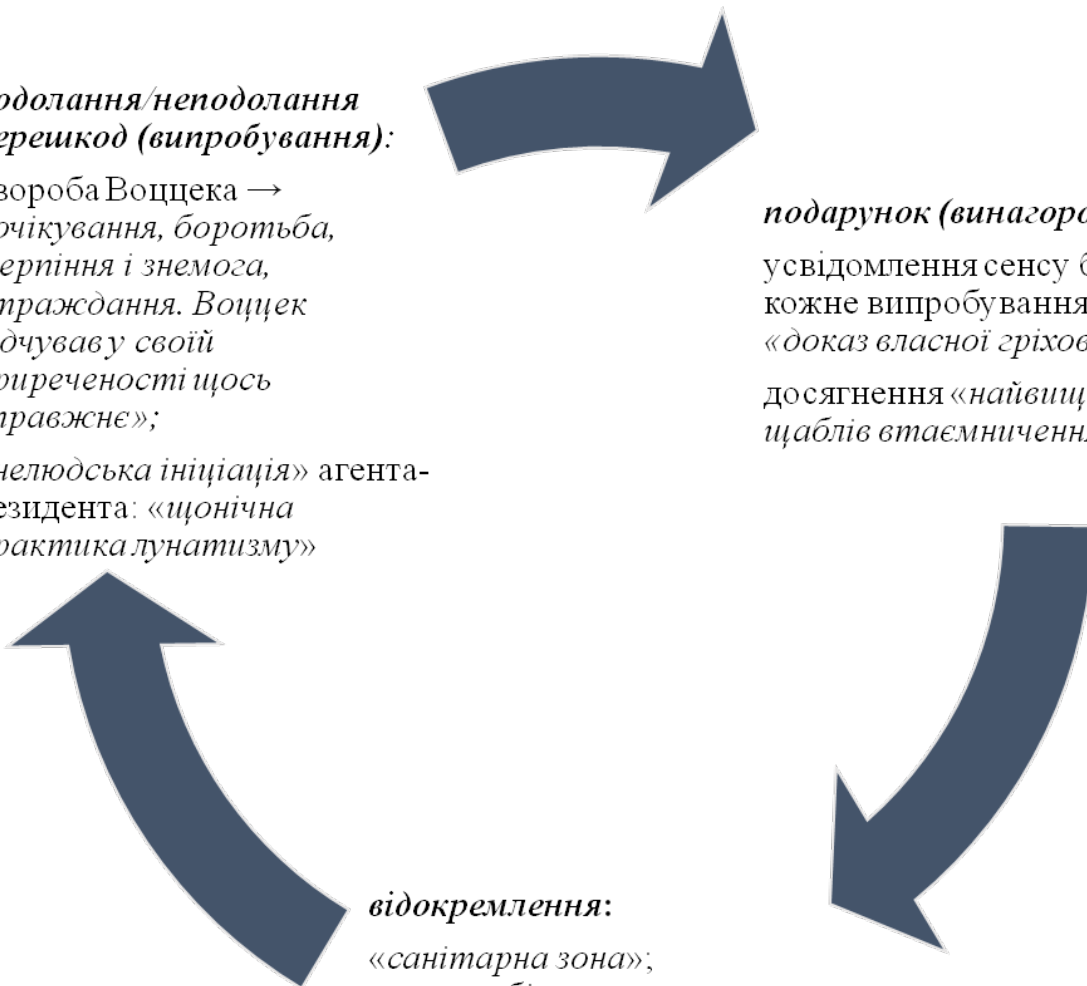
«нелюдська ініціація» агента-
резидента: «щонічна
практика лунатизму»

подарунок (винагорода):

усвідомлення сенсу буття:
кожне випробування як
«доказ власної гріховності»;
досягнення «найвищих
щаблів втаємничення»

відокремлення:

«санітарна зона»;
«концтабір,
закамуфльований під
річковий вокзал» для
лунатиків



**«Текстовий алгоритм макроміфосценарію ініціації
в романі “Листя землі” Володимира Дрозда»**

подарунок (винагорода):

повернення додому й
осмислення ціни пошуків та
осягнення таїни буття;
переродження, духовна
метаморфоза Гаврила Латки:
зійшла святість; душевна
«зрячість» отця Олександра:
бачить душею відкриті
«рани людські»; навернення
до Бога

відокремлення:

вихід Гаврила Латки з
рідного Краю в пошуках
острова щастя – землі
Горіхової; порожня хата в
тайзі;
блукання отця Олександра
Страхоліссяму в пошуках
«духовної стежі»

**подолання/неподолання
перешкод (випробування):**

втрата Гаврилом Латкою на
шляху до Горіхової землі
усієї родини: матері, дітей,
дружини;
шість тижнів зачинений у
хаті в тайзі: випробування
самотністю, мовчанням;
отець Олександр долає шлях
через втрату рідних і
нажитого роками добра;
випробування «пакульських
людяк» «війнами,
революціями, болестями та
наругами усілякими»

**«Текстовий алгоритм макроміфосценарію ініціації
у творах Галини Пагутяк»**



**«Текстовий алгоритм макроміфосценарію ініціації
у творах Валерія Шевчука»**

подарунок (винагорода):

«пільма кромешна», висмоктала все душевне світло, перетворила князя Миколу-Святошу на потвору; зцілення отрока Петра-Данила від «любові надмірної»; старець Ісакій проходить «бісівське наслання в печері» → поміраючи світиться, проходження лісом як повернення Агапіта до себе; *хвилини передсмертні в кожного були різні* (ченці Федір і Василь)

відокремлення:

добровільне сходження монаха «раба Божого Семена» в «затвор», у пільму в пошуках світла Господнього (міфологеми неба, печери);

печера й викопана могила як часопростори боротьби Бога й диявола (отрок Петро-Данило, старець Ісакій); темний ліс (Агапіт)

**подолання/неподолання
перешкод (випробування):**

зречення князем Миколою (Святошею) мірського життя, спроба старця Ісакія звільнитися від туги, що «була як біль ізсередини, і їла-роз'їдала його», «волохата темрява» → розпач, відіння → випробування любов'ю до життя (ведмідь-гадюка); страх загубити стежку → відіння: «безіменно-навальна юрба»; тортури (ченці Федір і Василь)

**«Текстовий алгоритм макроміфосценарію ініціації
у творах Ярослава Верещака»**

**подолання/неподолання
перешкод (випробування):**

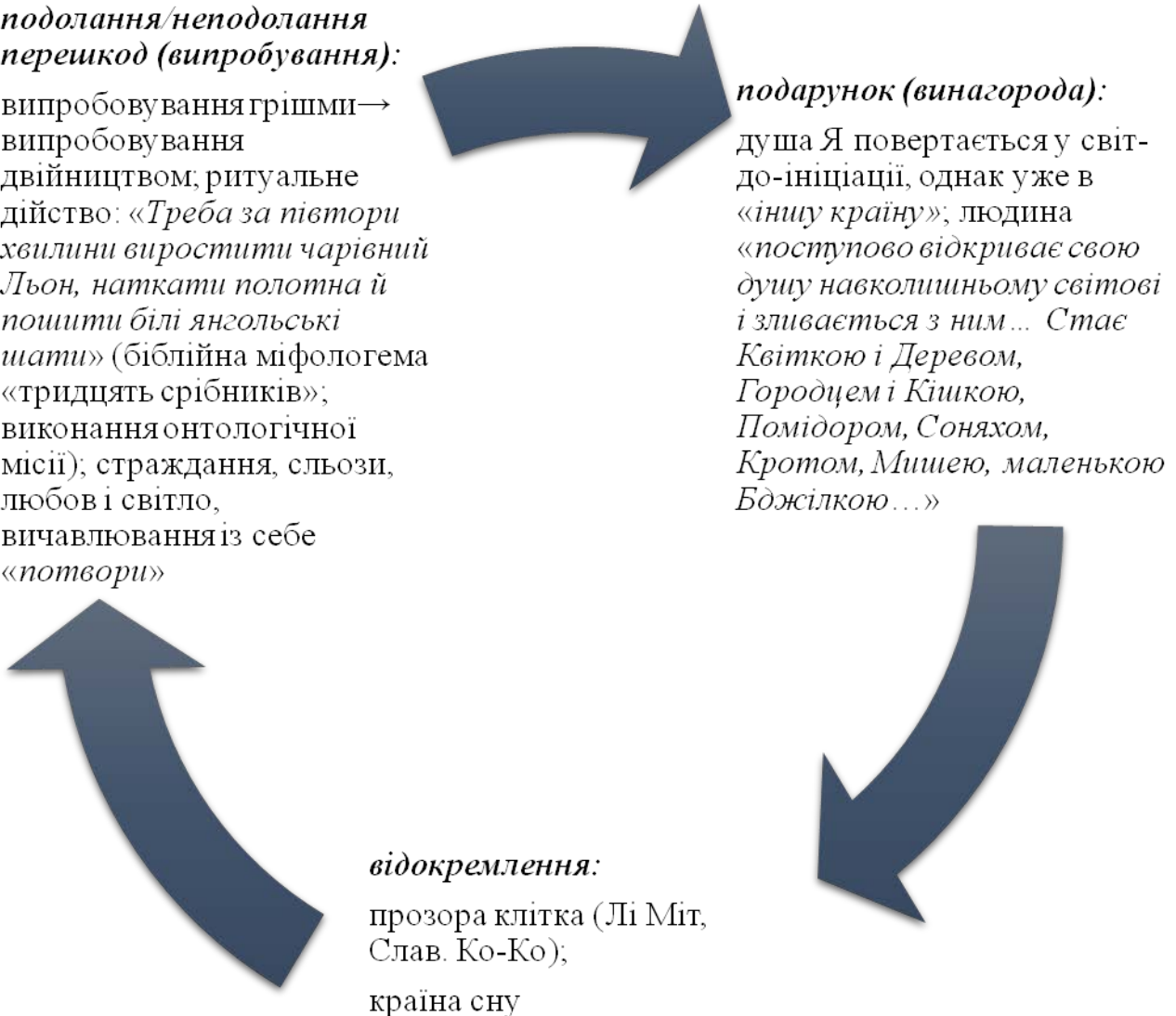
випробовування грішми →
випробовування
двійництвом; ритуальне
дійство: «Треба за півтори
хвилини виростити чарівний
Льон, наткати полотна й
пошити білі янгольські
шати» (біблійна міфологема
«тридцять срібників»;
виконання онтологічної
місії); страждання, сльози,
любов і світло,
вичавлювання із себе
«потвори»

подарунок (винагорода):

душа Я повертається у світ-
до-ініціації, однак уже в
«іниці країну»; людина
«поступово відкриває свою
душу навколишньому світові
і зливається з ним... Стає
Квіткою і Деревом,
Городцем і Кішкою,
Помідором, Соняхом,
Кротом, Мишею, маленькою
Бджілкою...»

відокремлення:

прозора клітка (Лі Міт,
Слав. Ко-Ко);
країна сну



«Ідіостильові текстові дублікати міфосценаріїв»

Текстові дублікати мегаміфосценаріїв ядерного типу	
початку	кінця
<p>занурення в глибини пам'яті, у підсвідоме = всезнання; повернення до першопричини/у Хаос; «нерест Писанок»; творення реальності <i>(Любка Дереш)</i></p>	<p>вічне покарання; профанація через псевдо: псевдо-Месія, псевдообраність, псевдовчення тощо; побудова Голгофи як вічне покарання за непослух <i>(Олег Гончаров)</i></p>
<p>дозрівання огірка; народження голосу; гра на дрімбі; «видобування музики із себе»; виношування і народження «нового життя»/дитини; «одночасний вибух веселих – весільних – скрипок»; сівба, проростання гороху <i>(Марія Матіос)</i></p>	<p>жага «радісної, несамовитої музики, що несе в глибини чорні, невідані, небезпечні» <i>(Марія Матіос)</i></p>
<p>автотворення Космосу; саджання й плекання саду довкола уявного будиночка – оберега від забуття; будівництво «справжнього дому»; пробудження; воскресіння <i>(Галина Пагутяк)</i></p>	<p>зміщення локусу руйнації ззовні всередину; роздвоєння власного Я; будування Вавилонської вежі; плекання внутрішньої пустки <i>(Галина Пагутяк)</i></p>

<p>«переливання світла із атома в атом»; будування/«малювання мостів» (творчий акт); «проростання Бога»; народження слова; ріст трави; «серцебиття дерев і велосипедів»; будівництво-монтування «нетривкого міжсезоння»; згадування – пробивання «вгору по річищу» часу; монтування мостів, рихтування/фарбування стін; «вагітність» Океанів «звуками», «снами», «рухами» / народження з Океанів «слів»; моделювання урбаністично-артефактного виміру, де «дахами снують сновиди/в пошуках п'ятого виміру»; видобування повітря; народження поезії; номінація – озвучення, оприявлення, матеріалізація «приголосних і гірких голосних»; сакральне садівництво, під час якого ангели засівають душі-серця; ліплення людини; творення «великої небесної анімації»; антропоморфізація космосу як результат нездійсненого сценарію людинотворення (Сергій Жадан)</p>	<p>усвідомлена, навмисна загерметизованість людини у світі/у собі (Сергій Жадан)</p>
---	--

<p>занурення в першохаос; народження поезії <i>(Сергій Ткаченко)</i></p>	<p>безупинне повторення; втрата пам'яті <i>(Сергій Ткаченко)</i></p>
<p>запліднення землі – сівба смертоносними кулями; народження «німої зозулі»; сіяння – збирання врожаю слів; творення «жінки зі снігу» <i>(Василь Сланчук)</i></p>	
<p>дозрівання, витрушування, вискакування, вислизання місяця з нирок гіганта <i>(Андрій Курков)</i></p>	
<p>виростання часу зі свідомості; народження білого птаха зі світу видінь; самоідентифікація та самореалізація, народження себе в собі <i>(Володимир Лис)</i></p>	
<p>«народження дерева» з «мертвого дерева»: стільця, огорожі, полиці <i>(Таня Малярчук)</i></p>	
<p>повернення до сакрального центру, де «мого пупа закопано»; крутіння колеса; ліплення горщиків; перегнівання дерева/людини; збереження людиною душі; антропологізація піроморфної першостихії (одухотворення печі); працелюбство <i>(Володимир Дрозд»)</i></p>	<p>революція як апокаліпсис; криваві жнива, жнива «легіону Смерті»; множення насіння бур'яну; зачаття ненавистю і злобою <i>(Володимир Дрозд»)</i></p>

«великого плаского каменя»;
перетворення років на насінину;
усвідомлення людиною власної сутності
як дерева;
уподібнення квасоліні всього живого;
виращування, плекання рослин =
оживлення слів;
кольороназивання;
анімація;
«розв'язування і зав'язування вузлів,
руками і всім іншим»;
творення Дерева життя у фільмі Франца;
«живе малярство» (фільми Франца, у
яких той оживлював картини);
створення фільму як комбінування
ландшафтів;
копіювання сну Анни – спомину про
майбутнє – занотованого, зарисованого,
зафільмованого Францом, копії картини
Ієроніма Босха «Спокуси святого
Антонія»;
зімкненість часопросторів;
«роблення» книжки;
«спілкування тілесних ландшафтів»;
«баювання»;
життя як читання / писання людиною
свого / чужого тексту;
народження тексту як «доторки»
(Тарас Прохасько)

<p>текстотворення в «позачассі», «писання під диктовку»;</p> <p>авторське міфотворення – «витворення власного міфу – необхідної пропускнуї прокладки межі текстом і світом»;</p> <p>«шліфування, обточування, переливання в форми слів»;</p> <p>добровільне самознищення автора;</p> <p>читання;</p> <p>народження слова;</p> <p>подіє(життє)творення в реальному світі;</p> <p>речетворення;</p> <p>вихід у позачасся, за межі власної тілесності;</p> <p>перехід «до іншого стану» – цільності – з можливістю (за бажанням) «народитися знову»;</p> <p>рух донизу, політ «сторч головою», «вибух наосліп» як повернення до початків світотворення;</p> <p>творення віршів;</p> <p>повернення до хаосу;</p> <p>«горорізьба», творення облич;</p> <p>любов</p> <p>(Оксана Забужко)</p>	<p>відсутність любові, втрата полегкості, неспроможність літати;</p> <p>надмір слів, що знищує / забруднює / обезцінює середовище</p> <p>(Оксана Забужко)</p>
<p>випікання хліба з лободи → відтворення райських картин;</p> <p>борошноробство;</p> <p>іконопис як наповнення світу світлом = сходження світу теїстичного верху на</p>	<p>непроростання «квітки любові»;</p> <p>невпинний ріст смутку, туги;</p> <p>викривлення, спотворення дійсності;</p> <p>полон заздрістю, жадобою збагачення;</p> <p>омертвіння душі</p>

<p>землю як утвердження присутності всюдищуєного «Божого живого світу»; народження життя в людині <i>(Валерій Шевчук)</i></p>	<p><i>(Валерій Шевчук)</i></p>
<p>народження сонця з музики; «самовідданого поведирства» <i>(Лариса Паріс)</i></p>	<p>самогубство самотності <i>(Неда Неждана)</i></p>
<p>роздвоєння-розщеплення Я, ототожнення з усім, метаморфози Я, втілення- вживлення-оживлення Я в усе довкола як поштовх до злиття, цілісності, збирання докупи; провалювання в пустку власного Я; занурення в морок власного «я», у глибини підсвідомого; «винищення мудаків» <i>(Юрко Іздрик)</i></p>	<p>поступовий відхід-втеча; напівіснування-напівжиття; «зависання на півдорозі»; підвішеність в «якійсь непевній точці», позатраєкторність руху; збіг зовнішнього хронотопу «ніби-світу» з внутрішнім хронотопом Я в точці «ніщо»; шлях у нікуди; рух у птьму; провалювання в пустку власного Я; занурення в морок власного Я, у глибини підсвідомого; розщеплення власного Я на «віддзеркалення», «дзеркальних візаві», «розсипання» на друзки власної свідомості та аморфізація власного тіла; переривання зв'язку з реальністю; стискання / розширення мікрокосму до меж усіляких форм-субстанцій, виконання Я-свідомістю функцій природних стихій- руйнівників; загратованість часопростору; зйомки «науково-популярного порнофільму», фіналом яких є «мертва</p>

	<p><i>тиша» й потойбічний «тихий спів»; складання пазлів гри, кожен із яких – «постать, силует, абрис» – є лише «астенічними привидами по кутках кімнати», фігурами, що «від найлегшого доторку розсипалися на тисячі, мільйони, міриади бездушних, безтілесних кульок»;</i></p> <p>текстове автознищення</p> <p>(Юрко Іздрик)</p>
--	---

Текстові дублікати макроміфосценаріїв ядерного типу		
двофокусних домінантно-периферійних		трифокусних
віднайденого/втраченого Раю	братовбивства	ініціації
<p>приборкування «холодної гадини страху»;</p> <p>віднімання відьмацької сили;</p> <p>пошук / приручення долі;</p> <p>народження / пошук / приручення щезника;</p> <p>виношування минулого;</p> <p>знаходження чарівного цвіту – Божих Черевичків</p> <p>(Марія Матіос)</p>	<p>припинення «небесної ворожнечі двох братів» (Каїна й Авеля) через примирення людей один з одним</p> <p>(Марія Матіос)</p>	<p>«музика-випробування» (весільна хора, мелодія «гора-маре») як ініціальний шлях</p> <p>(Марія Матіос)</p>
<p>творення з «каменя небаченої краси й білизни» фігури Діви Марії як очищення й освячення нечистого каменя;</p>	<p>сестровбивство як одвічне єдиноспокутування гріха вбивці та</p>	<p>повернення до первинного хаосу як ініціація «цілковитою самотністю»</p>

<p>єднання, взаємопроникнення усього в усе; знищення велетенської Вежі, яка зводиться здебільшого у свідомості, як пошук виходу з геометричної форми Всесвіту; підземний, «листяний» рай, маркований як потойбіччя; плекання-вироснування в собі «порожнечі» призводить до того, що Рай перетворюється на псевдорай; трансформація міфологеми «Віднайдений Рай» у «Втрачений Рай» – через не закінчений скульптором акт творення <i>(Галина Пагутяк)</i></p>	<p>жертви <i>(Оксана Забушко)</i></p>	<p><i>(Галина Пагутяк)</i></p>
<p>віднайдений розстріляного Раю <i>(Василь Сланчук)</i></p>		<p>побудова «приватної» Голгофи і одягання тернового вінка без колючок ізсередини як псевдоініціація <i>(Олег Гончаров)</i></p>
<p>текстотворення: «рекомбінації»; пізнання «тілесних ландшафтів» <i>(Тарас Прохасько)</i></p>		<p>редукція («нескінченність наповнених нескінченністю секунд поступово може редукуватися до кількох слів, якими, наприклад, казано все про цю людину в енциклопедії») як</p>

		усвідомлення пустки <i>(Тарас Прохасько)</i>
руйнування дерева життя як знак Втраченого Раю <i>(Володимир Дрозд)</i>	«купання людей у злі лютому» як спокутування за братовбивство; дощ-сльози як каяття за прокляття вбивці <i>(Володимир Дрозд)</i>	доходження до нижньої точки вертикалі, пекла – як умова переродження і віднайдення омріяного щастя; терпимість, любов, добро і працелюбство як умова здійснення сценарію ініціації: «перепливе ріку той, хто не вбоїться виру і рук не опустить, хоч і судилося йому утоннути» <i>(Володимир Дрозд)</i>
		віднайдення себе справжнього – через смерть, двійництво, втрату себе <i>(Ярослав Верещак)</i>
		втрата тілесних очей як здобування духовного зору <i>(Валерій Шевчук)</i>

ДОДАТОК В

Мікроміфосценарій кінця в прозі Сергія Жадана

У збірці оповідань і віршів «Месопотамія» *Сергія Жадана* міфосценарій кінця [текстовий алгоритм і семіотичну модель даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.2.1; схема 2.2.2] вибудовується точково: за допомогою образів-ізоморфів міфологеми «Хаос» – «смерть», «тінь», «приреченість»: *«Ніхто з нас не знає, <...> як близько знаходиться його смерть. Ніхто з нас уявити не може, як далеко на її територію ми заходимо. <...> Ми беззахисні перед нею, нас паралізують страх і приреченість. І мало хто цю приреченість здатен у собі перемогти»* [510, 44–45]. Ключовими колоративами сценарію кінця є *«темрява», «пітьма»* [510, 30, 34], часопросторами – маргінальні явища природи, як-от *«холодний липкий туман»* [510, 25, 47]. Туман у текстах «Месопотамії» виступає креатором пустки, порожнечі як чистого «ніщо» [510, 297]. В «Anarchy in the UKR» темрява набуває контурів та ознак ірреальної істоти в світі галюцинацій (підрозділ книги так і називається: *«Духи приходять на мій гашиш»* [502, 51–53]). Так, ізоморф потойбіччя темрява стає хтонічним тератоморфним образом анімо-аніматичного міфосвіту, зімкненого з міфосном та індивідуально-авторським хронотопом джазу.

У прозових творах письменника міфосценарій кінця репрезентується образами-першоелементами буття, що семантично ототожнюються з пеклом, зокрема вогнем, патогенна функція якого підкреслюється оксюморонним контекстом: *«потойбічний подих вогню»*, який герой «Месопотамії» відчув у *«холодному серці Америки»* [510, 309]. «Вогонь» набуває найрізноманітніших образних форм: наприклад, внутрішнього ворога – слабкодухості [510, 196–197].

Сергій Жадан у збірці оповідань «Біг Мак» відкриває читачеві особливу есхатологічну картину – постколоніальну реальність, марковану законсервованим простором, порожнечею, переоцінкою пріоритетів, зміною цінностей і прив'язаністю до минулого, яка гальмує самостійний розвиток суспільства. У реальності [503, 63, 74] спостерігається руйнація цінностей, суцільна деградація, котрі спричиняють загибель цивілізації [503, 80, 81, 83]. У «Депеш Мод» картина апокаліпсису схожа: *«напіврозвалений стадіон»* [505, 8], *«гастроном темний і порожній»* [505, 11],

«зариганий вокзал города руської слави Белгорода» [505, 48], «занюхана електричка» [505, 49], «заводська територія, <що – Ю. В.> лежала в гівні та руїні» [505, 84]. Та відчуття кінця найбільше акумулюється в образі воріт гаража, «оббитих залізом і міддю, справжньої брами пекла, за такими ворітьми потрібно ховати драконів, або атомні бомбардувальники, щось апокаліптичне, одне слово» [505, 142]. Домінантою ж запустіння виступають постапокаліптичні вокзали з «Біг Маку», які «серед ночі нагадують міста після евакуації» своєю «атмосферою пустки, порожнечі». Вокзали «перебирають на себе функції якогось такого чистилища» [503]. («Чистилище» з'являється також в «Anarchy in the UKR» при описі парку дитинства, в якому панував «відтяжний і ненав'язливий» настрій, як «в чистилищі, коли вже поміняти щось пізно і тільки й лишається, що чекати на рішення присяжних, гоїдаючись при цьому на важких дерев'яних гойдалках» [502, 75].) «Потойбіччя» виступає основним маркером есхатологічного хронотопу вокзалів («де час завмирає, а простір спресовується» [503, 284, 287, 294, 290, 70, 292, 288]. Колоративними складовими «потойбіччя» вокзалів є «морок», «чорнила темряви», «чорна пройма», «чорнота і ніч»; першобуттєвими – вогонь, земля, повітря й вода, що, поєднуючись, занурюють подорожніх у «чорні води транзитності»; архітектурно-атрибутивні – це «типові радянські будівлі, з сірими фасадами та холодними камерами схову <...>», «пастка з багатьма дверима», «підземні <...> нелюдські переходи». «Потойбіччя» вокзалів підсилюється переживанням маргінальних станів-відчуттів: «примхливого транзитного стану, котрий прискорює серцебиття», «смак <...> солодкого занепаду, смерті» і снів, а також вниз-скерованою вертикаллю: «тиша важко осідає», «потоки коштовного пилу падали б крізь високі вокзальні вікна». Рух в есхатологічному хронотопі вокзалів ніби «виправдовує всю марноту цього життя, всю невпорядкованість майбутнього й необов'язковість пам'яті» [503, 294, 290, 284, 292, 287, 285, 291]. В «Anarchy in the UKR» таким маркером постапокаліптичного часопростору вокзалу є позацивілізаційне розташування автовокзалу та закритість як ознака відсутності «культурного життя» в «психоделічних місцях з героїчною історією, із кумарним сьогоднієм» [502, 48–49, 18–19]. Усвідомлена, навмисна загерметизованість відцентровується від єдиного в містечку автовокзалу, що не функціонує, в якому люди ховаються від світу «за зачиненими

дверима і наглухо забитими вікнами» [502, 20], і сконцентровується на залізничних вокзалах «північного Донбасу, на яких збирався весь місцевий непотріб <...>». Ще один вокзал – вокзал минувшини – схожий на «стигле, розламане яблуко, наповнене соком, сонцем і осами <...>», бо коли надтріснутий, надломлений «свій» простір заповнюється «чужинцями» – пасажирами з потягів, «ти шкірою відчував, як зрушується простір і розламується час, як у ньому з'являються тонкі-тонкі, ледь відчутні і майже нікому не помітні тріщинки<...>». Повертатися до застиглого в пам'яті вокзалу, як і до всіх тих місць з минулого, на думку головного героя «Anarchy in the UKR», те саме, що «повертатись до крематорію, в якому тебе одного разу вже спалили». Патогенність місць-з-минулого підсилюється також антропоморфним мотивом хворобливості споруд донецького Гуляйполя: «Вигляд у вокзала був такий, ніби його розбив параліч» [502, 28, 29–30, 36, 38, 37]. Іван Андрусак у «Досвіді штилю» результатом жаданівського нанизання в «Anarchy...» «іноді кумедних, іноді трагічних, а подекуди взагалі абсурдних спогадів, візій та рефлексій» вбачає витворення певного міфу: «Міфу про час, коли все нібито було анархічно весело, абсурдно цікаво, банально екстравагантнo, елементарно просто, страшно красиво, дивовижно ніяк. Міт (знову!) про творення світу з різноманітного лайна, яке лише потрапляє під руку, – але все одно про творення світу» [570, 18].

Тамара Гундорова в розвідці «Ворошиловград і порожнеча» зауважує, що «Ворошиловград – це топос, чи місцепростір, у якому живе посттоталітарна людина, викорінена зі свого ґрунту і зависла у повітрі. Його важко назвати ґрунтом чи містом, фактично це «територія» [114] – темна діра, в яку витягується минуле, але в якій також народжується майбутнє»: «ми ніби рухались територією, позбавленою перспективи, вона просто тривала, не маючи жодних координат» [507, 120-121]. Літературознавець Александер Кратохвіль минуле у «Ворошиловграді» тлумачить як «паралельний часопросторовий вимір» [682, 33]. Власне слобожанський хронотоп дослідник, услід за Юрієм Лотманом, називає семіосферою, «за рамками якої розпочинається інший семіотичний простір, у якому комунікація ускладнюється <...>» [682, 33], а також «місцем рефлексії та дистанціювання закриття»: провалювання в часову порожнечу.

Автор розвідки «Назад до нової батьківщини» вбачає в цьому хронотопі «геопоетичний транскультурний простір, який далекий від замилювання батьківщиною» [682, 34].

З перших сторінок роману «Ворошиловград» ретроспектується культурний простір Радянського Союзу. Так, предмети у квартирі господаря, застарілі й неактуальні, є тим мостом, що поєднує тоталітарну й посттоталітарну реальності [507, 7]. Велика увага зосереджується на деталях, матеріальних знаках епохи, які залишилися з часу існування Радянського Союзу: порцелянові фігурки, меблі, велосипеди «Україна», автобусні зупинки, недобудовані залізниці, телефонні контори, зруйновані санаторії та предмети одягу [507, 116]. Сергій Жадан сприймає цю прив'язаність із певною іронією й навіть скепсисом [див.: 507, 7–8]. Так, автор постійно використовує лексику на кшталт «запилені, фальшиві, піратські» скарби, надаючи їм дешевого та архаїчного забарвлення. Також час від часу бачимо роздратованість і нерозуміння цієї нерозлучності з минулим [507, 302]. Тема смерті, застою з'являється також в описі одягу, шаф. Письменник порівнює їх із акваріумами, де «запах праних сорочок дивним чином перебувався запахом магазинних полиць, ніби запах життя перебувався запахом смерті» [507, 290–291]. Цікаво, що автор неодноразово використовує метафору акваріуму, води для того, щоб розкрити поняття застою після розпаду СРСР, а відсутність води – як знак порожнечі [507, 71]. Контрастно описаний ресторан «Україна» можна навіть вважати метафорою держави в часи перших років її незалежності: комбінуються дорогий вишуканий одяг із спортивними костюмами, бандити, спортсмени – з інтелігенцією тощо. І, врешті-решт, емоційна хвиля, яка поглинула суспільство в непевний час: «відчуття якогось провалля, яке починається десь поруч, звідки дмуть гарячі нестерпні протяги, що забивають дух і розширюють зіниці, підкирне відчуття тих невидимих жил, якими перетікає кров цього світу» [507, 82].

Після розпаду Радянського Союзу відбувся тотальний занепад різних галузей виробництва, вже не контрольованих і не фінансованих державою [507, 142]. Крім того, при зображенні транспорту (наприклад, «Ікаруса») автор метафорично трактує кожну його деталь [507, 110–111]. Цікаво, що масове виробництво цієї моделі машин зупинилося 1991 року. Цілком імовірно, що такий збіг дат не є випадковим. Складається

враження, що автор ототожнює *«мертвотний транспорт»* із машиною (системою) Радянського Союзу: вона вже не працює, однак залишає *«запах»*. Крім того, за допомогою художніх засобів (*«дихаючи пекельним жаром», «важкий і гарячий, ніби серпневе повітря, ікарус»*) автор передає, як ця машина тисне на свідомість. А в *«Депеш Мод»* машина міліцейського свавілля, наприклад, уподібнюється фашистським концентраційним таборам: *«сіра будівля» «ровд»* для головного героя *«начинена газовими камерами»* [505, 185], а сама система тератоморфізується й уявляється страшним чудовиськом, що висмоктує життя, і протиставляється *«каналізаційним люкам життя»* [505, 127].

Такою мертвотністю просякнута всі контексти й *«Ворошиловграда»*, пов'язані з дорогою: *«ми ніби рухались територією, позбавленою перспективи, вона просто тривала, не маючи жодних координат, лише трава й кукурудза, тил і газ...»* [507, 120–121; див. також: 507, 164, 241]. Мотив дороги в нікуди найповніше виражається в образі-символі *«потяга-привида»* [507, 290–291], трансформованого у свідомості головного героя роману в образ долі та пам'яті [507, 290–291]. Такими ж покинутими, недоглянутими здаються і фермерські угіддя [507, 267–268]), і недобудована залізниця [507, 256], й аеродром [507, 136, 350], й *«покалічена залізнична інфраструктура»* [507, 189], і не закопані, не спалені, а відтягнені у відстійник *«розбиті машини»* [502, 80–81]. Цікаво, що автор, зображуючи зруйновані, занедбані будівлі, часто зауважує, що на їхньому місці виростає трава, бур'яни. А коли оповідає про, наприклад, старий піонерський табір, зазначає, що там *«на підвіконнях темніли горщики з висохлими квітами»* [507, 179]. Ізоморф хаосу, смерті – доміанти есхатологічного сценарію – з'являється в *«Біг Маці»* в образі моторошної *«пустки»*, що експлікується техногенним атрибутом – вимкненим комп'ютером [503, 35].

Однак, незважаючи на *«темні й порожні»* [507, 357] атрибути часу, який вже минув, відчувається ностальгія за минулим. Жадан описує свідомість постколоніального суспільства за допомогою не глобальних понять, а дрібниць. Наприклад, автор реконструює пам'ять, згадуючи про взуття п'ятнадцятирічної давнини, яке було не звичайним елементом одягу, а своєрідним символом, недоторканим об'єктом. Так

письменник зауважує, що речі мали тоді іншу категорію цінності для людини, відмінну від сьогодення [507, 116, 141].

Із часом відбувається зміна у функціональній приналежності будівель: *«Офіс знаходився поруч, у тихому затіненому провулку. [...] Раніше, за мого дитинства, тут був книжковий магазин. Двері, важкі, оббиті залізом і пофарбовані в помаранчеве, лишилися із тих часів»* [507, 63]. Двері в цьому контексті – та зовнішня, поверхнева близькість із попередньою епохою, яка залишилася. Весь процес соціальних і політичних трансформацій видається героєві твору «Біг Мак» театральною виставою зі зміною декорацій: *«безкінечні товарняки, кілометрові ешелони з вугіллям і нафтою, так, ніби за нашими спинами хтось кінцево збирав декорації і перевозив їх кудись на північ, лишаючи в теплих травневих сутінках металеві конструкції, голий каркас, донбаську пустоту»* [503, 128]. В «Атласі автомобільних доріг України» наслідками апокаліптичних процесів стає *«мертвий індастріел – і мертвий, і живий, і ненароджений»* [503, 148–149].

Ярослав Поліщук, досліджуючи «топографіку міста» Сергія Жадана, виокремлює два різновиди асоціацій, які вимальовують есхатологічні картини «мертвого індастріела»: ті, що «підпорядковуються стійкому топосові катастрофи, аварії, загибелі, <й ті, що> запозичені з мілітарної сфери <...>» [309, 159]. «Апокаліптична візія» індустріальної дійсності, зауважує Ярослав Поліщук, сприймається Сергієм Жаданом як «даність, усередині якої хоч-не-хоч <автор> перебуває сам», і пояснює це інтенцією постколоніальної культурної ситуації творити «власні, оригінальні конструкти там, де раніше послуговувалися накинутими схемами» [309, 160]. «Мертвий індастріел» розгортає сумний сценарій кінця, в якому дорога *«на схід – через великі тибетські гори, через безчасся і занепад, крізь морок і туман Східної України»*, дорога *«нізвідки і в нікуди, рух заради руху і простір заради простору <...>»* стає ключовою міфологемою шляху, кінцевою точкою якого є *«Піднебесний Єрусалим Переробної Промисловості»*. Міфологема шляху є смислоцентром есхатологічного сценарію, складовими якого виступають мотиви смерті, руйнації, апокаліптичні образи руїни, потойбіччя. *«Безкінечна потойбічна евакуація»* – це знерухомлення *«мертвого пейзажу»*, відмирання *«хворого промислового організму»*, з якого *«вийняли мотори, ніби*

легені, позбавивши промислові об'єкти можливості дихати». Патогенність сценарію підсилюється есхатологічними картинами смерті: *«розбиті паралічем шахти», «безробітні й безнадійні мешканці», «інваліди», «алкоголіки», «рани, порізи, переломи, ампутовані частини тіла», «розбита фура, з вивернутим догори нутром», «зарослі травною і засипані тилом містечка», зарослі деревами «коробки цехів і корпуси», «розвалені приміщення», «справжні квартали Сталінграда»* тощо [503, 153–166]. В «Anarchy in the UKR» та «Біг Маці» *«дорога смерті»* набуває рис хтонічного бездоріжжя та смертельно небезпечної дороги безнадії [502, 48].

У своїх прозових творах Сергій Жадан порушує заборонені в часи радянського панування питання, зокрема церкви та інтимного життя. Цікаво, що Жадан часом вживає ці поняття в одному контексті, таким чином десакаралізуючи релігію часів СРСР [507, 345]. Так, релігія у Жадана є чимось цілком буденним, що не вирізняється з-поміж життєвих реалій, на кшталт перегляду телебачення або прийому їжі, а йде поряд із ними. Як слушно зауважує Марія Котик-Чубінська, всі рівні тексту «Ворошиловграда» відображають *«наскрізну амбівалентність»*, і навіть *«смерть [яка «нагадує про себе на кожному кроці»] може супроводжувати сміх або секс»* [195, 84–85, 88].

Міфосценарій кінця моделюється оксюморонним поєднанням мотивів руйнації, смерті, з одного боку, і – воскресіння, з іншого. Десакаралізація проявляється в дублюванні амбівалентних символічних образів Ісуса: гнилої рибини, бджіл, які виїдали цю рибу зсередини, Ісуса, котрий сумно спостерігав за цим процесом [505, 95]. В оповіданні «Динамо Харків» іронічне перевертання верху й низу відбувається в мистецькому контексті, де навиворітність, оберненість сприймаються як *«парадокси мислення»*: *«на панно художник мав зобразити алегоричні фігури, котрі з Божою поміччю мусли б пропагувати здоровий спосіб життя — без сексу та наркотиків. Але після сварки в кабінеті менеджерки художник вирішив тиснути на почуття розкаяння, тож зобразив серед тренажерів стилізовану під роботи старих італійців сцену розп'яття. Ісус на панно був схожий на гімнаста, що крутиться на турніку»* [509, 197–198]. Профанація сакрального верху (що уособлюється образами ангела, Ісуса) досягає свого апогею в хронотопі галюциногенного сну, видінь, марень [509, 188]. Патогенною семантикою охоплені всі деталі цього сну: абсурдне поєднання атрибутів реального

буття й ірреальності, сакрального верху й хтонічного низу, мотивів смерті, розкладання, знищення тощо, та – *«радість і спокій тримаються саме на великому логічному поєднанні тисячі нікому не потрібних, аномальних шизофренічних штук, які, сполучившись у щось єдине, дають тобі, врешті-решт, повне уявлення про те, що таке щастя, що таке життя, і головне – що таке смерть»* [509, 207].

До того ж автор з іронією сприймає ідеологію комуністичної партії [507, 165–166]. Ті теми, які були неприйнятними і непорушними за часів Радянського Союзу, як правило, розкриваються автором у своєрідному діалозі з колоніальною епохою: *«Був травень, трималась тепла погода, подвір'я заростало травою. Іноді, вночі, з вулиці заходили насторожені пари й кохались на лавці, застеленій старими килимками»* [507, 8]. Так старі килими, які були основним об'єктом інтер'єру в радянських будинках, перетворюються на місце зламу канонів і заборон. Деміфологізація радянської сакральної ідеології у «Депеш Мод» відбувається за допомогою механізму контекстуального уподібнення низу й верху, ототожнення ідеологічних протиставлень, іронічного нерозрізнення сакрального (комуніст Молотов) і профанного (наркоманка Маруся): *«Маруся якимось чином опиняється на своєму балконі і вже сидить там, притулившись до Молотова, два нещасні обдовбані створіння – Маруся в фірмових драних джинсах і футболці з роллінг стоунз і Молотов, член цк, старий гедоніст, любитель коктейлів – ближче до неба, хай усього лише на кілька метрів, але – ближче»* [505, 143]. В «Anarchy in the UKR» під час зіткнення сакрального й профанного відбувається абсолютне перевертання верху і низу: священний комуністичний міф розбивається образним заміном-перевертнем чаші Грааля – *«пам'ятником борцям за радянську владу у вигляді вази»* [502, 25].

Сергій Жадан зображує плинний час, котрий перетинає дві зовсім різні епохи колоніальної та постколоніальної держави. Скажімо, у «Ворошиловграді» бачимо опис фотографій шістдесятих-сімдесятих років: безтурботне дитинство, кумедні сцени, дружну родину. Проте автор увесь час наголошує на недоліках: *«жахливі меблі радянських виховних закладів», «уніформа, подібна до тюремної»* [507, 332–333]. Хоча ці атрибути диктаторської системи і посідають важливе місце в тексті, але письменник зазначає, що для покоління, що виросло в час радянського диктату, цей період однак

залишається ближчим і кращим за теперішній: *«від фото до фото ставали все більш подібними до себе теперішніх, дорослих і нещасних, таких, якими вони є тепер, у цьому житті, посеред цього часу»* [507, 332–333]. Більш того, життя у його повноті сприймається деякими героями твору тільки в ретроспективі: *«тіні з минулого, все моє життя, вся моя пам'ять»* [507, 335].

«Ворошиловград», «Депеш Мод», «Anarchy in the UKR», «Біг Мак» та інші прозові твори Жадана просякнута атмосферою занепаду. Автор постійно подає опис ніби законсервованих у минулому й перенесених до сучасності архітектурних споруд: аеродромів, санаторіїв, лікарень, бібліотек, фабрик, дитячих піонерських таборів; їхній інтер'єр не змінився, агітаційні плакати так само висіли на стінах, малюнки в радянському стилі прикрашали всі кімнати. Проте *«в усьому відчувався занепад»* [507, 137] і порожнеча: замість людей, які раніше працювали на аеродромі/фабриці, час від часу територіями снували звірі. І, можна сказати, радянська цивілізація відходила в минуле і заростала травою [507, 137]. Письменник досить категорично вибудовує метафоричний контекст довкола колоніального минулого: *«Це вино з винограду, який росте прямо тут. Можна сказати, це все, що залишилось від радянської авіації»* [507, 138]. Радянська дійсність уже в минулому, а незалежність країни ще не утвердилася, хоча офіційно й була проголошена: *«Пропалена сонцем та висушена посухою машина, всуціль облєтена травою і павутиною, застигла посеред злітної смуги, мовби вагаючись – куди їй летіти, в якому напрямку, за яким маршрутом»* [507, 360–361]. Так, кукурудзяник є ніби уособленням суспільства, яке ще не має вектору дії, не знає, куди йому варто рухатися. Однак хаос, безлад, що панували в часи розпаду *«Великої Радянської Імперії»* мав, так би мовити, меркантильне підґрунтя: суспільство нагадувало *«з'їзд мародерів»*, як описав його оповідач «Біг Маку» [503, 114]. Розпад імперії, великої цивілізації, *«безумної епохи»* Жадан називає *«занудним і безбарвним ступором нашого чмошиного безчасся»* [503, 118; див. також : 503, 129].

Такий апокаліпсис панує і в головах молоді, що постала перед вибором, *«куди йти по життю»* [507]. Якщо у «Ворошиловграді» радянська стабільність залишилася позаду й люди зіткнулися з низкою проблем свободи вибору, то апокаліптична стабільність поєднується в «Депеш Мод» зі спробами, як сказав у післямові до роману

«Весела безпритульність?» Павло Загребельний, «*бодай виповзти за межі крейдяного кола того маразму, в якому було приречене народитися, а тоді й жити покоління нашого автора*» [505, 228] – покоління дев'ятнадцятирічних [505, 44, 45, 52, 58, 152, 179]. Письменник змальовує колоритний «*дружний колектив симулянтів*», «*гарну вічно голодну компанію*» [505, 39, 43] «*недоносків*» і «*наволочей*» [505, 27, 31, 36, 39–40, 42, 43, 45, 51, 52]. Усі ці «*напхані табаком і драпом, портвейном і спиртом*» [505, 176] «*знедолені придурки*» [505, 206] усвідомлено впроваджують міфосценарій кінця [505, 177]. Визначними рисами жаданівського протагоніста Тамара Гундорова називає безбатченківство й бездомність, що перетворюють героїв на вічних безпритульних [113, 27–29] (звідси, як на мене, – мерехтіння нічийних, трансгенних локусів: вокзалів, поїздів, нічліжок тощо). Апокаліптичні настрої підсилено усвідомленням безвиході [505, 177]. У збірках оповідань «Біг Мак» та «Палата №7» («І мама ховала це у волоссі»), в «Anarchy in the UKR» носіями апокаліптичного світосприйняття є «*найкращі громадяни цієї дивної планети*»: «*потвори і невдахи <...> аутсайтери <...> виродки <...> печальні обрубки великої європейської псевдореволюції <...>*» [503, 32, 37–38, 40, 41, 102, 131, 137, 33, 53, 136; 541, 8–9; 502, 62–63]. Отже, жаданівський персональний каталог актантів есхатологічного сценарію є відкритим багаточленом зі спільною складовою – семантикою занепаду, руйнації, вмирання.

Загалом атмосферу, яка панувала на зламі століть, можна охарактеризувати як «*прикордонний радіоефір, що передавав новини відразу двох держав*» [507, 344]. Країна все ще перебуває під колоніальним впливом Росії, але відроджується як самостійна та незалежна держава. Незважаючи на те, що радянська система [503, 188–189, 193] з її комсомолом, піонерами і комунізмом – у минулому, вона залишилася у свідомості переважної більшості населення. Так, автор постійно іронізує з партії, Леніна і подібних радянських «святинь» [507, 167]. Система в «Депеш Мод» тератоморфізується, уявляючись страшним чудовиськом, що висмоктує життя, і протиставляється «*каналізаційним люкам життя*» [505, 127]. А єдиним, в кого вірить головний герой «Депеш Мод», навіть не вірить, а «*знає про його присутність там, вгорі, саме там, де час від часу змінюється погода – з хорошої на погану <...>, того, хто тягнув мене весь цей час крізь життя, хто витягнув мене з моїх проклятих 90-х і кинув далі – щоби я і*

далі просувався своїм життям, того, хто не дав мені загинути лише тому, що це, на його думку, було б надто просто, я знаю про присутність тут, в чорних небесах над нами, нашого чергового сатани, який насправді єдиний, хто існує <...>» [505, 216–217].

У постколоніальному дискурсі актуальним є питання національної самокритики, проблема виховання національної свідомості. Сергій Жадан іронізує з української патетичності, переосмислює образ Тараса Шевченка. Наприклад, він описує похорон небіжчиці: *«<...> зусібіч небіжчицю обкладено було лампами, одягом, вишиваними портретами Тараса Шевченка й Ісуса, в руках вона тримала пудреницю й фен, а до кишень піджака дбайливий Коча напихав монети, медалі й жетони» [507, 205].* Тут бачимо поєднування неpojєднуваного, своєрідний оксюморон знаків епохи. За цією ж схемою конструюються тексти церковних пісень. Так, тут порушується і питання національної ідентичності. Зокрема, це оксюморонне поєднання відбувається і з причини перерозподілу цінностей, зміни традицій. Немає чіткого розмежування різних сфер життєдіяльності людини, вони є взаємопроникними і переплетеними: *«Була це місцева адміністрація, контора абощо. <...> В залі стояли акуратні ряди дерев'яних лав. – Церква, – сказав. – Ну і клуб теж. Ми це суміщаємо, ясно? – Нам віра дозволяє, – запевнив одноокий» [507, 243].*

Тема постійного руху, зміни – одна з провідних у романах та оповіданнях Жадана. Так, ідеться першочергово про еволюцію державної системи. І, як зазначає Тамара Гундорова в статті «Ворошиловград і порожнеча», жаданівська Україна зображена саме на етапі переходу «від радянського минулого до ринкового суспільства, від моноетнічної вкоріненості до транснаціональних міграцій і полікультурних спільнот» [114] – як країна переселень, міграцій, місце зустрічі Заходу і Сходу.

Прозові твори Сергія Жадана певною мірою можна вважати путівником по постколоніальному українському суспільстві. Жанрово вони також мають риси філософського трактату, в якому тема сенсу буття джазово варіюється в різних контекстах: наприклад, у «Ворошиловграді» – в поминальній промові пресвітера, величальних піснях на весіллі та уродинах пророчиці-рятівниці Моки, сторінках книжки «Історія і занепад джазу в Донецькому басейні». Лейтмотивом є пригадування як заперечення кінця, вдячність і відповідальність як найголовніші речі, а простір і смерть –

як те, що нас об'єднує [див. про це: 195, 97]. Варіацією на тему простору й пам'яті є роздуми оповідача в «Anarchy in the UKR»: «<...> обживання простору, обживання пам'яті, з цим простором пов'язані, є заняттям набагато цікавішим і захоплюючим, аніж механічне нарощування цього самого простору, безкінечне розмотування цієї пам'яті» [502, 14].

Семантична домінанта кінця в текстах Сергія Жадана обертається своїм антиподом, нівелюючи мотиви руйнації, знищення, занепаду й ініціюючи рух, віру, надію, любов: «Смерть присутня в нашому житті як любов, як довіра або ностальгія. Вона виникає нізвідки, вона рухається своїми напрямками, і годі навіть мріяти якось на ці напрямки впливати. Залишається хіба що вірити й сподіватись. Залишається любити й приймати життя таким, яким воно є. Себто нестерпно неймовірним. Себто неймовірно нестерпним» [510, 298]. Так, есхатологічний сценарій передбачає у Сергія Жадана розгортання життєствердної програми, адже, на переконання наратора «Біг Маку», «Життя насправді дуже проста річ, ти собі просто пливеш цією рікою, не намагаючись когось потопити, пливеш собі, задивляючись у прозорі води, й іноді, коли дивитись уважніше, справді може здатись, що ти бачиш, що там — на тому дні, хоч там насправді нічого немає» [503, 44, 54].

ДОДАТОК Г

Мікросценарій опозитивного типу в параесеїстиці Тараса Прохаська

Міфосценарій кінця в художній реальності творів Тараса Прохаська [текстовий алгоритм і семіотичну модель даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.2.13; схема 2.2.14] реалізується через експлікації дуалістичного моделювання світу. Так, у збірці «параесеїстики, парапубліцистики» «Одної і тої самої» міфологічний сценарій кінця експлікується в розгорнутій метафорі «Україна – барак на зоні» [550, 134–136]. Думка про Україну-зону розвивається автором і в «Омерті», де через низку уподібнень дешифрується межовість України («межова зона») як енергетично заряджений, антифактуально-артефактуальний часопростір: «відьомський край», «як зарослий зруб». Антифактуальність розкривається не лише межевою просторовістю, а й темпоральністю: «<...> Україна – це країна, якої нема. Теперішній час – межа, архипенківський простір між двома різними Українами. <...> Сучасна Україна – це розлом, вулкан, який змінює географію. <...> модель української імперії трималася на самознищенні¹ <...>». Цікаво, що складові часопростору України-«межі» тлумачаться взаємообернено: категорія часу – через категорію простору й навпаки. Іманентність хаосу, що протистоїть неупорядкованістю космосу, оприявлюється через уподібнення України «бесагам»: «Ця країна подібна на те, що висипали з бесагів, коли шукали чогось потрібного. Все, що у ній є, – висипане, а не викладене. Велику мішанину переповненого мішка просто висипали на купу. Тому вона виглядає так неупорядковано» [550, 26, 17, 11, 20, 5–7]. З межовістю України Тарас Прохасько пов'язує іманентну їй категорію двовір'я, що урівнює за значущістю й впливовістю на розвиток України християнську й язичницьку моделі: «Двовір'я – мирне співіснування християнської форми з поганською суттю – стало основою нашої сутності. <...> Навіть не ключ, а злодійська відмичка, якою вдасться відкрити будь-який замок». Характерною ознакою такого співіснування є взаємопроникність маркерів народнопоетичного світосприйняття з християнським. Саме двовір'я – «нерозривне плетиво поганства і християнства», – «вбудувавшись у генетичний код», стає, на думку автора, причиною «нашої тотальної роздвоєності», а вона, в свою чергу, «має шанс стати основою ідентичності» [550, 11, 12, 16, 41, 15, 23].

Локальним проявом медіальності, межовості у творах письменника є міста-пограниччя, для яких характерні просторово-географічні та культурно-цивілізаційні трансформації (одним із таких міст автор називає Івано-Франківськ). Семантика пограниччя розкривається через низку міфологем-медіаторів і міфологему-хронотоп «лабіринт»: *«Місто-форт, місто-порт, гавань і брама, місто-міст, найсерйозніша ідеальна конструкція серед розхитаного і розбурханого моря гір. <...>»*. Власне міфологема гір, експлікована Карпатами, релевантна своєю медіальністю морю: *«Карпати, як і моря, більше спонукають і зв'язують, ніж розмежовують»*. Семантика зв'язуваності, змикання оприявлюється й через етноміфологему-медіатор «перелаз» [550, 44, 41, 46, 75, 76]. Темпоральним образом медіальності є міфонім Перевізника, що реалізується в розгорнутій метафорі «хвиль історії» [550, 83]. Часопросторовим знаком реалізації міфосценарію кінця в Тараса Прохаська є імплікація хаосу через категорію знерухомлення. Космос, означений рухами, протиставляється хаосу з його статикою та через соціально-філософське явище «радянщини» (*«Радянщина – це нігілізм, свинство, деструкція, байдужість, садизм, темність. Це заперечення Життя»*) [550, 167-168, 184]. Індивідуально-авторською трансформацією універсальної дихотомії «хаос – космос» є в Тараса Прохаська опозиція «ніж – таблетка», яка експлікує протиставлення міфосценаріїв початку і кінця й імплікує бінарну опозицію «рух – статика». Так, в есе «Між ножем і таблеткою» образна пара виявляє два вектори: розвитку й руйнації / капітуляції / знерухомлення: *«Ніж – це культура, що означає розвиток. Таблетка – цивілізація, тобто виховання. Тобто не мислення, а запам'ятовування, не творення, а споживання»*. Ніж (як еманация руху) об'єктивує міфологему дороги, шляху» [550, 117-118; див. також есей «Бо війна війною»: 547, 44-45].

ДОДАТОК Д

Мікроміфосценарій кінця в драматургії: фрагментарна модель

Міфосценарій кінця в п'єсі *Володимира Сердюка* «Сестра милосердна» оприявлено розгорнутою метафорою наукової моделі світу, де світ (Земля) – це храм, а озоновий шар – бджола, котра *«літає навкруг величезного храму, своїм летом утримуючи цей храм і Всесвіт у рівновазі»* [552, 287]. Однак, пояснює Бородань, *«<...> після того, як бджолу буде вбито, величезний храм теж вибухне і зникне, бо та бджола була його єдиним охоронцем і утримувачем»* [552, 287, див. також: 552, 288].

У драмі *Сергія Щученка* «Шляхетний дон» міфосценарій кінця [семіотичну модель даного міфосценарію див.: Додаток Б: схема 2.2.22] реалізується через мотив руйнації стін між *«паралельними реальними світами»*, у результаті якої, за словами одного з персонажів – Джакоба, *«<...> титнеться логіка подій і світ загине у хаосі»* [566, 340], а також через образи танатоморфної моделі світу. Остання представлена актантами потойбіччя: «Князь мороку», «Люцифер», котрий нагадує *«здоровенного бугая з виряченими очима та кривими ногами. Одне слово – потвора»* [566, 329, 331, 332], «згряя Бика» [566, 333] та власне хтонічним часопростором, де *«живуть жахливі страховиська, які охороняють неймовірні скарби»* [566, 329].

ПРИМІТКИ

¹ Цитати з іншомовної критичної літератури, публіцистичних текстів подаються в нашому перекладі українською мовою.

² *Інтертекстуальний підхід* (започаткований компаративістикою, теорією «поліфонічного роману» Михайла Бахтіна й «монтажним принципом» Юрія Лотмана та розвинений, наприклад, у працях Юлії Крістєвої [201]) має справу з «об'ємною» точкою «текст» у координаті «автор–текст–читач», де текст, вміщуючи в собі коди інших текстів, «переростає» себе, генетично пов'язуючись із попередніми – прецедентними – текстами, і вимагає для себе читача, здатного «ловити» смислові сигнали тексту, «безкінечно відкритого у безкінечність» [27]. Інтертекстуальність – властивість одного твору асоціюватись з іншим/іншими творами, взаємодіяти зі знаковим фоном – фундаментальна умова смислотворення: будь-яке слово (текст) є перехрестям інших слів (текстів). На перетині асоціацій (текст – текст 1 – текст 2 – текст n) виникають міркування про художню своєрідність твору, про стиль автора. За оцінкою Ролана Барта, основу тексту складає його вихід в інші тексти, інші коди, інші знаки; і, власне, текст (як під час написання, так і в процесі читання) втілює множинність інших текстів, безкінечних, часто втрачених, кодів [26]. Таким чином, кожний текст являє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат: уривків старих культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагментів соціальних ідіом тощо [26]. Смысл тексту виникає саме і тільки як результат пов'язування між собою цих семантичних векторів, що виводять у широкий культурний контекст, який виступає по відношенню до будь-якого тексту як зовнішнє семіотичне середовище. У тексті постмодерністської доби слова-одиноці не є словесними уривками, а передають логіку й специфічне поєднання «мов тексту», яке можна вважати «багатомовленням». У середині тексту реалізується своєрідна конотація, яка, за Роланом Бартом, являє собою зв'язок, мітку, здатну відсилати до інших – попередніх, наступних – контекстів, до інших місць того ж самого тексту [26]. Тому Ролан Барт визначає текст як певне відлуння, що створює стереофонію із зовнішніх відголосів. Сьогодні існує дві полярні думки щодо генетичних джерел тексту: одні вчені вважають, що інтертекстуальність передбачає знаходження прецедентного тексту (першоджерела) в аналізованому художньому творі й вимагає читацької обізнаності у світовій культурі та літературі (адже текст може приховувати опосередковані натяки, відсилання, асоціації [див. про це: 174, 217]). Наталія Слухай оперує поняттям асоціативно-образного апелювання («стилістичні фігури, побудовані на переносі значення різної міри, що зберігають генетичний зв'язок з прецедентним текстом, або текстом надособистісної значущості» [349, 101-110]). Вивчення асоціативно-образного апелювання, зазначає науковець, дозволяє побачити змодельовану автором картину світу, його концептуальні константи. Інша ж концепція базується на розумінні того, що поза інтертекстуальною грою взагалі немає жодного тексту. Цю думку відстоює Ролан Барт, зазначаючи, що в постмодерністській системі відліку коректно

говорити не про процес смислообміну тексту з культурним середовищем, а про так звану вертикаль смислу, яка просувається через смислові потоки, і жоден із них не може розглядатись як джерело (детермінант) іншого. Прочитавши текст через нашарування інших текстів, можна позбутися ідеологічних кліше та штампів, побачити нові можливості «об'ємного» художнього твору, певним чином реставрувати його в читацькому сприйнятті.

Культурологічний підхід допомагає усвідомити, що літературний твір є явищем культури, у якому поєднується багатовіковий духовний досвід людства (так звана космічна пам'ять), епохи, народу (етнопам'ять, етноментальність) з особливостями творчої манери письменника. Таким чином, аналіз тексту з огляду на культуру допомагає зімкнути ідіостиль епохи та ідіостиль поета, прозаїка, драматурга. Твір розглядається як у культурному контексті (історична доба, епоха, історико-літературний період тощо), так і в контексті творчості письменника. Домінантою культурологічного аналізу є фонові знання як сукупність філософсько-естетичних явищ доби.

Стилістичний підхід передбачає двофокусне заглиблення в точки «автор» і «текст» (ідіостиль автора) і трьохфокусне занурення: «автор», «культура», «текст» (ідіостиль епохи). Аналіз мови художнього тексту відбувається з урахуванням як його мовних рівнів, так і образно-стилістичної структури. При дослідженні ідіостилів українських письменників новітньої доби послуговуємося також методикою семантичного декодування тексту Ірини Арнольд з виокремленням смислових домінант твору і побудови його тематичної сітки [15].

Структурно-семіотичний підхід органічно поєднує ідеї семіотики та структуралізму (найповніше це прослідковується в роботах Ролана Барта, Юрія Лотмана, Магдаліни Ласло-Куцюк). *Семіотичний підхід* (методологічно розроблений у працях Стефанії Андрусів, Ролана Барта, Альгідраса Греймаса, Умберто Еко, Жака Лакана, Чарльза Вільяма Морріса, Цветана Тодорова, Мішеля Фуко тощо) дає змогу, по-перше, розглядати художній твір як цілісну формально-змістову сукупність характеристик у дзеркалі таких понять, як актант, дискурс, ідеологія, наратологія, семіозис, трансформація тощо; по-друге, декодувати та інтерпретувати багатопшарову структуру тексту як знакову модель, яка може відсилати художній твір до текстів іншої фактури (услід за Юрієм Лотманом, ми вважаємо текстом будь-яке обмежене – тобто обрамлене – (не)художнє повідомлення). *Структуралістський підхід*, передбачає вивчення літератури в системно-функціональному ключі за допомогою таких понять, як бінарність, домінанта, елемент, модель, паралелізм, система, структура, функція тощо. Так, ми орієнтуємося на здобутки «формальної школи» (Віктор Жирмунський, Борис Ейхенбаум, Сергій Карцевський, Юрій Тинянов, Борис Томашевський, Роман Якобсон), «празького лінгвістичного гуртка», праці Клода Бремона, Клода Леві-Стросса, Михайлини Коцюбинської та ін. У дослідженні спираємося на розуміння структури як моделі, що передбачає цілісність (підпорядкування елементів незалежному цілому), саморегулювання (внутрішнє функціонування правил у межах певної системи) та

трансформацію (перехід однієї підструктури в іншу), та міфу як фіксації бінарних опозицій. Виходячи з принципів структурної лінгвістики й леві-стросівської «структуральної антропології», В'ячеслав Іванов і Володимир Топоров, наприклад, проводять аналіз бінарних опозицій із метою виявлення групи древніх елементарних семантичних універсалій, через які в міфологічній моделі світу протиставляються позитивне й негативне, з точки зору первісного суспільства, начала [166; 376; 377; 378].

Неоміфологічний підхід до літератури послуговується ідеями архетипної критики, що має справу з універсаліями, герменевтики як теорії інтерпретації та тлумачення тексту, семіотики як науки про функціонування інформаційних знакових систем, фрейдівського психоаналізу тощо. Сисловою домінантою неоміфологізму є реконструювання художнього тексту та національних персоналій літератури: усвідомлення національного як вторинного, міфічного, такого, що апіорі є космополітичним, усезагальним. Ідеї вітчизняного напряму неоміфологізму наявні в роботах Григорія Грабовича, Оксани Забужко, Леоніда Плюща та ін.

З подібними фоново-культурологічними феноменами має справу *архетипна критика*. Автор концепції глибинної психології Карл Густав Юнг розглядав архетип як основний елемент колективного несвідомого, що є своєрідною скарбницею найціннішого та найглибшого людського досвіду. Тому творчий процес вважається певним одухотворенням архетипів, їх образною матеріалізацією. Це пояснює появу образів, ідей, які незрозуміло звідки беруться. Ідеї та метод психічної феноменології Карла Густава Юнга розвивав зокрема Ерїх Нойманн. Засновником архетипної критики вважається Нортроп Фрай, що поглибив аналітичну психологію Карла Густава Юнга ідеями культурної антропології (зокрема, Джорджа Джеймса Фрезера). За теорією Нортропа Фрая, існує декілька видів архетипів, як-от антропологічний, психологічний та літературний. Останній розуміється канадським науковцем як своєрідний вертикальний першообраз, що мандрує з одного твору в інший. Ідеї Нортропа Фрая, підхоплені Модом Бодкіном, Робертом Грейвсом, Джозефом Кемпбеллом, дають змогу прочитати літературні тексти за допомогою низки першообразів.

Деконструктивізм (започаткований Жаком Дерріда під впливом філософії Мартіна Гайдеггера, Едмунда Гуссерля, Еммануеля Левінаса, Фрідріха Ніцше та поглиблений інтерпретаціями Гарольда Блума, Юлії Крістєвої, Соломії Павличко) базується на розумінні семіотичної структури (якою є текст) як носія залишків «метафізичних ілюзій» та твердженні про «відсутність центру». (Як зауважує Марко Павлишин у розвідці «Історія літератури і здоровий глузд», «деконструкція, не забуваймо, це не руйнування, а усвідомлення відносності, сконструйованості та залежності об'єкта, взятого під деконструктивний погляд» [296, 24].)

Міфологічний підхід є домінантним при прочитанні та дешифруванні міфологічних сценаріїв і полягає в знаходженні та експлікації смислових ядер: у культурі – символів (знаків, у яких концентрується згорнута інформація); у тексті – ключових слів, що консервують та реконструюють культурологічну

пам'ять; у слові – тих компонентів, тих «клітин», які відповідають за «генетичний зв'язок» певного слова, певного тексту, певної культури. Своєрідним геном, що поєднує координати «міф», «культура», «картина світу», «художній текст», є міфологема. Образи-міфологеми в текстах функціонують як креатори, що моделюють свої міфопростори. Окрім того, стилістично вони проявляються на різних культурологічних зрізах: символів, знаків, передвісників, психологічних асоціативів, медіаторів, хронотопів, що свідчить про багатогранність художнього образу. Міфологеми – як текстові доміанти – виконують основну функцію тексто- та смислотвірних елементів і є ключовими словами-символами міфопоетичної картини світу. Роль описового механізму щодо культурної парадигми виконує текст, що породжує нові смисли і консервує культурну пам'ять, з якою найбільше пов'язані символи, що, за визначенням О. Хомчак, являють собою ментальні утворення й представляють один із можливих типів концептів, специфічними ознаками яких є глибина змісту й багатовимірність [див. : 414, 94–95]. Символ, поєднуючи у вертикаль різні культурні зрізи, постає як міфологічний образ. «Алфавіт» символів того чи іншого автора не вичерпується лише універсальною символікою, як, до речі, й оригінальними, специфічними символами. Об'ємність символу дозволяє йому вступати в неочікувані зв'язки, використовуючи таким чином свій смисловий резерв. Юрій Лотман відводить саме простим символам роль креатора «символічного ядра культури». Функція моделювання притаманна не лише міфу, але й символу – тому мовному знаку, що поєднує в собі різні пласти культурної пам'яті і так зашифровує текст культури. Символ, змикаючи у вертикаль різні культурні зрізи, постає як міфологічний образ, поява якого проектує філологічну проблему образу. Саме в контексті міфологічної проекції ми й будемо говорити про таку ключову текстову доміанту, як міфологема.

³ У своїй «Теорії літератури» Іван Безпечний зараховує міф до основних видів епічного роду. Літературознавець зупиняється, зокрема, на спільних рисах міфологій різних країн світу, серед яких – подібність бога Сонця, богині родючості тощо [див.: 34, 234–242].

⁴ Див. про шлях міфу до такого синтезу в дослідженні: [255]: «Якщо на початковому етапі в міфі домінувала дія, рух, пантоміма, а слово було їм підпорядковане, то в добу тотемізму, а особливо в героїчну добу міф стає вербалізованим ритуалом, етіологічним переказом, героїчним сказанням із незмінним анімістичним підґрунтям. Магічна дія і слово, замовляння і молитвослов, музика і речитатив, пісня й етіологічна нарація цієї доби співіснують у нероздільній єдності» [255, 6].

⁵ Суголосним нашому фокусному осмисленню міфу вважаємо принцип векторності, що лежить в основі прочитання поняття вставної новели Оленою Бровко. У монографії «Новела в структурі української прози: модифікації та функції» літературознавець виокремлює компаративний, наративний, семіотичний, формалістичний виміри вставної новели й, дослідивши матеріал постмодерністської прози, висновує стосовно інтерпретаційних модусів цього метатекстового конструкту: вставна новела як авторська містифікація, як вияв епічної інтеграції, як чинник характеротворення, як метатекст («текст у

тексті»), автономна цілісна розгорнута новела, геміністична новела, новела рамкової нарації, новела ідейно-естетичного центру [59].

⁶ Ростислав Чопик у розвідці «Концепт як сюжет (від Сковороди до Шевченка)», розмірковуючи над варіаціями українських літературних творів, зокрема Овідієвого інтертексту у Сковороди, саме на цій концептуальній домінанті й наголошує: «Міф – не документ якихось реальних подій, що відбувались у доісторичну епоху, але спроектоване в образі і колізії свідчення Віри» [426, 5].

⁷ Семен Абрамович називає міф «пізнанням, а не затьмаренням того, що існує насправді» [1, 12].

⁸ Дослідники серед загальних рис міфологічного мислення виокремлюють дифузність (що виявлюється в нечіткому розділенні суб'єкта й об'єкта, матеріального й ідеального) [див. про це: 396; 401, 25]; просторово-часовий синкретизм, який позначається в «ізоморфізмі структури космічного простору і подій міфологічного часу» [250, 165]; просторовість, конкретність (коли будь-що – річ, явище – сприймалося на чуттєвому рівні, а образ відображав лише його зовнішній бік [401, 29, 24]), що уможливує процес узагальнення [250, 166]; абсолютна неспроможність символізувати, алегоризувати та абстрагувати; особлива каузальність подій, що впливає з розуміння взаємопричинності всіх явищ (така первісна причинність у термінології Ольги Фрейденберг – «антикаузальна» [401, 54, 24]). Відповідно до ознак міфологічного мислення, міф характеризується низкою обов'язкових рис, серед яких – парадигматичність (ізоморфізм, асоціативність образів, явищ, предметів. Ідеться про ізоморфізм – певну образну синонімію, варіативність образів, мотивів, сюжетів, що можуть бути семантично й структурно тотожними в певних контекстах). Ольга Фрейденберг наголошувала, що змістовно міф є «імажинарним», але формується він завжди в реалістичних категоріях. «Ось чому, – пояснює дослідниця, – міф любить так серйозно оперувати <...> реальною дійсністю; його персонаж, його сценарій, його метафорика збивають з пантелику сучасних учених, котрі готові бачити в ньому алегорію на явища природи чи історичні події <...>» [401, 35].

Міфологічне мислення породжувало міфологічні образи, які, за Ольгою Фрейденберг, були «семантичною реакцією первісної думки на сприйняття предмета» [401, 33, див. також: 401, 25]. Із цього впливає трактування міфу О. Фрейденберг як певної «конструктивної системи образних уявлень», у якій розуміння світу вкладається в декілька метафор, а міжкомпонентні зв'язки у світі характеризуються алогічною каузальністю, часопросторові – нерозчленованістю й конкретністю, а мікро-макрокосмічні – суб'єктно-об'єктною єдністю й тотожністю [див. про це: 401, 34–35]. Міфолог наголошувала, що семантично міф – це світосприйняття, та, щойно отримавши конкретну форму (словесну, речову, дієву), це світосприйняття звужується, конкретизується, обмежується, локалізується [401, 35]. Ніколай Бердяєв, розуміючи філософію як творчий акт, наполягав на необхідності встановити початкову правду «міфологічності людської свідомості», адже, на думку філософа, «світ можна збагнути лише міфологією» [39, 83].

⁹ Онтологічне розуміння поняття «людина» знаходимо в листі Бруно Шульца до Марії Каспрович: «Саме слово «людина» є геніальною фікцією, яка затуляє красивою та втішною брехнею ті провалля й світи, ті бездонні космоси, якими є людина. // Людини не існує – є лише безмежно далекі один від одного та суверенні спроби буття, які годі описати жодною уніфікованою формулою, які не зводяться до спільного знаменника. Від людини до людини дистанція більша, ніж від хробака до вищих хребетних. <...> Поміж мною і кожною новою людиною постає новий світ, ніби нічого досі ще не було визначено й вирішене» [447, 40-41].

¹⁰ Релевантним нашому об'єкту дослідження є визначення дискурсу Ніни Арутюнової: дискурс – це «зв'язний текст, у сукупності з екстралінгвістичними (прагматичними, соціокультурними, психологічними та ін.) чинниками» [16, 136].

¹¹ Олена Єременко означає таке явище як синкретизм художньої образності, який виникає внаслідок взаємопроникнення екстра- та інтратекстових чинників [140]

¹² тобто «сукупністю образу (= присудка), уявлення (*tertium comparationis*) і значення (= психологічного підмета, тобто того, що належить пояснити)» [319, 312]. Головну роль у цьому процесі відіграє така ознака міфу, як апперцепція в слові – коли «ототожнення чи часткове злиття означуваного й означника не передує поясненню, а йде за ним» [319, 312]. Одним із підтверджень цього є, на думку вченого, «яскраві аналогії дітей» [див. ширше про це: 319, 311–314]

¹³ Ось діалог міфолога з умовним співрозмовником: «Значить, міфом може бути все? Так, я вважаю так, бо наш світ безкінечно сугестивний. Будь-який предмет цього світу може із замкнено-німого існування перейти в стан слова, відкритися для засвоєння суспільством – адже ніякий закон, ні природний, ні інший, не забороняють нам говорити про що завгодно» [29, 233–234].

¹⁴ Ефект цілісності пов'язується з творчим екстазом, коли «“я” могутнішає, стає великим Я, відчуваючи себе причетним до вічності Творцем, що володіє неймовірною силою та невичерпністю творчої потенції» [153, 54]. При цьому митець, письменник у художньому творі «вдається до естетичного образу, подаючи свої приховані бажання в образній формі» [153, 104]. Завдання літературознавця – віднайти смисл – «вкрити цей обман», за словами Ніли Зборовської [153, 104]. Ідея творення є ключовою в «алхімії ХХ століття» Карла Густава Юнга (так, до речі, Юнг називав аналітичну психологію [153, 114]). Концепції алхіміків і неоплатоніків, зіткнувшись одна з одною в теорії автора «романтичного» психоаналізу [153, 109], окреслюють юнгіанський міф про початок. Античний космогонічний міф про сакральний шлюб Матері-Землі й Батька-Неба, підхоплений алхіміками («чоловічо-жіночі» стосунки в живій і неживій матерії), наклався на неоплатонічну матрицю неба й землі як батьківського й материнського начал [153, 114], що, своєю чергою, пізніше змішався з християнським патріархальним міфом «про Дух як вищу реальність і Матерію – як нижчу» [153, 114].

¹⁵ «Часто сам митець жахається, перечитуючи те, що тільки що написав, адже з внутрішнім трепетом і навіть містичним жахом відчуває, що був задіяний виключно у фізичному процесі творення (написання) твору, але аж ніяк у ліпленні його внутрішньої організації та інформаційного змісту» [347, 59-60].

¹⁶ Карл Густав Юнг «підсвідоме» й «надсвідоме» вміщує в одному слові: «позасвідоме» і пояснює це тим, що його «концепція позасвідомого залишає питання “вище” і “нижче” повністю відкритим, тому що вона охоплює обидва аспекти психе» [461, 82].

¹⁷ Карл Густав Юнг у «Спогадах. Сновидіннях. Роздумах» так пояснює свій вибір такого терміну: «Я надаю перевагу терміну “неусвідомлене”, хоча знаю, що з тим самим успіхом можу говорити “Бог” або “демон”, якщо хочу виразити дещо міфологічне» [459, 331].

¹⁸ У цьому «несвідомому», «підсвідомому», пише в трактаті «Із секретів поетичної творчості» Іван Франко, концентрується друге «Я», «котре має свою окрему свідомість і пам'ять, свій окремий суд, своє почуття, свій вибір, свою застанову і своє ділання – одним словом, має всі прикмети, що становлять психологічну особу» [398, 60]. Людина повинна оживлювати все те, що ховається в «підземеллях» душі, «у царстві візій, сновидінь, привидів, марень <...>, де вживалися в незмирливому поєдинку ангели і демони» [147, 333], в іншому випадку весь цей духовний досвід «помалу темніє, щезає з поверхні, тоне і лежить там погребане, як золото в підземних жилах» [398, 61]. Микола Жулинський у розвідці «Іван Франко: душа, дух, духовність, або Що визначає суспільний поступ» стверджує, що всю філософсько-поетичну творчість письменника слід розглядати саме крізь призму набуття «досвіду свідомості», підняття на-гора того, що гніздиться в «нижній свідомості», задля «формотворення духу» [147, 329].

¹⁹ Розмірковуючи над гіпотезою про «поріг» і позасвідоме, вчений припускає, що свідоме і позасвідоме мають одну й ту саму структуру: «позасвідоме <...> має являти собою психічну систему <...>, має ті ж атрибути, що й свідомість, включаючи сприйняття, апперцепцію, пам'ять, уяву, волю, емоції, почуття, рефлексію, здатність до судження того, причому все в підсвідомій формі» [461, 19]. Карл Густав Юнг, описуючи зв'язок між свідомим і підсвідомим (які не мають чітко окреслених меж: «одне починається там, де відступає інше» [461, 45]), наголошував на «семіотичних змістах» підсвідомого [461, 22], що є «непрямою репрезентацією несвідомих станів або процесів, про природу яких можна лише приблизно судити з тих змістів, які спливають у свідомості» [461, 23]. Карл Густав Юнг зупиняється, однак, на термінологічній невизначеності стосовно «підсвідомого, яке часто помилково тлумачать як таке, що залягає “під свідомістю”, або постулює щось “нижче”, вторинну свідомість» [461, 25]. Однак ключовим критерієм для впізнавання позасвідомого є його глибина: поверхневим шаром – особистісне позасвідоме, у той час як «вроджений глибший шар є так званним колективним позасвідомим <...>, воно містить у собі, на противагу особистісній душі, змісти та образи поведінки, які <...> в усіх індивідів одні й ті самі» [461, 90-91]. Описуючи фройдівське

розуміння підсвідомого, Карл Густав Юнг зауважував, що позасвідоме для Зигмунда Фрейда – це втрачені фрагменти, які колись були усвідомленим, а пізніше збереглися як архаїчні сліди у формі примітивних функціональних моделей [461, 27]. Психолог подає власне трактування цього поняття: «Позасвідоме – це не просто невідоме, а радше невідоме психічне <...>, щось доволі хитке: все, що я знаю й про що, однак, у цей момент не думаю; все, у чому я колись давав собі справу, а відтак забув; усе, що сприймалося моїми органами чуттів, але не зауважувалося свідомістю; все, що мимоволі й не звертаючи уваги я відчуваю, думаю, пам'ятаю, бажаю й роблю; всі образи майбутнього, які зріють в мені й коли-небудь спливуть у свідомості, – все це й становить зміст позасвідомого» [461, 32]. Така міфологічна експлікація безсвідомих парадигматичних утворень не є випадковою, а лише відображає здатність людського мозку нести в собі багатовікове нашарування біологічної й суспільної еволюції у вигляді генетичної та соціальної спадковості [див. про це: 23, 136].

²⁰ Вищою формою колективного людського духу є ноосфера, теорію якої було розроблено академіком Володимиром Вернадським [70]. Ігор Зварич із цього приводу розмірковує: «Реалізацією ноосфери можна вважати таку цілісну єдність, у якій все те, що знизу, стане всім тим, що зверху, згідно з типологічним характером міфологічних моделей космосу» [160, 50].

²¹ «загальнолюдські першообрази, що становлять зміст колективного неусвідомленого» [153, 126].

²² Дивіться праці Карла Густава Юнга «Психологія архетипу немовляти» і Карла Керенї «Передвічне немовля в передвічні часи» (у книзі: [456, 38–85, 86–120]).

²³ «Архетип мудрості – крихітно маленький, майже невлесний, і все ж він має доленосну силу <...> чим глибше науковий експеримент проникає у світ нескінченно малого, тим частіше він стикається зі все більш руйнівними рівнями енергії, які там перебувають у стисненому стані. <...> найдрібніше чинить величезну силу» [461, 253].

²⁴ «Карликова подоба» архетипу духу означає, за Юнгом, «граничну зменшувальність, а також розпливчасту природність рослинного ноумену» [461, 255].

²⁵ Карл Густав Юнг наголошував: «Даремно завчати напам'ять список назв архетипів. Вони є комплексами переживань, що вступають у наше особистісне життя і діють на нього, як доля» [461, 117].

²⁶ Карл Густав Юнг розумів художній твір як трискладову ємність: вияв свідомого Я митця, його Его; індивідуального несвідомого (комплексів) і колективного несвідомого (архетипів). У ньому відбуваються постійні взаємообіг і, так би мовити, переливання енергії: космічної, генетичної, первинної, архетипної й особистісної, причому архетип виконує роль рятівника й трансформера: архетип, писав Юнг у «Про відношення аналітичної психології до поезії...», трансмутує нашу особисту долю в долю людства, пробуджуючи в нас благодатні, рятівні сили, які завжди допомагали людству пережити найдовшу ніч [453, 28].

²⁷ Так, наприклад, у творчості Тараса Шевченка, як засвідчує Наталія Слухай, ключові архетипи Юнга перефразовуються образами матері-землі, героя, демона, мудрого старця тощо [див. ширше: 350] й постають, на переконання Григорія Грабовича, у різних наративах, як-от: жінка, козак, кобзар, москаль, праведник тощо, виявляючи домінуючу «генеративну матрицю-пружину» [104, 340] міфічного коду: опозицію «світ батька – світ матері» [див.: 104, зокрема: 104, 340–391].

²⁸ Це підтверджується й самим означенням архетипів Карла Густава Юнга як своєрідних схем, «фантастичних прообразів, котрі в символічній формі відображають біосоціально оформлений культурний досвід людського роду» [цитата за виданням: 167, 10], чи, за метафоричним визначенням ученого, носіїв «саява, або квазісвідомості» [461, 38], адже архетипи, являючи собою незмінну структуру психічного світу, що впливає на свідомість, не потребують віри, а лише інтуїції й певного мудрого благоговіння [461, 67, 279]). Характеристики образів, з якими у своїй практиці стикався Карл Густав Юнг (як-от: хаотична розмаїтість і порядок; дуальність; опозиція світла й п'тьми, верхнього й нижнього, правого й лівого; з'єднання протилежностей у третьому; кватерність (квадрат, хрест); обертання (кругове, сферичне), центрування й розташування вздовж радіуса тощо [461, 47-48]), є повторюваними, а відтак – комбінаціями моделей, що не потребують тлумачення, адже вони описують власний зміст [461, 49], тобто становлять «стани колективного позасвідомого, що діють як регулятори і стимулятори творчої активності-фантазії» [461, 49].

²⁹ Інтерпретація архетипу, міфу має бути, на переконання Карла Густава Юнга, такою, «щоб функціональна значимість архетипу залишалася незачепленою і при цьому гарантувався адекватний і виразний зв'язок між свідомістю і архетипами. Адже архетип є елементом нашої психічної структури <...> Він репрезентує або уособлює певні інстинктивні відомості про темну, примітивну душу – реальне, але невидиме коріння свідомості» [461, 211].

³⁰ Тамара Гундорова зазначає, що, скажімо, поезія угруповання «Молода муза» вибудовує дискурс на окремих символічних знаках-симптомах (дитя, лоно, мати) та знаках-сигналах, котрі відсилають до першохаосу: низу, безодні, морських глибин. Так семіотично означається в поетичному дискурсі «задоволення, що його ще на до-Едиповому етапі забезпечувала нероздільність матері й дитини, як стверджує Юлія Кристева» [112, 257].

³¹ Юнгіанське колективне позасвідоме, що зорієнтоване вгору («аби розгадати природу трансцендентного»), Марко Роберт Стех протиставляє альтернативному шляху – руху ««уніз», через природу та призму чуттів, у глибину, в символічний “ліс” виміру <...>, де “я” зустрічає позаособисте (божественне) “Ти”» [775, 17].

³² і продовження красномовної дефініції міфу Бірляйна: «Міф <...> це сукупний спадок спогадів наших пращурів, що передавалися з покоління в покоління. Міфи навіть можуть входити в структуру нашої підсвідомості; не виключено, що вони закодовані в наших генах. <...> Міф – це нитка, що з'єднує

воєдино минуле, теперішнє і майбутнє. Міф – це унікальна мова, яка описує реалії, що лежать поза нашими п'ятьма органами відчуттів. Він заповнює прірву між образами підсвідомості і мовою свідомої логіки. Міф – це “склейка”, що формує цілісні спільноти людей. Він являє собою основу самовизначення спільнот. Міф – це сутнісно необхідний елемент усіх моральних законів. Основа моральних кодексів завжди виводилася з міфології і релігії. Міф – це комплекс вірувань, що надають життю сенсу. Міф допомагає людям і суспільствам гідно й адекватно пристосуватися до свого оточення» [43, 14–15].

³³ А. Заморева виокремлює два види образів-фреймів для загальної оцінки: статичні фрейми (певний набір знань про певний об'єкт дійсності) і динамічні (сценарії), що дають уявлення про стереотипні ситуації [150, 32]. Анатолій Чудінов у монографії «Метафорична мозаїка у сучасній політичній комунікації» [427] зауважує, що для опису моделі однаково «важливий склад фреймів як у сфері-джерелі, так і у сфері-магніті. Почасти система фреймів постає як певний когнітивний динамічний сценарій, що відображає уявлення про типову послідовність розгортання моделі [427]. Учений виокремлює типові слоти кожного фрейму – його складники, що конкретизують якусь частину фрейму, якийсь його аспект [див. приклади : 427]. Леонард Талмі зазначає, що всередині одного й того ж фрейму (події) або сцени певна частина зазвичай переміщується на перший план [363].

³⁴ Уявлення про смисли, якими оперує людина в процесі мислення і які відображаються у вигляді певних квантів знання, вміщуються в концепті. Концепт, на відміну від слова, – це одиниця свідомості, ментального лексикону. Сукупність неізолюваних, взаємозв'язаних концептів, занурених у домени [326, 3], складає концептуальну систему, концептосферу.

³⁵ Джордж Лакофф розробив поняття образної схеми, розглянув найважливіші типи схем: місткість, частина – ціле, шлях, зв'язок тощо, їхні мовні відповідники [209; 210; 211].

³⁶ Напрочуд цікавими є метафоричні дефініції Григорія Гачева, які він пропонує у своїх «національних образах світу»: мова – «це портагивний космос: у ньому матерія витончилася в дух, але дух все ще матеріальний – звучить» [84, 250].

³⁷ Михайло Наєнко, розглядаючи найдавніші форми творчості в розвідці «Від джерел до джерел», протиставляє язичництво й християнство за принципом рацію (розум) – емоцію («Християнство акцентувало на душевній, сердечній домінанті» [264, 74]).

³⁸ У монографії Лесі Горошко «Символіка води в обрядовій традиції жителів Черкащини» досліджується символічний спектр води у обрядодіях родинного й традиційного календаря українців. Етнограф зауважує, що обрядове застосування води в контексті календарних дат є виразною ілюстрацією поєданого з християнським віровченням архаїчного пласту культури українців, що зберіг у собі прадавні елементи культу предків [101, 26, див. також про «контамінацію»: 101, 42].

Ще однією іпостаттю міфу є Індивідуально-авторський міф, який Марко Роберт Стех розуміє як ретрансльований спільноті через образи-символи, знаки сублімований власний досвід з метою не лише переповідання пережитого, а й активного впливу на схеми колективного мислення [775, 16]. Канадський дослідник підтверджує думку про комплементарність індивідуального досвіду колективному: індивідуально-авторська міфологія, міфотворчість доповнює-зцілює колективні міфології, «на зразок темного жіночого “їнь”, що доповнює полярне світле чоловіче “янь” у далекосхідному символі “світової дороги” “дао”» [775, 16].

³⁹ Михайло Смирнов виокремлює архаїчний, релігійний та нерелігійний типи міфотворчості. Перші два – сакралізовані за своєю суттю. В архаїці міфологія є універсальною формою свідомості, в релігії ж превалує догма, віра в істинність, що передбачає беззаперечне сприйняття міфологічного сюжету [352, 26]. Однак, як зауважує дослідник, релігійний міф, входячи в структуру віровчення, втрачає гнучкість і багатоваріативність оповіді, які ще притаманні архаїчній міфології [352, 26].

⁴⁰ Про функціональність культурних стереотипів «в ситуації, коли потрібно узаконити колоніальне узалежнення» див. в дослідженні Юрка Прохаська «Можлива історія “галицької літератури”» [322, 10].

⁴¹ Однак варто розрізняти ці два поняття. Як зазначає Марія Брацка, стереотипи є набагато простішими за етнообрази, перш за все сприйняттям: звичним, стійким, сформованим на рівні побутового мислення, у той час як етнообрази – це складова літературного тексту, що сприймається й інтерпретується контекстуально [58, 176–177], як уособлення всієї нації, як «елемент, що імплікує не лише певні індивідуальні риси портрету, характеру, світогляду персонажа, а насамперед його етнічні або національні риси, представлені як визначальні у мотивації дій героя та типові для цілого його народу» [57, 69]. Етнічний стереотип, припускає дослідниця, можна звести до опозиції свого–чужого, причому денотатом такого стереотипу виступатиме не цілісна етнічна група, а «модель, закодована у свідомості колективу, який виражає цей стереотип» [57, 77].

⁴² Матеріальні носії міфічного повідомлення (у числі яких і реклама) використовують саме маніпуляційні можливості моделюючої семіотичної системи, що актуалізує доміанти ціннісних орієнтацій суспільства [див. про це, наприклад: 405]. «Мова опредмечує ідеологічну сітку <...>, яку та чи інша соціальна група розміщує між індивідом і дійсністю; вона примушує його мислити і діяти у певних категоріях, помічати й оцінювати лише ті аспекти дійсності, які ця сітка задає в якості значних» [23, 183].

⁴³ Послугуючись методами архетипного, герменевтичного, постколоніального аналізу, Оксана Кривчикова розглядає двокомпонентну структуру національного міфу: міфологічну й історичну, розгорнуту в часопросторових площинах текстів пражан через міфологеми, зокрема етнічні, процес

трансформації національного міфу: перехід до антропологічної й філософської проблематики, деструкцію, заперечення тощо [200].

⁴⁴ Автор ґрунтовного дослідження німецької літератури межі 18–19 століть подає основні відмінності міфу в європейському класицизмі та німецькій ідеалістичній естетиці на відтинках раціоналізму – ідеалізму, етизму – естетизму, жанрової однорідності – жанрового різноманіття, історизму – самодостатності, алегоризму – символізму тощо [431, 144–145], досліджує поетику міфу у «Фаусті» Гете зокрема через образи хтонізму, типологічні образи персонажів твору [431, 172–204].

⁴⁵ У неоміфологічній парадигмі українського модернізму розглядається й творчість Миколи Хвильового (дисертація Юрія Безхутрого [35]). Автор дисертації аналізує зокрема індивідуально-авторський міф про художника-деміурга, котрий перебуває в ілюзорних світах, сповнених безнадії, безперспективності, утопії, амбівалентності, а також трансформований, деконструйований в «азіатський Ренесанс» хронотоп золотого віку, що свідчить про переплетення модерністських і постмодерністських інтенцій у творах українського модерніста. Валентин Халізов, розмірковуючи над проблемою взаємин «автор – читач» через призму герменевтично орієнтованого літературознавства, розуміє їх як діалог, співбесіду, зустріч, адже літературний твір для читача – це й вмістилище авторського світосприйняття, і певний стимулятор його (читача) «власної духовної ініціативи й енергії» [406].

⁴⁶ Авторка розглядає асоціати макрокосму до мікрокосму через призму теорії можливих світів, перетин яких сприяє сакралізації тексту, а їхнє «розтягування» — утворенню пластів перетину можливого світу з реальним. Цікавим і науково виправданим вважаємо вивчення психологічних асоціативів у дзеркалі фреймової теорії, що допомагає «побачити ієрархію закладених смислів і мережу вербалізованих значень» [13, 6]. Другий розділ дисертації Наталії Антоненко присвячено співвідношенню казки й міфу, виокремленню специфічних рис казкового часопростору, структури ситуації сакральної історії особистості, основних міфомоделей, якими представлені агентиви, локативи, темпоралі, атрибутиви, предикативи. Аналіз фольклорного матеріалу свідчить про домінування особистісної сакральної історії — віднайдено лише поодинокі приклади сакральної історії соціуму. Однак це дає можливість Наталії Антоненко описати їхні спільні риси, серед яких — креолізація язичництва і християнства, закони партиципації та аналогії, тотожність макро- та мікрокосму, анімо-аніматичність, віра в безреферентність істот, конкретність та абстрактність [13, 8]. У третьому розділі детально досліджуються образи-медіатори, маркери реальності/ірреальності, можливості/неможливості, бінарність яких свідчить про двоїсту парадигму східнослов'янського світосприйняття (проявом якого є народна казка). Автор скрупульозно описує групи маркерів (яких налічується 11), аналізує міфологеми-медіатори, темпоральні та просторові характеристики організації міфосвітів чарівної казки, образи-ізоморфи Світового дерева, міфосон як медіальну амбівалентну міфологеми, агентиви з точки зору норми/псевдонорми тощо,

описує семантичні домінанти міфопоетичної картини світу: просторового, темпорального і предметного типів, аналізує основні семантичні принципи побудови російських чарівних казок, виокремлює вузлові значення – свідчення «глибокої сакралізації фольклорного тексту» [13, 11], розкриває амбівалентний прояв ключових міфологем.

⁴⁷ До того ж, як наголошує Медіна Єлісова, список ізоморфних образів відкритий, адже «усе відображається в усьому» [137, 43]. Подавши перелік образів-ізоморфів та вегетативних репрезентантів Світового дерева, дослідниця звужує культурологічне коло буття міфологеми й аналізує особливості її реалізації в міфопоетичній картині світу східних слов'ян. Серед особливостей виділяє домінування рослинного коду й розмаїття форм репрезентації в ритуально-обрядовому, фольклорному, художньому просторах слов'янського поліетносу.

⁴⁸ У «Мітологізації дійсності» Бруно Шульц зазначає, що сьогодні «ми маємо справу з фрагментами давніх і вічних історій, <...> наче варвари, будуємо наші домівки з уламків скульптур і статуй богів» [448, 19]. Реміфологізація дійсності знаходить підтвердження в словах письменника про те, що сучасні ідеї й поняття як «далекі похідні від мітів і давніх оповідей», перетворені й перевтілені, «гравітують, тяжіють до сенсу» [448, 19].

⁴⁹ Все частіше науковці порушують питання про патогенність, якою заражено сьогодні інформаційний простір. Так, відповідаючи на питання «Мати чи бути?», Еріх Фромм констатує, «що основи характеру, породжувані нашою соціально-економічною системою, нашим способом життя, є патогенними і, зрештою, формують хвору людину, а відтак і хворе суспільство» [404, 20].

⁵⁰ Цікавими є роздуми Жана Бодріяра стосовно кінематографа й телебачення: кінематограф «ще володіє <...> інтенсивним уявним, – тому що кінематограф є образом. Тобто не лише екраном і візуальною формою, а й міфом, річчю, яка ще має щось від копії, фантазму, дзеркала, марення тощо. Нічого з усього цього немає в телевізійній «картинці», яка не змушує про щось замислитися, яка магнетизує, яка сама по собі – лише екран, ба навіть ні: мініатюрний термінал, розташований насправді відразу у вашій голові; екран – це ви, і телебачення дивиться на вас – перетворює на транзистори всі ваші нейрони і прокручується як магнітна стрічка – стрічка, не образ» [47, 78].

⁵¹ Даріуш Чая придивляється до міфічного образу Венеції тільки під одним кутом – невидимості [420, 22], усвідомлюючи безмежжя поглядів на Венецію, що перетворилась на «мертвий замітник міста», тобто, констатує антрополог словами Мері Маккарті, «реальність <міста – Ю. В.> перемогла його репрезентація» [цит. за виданням: 420, 28], а сама «Венеція стала невидимою» [420, 28]. Виходом із цього лабіринту чужих найрізноманітніших поглядів є, на думку Даріуша Чая, обернений погляд, субверсія. Ця нетипова – своя – точка зору означається як мікрологія, коли семіотизується «реальність, яку ми минаємо, через яку перечіпаємось, на яку часто дивимось, але зазвичай не бачимо» [розрядка автора: 420, 35–36].

⁵² що відбувається внаслідок апперцепції – психічного процесу, коли нова інформація так зливається з раніше засвоєною, що сприймається як здобута значно раніше.

⁵³ Про взаємозв'язок літератури й політики крізь призму пам'яті/забуття читаємо в книзі есеїв та інтермедій Олі Гнатюк [90].

⁵⁴ Концептуально знаковою є книга англійського політолога Кристофера Флада «Політичний міф. Теоретичне дослідження», у якій автор, переосмислюючи концепції видатних дослідників міфу, показує на прикладах зародження та трансформацію ідеологічних (політичних) міфів і – як результат – «знімає міфологічний флер з теорії політичного міфу» та будує авторську модель, що обумовлює відношення між сакральним міфом у рамках оповіді, його соціальними функціями, культурним статусом, його можливістю стати матеріалом для мистецтва тощо [394].

⁵⁵ З одного боку, ідеологічно навантажені міфи задля політичної/ідеологічної мети «використовують ірраціональні асоціації, упередження, забобони, базуються на основі стереотипного мислення, далекого від об'єктивних фактів <...>, втілюють приховані у свідомості певного народу або спільноти мрії та надії» [58, 49], що може мати негативні наслідки й навіть спричинити історичні катастрофи. З іншого ж боку, якщо ідеологічний міф має на меті колективну дію, то його роль може бути позитивною: «наприклад, дати можливість людям, що беруть участь у масових рухах (революціях, бунтах), визволити духовну енергію, потрібну для формування нових, досі не опанованих форм суспільного існування» [58, 49].

⁵⁶ Про творення/розвінчування національних міфологій див. в інтерв'ю Юрія Шереха «Я не дійшов вершини Евересту і не прагнув сам на ній бути» у книзі «З історії незакінченої війни» [438, 434–436].

⁵⁷ Марина Новикова розглядає центр – периферію в контексті дихотомії свого–чужого й зазначає, що шлях до осередку святості (у якому «просто так не пропищешся») передбачав зусилля: подвиг героя, аскези посвяченого, відчуженість мудреця. Сама священність центру зробила профанними межу й людину межі – маргінала, до якого «благодатна аура центру не доходить чи доходить слабо» [272, 99]. Профаним еквівалентом сакрального центру дослідниця називає вавилонську вежу, що була «спробою влаштуватися без Бога на землі», за словами отця Олександра Мєня [272, 112]. Цікавими є розміркування Ярослава Поліщука в «Топографії міста. Дві столиці» з приводу дискусійності авторських концепцій української ідентичності Юрія Андруховича та Оксани Забужко щодо урбаністичного центру: Києва/Львова. Дослідник доходить висновку, що «в обох візіях Києва <...> ігнорується пласт визначного минулого <...>. Такий брак культурно адаптованої історичної пам'яті Києва прораджує в обох випадках неглибоку закоріненість у рецепції сучасників його української ідентичності, яка нині надзвичайно гостро потребує засадничого осмислення» [309, 138–139]. Тобто, на думку вченого, у дискусії Андруховича і Забужко не було проартикульовано глибокі пласти культурної пам'яті [див. про це: 309, 139].

⁵⁸ Наталія Слухай у розвідці «Лінгвістичні виміри східнослов'янської міфопоетичної картини світу» перелічує універсальні ознаки міфопоетичної мови, як-от: логіка бриколажу (як приклад: про смерть героя не говориться прямо, завжди – опосередковано, через образи-передвісники: свічка гасне, кінь ірже, дзеркало тріснуло тощо), синхронічно-діахронічна єдність картини світу, анімізм природи, тотожність мікро- та макрокосму, поліденотатність (так, символами плодючості виступає низка образів: баран, бджола, ведмідь, заєць, вогонь тощо), багатоспекторність символів (троянди – символ краси, вічності, радості, слави тощо), резонансність (закон аналогії), керованість образів-міфологем певними архетипами (скажімо, для українців центральне місце посідає архетип Матері) та ін. [див. ширше: 349, 72–80].

⁵⁹ На думку основоположника нової метафізичної теорії, симуляція, як протиставлення репрезентації, «виходить з утопії принципу еквівалентності, з *рішучого заперечення знака як цінності*, із знака як реверсії та умертвлення будь-якої референції» [виділено автором : 47, 12]. Так, наприклад, «універсальний симулякр маніпуляції», який починається з часу «першого сценарію масового схвалення» й розгортається в «циклічному» дискурсі, де відбувається досконала маніпуляція, філософ називає «симулякром інверсії чи інволюції полюсів, геніальним вивертом» [47, 50, 48, 49]. Моделями симуляції є, на переконання Бодріяра, «позбавлені власних цілей космічна й ядерна моделі», істина яких полягає в тому, щоб бути лише «зразковими векторами системи планетарного контролю» [47, 56].

⁶⁰ Розділяючи реальне й ілюзорне, французький філософ пропонує певну формулу способу виявлення: якщо для реального це – «позасценічний, тобто непристойний» спосіб, то для ілюзорного – «сценарний» [48, 49]. Штучне, ілюзорне, «звабливе» створює, за Бодріяром, свою семіотичну модель, адже використовує знаки (до того ж «безглузді»: ті, що, будучи подобами знаків, лише примушують до втрати смислу [48, 50]). Симулякр другого порядку, впливає з пояснень ученого, це відсутність реальності (а значить, денотата) й смислу (а значить, сигніфікації), це «полон подоб <...>, полон штучного <...>, коли форма набухає зворотною енергією, коли енергія істини або ж Добро променить енергією Зла <...>» – коли відбувається не протиставлення, а «просягання одної енергії в енергію зворотну» [48, 50]. Симулякр другого рівня концентрується в категорії непристойного/«зваби» (коли стираються дистанції й перемагає безладдя), що демонструє «вечерпність смислу, ефемерність знака, <...> скрайню втіху» [48, 52]. Таку десемантизацію знака Жан Бодріяр описує через мотив тотальної розсекреченості, абсолютної непристойності, «гіпервидимості речей», що обумовлює їхній невідворотний кінець і є апокаліптичним знаком [48, 53]. Подібне вихлюпування поза власні межі притаманне (поряд із сексуальним) і соціальному, названому філософом «траурним», «нескінченною галюцинацією втраченого визначення» [48, 53–54].

⁶¹ Головний редактор альманаху «Молода нація» Петро Вознюк у статті «Державна політика злагоди у глибоко розділених суспільствах» деміфологізацію згадує серед низки найтрадиційніших

пропагандистських і психологічних методів стабілізації суспільства, що застосовуються «з метою нівелювання антагонізму та нейтралізації взаємної ворожнечі» [73, 83]. Одним із варіантів такої деміфологізації в соціумі експерт аналітичної групи «Рубікон» вважає «раціональну контрміфологізацію конфлікту, тобто його зведення до статусу банальної суперечки <...>» [73, 84]. Ідеться, на нашу думку, про нівелювання антагонічних складників, «примирення» протилежностей.

⁶² («Коли знаки свідчать уже не про долю, а про історію, вони вже не церемоніальні. Коли за ними стоїть соціологія, семіологія, психоаналіз, вони вже не ритуальні. Вони втратили ту силу метаморфози, що притаманна актові церемонії. Вони вже наближаються до істини, вони згубили ілюзійну потугу. Вони вже наближаються до реального <...>» [48, 178])

⁶³ Див. лекцію 1 з авторської дисципліни Наталії Слухай «Сугестія і комунікація: лінгвістичне програмування поведінки людини», у якій науковець подає спектр історичних форм програмування поведінки людини, представлених «духовно-сакральними і культурно-ритуальними практиками минулого, скерованими на зцілення людини» [351, 6; див. ширше: далі]. Дослідниця зазначає, що програмування з самого початку базувалося на злитті профанного і сакрального, а також мало як вербальні, так і невербальні форми.

⁶⁴ У подібному віднаходженні «дрібних крихт, розкиданих на широкому просторі матеріалу», деталей, що «треба вишукувати й вибирувати», зізнається Юрій Шерех (Шевельов) із приводу свого дослідження зв'язків Миколи Ге з Україною [437, 118].

⁶⁵ Квести – обов'язкові складові елементи онлайн-ігор (під час яких відбувається колективне прочитання певного сценарію [96, 305]) – розглядаються поряд з іншими практиками інтерактивної соціокомунікації [96, 305]: флешмобами, графіті, public-art та іншими, що, на переконання Юлії Голоднікової, розвиваються за сценарієм «віртуального карнавалу» [96, 309]. Універсальним способом існування індивіда в міфологічному просторі є квест, де міфосценарії пов'язуються один з одним ланцюговою реакцією: результати успішно втіленого квесту (міфостратегії індивіда) стають умовою репрезентації наступного сценарію, підпорядкованого пошуку найбільш сприятливого варіанту організації інформаційного простору-світу й віднаходженню в ньому комфортної ніші для учасника квесту.

⁶⁶ Г. Гачев розглядає окрему національну цілісність як своєрідний Космо-Психо-Логос («єдність тіла (природи), душі (національного характеру) і духу (мови, логіки)», як зібрання мовних, ландшафтних, побутових, ритуальних тощо «текстів» [див.: 83; 84, 22].

⁶⁷ Порівняймо роздуми Марка Павлишина про імплементарність української літератури в загальноєвропейську як паралель формування модерної української національної ідентичності як європейської [297, 57].

⁶⁸ У контексті опозиції «вони–ми» багато дослідників зупиняється на понятті меншовартості/самозвеличування, «золоту середину» між якими шукає, за Юнгом, архетип Мудрості «і

розплачується за це сміливе і ризиковане починання сумнівною спорідненістю з демоном, а тому потерпає від фальшивого витлумачення моралі» [461, 260].

⁶⁹ Цікавими в цьому контексті є запропоновані А. Мельвілем та І. Тимофєєвим чотири сценарії розвитку Росії до 2020 року, які Юрій Шайгородський називає «міцними міфологічними конструкціями» [430, 60]. Сценарії «Кремлівський гамбіт», «Фортеця – Росія», «Російська мозаїка», «Нова мрія» є певними ймовірними альтернативними траєкторіями розвитку країни й світу, оскільки глибоко вбудовані в ідейно-політичну свідомість сучасної Росії [430].

⁷⁰ Будучи «іманентними суспільному буттю <...>, відкритими художніми системами», традиційні сюжети характеризуються сукупністю інтегральних ознак, серед яких Г. Фоміна й А. Нямцу називають широту інтерпретаційного діапазону, чисельність форм і способів трансформації та структурно-змістових рівнів рецепції елементів протосюжетів (сюжетів-зразків, сюжетів-посередників, традиційних сюжетних схем, традиційних сюжетних моделей), спіралеподібність еволюції як результат постійного оновлення формально-змістових характеристик протосюжетів, потенційну семантичну багатозначність традиційної структури, актуалізацію сполучення національних та інтернаціональних аспектів, наявність функціонально значимих загальнолюдських домінант (архетипів, міфологем тощо), загальновідомість (впізнавання) фабули, поліфункціональність (онтологічна, гносеологічна, моделююча, прогностична, поведінкова та аксіологічна функції), загальночасовий універсальний характер проблематики, функціональну активність символічних планів, наявність багатоманітних подієвих і семантичних домінант – «регулювальників» трансформації протосюжетів, відносну самостійність цих домінант, їх здатність редукуватися від протосюжетів, семантичну рухомість логічних і морально-психологічних мотивувань, їх потенційну схильність до переосмислення; здатність трансформуватися в символи, емблеми, поняття, аксіологічну функцію подібних утворень у літературному творі; розширення культурологічного обсягу пам'яті традиційних сюжетів; багатоаспектність процесів сюжетоскладання, їх варіантність [397, 24, 14, 21–22]. Дослідники визначають також домінантні характеристики структури легендарно-міфологічної ситуації, такі як: «певна послідовність подій + специфічні стосунки героїв + асоціативно-символічний підтекст, що об'єднує події і ставлення персонажів до них і створює енергетичні зв'язки між подіями і позицією в них» [397, 18]. Поєднання міфологічного матеріалу й реалій певного історичного контексту (часу написання того чи іншого літературного твору) А. Нямцу називає діалогом «між культурно-історичними шарами загальнолюдського мислення» [275, 13], при цьому входження традиційного сюжету в інноваційний контекст часто супроводжується його смисловою адаптацією до нетипової для нього національно-історичної дійсності [275, 14]. Так у творі створюється багат шаровий асоціативно-символічний підтекст, що налаштовує різноманітні перегуки епох, культурно-історичного, національного та універсального, а міфологічні структури

перетворюються на «своєрідні ідейно-естетичні каталізатори і концентрати загальнолюдського» [277, 11].

⁷¹ Г. Фоміна й А. Нямцу в книзі «Міф і легенда у загальнокультурному просторі» підкреслюють, що більшість традиційних сюжетів, пов'язуючись із проблематикою епохи-реципієнта, є реакцією автора на певні події й процеси конкретно-історичної дійсності. Дослідники зазначають, що при актуалізації (реміфологізації) традиційного сюжету часто «в сюжетну схему вводяться міфоструктурні компоненти (образи-деталі, образи-подробиці та ін.), які суперечать протосюжетним характеристикам і є предметно-смысловими анахронізмами» [397, 28].

⁷² божественне, священне (протиставлене профанному, секулярному, мирському). Сакральне, за Емілем Дюркгеймом, не підпорядковане раціональному й чуттєвому, адже має трансцендентну природу, і відображає справжню – соціальну (а не егоїстичну) – сутність людського буття [132].

⁷³ Поняття «архетип» і «прообраз» часто синонімізуються [див., наприклад: 1, 57].

⁷⁴ Ігор Зварич визначає міф «постійною, незнищеною властивістю людського мислення» [159, 7], безособова неусвідомлювана сутність якого реалізується в усвідомлюваній формі мистецтва слова [160, 50], адже слово, на думку Миколи Жулинського, «володіє особливою магією пробудження міфопоетичного мислення, викликання з глибин пам'яті чутливих асоціацій, зримих в уяві образів, погаслих голосів...» [147, 275]. Ігор Зварич, зауважуючи про незліченну кількість дефініцій міфу, неспроможність дослідників прийти до спільного знаменника, зупиняється на тому, що вирішальним є не визначення як таке, «а функціонування в статусі універсуму, поза яким не існує нічого...» [159, 7]. Міф, який дає, підказує розгадку, сам виступає розгадкою людського буття, пов'язуючи найрізноманітніші його елементи в єдине смислове ціле. Саме тому сучасні вчені й говорять про створення міфології міфу; така міфологізація надає цьому дискретному явищу «континуальності, глибини, рефлексивного характеру, відкриває перед ним певні світоглядні обрії <...>» [242, 79–80]. Це, на думку Віктора Малахова, дозволяє міфу зберігати своє онтологічне й натуралістичне підґрунтя й самовідтворюватися [242, 80].

⁷⁵ «З одного боку, – зазначає Анатолій Нямцу, – сучасні реалії допомагають глибше осмислити універсальні морально-психологічні проблеми загальнокультурних зразків; з іншого – позачасові колізії легендарно-міфологічних структур, накладені на конкретний національно-історичний матеріал, часто пропонують несподіване з точки зору повсякденної свідомості дослідження глибинних джерел сучасного духовного континууму» [283, 20].

⁷⁶ В оригіналі: «Pamięć zbiorowa jako konstrukcja, twór kulturowy, zespół symboli stworzonych przez grupę i przez nią odpowiednio waloryzowanych» [477].

⁷⁷ Магістральний сюжет – це певна родова модель, за допомогою якої впізнається твір. Учений подає коротку схему магістрального сюжету комедій Шекспіра: «це клубок із декількох любовних історій, – що то протікають паралельно, то перетинаються, то сплітаються, – з усілякими негараздами й перетвореннями, зовнішніми змінами (в обставинах персонажів) і внутрішніми метаморфозами (в їхніх почуттях), – таких, що в усіх стосунках закінчуються щасливими розв'язками, поєднанням люблячих на радість усім – персонажам, виконавцям, глядачам» [304, 53].

⁷⁸ Дескрипція, наголошує Дорота Корвін-Пйотровська, є не повідомленням/презентацією, а реєструванням і прийняттям художньої реальності. Спробу «відчитати експресію героя» заміняє сьогодні, на думку літературознавця, «спроба відчитати експресію художньої реальності», яка складається з різноманітних «знаків і сигналів, що домагаються постійного відчитування». Літературознавець зазначає, що з появою нових пізнавальних схем, нових парадигм окреслюється й інший підхід до дослідження (за замовчуванням, вважаємо, й міфологічних сценаріїв) – холистичний. Він має справу з процесами, а не станами, з динамічними групами й ситуаціями, а не ізольованими елементами [189, 37].

⁷⁹ Міфологічні сценарії пунктирно, фрагментарно подано частіше за все за допомогою міфологем, котрі, своєю чергою, репрезентуються через наочні образи предметного світу. Сеоргій Неклюдов у зв'язку з трансформацією міфологічного повідомлення, що функціонує як мова та виражає міфологічні й міфопоетичні смисли, пише про відносно стійке асоціативне поле міфологічних значень і його підвищену насиченість міфологічною символікою [267].

⁸⁰ Розглядаючи функціональні особливості номінативних одиниць англійських текстів рок-пісень кінця 20 століття й ідентифікуючи їх за функціями: констататори, кваліфікатори, акцентуатори, Олександр Колесник зауважує, що автори текстів залучають та вербалізують традиційні концепти-міфологеми давньоанглійської картини світу, що в контексті сучасної рок-культури набувають акцентуалізації в картині світу індивідуалів-виконавців, а в сучасному британському світогляді витіснились на периферію, як-от воїн, війна/битва, звитяга/хоробрість тощо [див. про це: 184]. Вивченню фреймових структур у літературно-художньому дискурсі присвячено й дисертацію С. Козак. Автор досліджує фреймовий комплекс «Людина і Природа» в романах Е. Штрітматтера й Т. Гарді, що є результатом вербалізації та певного розумового комплексу, спроектованого зі свідомості автора на сторінки твору [181].

⁸¹ Дотичними до бриколажної техніки є, на нашу думку, роздуми Жана Бодрієра стосовно голограм як «несміливої спроби подати вичерпний звіт про всесвіт» [див. ширше: 47, 153–159].

⁸² Поняття міфосвітів детально розкрито в працях українського етнолінгвіста Наталії Слухай і в розвідках учнів її наукової школи [див., наприклад: 348; 13; 137]. Польська дослідниця Катажина

Роснер у монографії «Про пізнавальну функцію літературного твору» називає такі уявні світи «інтерпретаційними моделями реальної дійсності» [383, 163]. Проблема полісвітів універсуму проектує питання: чим виступає можливий світ по відношенню до реального: його можливою альтернативою чи одним із його варіантів? (як розуміти можливий світ – онтологічно, як щось відмінне від реального світу, чи епістемно, як інший варіант бачення реального світу [413, 50]) Чи можливе досягнення одного світу з позиції іншого? Яким чином поняття можливого світу сприяє більш повному й адекватному опису реального світу? Яке місце реального світу по відношенню до можливого: реальність створює можливі світи чи є лише однією з реплік множинних можливих світів? Найбільш реальним у полісвітах, у цій множинності кодів, є мова. Дешифрування міфосвітів можливе за допомогою лінгвістичного коду – метамови моделей світу.

⁸³ А от літературознавець Інна Булкіна наголошує на штучності такого поняття (ставлячи його поряд із терміном «література народів СРСР») [62, 26].

⁸⁴ Дослідник зупиняється на традиційному сюжеті про Атлантиду, інваріантною основою якого стала маркована ситуативна модель із такими складниками, як великий острів посеред океану; високий рівень культури й цивілізації жителів Атлантиди; загроза її загибелі й знання/незнання цього жителями; збіг геологічних та соціальних катаклізмів; особистісно-владний конфлікт; синхронізація опису подій з існуванням Атлантиди [158, 36]. Науковець зауважує, що можливе використання не усіх складників, а лише певної маркованої частини ситуативної моделі, тобто варіювання протосюжету. Однак певна інваріантна модель має бути обов'язково збереженою (у даному сюжеті це – потоп, що насувається на квітучу цивілізацію) До того ж, на переконання вченого, «аналіз традиційного сюжету про Атлантиду буде повним і логічно завершеним тільки з огляду на зв'язок з попереднім розумінням розвитку цього архетипу в інваріантних реалізаціях творення Всесвіту, обряду ініціації і пов'язаною з ним проблемою співвідношення життя і смерті, всесвітнього потопу» [158, 33]. Ігор Зварич наводить приклади іншої моделі традиційних сюжетів, які функціонують в літературному творі не завжди лише за допомогою архетипного ядра, можливі варіанти маркування сюжету лише одним образом чи деталлю. І саме такі традиційні сюжети є, на думку літературознавця, більш розповсюдженими й придатними до інтерпретацій (маються на увазі ті сюжети, де складниками-маркерами виступають образи, персонажі, як-от Прометей, Дон Кіхот, Дон Жуан, Мазепа тощо) [див. детальніше: 158, 38–45].

⁸⁵ Тарас Прохасько в есеї «Абстрактна Франківщина: між Довбушем і Буковелем» сміливо проголошує: «Гуцульщина – це наша антична Греція» [550, 41].

⁸⁶ Так, у розвідці, присвяченій етноміфологічній парадигмі творів Т. Шевченка, Наталія Слухай зосереджується на психологічних асоціативах («типових міфопоетичних значеннях у складі будь-якого компоненту (предикат, актант, включно з хронотопом) пропозиції, яка описує типові ситуації переходу між світами міфопоетичного універсуму» [348, 82–100], таких як медіальні локативи (характеризують

семантику місця), медіальні темпоралі (хроноси) (характеризують семантику носія часових характеристик), власне медіативи (характеризують семантику каналу зв'язку між світами, медіальні інструментативи (характеризують семантику знаряддя або інструменту дії), медіальні агентиви (семантика активної істоти – виконавця дії) тощо.

⁸⁷ Так, дослідники зауважують, що, наприклад, під час реалізації сценарію процесу мислення людина зіштовхується з певними білими плямами й потребує зусиль задля їх овиявлення, тобто оригінальних стрибків думки; культура спілкування вимагає сценаріїв, в основі яких узгоджуються зовнішня й внутрішня культура, що проявляються в різних формах [див. детальніше: 305, 222–232]; серед культурних сценаріїв навчання особливу увагу приділяють демонстраційному, розвиваючому, креативному сценаріям навчання; сценарії праці розглядаються крізь призму ціннісно-регулятивних парадигм: структурної, гуманістичної, політичної, символічної, що на практиці змішуються [305, 241–243].

⁸⁸ на кшталт:

- про початок Еллади [303, 18–19]: К «Деміург» + ЛК «Егейське море, Балканський півострів, гора Олімп» + ПК «жахливий часопростір: безодня ущелин, урвищ, проваль, недосяжність гір» + СК «земля» + ДК «Деміург у день творіння / Землі взяв жменю й кинув просто в море» [303, 19] + РК «Еллада»;
- про первісних людей Еллади [303, 19–20]: К «Людина» + ПК «щоб порозумітись / Поміж собою і щоб світ безмежний / Наблизити до себе й досягнути, / Назвати в ньому явища і речі» [303, 19]: ДК і РК «творення слова, мови»;
- про зародження міфології [303, 21]: К «Людська свідомість» + ПК «викликати страх перед богами й підкорити людей богам – «розвинути покірність рабську» [303, 21] + ДК «поєднання реального й вигаданого / нереального світів» + РК «міфи і легенди»;
- про зміну пір року: К «Прамати-Земля» + ДК «життя всьому давала» [303, 22];
- про перше покоління «старших богів»: К «Творчі сили Всесвіту, начала два космічні – Ерот і Хаос – «чорнюща безодня, /<...> вічність нескінченна / У часі й просторі, де елементи різні / Були роз'єднані до краю і водночас / В собі приховували всі начала» [303, 28] + ПК «Матерія перебувала в безпорядку» + СК «першоелементи буття» + ДК «у надрах Хаосу уперше / З важкої суміші землі, води, повітря / В огненному бурані возз'єднались / Могутні велетенські творчі сили / Самого Всесвіту із сім'ям плодоносним, / Яке Ерот дав вічний й всемогутній» [303, 29] + РК «Два грандіозних божества – Уран і Гея / (Або інакше – Небеса й Земля)» [303, 29];
- про рід титанів: К «Уран і Гея» + ДК і РК «Дали початок родові титанів, / Що уособили усі сліпі стихії дикі» (дванадцять);
- про походження Ерота: К «Хаос і Гея» + РК «Ерот – утілення стихійного і творчого начала, вічний носій божественного сім'я» [303, 29];

- про появу кіклопів: К «Уран і Гея» + РК «Кіклопи-потвори»;
- про появу гігантів: К «Крон – наймолодший із титанів» + ЛК «морський берег» + СК «Уранова кров» + РК «гіганти, Еринії, богині помсти родової»;
- про творення нових людей після вселенської повені: К «Девкаліон і Пірра – старе подружжя, що єдине врятувалося на човні від вселенської повені» + ЛК «поле, земля» + СК «материнські кістки – каміння Землі-Геї» + ДК «кидають позаду себе каміння» + РК «нові люди»
- про народження Афін Паллади: К «Зевс» + ЛК/СК «голова Зевса» + ДК (під ударом Гефестового молота голова Зевса розколюється) + РК «богиня мудрості й меткого розуму Афін»;
- про народження Афродити/Венери: К «Крон» + ЛК «біля скель Кіпру» + СК «кров із рани» + ДК/РК «із піни кривавої з'явилась Афродита» [303, 155];
- про народження Діоніса/Вакха/Бахуса: К «мати Севела, Зевс» + СК/ДК/РК «зі стегна Зевсового народжується Діоніс» [303, 171–172];
- про Діонісів дар творити все з нічого: К «Діоніс, його таємні діви Ойно, Спермо, Елаїс» + ЛК «природа весняна» + СК «з нічого» + ДК/РК «перетворення всього на вино, зерно, олію; видобування з нічого меду, молока, джерельної води» [303, 180–181];
- про появу квітів анемонів: К «Афродита» + ЛК «ліс» + СК «кров Адоніса» + ДК/РК «з Адонісової крові повиростали ніжні квіти – анемони» [303, 160];
- про народження Галатеї: К «скульптор Пігмаліон, богиня Афродита» + ЛК «майстерня митця» + СК «глина» + ДК «Аполлон створив статую вродливої дівчини» + РК «Афродита оживляє статую, Галатея стає дружиною Пігмаліона» [303, 160–161];
- про пуп землі: К «Аполлон/Феб» + ЛК «на місці святилища Феміди, Дельфійський храм, священний камінь» + СК «попіл спаленого тіла Змія Піфона» + РК «центр світу, сакральне, культове місце» [303, 118].

⁸⁹ як-от:

- про співпрацю двох антагоністів; про створення світу шляхом пірнання в морські глибини: К «Бог», «Диявол» + ЛК «море» + СК «пригорща піску» + «Диявол пірнає у воду й дістає пригорщу піску. Бог кидає її у воду» + РК «клаптик землі, що розростається» [116, 148–150];
- про дуалістичне створення людини: К «Бог», «Диявол» + ЛК «лазня» + ДК «Диявол створив людину. Бог вклав у людину душу» + РК «Людина. Після смерті людини – розділення: тіло – в землю (куди скинув Бог Диявола), душа – в небо (до Бога)» [116, 150];
- К «Велика Богиня / Мати / Мати Всесвіту / Родова/Небесна Мати / Жива/Дана/Діва/Берегиня / Житня Баба/Рожаниця/Лада/Слава / Мати Земля / Анна Престоянна / Царівна-жаба / Морська царівна / царівна Оленка» + ЛК «дно Вогняного моря» + ДК «нейтралізує космічні стихії – драконів, гармонізує світ, знищення зла, втіленням якого є Дурний цар» + РК «Всесвіт» + МР (=К) [75, 52–53].

⁹⁰ наприклад:

- К «Дерево» + ЛК «вирій-рай» + ДК «породжує» + РК/К «Мати Всесвіту Лада», «небо», «земля», «світ», «першолюдина» + МР «Дерево як уособлення триєдності світу й бога Сонця, трисутності життя» [75, 140–142].

З образом Світового дерева пов'язано низку фольклорних, міфологічних традиційних космогонічних сюжетів, як-от:

- К «Герой, якому віддячила за врятованих пташенят орлиця» + ЛК «підземне царство, дерево» + ДК «кидає три яйця» + СК «три яйця» + РК «три царства: золоте, срібне, мідне» + МР «герой», «яйце», «птаха», «світове дерево» [75, 140];
- К «три голубоньки» + ЛК «синє море, зелений явір як етноізоморф Світового дерева» + СК «пісок» / «золотий камінь» + РК «чорна земля» / «небо і небесні світила» [75, 142];
- К «три голуби» + ЛК «двір, райське дерево сосна як етноізоморф Світового дерева» + СК «пісок» / «золотий камінець» + РК «чорна земля» / «небо і небесні світила» + МР «сосна», «корабель», «море», «панна» [75, 142];
- ЛК/МР «живий камінь Алатир/вівтар/алатар як ізоморф Світового дерева, центру світу, світової вісі/меча-акінака / піч / ясне весняне сонце, на котрому сидить діва Зоря» [Войтович 2015:8].

⁹¹ на кшталт:

К/СК «Вогненне яйце»;

К «Бог Ладо»;

К/ЛК/СК «Першоводи» + РК «Світове дерево»;

К/ЛК/СК «Дерево життя» + РК «богиня Всесвіту Лада–Праматір-Родиця»;

К «Бог-громовик» + СК «творча сила» + РК «людина»;

К «два голубочки» + ЛК «явір посеред моря» + СК «пісок» + РК «світ» (Закарпаття);

К «чорт», «бог» + СК «болото/бруд/намул/дерево» + ДК «чорт створює з СК, бог дає життя» + РК «вовк»;

К «бог»/«чорт» + РК «бджоли»/«оси» (Львівщина);

К «павук» + ДК «снування» + РК «світ» (Полісся) [75, 504–505];

К «Ор» + ДК «моління до Всевишнього» + РК «сини Кий, Щек і Хорив» [75, 348];

К «бог Життя, Долі, володар Вирію, батько Білобога і Чорнобога, опікун Дерева життя Род (у вигляді фалічного ідола – символу творчої чоловічої сили)» + ЛК «Земля» + СК «груддя»/«роса»/«дощ» + ДК «народження, Род вдихає життя в людей» + РК «сила життєдайності Землі – дружини Рода», «діти» + МР «Род», «бик» [75, 423–424];

К «Всевидюче/Божеественне Око» + ЛК «Хаос» + СК «сльоза» + ДК «Око заплакало/пустило сльозу» + РК/К «першоптах Сокіл – Бог-Творець, духовне ество» + СК «священний дух першоптаха» + РК/К

«золоте яйце» + РК/К «блаженний Вирій-Рай», «плодський рід», «герой-деміург/напівбог/богатыр» + ДК «виріс світ» + РК «Всесвіт» + МР «Яйце», «Сокіл», «Світове дерево», «Всевидюче Око» [75, 98–99, 613];

К «цар неба Жайвороноку», «володарка землі Миша» + ДК «засівають поле» + РК «світ» [75, 613];

К «Яйце-райце» + ДК «перший чоловік розбиває яйце» + РК/К/ЛК «Хаос», «володар земних знань Змій» + МР «яйце», «змій», «хаос» [75, 613];

К «Вищі сили» + СК «горошина» + РК «представник Вищої Творчої Сили – деміург: Котигорошко» + МК «богатыр» [75, 34];

К «Вищі сили: царівна, Вітер» + ДК «народжує замурована в кам'яний стовп царівна» + РК «представник Вищої Творчої Сили – деміург: Іван-Вітер» + МК «кам'яний стовп», «Вітер» [75, 34] тощо.

⁹² К «Бог-Всебог / Дідо-Всевідо / Великий/Старий Бог / Прабог / Найвище Єство / весняний бог Ярило / літній Симаргл-Семярило / осінній бог Світовид / зимовий Коляда / бог торжества світла Дажбог» + РК «світ» [75, 34–35, 457–458, 124–125]. (Саме у фольклорних текстах креація декодується за допомогою ономастики [75, 34]: Розпихайгора, Вернидуб, Об'їдайло, Розімнізалізо, Загативода, Хлопчик-мізинчик тощо.)

⁹³ як-от:

- про помсту Геї чоловікові Урану (руками наймолодшого сина-титана Крона): М «батьківське прокляття» + П (страх повторення батькової долі: «Бо виростуть – і батька з трону скинуть, / Як те сам Крон колись вчинив з Ураном» [303, 32–33] + Н (Крон поїдає своїх дітей-немовлят) + МР (Еринії, Фурії «уособлюють криваву помсту роду» [303, 33];

- про помсту Гери Зевсу за породжену без дозволу Афіну (інший варіант – про появу чудовиська Тіфона, потвори Єхидни, страховиськ Химери, Гідри, Кербера, Ортра, Сфінкса): М «руйнація» + П (помста) + Н (породження Геєю й Тартаром потвори, що «нищив ворога здаля вогнем пекельним» (Тіфон) [303, 33]), «потвори кровожерної та жахливої» (Єхидни) + МР «Тіфон – уособлення руйнівних сил Природи, змії, дракони», Єхидна – уособлення миттєвої смерті від жаху, Химера, Гідра, Ортр, Кербер, Сфінкс – уособлення страху, жаху;

- про Зевсову помсту людям: М (помста, покарання) + П (нелюбов Зевса до Землі) + Н (Пандора відчиняє заборонену скриньку) + МР (скринька Пандори – уособлення нещастя земних: хвороб, пошестей, бід; уособлення покарань людського роду нещастями, розрухами) [303, 39–40];

- про помсту стоголового Тіфона людям: М (помста) + П (поразка Тіфона у двобої із Зевсом) + Н (Тіфон дає про себе знати землетрусами, вулканічними виверженнями, смерчами, бурями, циклонами), МР (Тіфон – уособлення зла й жадоби помсти);

- про битву Зевса з титанами: М («корисне» покарання) + П (утвердження Зевсом своєї влади) + Н (Зевс «легко» карає Атланта: змушує його вічно тримати на плечах небосхил) + МР (Атлант – символ витривалості, сили, мужності) [303, 45–46];
- про війну Геї з велетнями (Гігантомахія): М (помста Геї «молодшим богам») + П (задня помсти молодших богів, що ув'язнили в Тартар титанів) + Н (Гея народжує гігантів) + МР (страхотливі гіганти – уособлення злочинств);
- про кару богів уселенською повинню: М (покарання за неповагу до богів, злість, заздрість) + П (людський рід «дійшов до краю, / <...> має очиститись від скверни, / спокутувати гріх свій через кару») [303, 59] + Н (вселенська повинь, пекельна злива) + МР (усесвітня повинь як символ покарання людей за їхні вчинки);
- про кару богів метаморфозами: М (покарання за зло) + П (ніхто, крім Філемона й Бавкіді, не пошанував богів у подібні злидарів) + Н (мешканців пихатого містечка боги перетворили на жаб) [303, 68];
- про небажання ошуканої Аїдом Деметри опікуватися Землею : М (нехить, зневіра, смуток) + П (викрадення Аїдом Деметрової доньки Персефони) + Н (лихоліття на Землі, привид смерті – зневоднення, засуха, голод, смертність, зупинка народжуваності) [303, 138–141] + МР (Деметра як запорука людського благополуччя на землі, символ життя, дихання, радості, достатку, втілення врожайності, родючості, медіатор між людьми й богами, уособлення турботи й помочі);
- про покарання Деметрою підступного царя Ерисихтона: М (покарання за зло, муки спокутування гріхів) + П (Ерисихтон рубає дуб, у якому ховається улюблена німфа Деметри) + Н (Деметра карає злого царя постійним голодом, постійно голодний цар сам себе розшматовує) [303, 140–141];
- про загибель Атлантиди: М (покарання жителів за людські вади і втрату божественних дарів) + П (руйнівна повинь) + Н (загибель Атлантиди) + МР (амбівалентний образ Атлантиди як символу раю й катастрофи) [6, 8];
- про Аполлонову помсту непокірним: М (покарання Кассандри, котра знехтувала коханням Аполлона) + П (ніхто не вірить пророцтвам Кассандри) + Н (падіння Трої, мешканці Трої перетворюються на рабів) [303, 116] + МР (Касандра – персоніфіковане пророцтво);
- про Аполлонову помсту за образи: М (помста, Аполлонове покарання людей хворобами) + П (образа Агамемноном жерця) + Н (Аполлон насилає на Трою пошесть: чуму) [303, 120–121] + МР (хвороба як покарання й очищення);
- про Артемідову помсту Актеону: М (помста, покарання, метаморфоза) + П (мисливець Актеон побачив роздягнену Артеміду) + Н (перетворення юнака на оленя, смерть Актеона-оленя від рук друзів-мисливців) [303, 128–129; 12, 37–38] + МР (Артеміда – покровителька полювання, символ плодючості, уособлення природного первня);

- про покарання Гермесом нечесних і жадібних людей: М (покарання) + П (зздирісний дроворуб обдурич Гермеса) + Н (втрата дроворубом усього) + МР (Гермес – охоронець мандрівників і доріг, уособлення винахідливості, хитрості, символ процвітання, торгівлі) [303, 147–148; 12, 73–74];
- про покарання самовпевненості, пихатості: М (покарання, метаморфоза) + П (погордливий Наркіс відштовхнув закохану в нього німфу) + Н (німфа Ехо покарала юнака невзаємним коханням, перетворила Наркіса на самозакоханого Нарциса) [Пашенко 2007:162–163] + МР (Нарцис як символ самозакоханості, пихи, погорди);
- про покарання Діонісом піратів: М (покарання, метаморфоза) + П (тіренські пірати захоплюють у полон Діоніса, глузують із нього) + Н (Діоніс перетворює піратів на дельфінів) + МР (дельфіни спокутують свою провину: рятують людей) [303, 174–175];
- про Діонісове покарання тих, хто не вірив у його божественне походження: М (покарання) + П (невіра царя Фів Пентея і його матері Агави в Діоніса) + Н (мати в безтямі вбиває свого сина) [303, 178–179] + МР (Діоніс);
- про Діонісове покарання дочок Мінія-царя: М (покарання, метаморфози) + П (неповага доньок Мінія до Діоніса) + Н (Діоніс перетворює сестер на бика, пантеру, лева, кажанів, нетопирів) [303, 179–180] + МР (Мініади, Діоніс)
- про Діонісове покарання царя Мідаса: М (покарання, метаморфози) + П (Мідасова жадоба золота) + Н (перетворення всього, до чого торкався Мідас, на золото) [303, 180–181] + МР (Мідас);
- про смертоносне народження: М (народження) + П (Персей здобуває у двобой з потворами голову Медузи) + Н (з крові Медузи, що просочилася з торбини, народжуються отруйні змії, від яких усе живе втікає) + МР (герой Персей, потвора Медуза) [303, 192–195];
- про Персеєве покарання непокірного Атланта: М (помста, метаморфоза) + П (Атлант негостинно зустрів Персея, що здобув голову Медузи) + Н (Персей за допомогою голови Медузи перетворює Атланта на скелю, яка підтримує небо) + МР (Персей, Медуза, Атлант) [303, 195].

⁹⁴ Назвемо декілька:

- Г «Персей» + А «бог смерті Танатос» + ЛП «на заході далекому за Океаном – острів Горгон» + Д «знешкоджує сестер, що знають дорогу, дізнається таємниці Медузи – заборона дивитися їй у вічі, чарівні подарунки від помічників: шолом-невидимка Аїда, сандалії з крильцями, безрозмірна торбина – від сестер, щит-дзеркало від Афіни, двосічний меч від Гермеса» + П «здобуває для Полідекта голову Медузи» [303, 192–194];
- Г «Персей» + А «морська потвора» + ЛП «Ефіопія, морський берег» + Д «вбиває мечем» + П «рятує Андромеду від самопожертви Посейдону» [303, 195–196] тощо.

⁹⁵ до прикладу:

- Г «Геракл/Геркулес» + А «Немейський лев» + ЛП «лісові нетрі, смердючий барліг» + Д «задушує голими руками страшного звіра» + П «знищення Немейського лева» [303, 202–203];
- Г «Геракл/Геркулес» + А «Лернейська дев'ятиголова гідра» + ЛП «болото Амімон, оточене скелями» + Д «зітнуті голови гідри припікав розпеченим смолоскипом» + П «долає лернейську гідру» [303, 203–204];
- Г «Геракл/Геркулес» + А «Керінейська лань» + ЛП «Аркадія, лісисті гори» + Д «легко ранив лань» + П «ловить Керінейську лань» [303, 204–205];
- Г «Геракл/Геркулес» + А «Ериманфський вепр» + ЛП «лісові нетрі» + Д «загнав до знесилення вепра» + П «вгамовує вепра» [303, 205];
- «Геракл/Геркулес» + А «Авгієві стайні» + ЛП «край елідський» + Д «спрямовує потоки рік у стайні – майструє водогін» + П «чистить стайні Авгієві» [303, 205–206];
- «Геракл/Геркулес» + А «Стимфалійські птахи» + ЛП «Стимфал – місцевість в Аркадії» + Д «дзвоном мідних тимпанів розігнав птахів» + П «вигнання з Еллади стимфалійських птахів» [303, 207];
- «Геракл/Геркулес» + А «Критський бик» + ЛП «Крит» + Д «голими руками кидає й скручує бика» + П «приборкує скаженого бика» [303, 207];
- «Геракл/Геркулес» + А «Діомедові коні» + ЛП «Фракія» + Д «бій» + П «приборкання коней» [303, 207–208];
- «Геракл/Геркулес» + А «амазонки» + ЛП «країна амазонок» + Д «війна» + П «заволодіння поясом амазонки Іпполіти» [303, 208–209];
- «Геракл/Геркулес» + А «велетень Геріон» + ЛП «острів Еритея, на далекому Заході» + Д «вбиває велетня» + П «заволодіває биками Геріона» [303, 209–210];
- «Геракл/Геркулес» + А «велетень Антей», «син Посейдона – цар Єгипту Бусиріс» + ЛП «Лівія», «гіперборейські краї» + Д «двобій» + П «яблука Гесперид» [303, 211–212].

⁹⁶ Див. зокрема: [6, 162].

⁹⁷ Випробування Природою: В (первісні люди Еллади туляться в печерах та барлогах) + ПП (боротьба за виживання: ворог – Природа, завдання – постійно розгадувати загадки світу) / НП (фаталізм → покірність долі: «Всі явища природні й катаклізми / Від волі демонів страшних залежать, / Від їхнього бажання зло зробити» [303, 18–21];

- Випробування Прометея: В («скеля серед гір кавказьких сніжних» [303, 38]) + ПП (Прометей витримав муки: орел щоденно залізним дзьобом рвав живе тіло Прометея й клював печінку) + МР (Прометей як уособлення людського духу, богоборного первня, символ спротиву, стійкості, витривалості, мужності, просвітництва);

- Випробування Зевса (Гігантомахія [303, 46–50], двобій із Тіфоном [303, 50–51]);
- «Випробування Протеєм»: ПП (приборкання Протея) + П (віщування на майбутнє) [303, 79];
- Випробування Сізіфа: В (висока гора) + ПП (покарання за те, що обдурив Зевсового посланця – бога смерті Танатоса: невпинне зачочування на гору великої брили) + МР (Сізіф – уособлення терпіння, витривалості);
- Випробування Тантала : В (вода, річка) + ПП (покарання за зверхнє й зухвале ставлення до богів – постійні спрага й голод, неспроможність напитися й поїсти) + МР (Тантал – уособлення витривалості, сили);
- Випробування Данаїд : В (вода) + ПП (покарання за непослух і вбивство своїх чоловіків – марні намагання наповнити ущерть бездонну діжку) + МР (бездонна діжка як символ безкінечної й безглуздої праці, символ безрезультативної діяльності);
- Випробування шляхом до Аїду: В (пекло, потойбіччя) + ПП / НП (шлях далекий: через болота, пустелі, драговиння, повз палац Аїда» [303, 92–93] + МР (образи-медіатори болота, пустелі тощо як «негарні» хронотопи);
- Випробування шляхом із Аїду: В (потойбіччя) + НП (шлях Орфея з Евридікою з Аїда на Землю – Орфей озирається → Евридіка назавжди залишається в царстві мертвих) [303, 100–103] + МР (Орфей як символ життя, вічного кохання, вірності, цілеспрямованості, уособлення життєдайної сили мистецтва, слова, музики);
- Випробування для майстрині-вишивальниці Арахни: НП (Арахна перемогла в майстерності вишивання Афіну – покарання за зухвалість прирівнятися до богів: перетворення Арахни на павука, що до скону снує павутиння) [303, 111] + МР (Арахна як уособлення долі);
- Покута Аполлона за вбивство Змія: В (далека Фессалія) + ПП (праця Аполлона в царя Адмета: випасання овець, допомога Адмету у здобутті дружини Алкестіди, порятунок Адмета від отруйних змій) [303, 123–125];
- Випробування для Деметри: В (земний і підземний (Аїд) світи) + ПП (пошук викраденої Аїдом доньки Кори) [303, 136–141] + МР (Деметра – втілення родинного багаття, уособлення допомоги, терпіння, любові, наполегливості, символ турботи, родинного добробуту).

⁹⁸ Розширимо це трактування розумінням Наталії Слухай художніх текстів як терапевтичних, «скерованих на стабілізацію і позитивний розвиток психоемоційного статусу людини» [див. про це: лекції 9–10 посібника: 351, 67–80].

⁹⁹ Однією з рис українського постмодернізму дослідниця називає «тенденцію оновлення словесного ряду поза сферою впливу символічного Батька, що закріплює національний культурно-мовний контекст» [112, 149]. Про «явлене» «приховане» слово Тамара Гундорова метафорично пише, розмірковуючи над особливостями українського декадансу: «І символізм, і декаданс, зокрема містична

школа <...> розглядають художню мову через її інтенціональну й сугестивну природу, а нове значення виводять із прасодії, із живого чуття ритму й тієї своєрідної містерії, яка відкривається на межі висловленого та ще не висловленого. Цю межу відтворює суб'єктивна практика митця в мовленнєвому акті, окресленому ще неомовленим і вже стертим значенням. А народжується вона з павзи, із напруги, яку несе кінець рядка, переходячи в чистий, незаповнений аркуш паперу, із ритму, коли слово втрачає своє значення в затемненій сфері звуків. Так формується особлива образно-емоційна, символічна структура зображення, коли художня форма неначе вібрує на поверхні й водночас ховає в собі найглибшу таємну містерію словесного вираження» [112, 241–242]. Саме декаданс, на думку дослідниці, започаткував глобальне «незбігання слова і його значення, <...> тобто формування “штучної перспективи” – диференційованих, суб'єктивно замкнених смислових рядів, дзеркальності слова-об'єкта» [112, 243]. Так на початку ХХ століття в літературних творах українських модерністів ініціювалась множинність інтерпретацій-прочитань художнього тексту й багатолічність слова, що через століття стане домінантою епохи постмодерну, де вже «слово передує суб'єктові або навіть заступає його, відкриваючи безкінечність означування» [112, 243]. Тобто, у термінології постструктуралістів, відбувається розширення простору «між називанням (naming), формулюванням певного значення і поліномією (плюралізацією цього значення)» [112, 251–252]. Ключем розщепленого смислового поля слова та його значень стає полісемія, у яку, за словами Тамари Гундорової, навіть «вписується асимволічна пам'ять тіла – біологічні ритми, інтонації, чуття» [112, 252].

¹⁰⁰ А Бруно Шульц називає поезію (де «слово ніби опам'ятовується, повертається до свого сутнісного сенсу, розквітає і спонтанно розвивається за своїми власними законами, віднаходить свою цілість» [448, 20]) «мітологізуванням, прямуванням до відтворення мітів про світ» [448, 20].

¹⁰¹ У цьому контексті варто згадати роздуми Юрія Шевельова про національну культуру, що є «єдиним організмом, пронизаним незримими енергіями» [437, 6]. Спираючись на висловлювання про мову Панаса Мирного («Найбільше і найдорожче добро в кожного народу – це його мова, бо вона не що інше, як жива схованка людського духу, його багата скарбниця, в яку народ складає і своє давнє життя, і свої сподіванки, розум, дослід, почуття» [цит. за виданням: 436, 58–59]), Юрій Шевельов вбачає в мові – енергетичному «резервуарі» – (і в тому числі в її образних конструктах, як-от міфологемах) місію націєтворення. Так, у «Портретах українських мовознавців» його цікавить зокрема цей – націєкреативний – аспект наукових досліджень українських вчених: твердження Костя Михальчука про те, що мова спроможна висловлювати «культурно-психологічний тип усієї нації», «мова править за живий та безпосередній відбиток усього психологічного складу того народу, що нею говорить. <...> Рідна мова народу – це живий безпосередній вислів усієї його особистости, його душевного життя й його генія»; етнографічна спрямованість розвідок Олени Курило, яка намагалася

«впіймати дух української мови» не лише в діалектних проявах, а й в екстралінгвістичних, таких як жести, міміка, дитяча мова, вигуки, в символіці вишитих рушників, поясів, татувань, вузликів, мнемоніці чисел, символіці кольорів тощо [435, 113–114, 66, 75].

¹⁰² Так, Тамара Гундорова зазначає, що для українських неокласиків 20–років ХХ століття класичний міф став символічною рамкою «культурних асоціацій» [112, 68]. Дослідниця виокремлює декілька різновидів символізму в українській літературі (а відтак – і різного штибу символів), як-от: символізм спіритуальний (або декадентський, естетичний), культуральний (неоромантичний) [112, 163–197]. Тамара Гундорова зазначає, що міфи, символи, ідеологеми починають відігравати зовсім іншу роль: якщо раніше вони мали онтологічний характер, то в декадентському дискурсі української літератури відбувається розпадання, розривання, розщеплення, знецінення сакральних структур. «Відповідно, – резюмує науковець, – з себе, зі своєї тілесності й своїх думок та бажань суб'єкт повинен вибудувати символічну сітку індивідуально значущих понять і структур, завдяки яким він може бути вписаний у світ, де основним смислороздільним контекстом є минущість, конечність людського життя» [112, 235]. Міф як текст, котрий можна переписувати, переінакшувати, перечитувати, постає в центрі уваги ще в модерністську добу. Так, Леся Українка, за словами Тамари Гундорової, «брала історичну реальність [зокрема міф і культуру в цілому як її складові – Ю. В.] не монологічно, в перспективі певної тенденції, істини тощо, а передусім в аспекті дискурсивності» [112, 386]. Внаслідок цього персонажі Лесі Українки (скажімо, «Камінного господаря») «виступають, як барельєфи, зі своїми дискурсами, перетворюючись на скульптурні, символічні постаті» [112, 388].

¹⁰³ Порівняймо з художньою мініатюрою Ярослава Поліщука «Ранки і вечори» з книги «Мости і мілини»: «розуміння ранку» як «насолоди неабиякої»: «Відчуті життя як океан фантастичних можливостей (що з того, що вони не будуть реалізовані ні сьогодні, ні завтра, ніколи?!). Відчуті усю ідеальну повноту отого Dasein (буття тут і тепер). Не в конкретному фізичному місці, де нам може бути тісно, мультко, холодно чи незатишно, а в ідеальному просторі, де зникається візія і реальність. Так само – у часі, який протікає між чистим аркушем сну і тяглістю денної праці, обов'язків та самозобов'язань» [308, 9].

¹⁰⁴ Сковородинська концепція самопізнання як богопізнання будується саме на ототожненні мікро- та макрокосму. Ось як розмірковує про це Микола Жулинський: «Заклик “Пізнай самого себе” у Сковороди передбачає пізнання “внутрішньої людини”, бо людина є “малий світ”, всередині якого зосереджений Всесвіт. Перш ніж досягнути “загальний світ” і символічний світ Біблії, слід спочатку пізнати себе – віднайти в собі “істинну людину” <...> “Істинна людина” дорівнює Богові. Отже, щоб пізнати Бога, слід знайти в собі “дійсну людину”» [147, 231].

¹⁰⁵ Ось як натхненно нанизує дефініції «творчості» у своїй статті «Спасіння і творчість (Два розуміння християнства)» Ніколай Бердяєв: «Творчість допомагає, а не заважає спасінню, тому що творчість є виконання волі Божої, послух Божому заклику, співучасть у справі Божій у світі» [39, 31; див. ширше: 29–31]. Мислитель пов'язує творчість з «оргійно-екстатичною стихією людини», котра полягає в її профанному, людському, а не божественному, гріховному стані [39, 145]. Російський філософ розрізняє морально-етичне вдосконалення й естетичне, гносеологічне. Саме з першим пов'язують спасіння чи загибель. Релігійно-моральне ж удосконалення «спокутує гріх, залучає до спокутування, здобуває життя вічне» [39, 137].

¹⁰⁶ Бруно Шульц у «квазілісті» до Ст. І. Віткевича з приводу жанрової приналежності «Динамонових крамниць» розмірковує про «коріння індивідуального духу, котре <...> губиться в якомусь мітичному пристановищі. Це остаточне дно, поза яке вже неможливо вийти» [447, 31].

¹⁰⁷ як відповідник «космосу». Цікаво порівняти національні варіанти простору й часу у книзі Г. Гачева «Національні образи світу. Космо-Психо-Логос» [84, 153-181, 209-242].

¹⁰⁸ Окремо Наталія Слухай зупиняється на «поганському», «нечистому», «негарному» хронотопі, що реалізується в художній картині світу локалізаціями «болото», «ліс, особливо густий (хащі) або сухий», «тиха вода», «вир», «гребля», «пустка, яка залишилася по руйнації міста, церкви», «занедбана церква, хата», «пустир», «цвинтар», «прірва», «провалля», «яр», «ущелина», «лиса гора», вегетативно-флористичні образи – носії хтонічних ознак, «перехрестя», «поріг», «міст» тощо [див. ширше: 349].

¹⁰⁹ у термінології Лесі Горошко – «магія початку», «магія першого дня» [101, 69]

¹¹⁰ В оповіданні «Покута» та повісті «Могила атамана» П. Свенціцького, на думку Марії Брацкої, окреслюються локальний український міф початку, що отримує християнське підґрунтя: коли «нарація відбувається у невизначеному часі – події трапилися вчора, позавчора, а можливо, продовжаться і завтра» і отаман Гриня (герой оповідання) обрав собі покуту заборони ховати його тіло і – відтак – приреченість на вічні муки [58, 55–56].

¹¹¹ Наведемо роздуми вченого про причину світотворення: «<...> у Бога не було причин створювати щось окреме від Себе, адже внутрішнє життя Трійці пронизувала досконалість, яка нічого не потребувала. Таким переповнюючим, однак, був достаток божественної Любові, що прийшов час, коли Свята Трійця – довільно й незалежно від якихось умов – створила з нічого цілий світ духів <...> У мить своєї появи ці духи – ангели – були вирвані з вічного сну і в блискавичному осяянні побачили відкрити, нічим не причинену Славу <...>» [386, 38].

Критерій «прадавньої шляхетної лицарської генеалогії» [58, 79], незаплямованості (ширше – сакральності) є основним для виокремлення, наприклад, у польсько-українському культурному контексті так званого Ягеллонського міфу, комплементарним якому дослідники називають і сарматський [про це – ширше : 58, 77–83; 477, 32].

¹¹² Див., наприклад, лекцію Ігоря Зварича «Архетип і основа художньої традиції» про «незнищенність, всюдисущість і аморфність» першоелементів буття [158, 17–29].

¹¹³ Земля – підлога, небо – дах, сторони світу – стіни тощо. Отож як світ (природа) для людини є храмом, Домом Божим, так і дім – храм людини, адже людина творить дім, як Бог – світ – за своєю подобою. Культуролог у «Бесідах із філософії побуту різних народів» зупинявся на еволюції образу Дому: перше помешання людини – печера, тобто рот землі, її лоно, її черевко; перший будинок – пласкість даху (покривало), загальна тенденція – вивищеність [84, 37–48].

¹¹⁴ На прикладі «Останнього суда» Джотто дослідниця демонструє, як і за рахунок чого утверджується «незалежність відносно сигніфікативної практики, змодельованої на кшталт вербальної комунікації» [201, 341]. Такими елементами джоттівського письма-перекодування автор називає колір та організацію художнього простору, використовуючи семіотичний підхід до творчості художника. Так, пояснює семіотик, колір на картині «витагнуто з неусвідомленого в символічний порядок <...>. Колір реалізує миттєву діалектику закону, накидання певного значення, щоб воно миттю стало розпорошеним, помножившись до багатьох значень; він є вибухом єдності» [201, 345–346] (див. також нанизування Юлією Крістєвою дефініцій кольору в мистецтві: [201, 346–347]).

¹¹⁵ Дослідженню есхатологічної моделі присвячено іншу статтю Наталії Косицької. У повісті «Армагедон уже відбувся» Марія Матіос пропонує власне морально-філософське потрактування есхатології, центральне місце в якому займає хронотоп (овиявлений через образи пекла, «Ангела Диявола», де «парадоксально поєднуються полярні сфери – божественна і диявольська»), образи «приблуди», дзеркала, Страшного суду. Науковець резюмує: «есхатологічна модель сучасного світу, за Матіос, це “світовий гармидер”, сповнений зла і брехні, що перебуває на межі самознищення. Визначальними рисами такого світу є катастрофічна втрата віри, деформація світогляду, “блуд” без просвітку і надії, втрата життєвих орієнтирів, нехтування духовними цінностями, забуття поняття “душа” та фетишизація грошей», а сильна позиція тексту – його назва – розкриває символіку образу Армагедону: «це кінець кожної речі і кожної людини, яка обов’язково має своє “персональне пекло” на землі, а по-друге, це жахаюча “перспектива” кінця світу у значенні глобальної катастрофи, ознакою наближення якої є моральна деградація та культ грошей як диявольського сурогату бога» [193].

¹¹⁶ Яна Дубинянська окреслює так звану матрицю, за якою пишуться усі твори Марії Матіос: «маленька людина з далекою від будь-яких ідеологічних векторів системою життєвих цінностей мимоволі опиняється в епіцентрі складних історичних обставин, які руйнують її світ і спонукають до пограничного життєвого вибору й пошуків виходу там, де його немає за визначенням» [129, 145]. Однак постійне клонування тієї самої матриці може призвести, застерігає дослідниця, до певного неприйняття

читачами й літературними експертами такого автоповтору (як, скажімо, сталося з повістю «Армагедон уже відбувся») [129, 146–147].

¹¹⁷ Полісемантичні та поліфункціональні обрядодії (як-от лікувально-очисне купання, використання освяченої води, застосування води у жниварській звичаєвості, у практиці дівочих ворожінь тощо) можна знайти зокрема у монографії Лесі Горошко «Символіка води в обрядовій традиції жителів Черкащини» [101, 80 – і далі].

¹¹⁸ Саме з тези про самостворення, про «родимих і роблених» письменників починає свою розвідку «Радісна пустеля Галини Пагутяк» Юлія Джугастрянська [124, 32–33].

¹¹⁹ Вишивання, ткацтво, плетіння, кресання тощо мають архаїчну природу і пов'язані з космогонічними ритуалами-діями українського народу [див. зокрема : 74, 56–57, 334, 353, 319, 452–453; 142, 373, 488; 465, 69, 86–88]. Так, осмислюючи міфосвіт Антонича, Дмитро Дроздовський розтлумачує семантику «тесання зі срібла», що розкривається в першому рядку вірша «Коляда»: «*Тешуть теслі з срібла сани...*»: «Срібло неможливо витесати. Але саме як початок міфічного дійства можна пояснити цю візію. Світ, який буде витворено далі, неможливо пізнати раціонально, його можна лише пережити, в нього треба вірити, адже він апелює не до раціонального знання реципієнта. Перед нами відкривається містерія про народження Христа» [128, 386].

¹²⁰ Дотичною до такого образного паралелізму є авторська знахідка Олени Єременко стосовно тропеїчних алюзій, які дослідниця розглядає у фокусі інтерсеміотичності [див. : 141].

¹²¹ У дисертації, присвяченій міфологічному символісту Андрюя Белого, Анна Ощепкова зазначає, що сон в міфологічній традиції пов'язується як з ув'язненням душі, так і з реалізацією ідеї повернення до першооснов буття, до певних міфологічних часів [див. : 288, 19].

¹²² «Психоаналіз – нещасна свідомість знака. Будь-який знак вона обертає симптомом, будь-який акт ляпсусом, будь-який дискурс прихованою значущістю, будь-яку репрезентацію та галюцинацію бажанням» [48, 145].

¹²³ Оксана Гальчук розглядає мотив Пігмаліона в парадигмі митця-скульптора як один із способів створення «ефекту Мідаса», який дослідниця тлумачить як «тенденцію примноження тематики твору естетичною проблематикою». Так, у символістському творі Д. Загула «образ митця-деміурга, – зазначає дослідниця, – доповнений важливою характеристикою: чи не важливішою за сам акт творення є можливість віднайти в ньому alter ego та відповіді на загадки власного буття» [82, 140–141].

¹²⁴ «Передчуття» як психологічно-фізичний стан «вагітності», наближення зміни/відчуття/впізнання виявляє семантичні варіації бінарних опозицій «життя–смерть», «жіноче–чоловіче», що зникаються в хронотопі «за хвилину до того, як випадє дощ» [див. однойменний вірш : 506, 23].

¹²⁵ Порівняймо вірш «В серпні тепло витікає з кварталів» із збірки «Ефіопія»: «І в ночі витишені і серпневі / зростатимуть часу ламкі хребці, / і ластівки літатимуть в небі, / і риби плаватимуть в ріці» [506, 353].

¹²⁶ Див. подібний мотив «пророцтва Бога» у вірші «Сонце серпневих базарів і мух»: «Слини кришталь на твоїх устах – / Ісусе тишиі, Ісусе вина. <...> Все це лиш спроба у глибині / розгледіти риси твого лиця» [506, 87]. Ольга Шаф зазначає, що мотив віднайдення Христа в собі свідчить про формування внутрішнього стрижня героя й виявляє зіставлення/протиставлення ліричного героя та Христа, а також «ідею пошуку ліричним героєм/автором ключових життєвих сенсів через рефлексію ситуації життя як жертви (Христос) і життя як зради (людина, Юда, людство)» [434].

¹²⁷ Ольга Шаф образи їжі-питва осмислює через семантику «споживання» Христа для духовного дорослішання людства. Дослідниця спирається на психоаналітичні розвідки, пов'язані з «архаїчними, збереженими у глибині підсвідомого прагненнями поглинути коханий, цінний, досконалий об'єкт, щоб злитися з ним, мати його силу» [434].

¹²⁸ Бруно Шульц пояснює реконструкцію міфосценарію народження слова бажанням слова повернутися до своїх першооснов, «повернути свої власні права», відновитися в сенсі: «Первослово було маячінням, яке кружляло довкола сенсу світла, було великою універсальною цілістю. Слово в нинішньому, поточному значенні – це вже тільки фрагмент, рудимент якоїсь давньої всеосяжної, цілісної мітології. Тому воно прагне до відрощування, відроджування, до відновлення повноти сенсу. Життя слова полягає в тому, що воно пнеться, пружинить до тисячі поєднань <...>» [448, 19]. Таку регресію до «материзми», «правітцівщини» письменник називає поезією.

¹²⁹ Стебло як синекдохічний образ дерева є універсальним символом Світового дерева, Дерева буття. Згадаймо тлумачення цього образу Карлом Густавом Юнгом, який вважав його ізоморфом людини: «Історія символу взагалі показує дерево як шлях і як зростання до незмінного і вічно наявного (такого, що пробуває у вічності), яке виникає завдяки об'єднанню протилежностей і яке за допомогою свого вічного “вже-наявного-буття” робить можливим таке об'єднання. Здається, ніби людина, котра марно шукає своє існування і робить із цього філософію, знову знаходить – через переживання символічної дійсності – зворотний шлях у той світ, у якому вона не чужак» [461, 200]. Цікаві роздуми про образ Світового дерева знаходимо в Георгія Гачева, який акцентує на національних нюансах дерева-моделі [див. 84, 26–27].

¹³⁰ У народній традиції слина – ізоморф води – сприймається амбівалентно, з чим пов'язується одночасно її оберегова властивість і віднесеність до шкідливих практик (зв'язок слини з нечистотами, з міфологічними істотами тощо) [101, 125; про обрядодії зі слиною див. : 101, 124].

¹³¹ Занурюючись у психотип Антонича, Сергій Жадан – митець зорового типу – послуговується у своїх поезіях, як інтерпретує Анна Біла, здебільшого зоровими та дотиковими образами [див. про це : 44].

¹³² Імплікація мотиву ліплення з глини – й у вірші «Вулиця Ганни»: «...я відчував перепади напруги / того, хто ліпить трав ламкі хрящі, / з чисті втіхи сипляться дощі / на довгі придорожні лісосмуги» [506, 94].

¹³³ Життєдайним ґрунтом може виступати хронотоп реального буття, як у поемі «кантрі енд вестерн»: «<...> будні, з яких проростають дикі куці салату» [506, 107].

¹³⁴ Див. в іншому вірші: «... і згадувати, як почалась зима в вашому місті...»: «Тільки дерева рвуться вгору, / щоби, коли він покличе, бути до нього ближче» [506, 207].

¹³⁵ Див. вірш «Коли вона повернулась, ближче вже до зими...» зі збірки «Лесбійки»: «І я гортав її книги в перці, кориці й вині, / і слухав собі неухважно, як вона залива, / і як виростають у темряві, зріючи на глибини, / чорний камінь вугілля, / зелена рослина трава» [506, 402].

¹³⁶ Порівняймо космогонічний потенціал рік «Месопотамії», що «вміють чекати, вміють починати все від початку. Тому що існує тяглість річища, тяглість потоку, і ніхто не може зупинити всю цю масу вологого світла, весь цей огром тепла і холоду» [510, 315].

¹³⁷ Анна Біла, аналізуючи іншу збірку поета – «Цитатник» – зазначає, що гідроморфні образи є «предметно-пластичними компонентами», що вибудовують «улюблений часопростір автора» [Біла].

¹³⁸ Міфологема повітря як один із першоелементів буття реалізується в багатьох віршах Жадана образом легень. Див., наприклад, вірш «Продажні поети 60-х» із циклу «Історія культури початку століття»: «<...> виживають після цього / хіба що продажні поети. / з легнями – розірваними / від любові» [506, 157].

¹³⁹ «В їхніх віршах росла трава і / світило червоне сонце» [506, 369] (вірш із циклу «Поети» «Хороші й молоді поети»).

¹⁴⁰ Актант «Ніщо» є одним із ключових авторської моделі міфологічного сценарію початку. Див., наприклад, поему «intro»: «про дерева, що ростуть просто з нічого» [506, 97].

¹⁴¹ Концепція сакрального, а значить – загадкового, позачасового – і в мотиві незбагненності божого подарунку, що є одним із ключових у творчості Сергія Жадана. (До прикладу – вірш «Букмекерські контори»: «<...> скільки б ти не жив, ти все одно не встигнеш / зрозуміти хто подарував тобі це життя, / так що при зустрічі / так і не зможеш / йому подякувати» [506, 185].

¹⁴² У біблійному дискурсі існує традиція осмислення Бога (Христа – у новозаповітній парадигмі) як Бога-Слова, який творить світ.

¹⁴³ який (поряд із «Чорним вороном» Василя Шкляра, «Музеєм покинутих секретів» Оксани Забужко та іншими творами) Ярослав Поліщук наводить як приклад літератури, що розкриває сучасні тенденції появи поряд із постмодернізмом такого художнього напрямку, як автентизм [313].

¹⁴⁴ Сторінки подано в кінці абзацу.

¹⁴⁵ Роксоляна Свято, розмірковуючи над екзистенцією персонажів творів Тараса Прохаська, припускає, що ті прагнуть «максимально наблизитися до найавтентичнішого для себе стану. Стану, який можна би назвати станом повноти буття <...>» [338, 395].

¹⁴⁶ Лідія Стефановська саме метод креації незалежних світів називає головним у літературній лабораторії письменника [361, 185].

¹⁴⁷ Про обрядову єдність насінини й води (зі спільною семантикою життєтворення) чит. етнографічну розвідку Лесі Горошко «Символіка води в обрядовій традиції жителів Черкащини» [101, 66–69 і далі].

¹⁴⁸ Тарас Прохасько присвячує писанці окремий розділ в «Курцпрозі» книги параесеїстики «Одної і тої самої», резюмуючи: *«Доки писанки пишуть, доти буде світ, як перестануть, тоді буде світ закінчуватися»* [550, 232–234].

¹⁴⁹ Порівняймо розуміння часопростору в іконі українським літературознавцем Семеном Абрамовичем: в іконі, зазначає дослідник, минуле, теперішнє й майбутнє існують одночасно, одномоментно. Така організація часопростору ікони обумовлена інтенцією іконописця створити «особливе художнє середовище, яке існує не в реальності, а в психіці глядача». «Неподібна подібність» є лише «натяком, матеріалізацією цього світу» [1, 85].

¹⁵⁰ Багатозначний образ Бая, як потлумачує Роксоляна Свято, «є оповіддю про світ та особу, а з іншого боку, і сам є цим світом; він є розповіддю про дію, водночас тотожний цій дії» [338].

¹⁵¹ Подібні думки, з приводу ідеї Трійці, знаходимо в есеї «Думати, щоб любити»: *«Трійцю будь-чого важко збагнути, бо вона вже не річ, яка отримує назву, а контакт без синонімів. І всі троє окремо існують заради контакту. <...> Порух, який спонукає до доторку. <...> Наше мислення – лиш виявлення зв'язків, яке, будучи зв'язком, не може знати, для чого зв'язок. Нестримний потяг, який є доторком до того, щоби було те, до чого можна доторкнутися. Ми потрібні для того, щоби ловити думки, контактом оживляти контакт. // І від цього контакту самому бути. // Думати – значить любити»* [550, 67–69].)

Міфосценарій початку, основу якого становлять космогонічні міфи, реалізується й у параесеїстиці Тараса Прохаська, де вимальовується образ України-двомир'я, двовір'я, межі, пограниччя, що знаходить вираження й в особливому її шляху: відновленні, зростанні «на зрубі» (адже, за словами письменника, *«Все життя тут <в Україні – Ю. В.> – як зарослий зруб»*). Саме в вегетативній міфомоделі реалізується протиставлення України – природного ландшафту – Європі – парковій та садовій культурі: *«Україна – це частина ботаніки. <...> Рослинне виживання – запорука нашого виживання. Ми дуже нагадуємо гірську луку. Ми на ній квіти. Ми усі разом на якійсь луці. Але ми – це кількадесят зовсім різних видів, яким тут затишно. І мільйони окремих квіток і зел різних видів, які тут можуть бути. Через розмаїтість не можна говорити про якусь єдність, ми не кавова плантація. <...> Європа – це*

передовсім безмір закладених зусиль у цілком непотрібні речі, травники, парки, утеплені на зиму дерева <...>» [550, 11, 8–9, див. також : 550, 23]. Одним із ключових образів вегетативної міфомоделі є яблуко, що виступає суб'єктом зіставлення «України»: *«Ця країна подібна на яблуко, повішене на нитку, яке потрібно вкусити без допомоги рук*». Через аніматично-абстрактний код тлумачиться й особливість національної міфології, *«документи»* якої *«записуються на рівні геному»*, а не в *«архівах»* і становлять основу *«інтуїтивної міфології»* [550, 7, 26, 25].

¹⁵² і «діалогу Творця і Творива, яке “одбилось од рук”» як «головну космічну драму», про яку Оксана Забужко говорить в контексті театральної постановки: стосунків режисера й акторів [див. про це : 516, 167–184].

¹⁵³ Віра Агєєва називає таке «стояння на межі, намагання зазирнути в простір буття, в інший вимір» необхідною передумовою творчості [4, 204].

¹⁵⁴ Про відлучення автора від його тексту говорить Юрій Шевельов в есеї «Новітня Одиссея: можливості і обмеження» [438, 375–396].

¹⁵⁵ Усі персонажі «Інопланетянки» є, на думку Ростислава Семківа, «віддзеркаленнями самої Ради, її проєкціями чи персоніфікованими фобіями» [341, 416].

¹⁵⁶ Ростислав Семків, розмірковуючи про «іншість» Оксани Забужко та особливості *écriture féminine*/жіночого письма (а це, за Семківим, «завжди динаміка й трансгресія, переступ» [341, 407–408]), наголошує, що жінка «має “писати тілом”, намагаючись поруч зі звичною логікою тексту озвучити дологічні, інтуїтивні, лише частково відрефлексовані імпульси, джерелом яких є, звісно ж, підсвідоме» [341, 407]. Вербальна матеріалізація цього підсвідомого – називання – прослідковується у віршах Оксани Забужко, зокрема у збірках «Автостоп» та «Новий закон Архімеда» (див., зокрема, розвідку Ростислава Семківа : [341, 425–427]).

¹⁵⁷ книжка, за означенням Малгожати Шумовської, про невміння кохати, «а за чеським критиком Іво Поспішілом – про «новий жах Грегора Замзи, який прокидається на рубежі тисячоліть і бачить себе скаліченим монстром», – книжка про світ, із якого щезає любов» [цит. за виданням: 516, 154]

¹⁵⁸ Про це – і в «міркуваннях <...>, зроблених на берегах хроніки поточних подій» [438, 331]: «Через літери-книги лежить його <йдеється> про авторів слов'янської абетки Кирила-Костянтина – Ю. В.> шлях до раю. У книзі рятунок людської душі, книзі відкрите майбутнє» [438, 334].

¹⁵⁹ Ось як описує Оксана Забужко стан закоханості в есеї «What makes you smile when you are tired»: «Стан розкинутих навстіж рук – обняти всіх одночасно. Стан самозабуття, ба навіть самознищення – коли “мене” як окремої істоти, стиснутої в кулачок “тут-і-теперішнього” існування, вже нема <...>, є тільки злиття: краплі з океаном, пульсуючої клітини – з ненастанним кружлянням соків у незримому вселенському організмі... Зрештою, що ж і є любов, як не втрата себе?..» [516, 161–162].

¹⁶⁰ Віра Агеєва, розмірковуючи над феноменом жінки-акторки-інопланетянки, пише, що головна героїня повісті «Інопланетянка» говорить «про «інший ступінь свободи», про писання «під диктовку»» [4, 202]. Розмірковуючи над позамежовістю життя автора й тексту, дослідниця зацентровує увагу на спробі мистецтва «ці стулки розвести, прозирнути з побуту в буття», а самого автора – «зазирнути в позамежжя» [4, 204]. Божою владою, резюмує Віра Агеєва, «поети й провісники мусять обов'язково жити на межі» [4, 205].

¹⁶¹ Зазначимо декілька з таких фрагментів:

У романі *Андрія Куркова* «Львівська гастроль Джими Хендрікса» творення Всесвіту, за роздумами одного з героїв – Тараса, можливе з «сірого камінчика-конкремента», поверхня якого нагадувала місяць [523, 220]: «Еге ж, точно! Дуже схожий на Місяць!<...> Може, і Місяць такого самого, ниркового походження?! Сформувався і виріс у нирках якого-небудь гіганта, а потім, виходячи, убив його, розірвав... І так виник всесвіт! Може, і Земля теж звідти родом? Тільки Землі поталанило більше – її витрусило у вологе місце, звідси і життя, і гнилизна, що перетворила планету на зелену і квітучу!» [523, 221]. Текст модифікує давньогрецький міф про народження Космоса з Хаоса. Суб'єктами міфосценарію всесвітотворення стають гігант, місяць (що, народившись – випльонувшись із нирки гіганта, – ковтає останнього), земля (як імовірний синонім місяця); функціями-діями є дозрівання, витрушування (вискакування, вислизання), вбивство, тобто життя – через смерть.

У збірці «Говорити» *Тані Малярчук* (де, за спостереженнями Ольги Хамедової, з хаотичного плетива голосів-оповідей твориться текстова цілісність й вибудовуються нараційні моделі гомо- та автодієгетичного типів, а також авторського alter ego [407]) міфосценарій початку вимальовується у світі уяви та міфологізованого минулого головної героїні, у якому мертві дерева (огорожі, стільці, полиці) оживають навесні, однак сам процес «народження дерева» «у кутику твоєї стайні» залишається загадкою: «Я боюся, що стільчик, на якому я цілодобово сиджу, може прорости й зазеленіти» [526, 18].

¹⁶² У «Постскрипті» до роману Іздрика Леонід Косович резюмує: «подвійний Леон» – це, по суті, «розчленований Леон», де «макроструктура особистості» виражається «в сутнісній “некомплектності”, сегментності авторського “Я”» [518, 177]. Таке ж роздвоєння/розтроєння, а точніше – розщеплення спостерігається і в новелі «Приватний переслідувач» із роману «АМ™»: Окрю Іржон мав свою тінь, що переслідувала його всюди, втілюючись то в заздрісного колегу-письменника, то в «нічного метелика, який сидить на фіранці», то в «трьох лискучих крюків», то в черепаку, мурашок, «пораненого лилика», білого вужа. І всі ці двійники були «лише витвором його хворобливої уяви» [520, 35–46]. Розщеплення героя-автора-наратора на «віддзеркалення», «дзеркальних візаві» [520, 288–290] стає загалом основною умовою складання пазлів текстових часопросторів роману. А в «Воццеку» навіть детально описується такий механізм «розщеплення» і тексту в цілому, і персонажів зокрема: «Він знав, як зробити

невловимими персонажів – жоден з них не мав права бути постійним, визначеним, живим, час від часу кожен розпадався б на кількох чи перетворювався на інших. Навіть протагоніст урешті-решт зникав би в нетрях самоцінного белькотіння» [519, 133].

¹⁶³ Світлана Матвієнко припускає, що сюжет «Воццека» розгортається як «дійство на сцені письма» [697, 30], де глядачі бачать персонажів (Той, Ти, він, Воцcek) то в профіль, то в анфас, ближче чи в глиб сцени. Саме від такого ракурсу «хоровод іпостасей “я”» доцентрується у Воццеку (Тому, Тою): «і раптом – перетворення – це вже – “він”, “ти”, і навіть “я” <...> Маски без обличчя. Частинки. Елементарні частинки» [697, 31].

¹⁶⁴ Гайдегерівське «ніщо», за словами політолога Андрія Морозова, «є постійним пошуком <людиною – Ю. В.> опори поза власними межами» [262, 27], самоблокування ж / неспроможність виходу «за межі повсякденності» перетворюють життя людини на «потворну імітацію, живу могилу» [262, 28].

¹⁶⁵ Тамара Гундорова в «Симптоматиці “хворого тіла”» описує збірного героя покоління «хворих двотисячників» – лузерів: психотип невдахи, що співіснує в одній людині зі «всемогутнім Богом» [113, 26].

¹⁶⁶ Невипадковим є образ конструктора LEGO, який час від часу вигулькує в тексті роману «AM™: Як досягти безсмертя в домашніх умовах» [520].

¹⁶⁷ Рецепт спасіння світу в «добу техногенних катастроф» Оксана Забужко занотовує в есеї «Планета Полин: Довженко – Тарковський – фон Трієр, або Дискурс нового жаху»: «Відомо ж бо, що кожна здорова клітина в організмі працює і “на вхід”, і “на вихід” – одночасно і віддає поживу, й одержує її. Ракова – заражена “меланхолією” безвихідного індивідуалізму – “божеволіє” й хоче тільки одержувати, працює на власне “я”. Коли планета Земля, вражена вибуховим розростом такого “онколюдства” (де “кожен хотів добра, але тільки для себе”), починає перетворюватися на планету Полин (у кінцевій перспективі – на ядерну пустелю), то кожна здорова клітина має змогу “направити” порушений “обмін речовин”, перейшовши в режим роботи, прямо протилежний “раковому”: відмовившись брати від організму поживу – й повністю віддавши себе йому на потраву. Ось це й є “аскеза” як рецепт “уряткування світу” за Тарковським – “добровільне випадання з обміну” <...>» [516, 232].

¹⁶⁸ Оксана Забужко в есеї «Планета Полин: Довженко – Тарковський – фон Трієр, або Дискурс нового жаху» так згадує про вживлення євангельського тексту в (пост)чорнобильську «пустку тотальної невідомості»: «<...> головною психологічною реальністю стало безстрокове чекання кінця, в кращому разі – на науку решті людства, якщо те заціліє (“наука вимагає жертв!”), отримати для того, що з нами сталося, і м’я, освячений тисячоліттями культурний код, який одразу вписував наш досвід у якийсь глобальний, загальнолюдськи-трагічний сценарій і надавав йому с е н с у, було не просто полегкістю – то був перший крок приборкання хаосу» [розрядка автора: 516, 218–219].

¹⁶⁹ Хоча Володимир Дрозд експлікує в романі пізніше, християнське, семантичне нашарування опозиції «Білобог–Чорнобог»: «<...> знаттє Улянине дужче було, як знаттє Мартина. Дужче чи не дужче, а око Улянине од білого Бога, Мартинове ж око – од чорного, а сколько чорний Бог не бунтує, білого Бога завжди буде зверху, добро є добро, а зло – зло» [500, 255].

¹⁷⁰ Ярослав Голобородько називає світи Галини Пагутяк ірраціональними [див. : 94].

¹⁷¹ Про типологію мотиву змертвілої душі (реалізованого в образах вурдалака, упиря тощо, які є інтернаціоналізованими й міфологізованими) див. : [280, 3–24]. Домінантними опозиціями, що «трансформують характер виникнення і розвитку екзистенційних конфліктів», Анатолій Нямцу називає «життя – смерть», «людське – нелюдське» [280, 7].

¹⁷² Роксана Харчук пише про це так: «У повісті-катастрофі “Кіт з потонулого будинку”, побудованій на апокаліптичній візії нового всесвітнього потопу як кари за переступи людини й за її зневір’я, читач стає свідком того, що <...> кращих завжди приносять в жертву» [410, 221].

¹⁷³ Кінець світу в «Книзі снів і пробуджень» називається «часом Великого Божевілля»: «коли у січні зацвітуть яблуні, а у липні випаде сніг, місяць пропливе так низько над землею, як повітряна куля, коли третина вод стане гіркою, а діти не матимуть ні очей, ні вуст <...> Люди відкопають усіх своїх мерців, щоб їх оживити, і тяжкий сморід отруїть решту світу» [540, 135].

¹⁷⁴ Російський філософ Ніколай Бердяєв у, за його словами, «найзначнішій книзі свого минулого» «Сенс творчості» образ Вавилонської вежі вводить у знакову систему ціннісних орієнтирів: «На голому місці, залишеному у світі християнством, почав будувати антихрист свою вавилонську вежу і далеко просунувся у своєму будівництві» [39, 14].

¹⁷⁵ Образ Вавилонської вежі символізує в Біблії людську гординю, богоборство, розбрат, падіння тощо [див. : 6, 15; 1, 28; 42, 104–105].

¹⁷⁶ Геометрична подібність дверей, вікон, воріт, арок (буква П) у міфологічній традиції потрактовується як вхід до потойбіччя (саме з цим пов’язано багато забобонів, зокрема заборона або небажаність проходження між перекладами тощо) [1, 30].

¹⁷⁷ Наталія Слухай, описуючи ритуальні форми програмування людини ресурсами амальгами сакрального і профанного, називає образ змія серед основних, що асоціювалися із символікою вод і втілювали енергетичний потенціал землі [див. про це: 351, 7–8].

¹⁷⁸ В есеї «Планета Полин...» Оксана Забужко констатує: «Ми, вся наша сучасна цивілізація, уражена “меланхолійним” чеканням свого кінця, як організм радіацією, тільки-тільки починаємо їх намацувати – обживати зону німоти» [516, 187–188]. Кінець світу авторка есею про Чорнобильську катастрофу розуміє як руйнацію «первинного (“космічного”) порядку речей <...>» [516, 200]. Одним із проявів есхатології є, на думку письменниці, «глобальне убування <...>, як витікання із рани життєдайної

вільгости – в холод і пустку, в нікуди» любові [516, 151]. Про це Оксана Забужко пише й в есеї «What makes you smile when you are tired» [516, 150–164].

¹⁷⁹ Вірші Оксани Забужко як «*світлини*, миттеві знімки поетичним Kodak'ом, що виказують нам минущість світу» [виділено автором – Ю. В. : 341, 424], експлікують міфосценарій кінця на рівні цілих збірок поетки, як-от «катастрофічної, постчорнобильської і писаної у момент розвалу СРСР» [341, 425] збірки «Диригент останньої свічки». Ростислав Семків при аналізі останньої зупиняється на «погляді Кассандри», що є візією краху світу з його «інтенсивним, розпачливим і навіть трагічним» відчуттям змінності [341, 425]. Суголосними міркуванням Ростислава Семківа є роздуми Юрія Шевельова про «дорогу до пекла» у збірці поезій письменниці «Автостоп», між першою і другою частинами якої – «спорідненість настрою – zagrożеного, настороженого, уже трагічного або вагітного трагічністю. Персональний біль підсичує драму розхитаного, розхристаного світу <...>, безглуздий хаос напівзбожеволілої країни підсичує метання поодинокі жінки. <...> Апокаліптична частина I <...> відбиває кінець-імперський стан непевности, тривоги й розгардіяшу в людських душах <...>» [438, 416–417].

¹⁸⁰ Ось як Оксана Забужко пише про це в есеї «Тема з варіаціями: На дві теледії, з трьома інтерлюдіями та епілогом»: «Ця вроджена невіра в будь-які мотиви людських учинків, окрім безпосередньо-корисливих, себто клінічна духовна вбогість, становить найперший і найнеомильніший знак, що з національного генотипу видалено ген свободи» [516, 254].

¹⁸¹ На питання Людмили Таран про знаки, сигнали підсвідомого Оксана Забужко зізнається: «<...> маю враження, наче через підсвідомість мене “підключено” до якогось “іночастотного” ефіру, в якому живуть ненаписані твори, і перший “сигнал” про себе подають завжди самовільно – зненацька напливає рядок-образ і починає розкручуватися сам собою, як спінінгова котушка: ніби під водою клігнула якась рибина, мені ж належить витягнути її на поверхню цілою, і щоб не зірвалась» [144, 195].

¹⁸² Подібну функцію виконує уві сні-передчутті місток: «*вузьенька кладочка, похилена кудись вділ*» виступає медіатором між світами, провідником у світ забуття, передвісником «остаточного розриву» в реальному світі [512, 97]. Таким же локативним медіатором між світами добра і зла (Бога й Диявола), знаком інфернального часопростору є «перехрестя». Шлях додому обертається блуканням, кружлянням, «збиттям з плигу», адже «*всі орієнтири <...> щезли, мов провалилися в інший вимір <...>*» [512, 113]. Перехрестя стає епіцентром відкритого зла, а сам художник – втіленням цього зла («*дико, невітськи бликнув зором*» [512, 112] тощо).

¹⁸³ В інтерв'ю Людмилі Таран письменниця уточнює: «<...> наше абсолютне, інфернальне зло постає не в подобі лукавого розбещувача Мефісто, ані російського “нутрянного”, зсередини власної душі видобутого “чорта Івана Карамазова”, а “в образі Того, що в скалі сидить”, що тримає живу душу в

довічному полоні безруху, – це кошмар позачасся, кошмар похованості живцем на безвік, ув'язненості в пастці часу, кошмар нездійсненого життя, каменя на грудях: устав би – так не пускає...» [144, 186].

¹⁸⁴ «W terminologii filozoficznej nazywamy pierwsze stanowisko monistycznym, a drugie dualistycznym, dlatego że pierwsze stara się wyszukać jeden (po grecku „monos”) pierwiastek, z którego wypływa cały świat, drugie zaś stanowisko rozróżnia dwa pierwiastki (po łacinie „duo”), przeciwstawia ducha świata cielesnemu <...>» [482, 152].

¹⁸⁵ З енергетичної точки зору, зауважує вчений, протилежності мають потенціал, «а там, де наявний потенціал, є можливість події (адже напруження протилежностей наближається до зрівнювання)» [461, 264].

¹⁸⁶ Про таке узгодження свідомого й підсвідомого йдеться у творах Володимира Винниченка, яке є суттю ідеї «чесноти з собою» [див. докладніше у Тамари Гундорової про В. Винниченка : 112, 271–333].

¹⁸⁷ Ось як описував створення системи дуалізму у філософії Фрідріх Вільгельм Шеллінг : «<...> знання, прийняте в цілому і повністю субстанційне, як знання розуму, знання всього буття, тобто лише кінцевого, мало бути приведено цим кінцем у рух, власне, для того, щоб відкинути це ймовірне об'єктивне, кінцеве об'єктивне, і знову повернутися в його внутрішню сутність, у довершену суб'єктивність, і в останньому акті пізнати істинно об'єктивне в Богові, а значить, відкинути себе самого як суб'єктивне і побачити себе в Богові, тобто розчинитися в благоговінні, – адже благоговіння полягає якраз у тому, щоб відкинути себе як кінцеве і знову віднайти себе, але вже в Богові як вищому; цей акт і був би актом віри» [440, 119]. Шеллінг згадує також метафору Я. Беме про природу як циклічне колесо народження. Цим образом, на думку Шеллінга, Беме означив дуалізм і коловерт сил природи [441, 125].

¹⁸⁸ Еріх Фромм розглядає філософське протиставлення володіння та буття і з лінгвістичної точки зору: «Іменник – це умовне позначення певного предмета. Я можу сказати, що мені належать певні речі. Наприклад, у мене є стіл, будинок, книга, авто. Позначенням якогось процесу, дії є дієслово. Наприклад, я існую, я люблю, я бажаю, я ненавиджу тощо. І от щораз частіше та або інша дія висловлюється за допомогою володіння. Тобто замість дієслова використовується іменник. Це означає не що інше, як неправильне використання мови, тому що процеси діяльності не можуть бути об'єктами власності, ними не можна володіти, їх можна відчувати як досвід або здійснювати як дію» [404, 32].

¹⁸⁹ і «редукується, або відтворюється з тією чи іншою мірою приблизності», як пише Дмитро Наливайко [265, 94].

¹⁹⁰ «Свій–чужий» у параесеїстиці Тараса Прохаська вибудовується в контексті морально-етичних цінностей: «*принижені українці*» – «*праві від народження знахабнілі рускі*» (есеї «Не убий!»). В есеї «І було їх триста, не рахуючи жінок, дітей і псів...» образ чужого, втрачаючи національну приналежність, виходить на рівень означення явища: тоталітаризму: «Якраз дуже подібні речі відбулися в Україні і цього

року. Хоча окупація не німецька, вона все ж є окупацією чужих. І двоплщинна реальність сучасної української держави надзвичайно подібна на принципи стосунків у німецькому тоталітаризмі, принесеному в Україну кілька десятиліть тому» [550, 151, 153].

¹⁹¹ Марина Новикова нагадує, що людство починало з «межі, межової ризику, “чура”, через який не дозволяється перестрибувати “чужому”, агенту Хаосу й резиденту зла», й «великого символічного центру» [272, 98].

¹⁹² Таке уявлення базується, перш за все, на аксіологічних вимірах у координатах стереотипної категоризації світу й, по-друге, на архетипних психологічних процесах, що становлять «один із головних принципів диференціації людей за мовами, віросповідальними критеріями, традиціями, звичаями тощо» [57, 73–74]. Дослідниця літератури українсько-польського пограниччя наголошує на тому, що опозиція «свій–чужий» породжує ще одного – маргінального – учасника відносин: «іншого», не зрозумілого як для «своїх», так і для «чужих». Однак, зазначає науковець, можливі зміни в такому типі стосунків: «інший» перестає бути «іншим», а стає «своїм», або ж етнічно «чужий» перестає бути «чужим», а стає «іншим», набуваючи певних рис чи здібностей і «не вкладається в рамки змальованого образу нормального, тобто видимого світу» [57, 114, 116, 117]. Цікаво, що гетерообраз Чужого/Іншого, який вимальовується в українсько-польському метатексті, на переконання Марії Брацкої, творить, своєю чергою, автообраз, що допомагає зрозуміти самих себе, осягнути власну самотність. «Чужий/Інший стає тут дзеркалом суб’єктивного і джерелом усвідомлення власної ідентичності» [57, 179].

¹⁹³ «Зовнішньою, публічною проекцією прихованого комплексу меншовартості» Валер Булгаков у статті про білоруських еміграційних письменників називає комплекс національної вищовартості [594, 18].

¹⁹⁴ «Інший» розглядається Тамарою Гундоровою також у парадигмі «іншого модернізму: в каноні й поза каноні» як «інша культура, нація». Дослідниця наголошує, що європейський модернізм легалізував багатоаспектне існування іншого, що найбільше позначилося на оприявненні «в європейському культурному світі маленьких культур» [112, 19], конструктивним принципом яких стає «принцип вибірконості, окремого, а не цілого» [курсив автора: 112, 25]. Саме тому, зацентровує Тамара Гундорова, «перспектива осягнення самоцінності “іншого” відкривається в культурному діалозі, в переході від “космополітизму” до “космо-політизму”, від “модернізму” до “модернізмів”, від “канону” до “практики”» [виділено автором: 112, 31]. У художньому ж тексті дискурс «Іншого» репрезентує «принцип текстуальності: гру заховування/проявлення <...> через підтекст, контекст, алюзію, метафору творить новочасний міт» [112, 276].

Актуалізація в текстах літератури маркерів одного з космічних символів чи ознак бінарної пари може свідчити про певні домінанти концептосфери письменника. Таким концептом можна вважати, наприклад, «в-тілене слово» Лесі Українки, про яке розмірковує Тамара Гундорова: «Це слово відкриває

доступ у той комунікативний простір, в якому розгортається екзистенційна природа означування сенсу людського життя. Тут виявляється іманентна сфера мовлення, в якій *говорити* – значить і *бути*, і *діяти* <...>, слово стає «тілом» і «ділом» водночас <...> [виділено автором: 112, 393–394].

¹⁹⁵ Так, Ростислав Чопик тлумачить подорож Гоголя до Петербурга як поїздки «до чорта в зуби», відтак – «чужина» стає спробою Гоголя «втєкти від себе, від свого українського серця. А воно, – сумно констатує літературознавець, – наздогнало, не змирившись, що в нім тепер “ревізором” – не Бог, а чорт» [426, 30–31].

¹⁹⁶ Так, О. Юрчук у статті «Постколоніальна міфологізація української нації у творчості М. Матіос» зазначає, що «центральный образ, навколо якого розгортається сюжет роману, чітко визначено назвою твору – українська нація» [464]. Адже саме цю сильну позицію тексту В. Болецький метафорично називає «молекулярним знаком зовнішньої реальності» [473, 167].

¹⁹⁷ У поезії Тараса Шевченка варіантом універсальної опозиції «свій–чужий» є «сирота – чужі люди» [див. про це: 102, 73]: «*Тяжко мені сиротою / На сім світі жити; / Свої люде – як чужії, / Ні з ким говорити...*» [563, 12]. Образ «чужого» – поліваріантний у поезії Шевченка. Першою його іпостассю є «несвої свої люди», що уподібнюються «чужим», із котрими неможливий комунікативний акт. Так, у вірші «Думка» ця «не-комунікація» лексико-морфологічно підтверджується заперечними займенниками та заперечними частками: «*Ні з ким говорити*», «*Нема кому розпитати*», «*нема кому розказати*», «*Ніхто його не питає, / Не знає, не чує*» [563, 12]. Так, образ України у вірші «Мені однаково, чи буду...» подано двома яскравими мотивами: як рідна сторона (родинність підкреслено кровно-родинними образами батька й сина) та позитивно маркованим, християнським імперативом-закликом-проханням: «*Молись, молися, сину, за Вкраїну...*»). Окрім того, «родинність» відгукується й у мотиві «*сліду пам'яті*», що відтворює концепт пам'яті («*чи хто згадає, чи забуде...*»), і, зокрема, етнопам'яті. Другим мотивом цієї теми є мотив міфосну: «*Україну злії люде присплять*». Так, образ свого краю представлено оксюмороном «своя несвоя земля». А далі по тексту відбувається імпліцитне розгортання образу Батьківщини, яка вимальовується з картини чужини, але як абсолютна її протилежність (в усьому читаються антонімічні деталі: воля, родина, свої, тепло тощо). Таким чином, тема України семантично поєднує мотиви родини, братерства, минулого, рідного, любого, теплого «свого» простору. На противагу «своїй стороні», тема чужини розкривається через ланцюг негативно маркованих образів-мотивів. Так, образ чужини реалізується порами року («*сніги*», тобто цілий рік – зима); горизонтально-вертикальною моделлю «чужого» краю: «*чужі*», «*злії люде*»; першостихією вогню: «*і в огні збудять*». Якщо Батьківщина просторово виявляється «там», а в часі – у майбутньому (у думках, у мріях), то чужина – це минуле та «тут і зараз». Часові межі «реальної» чужини підсилюються дієсловами минулого часу: «*виріс між чужими*», «*замучили колись*»; формами теперішнього часу: «*мені однаково*», «*не однаково мені*». Ці ж дієслова відтворюють концепт небезпеки, страху, бо семантично пов'язані з

чужими, злими людьми, а також семантикою насилля. Антитеза «свого –чужого» зникається в третьому образі – ліричного героя. Стислі, але яскраві епітети подають невтішну картину «неоплаканого своїми» «вигнанця». Засланий на «чужину», у край «злих» людей, ліричний герой переймається долею, майбутнім рідної Батьківщини. Його не тривожить власна доля-недоля: чи згадає його хто у рідному краї, чи помолиться батько за сина, а син – за Україну. Ліричного героя тривожить інше: щоб не задушили, не «приспали», не знищили чужинці його рідної України. Другою іпостассю «чужого» є «москаль»: «Кохайтеся, чорнобриві, / та не з москалями, / Бо москалі – чужі люде, / Роблять лихо з вами <...> / Знущаються вами» [563, 17–18]. Ще одним уособленням ворога виступають в низці творів Тараса Шевченка (див., наприклад, «Тарасова ніч», «Гайдамаки») «ляхи»: «Бідна моя Україно, / Стоптана ляхами! / Україно, Україно! / Серце моє, ненько! <...> / А над дітьми козацькими / Поляки панують» [563, 44–45]. Третьою іпостассю чужого є «чужина», яка постає або як складова дихотомії «свій – чужий», або як самостійний маркер нерідного простору. «Чужий» у поезії Тараса Шевченка детермінується негативними експлікатами «далекого краю», «холодного краю», «чужого поля», «чужого села». Цікавою є бінарність на рівні хронотопів: якщо образ своєї землі розгортається у світі живої, одухотвореної природи, через вегетативно-флористичні мотиви «садок вишневий», «діброви», «верба», «степи», «соловейко» тощо), то «чужа земля» просторово знаходиться «далеко», десь у «жовтих пісках» (що підтверджується ороморфно-тераморфним кодом), «снігах», «лісах» і імпліцитно розкриває мотив смерті) [див. : 563, 27, 29]. Хронотоп України можна описати як безкрайній, безмежний – у просторі й часі, де зникаються минуле й теперішнє, світи реального буття та артефактів: «Нехай душі козацькі / В Україні витають – / Там широко, там весело / Од краю до краю... / Як та воля, що минулась, / Дніпр широкий – море, / Степ і степ...» [563, 64]. Мотив волі (реалізується через образ вітру як уособлення свободолобства, втіхи, символ звільнення: див. початок вірша «Гамалія»: «Ой повій, повій, вітре, через море / Та з Великого Лузу, / Суши наші сльози, заглуши кайдани, / Розвій нашу тузу» [563, 167]) є синонімічним мотивам щирості, правди, що сходяться в образах «дум-дітей-квітів» та «неньки України» як актантів міфосценарію початку: «Думи мої, думи мої, / Квіти мої, діти! / Виростав вас, доглядав вас – / Де ж мені вас діти?.. / В Україну ідіть, діти! / В нашу Україну, / Попідтинню, сиротами, / А я тут загину. / Там знайдете щире серце / І слово ласкаве, / Там знайдете щирю правду, / А ще, може, й славу... // Привітай же, моя ненько! / Моя Україно! / Моїх діток нерозумних, / Як свою дитину» [563, 65–66]. (Антитезою щирого сміху, щирої радості, щирої веселості є «насмішка, глузування та кепкування» на «чужині» [див. поему «Гайдамаки», зокрема: [563, 68–69]].)

Тексти віршів Шевченка реалізують міфологічний сценарій початку як експлікацію космогонічних міфів через мотив зрошення слізьми «чужого поля»: «Не втирайте ж мої сльози, / Нехай собі ллються, / Чуже поле поливають / Щодня і цюночі, / Поки, поки... не засиплють, / Чужим піском очі...» [563, 65]. Григорій Грабович у своєму дослідженні «Шевченко як міфотворець»

зауважував, що «зображення батьківщини, забарвлені ностальгією і тугою, тяжіли до ідилічних тонів та ідеалізацій» [102, 65] і овиявлювали міфологічний код, що «міг накладатися на емпіричне сприйняття і місця, і часу» [102, 66]. Такий розімкнений часопростір, на переконання дослідника, показує, що «у Шевченковому міфі Україна зовсім не місце, територія чи країна, вона – стан буття, чи, якщо точніше, екзистенціальна категорія в теперішньому часі, а в майбутньому, після свого остаточного перетворення, – форма ідеального існування» [102, 67]. Подібний образ ідеального буття – і в зображенні «*батьківської землі*» [528, 139] в «Нації» Марії Матіос: «*А як же її покидати, оцю землю, коли тут овечки – біленькі, як надгірні хмари, а люди – добрі, ніби кавалок хліба*» [528, 139].

Проміжним простором-медіатором між своїм та чужим світами виступає у віршах Шевченка народнопоетичний гідроморфний образ «*моря широкого, глибокого*» [563, 16], що експлікує семантику неподоланної перешкоди, смутку, болю, загрози: «*Поплив би на той бік – човна не дають. <...> / А хвилі на той бік ідуть та ревуть*» [563, 16]. Водночас «*море*» (однак – грайливе, веселе, а не загрозове) є одним із маркерів «свого краю»: «*Нехай свою Україну / Я ще раз побачу. / Нехай ще раз послухаю, / Як те море грає*» [563, 59]. Мотив співу є ще однією ознакою свого простору («чужина» ж характеризується так званими мінус-детермінантами): «*Серце мліло, не хотіло / Співать на чужині...*» [563, 63]. Мотив веселості, радості є незмінним у світі абсолютного щастя: міфологізоване минуле з'являється у Шевченка в парі з мотивами пам'яті, споминів, згадки та смутку, сліз: «*Згадаю Енея, згадаю родину, / Згадаю, заплачу, як тая дитина <...> / Нехай би сміялись, та там море грає, / Там сонце, там місяць ясніше сія...*» [563, 16]. Мотив же смерті, реалізований через образ «чужої домовини», – експлікує «чужину»: «*Нехай ще раз усміхнеться / Серце на чужині, / Поки ляже в чужу землю, / В чужій домовині*» [563, 59–60, див. також «Гамалія»: 563, 170]. Характерно, що «*могила*», входячи в один тематичний ряд з «*домовиною*», є образом-символом «рідного краю»: «*там з вітром могила в степу розмовляє, / Там не одинокий був би з нею й я*» [563, 17]. Сакральний образ могили пращурів як осердя світу, навколо якого весь простір вважається впорядкованим, засвоєним та таким, що протистоїть зовнішньому, чужому, безформному хаосу, розглядає Марія Брацка у творах українсько-польського пограниччя, зокрема в «Гуляйпільській станиці» М. Грабовського, «Могили отамана» В. Свенціцького [58, 54–55].

«Московщина» як уособлення чужого часопростору реалізується, зокрема, в поемі Шевченка «Сон» топосом Санкт-Петербурга через образи-міфологеми хтонічного низу, як-от: «*болото*», «*яма*», «*туман*»: «*Далі гляну: / У долині, мов у ямі, / На багнищі город мріє; / Над ним хмарою чорніє / Туман тяжкий... Долітаю – / То город безкрайї. / Чи то турецький, / Чи то німецький, / А може, те, що й московський*» [563, 189]. Саме цей топос (де – «*ні однісінької хати*» [563, 186]) є псевдораєм (поет використовує іронію, сарказм, карикатуру задля створення образу-хронотопу матеріалізованого псевдораю): «*Так от де рай! Уже нащо / Золотом облиті / Блюдолизи; аж ось і сам, / Високий,*

сердитий, / Виступає; обок його / Цариця-небога, / Мов опеньок засушений, / Тонка, довгонога <...> / Ото дурний! А ще й битий! / На квіток повірив / Москалеві; от і читай, // І їми ти їм віри! / За богами – панства, панства / В сребрі та златі! / Мов кабани годовані, / Пикаті, пузаті!...» [563, 188, див. далі поему «Сон»]. Метонімічний образ Москви постає у віршах уособленням нищівної сили: *«тяжко мені / Витать над Невою. / України далекої, / Може, вже немає. / Може, Москва випалила / І Дніпро спустила / В синє море, розкопала / Високі могили – / Нашу славу»* [563, 193]. Уособленням нелюдської жорстокості по відношенню до «бездітної вдовиці України» [563, 195] є образ змія – царя тератоморфного, нижнього світу: *«І ми сковані з тобою, / Людоїде, змію! <...> / Ти нас з України / Загнав, голих і голодних, / У сніг на чужину / Та й порізав; а з шкур наших / Собі багрянцю / Пошив жилами твердими / І заклав столицю / В новій рясі. Подивися: / Церкви та палати! / Веселися, лютий кате, / Проклятий! проклятий!»* [563, 194]. Нищівна сила чужинців перетворює життєдайний край квітучої України на спалюжену руїну: *«А я, юродивий, на твоїх руїнах / Марно сльози трачу; заснула Вкраїна, / Бур'яном укрилась, цвіллю зацвіла, / В калюжі, в болоті серце прогноїла / І в дупло холоднее гадюк напустила...»* [563, 175]. «Ножам» як атрибутам ворогів-убивць протиставляється в поезії Шевченка «слово забуте», «слово тихосумне, богобоязливе», спроможне підняти «правду на сім світі» [563, 176–177]. На переконання Лесі Генералюк, «Шевченко унаочнив, подав у формі яскравих переконливих образів мислеформу країни, відомої тоді лише йому, — “семантично багатий та енергетичний образ дійсності”, синтезував міф, а тим самим стимулював пульсацію світу, відшліфувавши його до подробиць: колоритного, об'ємного, динамічного, світу цілісного й візуально доступного» [85]. Образ України — амбівалентний: поєднує в собі рай і пекло. Міфологема Раю — Втраченого Раю (Порівняймо розуміння міфологеми Втраченого Раю як імплікацію далекого майбутнього Григорієм Грабовичем: «Центральною рисою структури далекого майбутнього виступають прикмети Едему – це рай, втрачений рай. Це може бути також надія на повернення раю» [85, 133].) в поезії Тараса Шевченка – у світі міфологізованого минулого, що постає через призму чужини, та матеріалізованого Земного Раю, реалізованого за допомогою антропоморфного коду у світі живої, одухотвореної природи) — моделює ідеалізований хронотоп (Григорій Грабович пояснює творення Шевченком образу раю як «далекого минулого», «ідилічного буття» за допомогою «міфологічної уяви», коли «поет сприймає якусь “подію” й адаптує, прилаштовує її до універсальної схеми» [85, 132–133]), де *«соловейко в темнім гаї / Сонце зустрічає. / Тихесенько вітер віє, / Стети, лани мріють, / Меж ярами над ставами / Верби зеленіють. / Сади рясні похилились, / Тополи по волі / Стоять собі, мов сторожа, / Розмовляють з полем. / І все то те, вся країна, / Повита красою, / Зеленіє, вмивається. / Дрібною росою, / Споконвіку вмивається, / Сонце зустрічає...»* [563, 180–181]. (Про «імплантацію в текст абстрактних категорій як чітких візуальних топосів душі, долі, туги, часу, смерті, думок» див. у дослідженні Лесі Генералюк «Візуальний код Шевченка» [85].) Міфологема світлого Раю

реконструє часопростір спокою й тихого щастя: *«Засне долина. На калині / І соловейко задріма. / Повіяв вітер по долині – / Пішла дїбровою руна, / Руна гуляє, Божя мова. / Встануть сердеги працювать. / Корови підуть воду брать, / І сонце гляне – рай, та й годі!»* [563, 15] (Підтвердженням цього мотиву-ознаки «раю» є частовживане порівняння *«тихо, як у Раї»* (див., наприклад : [563, 179]. Див. також уривок із «Гайдамаків» «Гонта в Умані»: *«Встала й весна, чорну землю / Сонну розбудила, / Уквітчала її рястом, / Барвінком укрила; / І на полі жайворонок, / Соловейко в гаї / Землю, убрану весною, / Вранці зустрічають... / Рай, та й годі!»* [563, 143]. «Пекло» ж експлікується «плачем», «кров'ю», «горем», «катами», «кайданами» тощо: *«Хіба ти не бачиш, / Хіба ти не чуєш людського плачу? / То глянь, подивися; а я полечу / Високо, високо за синії хмари; / Немає там власті, немає там кари, / Там сміху людського і плачу не чуть. / Он глянь, у тім раї, що ти покидаєш, / Латану свитину з каліки знімають, / З шкурою знімають, бо нічим обуть / Княжат недорослих; а он розпинають / Вдову за подушине, а сина кують, / Єдиного сина, єдину дитину, / Єдину надію! В військо отдають! / Бо його, бач, трохи! А онде під тином / Опухла дитина, голоднее мре, / А мати пиєницю на панцині жне»* [563, 181–182]. «Пекло» унеможлиблює, виключає «Рай» як домінуючий маркер України у світі реального буття й імплікує один із ключових мотивів поезій Шевченка – мотив пошуку раю: *«пошукаю / на край світа раю»* [563, 183].

Таким чином, ключова опозиція «Україна–Московія» як часопросторова варіативна бінарність «свого–чужого» просторів виходить за межі національного чи суспільного й вибудовує у Шевченка, як доводить Григорій Грабович, «універсальну і – значною мірою – метафізичну та віщу» «модель ідеальної спільності і суспільної структури» [102, 100, 109]. Як зазначає Леся Генералюк у своїй розвідці «Символіко-алегоричний концептуалізм Т. Шевченка: інтроспективна серія “Телемах – Діоген”», Тарас Шевченко, перейнявши у свого вчителя-художника К. Брюллова «світоглядні схеми творення образу», моделював художній образ на різних смислових рівнях тексту таким чином, щоб образ-домінанта, образ-тема ніс найбільше алегоричне навантаження [див. про це : 85, 34]. Такий принцип алегоризму й символізму дослідниця називає «принципом нелінійності» [85, 34]. Отже, дуалістична міфомодель у творчості Тараса Шевченка представлена концептуальними бінарними парами *«сирота»* – *«чужі, злії люде»* та *«ми»* – *«вони/ті/ці»*, *«чужий»* текстово експлікований *«москалями»*, *«ляхами»*, *«несвоїми, лихими людьми»*. Хронотопно «свій простір» у Шевченка репрезентовано міфологемою Втраченого Раю та його семантичними варіантами «Псевдорай», «Пекло» як «обернений» Рай, як семантичний дублікат «чужого простору», реалізованого низкою мотивів та образів-асоціативів. У творах Тараса Шевченка семіотично моделюється міфосценарій початку як реалізація космогонічного міфу.

¹⁹⁸ про це також у статті О. Юрчук: «Протистояння «свого» – «чужого» присутнє не тільки на рівні змісту (підтекст), лексики (морфологія: акцентування уваги на займенниках ми/вони, їхнє/наше і т.д.), але й художнього оформлення. Письменниця вводить у текст слова, що позначають українське («своє»)

та неукраїнське («інше» і «чуже»), виділяючи їх курсивом: *«Ця своїм дітям виплела вовняні панчохи, а прийшли, перебрані в наших ці, що їй добре говорити по-нашому не вміють, – та їй забрали панчохи»* [464].

¹⁹⁹ між ними існують, за метафоричним висловом Семена Абрамовича, «силові лінії»: «Царство Небесне» «рентгенує» реальність [1, 46].

²⁰⁰ Порівняйте: «Для героїв роману “Нація” існує чітка опозиція між минулим (щастя) та сучасним (апокаліпсисом). Перше пов’язане зі свободою, друге – з буттям, де “... карають просто за те, що ти є на цьому світі, за те, що не злидень – що маєш ґрунт, господарство, фамілію, що не цураєшся й не віднікуєшся від свого”. М. Матіос через думки героїв, їх спогади міфологізує минуле» [464].

²⁰¹ У поліслов’янській міфологічній традиції ліс найчастіше осмислюється через такий першоелемент буття, як земля, що є близькою до докосмічного Хаоса. Нікіта Толстой називає ліс одним з основних локусів помешкання нижчих міфологічних істот, котрих древні слов’яни уявляли у вигляді нечистих, злих духів [374, 105].

²⁰² Невипадково камінь в міфологічній традиції вважається містичним вмістилищем життєвої сили. Так, в енциклопедії символів О. Шейніної зазначається амбівалентна природа енергії, що накопичується в камені: божественна й померлих пращурів [439, 53]. У словнику символів і знаків В. Адамчика камінь описується як полісемантичний і поліфункціональний міфологічний образ. Серед міфозначень, поданих у словнику, виокремимо такі: символ абсолютного буття, постійності, стабільності (антитеза руйнації, яку уособлює пісок чи пил); втілення непорушної форми буття; уособлення магічної сили; матеріалізовані душі пращурів; оберіг, що забезпечує безпечний перехід душі в той світ; медіатор між живими і мертвими; втілення багатства, влади (на противагу неміцному дереву); символ духовного ґрунту (у християнстві – Петро – камінь, на якому побудовано церкву) [6, 73–74]. На позачасову природу каменя (як одного із п’яти першоелементів буття) вказує, зокрема, й О. Шпенглер у своїй філософській праці «Захід Європи»: «Простір і час виглядають в ньому <у камені – Ю. В.> начебто зв’язаними» [446, 420].

²⁰³ У сценарії втраченого Раю з’являється ще один локус: «пустелі», що реконструює міфологічний сюжет пошуків Землі обітованої. Так моделюється зворотний сценарій космогонічного міфу: не від пустелі (ізоморфа початку, хаосу), а до пустелі – Обителі Духу. Цікаво, що ця обитель не зовні, а всередині: це – центр мікрокосму (людської душі). Так, у сценарії з’являється ще один локусний фрейм: «Людина». Така амбівалентність змикає бінарності. А поява третього локусу у фреймовій структурі міфологічного сценарію втраченого Раю проєктує його продовження: віднайденого Раю.

²⁰⁴ Подібну спробу побудувати рай на землі робить Гаврило Латка, економ Опанаса Журавського, ототожнивши себе у владі з Богом-творцем: *«Розділив я царство своє, як ти, Господи, землю і небо, на верх і низ: я і слуги мої найближчі, яких за правницю свою мав, угорі, всі інші людяки внизу, зате рівні піді*

мною. <...> *І було моє царство раєм для кожної людяки, яка хотіла жити в блаженстві роботи і покірності. А що я суворо пас череду свою, то ж задля добра її і ситості. А що я вбирався в шовки та золото, то не для власного величання, а щоб юрмі, як сонце, з твоєї волі світить, бо юрма того потребує. А що я брав батога в руки, то ти сам, Господи, відаєш: без батога людяка, як і скотина, тільки у шкоду й косує оком та промислом. А що наказував я свою подобу із золота виливати, то хіба ти, Господи, не чиниш так само, аби ми перед образами твоїми, на дошках мальованими, молилися? <...> І хоч глибоко брав плуг мій, непослух проростав з кореня ще глибшого. <...> І захиріло царство моє <...>. І тади пойняв я, що не буде раю в царстві моєму, докуль людяка така, якою сотворив її ти, Господи. Тади й заволав я до тебе: “Хочу бути Богом, щоб сотворити людяку заново, роботяцу, як віл, і покірну, як трава!” Але не забажав ти, Господи, поступитися престолом своїм і повернув мене у стан мій селянський, у гній пакульський кинув, і забрав усе, що набув я в пана Опанаса <...>» [500, 214–215].*

Сценарій побудови земного раю на засадах несправедливості (бідні–багаті, господарі–раби) зазнає краху.

²⁰⁵ Ось як Оксана Забужко розповідає про це в інтерв'ю Людмилі Таран: «<...> моя “ніжність”, коли хочеш, генетична: в основі її – гострий, до сліз, жаль за вкинутим ув м'ясорубку історії безцінним людським матеріалом, змарнованими талантами, втоптаними у твань і табірний пил надіями» [144, 185].

²⁰⁶ Людмила Таран продовжує цей синонімічний ланцюг «України – Втраченого Раю»: «ця Богом забута країна», «земля, де занапашено рай», де «неписані ярма» [144, 118].

²⁰⁷ Письменниця зізнається: «<...> коли підсвідомість “глухне”, я цілковито втрачаю орієнтацію» [144, 195].

²⁰⁸ Однак письменницю «спостиг справжній культурний шок» [516, 112] : аудиторія не впізнавала / не прочитувала фольклорні нашарування повісті [див. про це в есеї «Дві слові до “Казки про калинову сопілку”»: 516, 111–і далі]. Авторка, збентежена читацькою необізнаністю української народної обрядовості, фольклору (який «<...> гіпнотизує <...> нерозбірливим, уривчастим гулом безіменних людських голосів, наче криками потопельників десь далеко в морі під час шторму <...>» [516, 123]), зізнається: «Стало <...> ясно, що все моє стилізаторське, любовно-реставраційне “вишивання хрестиком” – по деталях, по затраченій архаїці – пішло, делікатно висловлюючись, коту під хвіст <...>» [516, 114].

²⁰⁹ У «Слові до перського читача» Оксана Забужко розуміє брато/сестровбивство – «марно пролиту кров» – як «порушення не лише людського, а вселенського, космічного закону – злочин проти світобудови» [516, 118].

²¹⁰ Див. про «грансгендерну стратегію» Оксани Забужко в розвідці Ростислава Семківа «Леді Годіва з країни дулібів» [341].

²¹¹ Пор. образ криниці в художньо-мовній поетичній системі Тараса Шевченка, який Наталія Слухай, деконструє як етноміфологему – психологічний асоціативи, актант щасливого/нешчасного кохання, ситуації смерті, вбивства тощо [350, 93–98].

²¹² Микола Луцук, описуючи давньосхідний контекст близнюкових міфів (зокрема біблійний міф про Каїна й Авеля), називає мотиви ворожнечі, помсти, відкритого протистояння проявами «міметичної кризи, або кризи відмінностей»: «Міф однозначно акцентує на наслідках такої ворожнечі, коли моральні інтенції стають вчинками, які незворотно міняють початкову картину світу, роблять світ різнополюсним, привносячи в людську історію протистояння і війни» [238].

²¹³ Про похідні види ініціативної обрядовості (як-от шлюбну, наприклад) див., зокрема, в статті В'ячеслава Васильченка «Традиції національної обрядовості в контексті самоорганізації та забезпечення життєдіяльності соціуму» [67, 143–145].

²¹⁴ Учений розуміє такий шлях до самого себе як пірнання в «глибину-височінь», де перебуває дух, що «завжди сходить згори, а знизу здійснюється все каламутне й паскудне». Саме тому «„дух“ означає найвищу свободу, ширяння над глибинами, вихід з темниці хтонічного» [461, 105]. Тому домінантними образами, з якими пов'язаний цей шлях, є вода як символ позасвідомого, «дух долішній» [461, 105]; дзеркало, що «не лестить, незрадливо відображає те обличчя, яке ми ніколи не показуємо світові, ховаючи його за Персоною, за акторською личиною. Дзеркало вказує на наше справжнє обличчя» [461, 106–107]; Тіні як «тіснини вузького входу, і той, хто занурюється у глибоке дзеркало, не може залишитися в цій болісній вузькості. Йому конче потрібно пізнати самого себе, щоби тим самим знати, хто він є, – тому за вузькими дверима він несподівано виявляє безмежну широчінь, неймовірно невизначену, де нема внутрішнього і зовнішнього, верху й низу, тут чи там, мого й твого, нема добра і зла» [461, 107–108]. Так на шляху до самого себе, вглиб, відбувається перевірка мужності, «проба, якої для більшості достатньо, щоб відсахнутися, тому що зустріч із самим собою належить до найнеприємніших» [461, 107]. Подібну «зустріч Персона з Тінню – вищої сутності особистості з потаємною, деструктивною, яка коренями сягає тварних найпримітивніших начал», описує Ольга Слоньовська, аналізуючи твір Івана Франка «Похорон» [347, 143–145].

²¹⁵ Порівняймо хтонічне як одну зі стихій, описану Георгієм Гачевим у Федора Достоєвського [84, 237–241].

²¹⁶ Саме такий шлях («шлях до вдосконалення», уточнює Ярослав Поліщук [306, 35]) проходить Заратустра Фрідріха Ніцше задля того, щоб «виростити», витворити в собі Надлюдину. Інший тип самоідентифікації Ярослав Поліщук розглядає на прикладі «героя свого часу» Пера Гюнта (з однойменного твору Генріка Ібсена): намагання будь-якою ціною залишитися самим собою породжує лише культ самозахоплення, псевдосамодостатності [306, 37–40]. Обидва типи (що «зазнають триумфу і краху») є, за словами дослідника, «втіленням фаустіанської душі» і певною програмою, моделлю нового

героя, який «постає у динаміці, в еволюції, в безнастанному пошуку». Герої відрізняються також характером самоізоляції: якщо самоізоляція Заратустри «прикрита і вмотивована його індивідуалістичним волонтаризмом», то самоізоляція Пер Гюнта «вразлива», адже потребує «захисту та опіки» [306, 42, 43].

²¹⁷ «Янус не роздвоєний, – ділиться своїми роздумами про проблему психологічної роздвоєності в інтерв'ю «ЛітАкценту» Богдан Рубчак, – він просто бачить удвічі більше» [333, 411].

²¹⁸ Марина Новикова зауважує, що ініціація вимагає самостійності в усьому: так, в архаїчному суспільстві юнак має самостійно йти до «своїх», «найчастіше – до лісу; інколи – за море, за гори, на чужину, або ж під землю, у печеру, під воду тощо. Усі ці химерні, “нелюдські” місця – варіанти метасюжету ініціації: людина має померти й воскреснути в новому стані, – тому треба пройти нетутешнім світом – аналогом смерті» [272, 89].

²¹⁹ Самотність героїня «Книги снів і пробуджень» називає не «хворобою», а «способом самозахисту, коли не бажаєш, щоб у тебе щось забирали, хай навіть час. Той час – клубочок, нитку з якого витягуєш залежно від потреби» [540, 195]. До речі, критики (зокрема Юлія Джугастрянська [124, 36]) однією з найприкметніших рис творчості Галини Пагутяк визначають саме категорію самотності.

²²⁰ Семен Абрамович описує «чернечий ідеал втечі від тлуму, анахоретство» як своєрідний прояв ініціації [1, 8–9].

²²¹ Заголовок як сильна позиція тесту: текст, так би мовити, виштовхує на поверхню смисловий конденсат, зачіпає, ловить на гачок читача – інтригує, інтродуктивно подаючи інформацію.

²²² Див., до прикладу, есей Чеслава Мілоша «Про ідентичність» та інші розвідки в книзі «Велике князівство літератури» [258, 113–118].

²²³ Польську ідентичність Юрко Прохасько описує в дзеркалі постаті «кур'єра вільної Європи» Яна Новака-Єзьоранського [734, 30–31].

²²⁴ Про постмодерні та постколоніальні перетворення стосовно гендеру й тілесності, текстуальності й сексуальності тощо йдеться в порівняльному дослідженні американсько-українського літературознавця Віталія Чернецького «Картографуючи посткомуністичні культури» [422].

²²⁵ Советськість, що характеризується «небувалою історичною еластичністю і Протеєвою мінливістю» [704, 29], переконаний Анджей Менцвель, «означає присвоєння держави через відчужений апарат насильства, тотальне підпорядкування громадян цьому апаратові, врешті – позбавлення їх громадянства, а відтак визнання недієздатними всіх форм суспільних організацій» [704, 26].

²²⁶ Інтерпретація Голодомору, базована на детальному аналізі советської національної політики – у статті Тері Мартина «Про кожного з нас думає Сталін» [694, 14–18], а про, зокрема, наслідки голодомору для українського суспільства – у розвідці Андреа Граціозі «Усвідомлювання голодомору» [630, 18–20].

²²⁷ Усезагальна амнезія для советського тоталітаризму (за яким ховається «не менше замордованих безборонних жертв», ніж за гітлерівським нацизмом [784, 11]) провокує його відродження в нових формах. Подібні думки висловлює польський історик Дарюш Толчик у розвідці «Мистецтво небачення» [784, 11–14].

²²⁸ Про таку підміну: «жорстокої дійсності світлим майбутнім, у яке дехто ще міг вірити і яке насправді щоразу віддалялося» – у статті Андреа Граціозі «Усвідомлювання голодомору» [630, 18–20], а також – «показ псевдоголоду» (розважальної телепередачі «Голод» в День пам'яті жертв Голодомору 22 листопада 2003 року) – у роздумах Володимира Кулика «Телевізійний цинізм і українська громадськість» [684, 22–24].

²²⁹ Метафора гнилизни, смертоносності пронизує не лише протиставлення «СРСР–прогнилий Захід», але є складовою концепту «інтелігенція», що, за словами Максима Стріхи, стала «могилищем радянської системи й самої «імперії зла»» [778, 5], і в той же час саме теперішня держава (а стаття надрукована в березневому номері «Критики» за 2000 рік) стає «могилищем» для інтелігенції, якій, за умов розвитку сценарію на знищення еліти, «буде відведено резервацію на економічних та гуманітарних кафедрах, де на зібраних у Тайвані комп'ютерах набиратимуться праці про український монетаризм та про парадигму національної культури» [778, 6].

²³⁰ «Тінь “Великого Брата”, – констатує Микола Рябчук у «Сумних ювілеях радісних подій» за 1998 рік, – невблаганно маячить над Україною, роблячи перспективи ефективних реформ і нормального європейського розвитку вкрай сумнівними» [748, 5].

²³¹ На Шевченковій складовій української ідентичності зацентровує свою увагу Григорій Грабович в есеї-рефлексії на видання кінця 90-х років 20 століття, присвячені творчості Кобзаря. «Vicolage навкола Шевченка, – резюмує літературознавець, – надто близький до самого ядра української національної самосвідомості» [609, 15].

²³² Про євреїв як важливий компонент українського суспільства, про дружні українсько-єврейські відносини – рецензія Максима Стріхи на перші чотири номери альманаху «Сгупець» [777].

²³³ Про національну ідентичність – у статті-рецензії на біографічну працю Тимоті Снайдера «Червоний принц. Таємні життя габсбурзького архикнязя» Ліліани Гентош. Для Вільгельма Габсбурга та його братів, констатує услід за професором Снайдером авторка «Трагічної біографії у веселкових тонах», національна ідентичність була свідомим вибором [604, 16]. Про застороги щодо національної ідентичності, яка може бути «докором і відмовою для тих, кого ця ідентичність виключає» [633, 45], розмірковує Тоні Джадт в есеї «Пограничний народ». Застороги стосовно крайньої ідентичності аналізує Микола Рябчук у розвідці «Реконструкція регіону». Рефлексує з приводу книги Данієла Гемілктона та Гергарда Мангота «Нова Східна Європа: Україна, Білорусь та Молдова», український історик зупиняється на різновидах ідентичностей. Так, сконструйованими, штучними є інклюзивна національна

ідентичність (за якою Україну повертають до російського «човна») й ексклюзивна (що трактує перебування в одному «човні» з Росією самогубством і тому передбачає вихід – втечу з того «човна») [755, 13], що відрізняє цей регіон від європейської ідентичності і «від Росії і запобігає його цілковитому розчиненню у чорній євразійській дірі <...>» [755, 14].

²³⁴ Концентровано об'єктивним є визначення влади, котре дає Всеволод Речинський у дослідженні «На захист поганого смаку»: «Влада – це лише керована кодом комунікація. <...> це угода про те, як одні речі та явища мають співвідноситися з іншими явищами та предметами» [740, 30].

²³⁵ В інтерв'ю «Критиці», надрукованому в грудневому числі за 2003 рік, майбутній президент Ющенко, розмірковуючи над поняттям «дві України» Миколи Рябчука (між двома полюсами – Львовом і Донецьком – «є велика буферна зона, яка ніби затирає істотні розбіжності, приводить схід та захід до спільного знаменника» [811, 4]), доходить висновку, що загрози розколу України немає. А Ярослав Грицак у статті за 2006 рік «Ab imperio, ad imperio» шукає шляхи подолання протистояння всередині України: варто, на думку історика, відмовитися від риторики демонізації регіонів: «Галичина і Донбас не повинні більше правити за страшило одне для одного та цілої України» [624, 2].

²³⁶ Микола Рябчук, зокрема, під опозицією розуміє «політичні сили, що опонують іншим політичним силам у межах конкурентної ліберальної демократії, а не протистоять демократії як такій, намагаючись знищити її вкупі з усіма своїми опонентами» [752, 6].

²³⁷ названі Іріною Ждановою в статті «Фантомні болі Москви» російсько-українськими [650, 7], адже кремлівська пропагандистська машина перетворила їх на «російський референдум про возз'єднання України з Росією» [650, 7], а незалежна Україна стала для росіян «своєю», виходячи з того, як Москва «вболіває» за правильно обране майбутнє України.

²³⁸ Утвердженням постсовєтських стереотипів називає Богумила Бердиховська серію «Українських портретів», засновану Іваном Дзюбою й Віталієм Абліщовим [582, 25]. Зокрема йдеться про, як сказав Григорій Грабович у «Сповіднених діях здобутків і втрат», монументалізацію Гончара коштом демонізації Шереха» [612, 29].

²³⁹ «створюю цей неологізм, – пояснює Оля Гнатюк, – щоб окреслити авторитарну систему, яка тяжіє до диктатури, послуговуючись, однак, демократичною фразеологією» [607, 15].

²⁴⁰ Голокост Йоган Дитч називає «парадигмою терору», а український Голокост (Голодомор) – «червоним фашистським терором» [637, 12]. Визнання останнього, на думку історика, «утверджує на міжнародній арені <українську – Ю. В.> національну ідентичність, у якій дехто й далі сумнівається» [637, 13].

²⁴¹ а культурна пам'ять має здатність міняти опозитивні складники, зокрема жертви й злочинця, про що нагадує Нікляс Бернсанд у короткому коментарі до дискусії щодо місця Степана Бандери в українській культурній пам'яті [585, 22].

²⁴² Образ Іншого з'являється в рефлексії Іванки Франко на книгу Марії Зубрицької «Homo ludens: читання як соціокультурний феномен». Авторка рецензії, осмислюючи читацьку рецепцію й узагалі полілог «автор – текст – читач», зауважує, що «читач завжди бачить текст очима Іншого» [793, 34].

²⁴³ Див. також статтю Олексія Сінченка про «безгрунтянство» як екзистенційну проблему: домінуючу категорію не лише української художньої літератури, а й усієї філософської рефлексії ХХ століття [344].

²⁴⁴ З приводу національної ідентичності, опертя якої – в українській національній літературі (адже «розвиток національної літератури можливий лише у рамках національного проекту» [297, 84]), Марко Павлишин пише так: саме тоді, коли письменники звертаються до нації з метою її відродження, а не задля пошуків шляху спасіння чи прославлення сильних світу сього, – саме тоді відбувається народження національної української ідентичності як європейської [297, 64]. Навіть аналізуючи образ Іншого (зокрема німця як чужинця) у поезіях Тараса Шевченка, Марко Павлишин дає заперечну відповідь на питання, чи вимагає перегляду думка про те, що українська література, стаючи національною, ставала європейською [297, 79].

²⁴⁵ Розлогіше – у книзі «Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми» [115, зокрема: розділ другий: 115, 109–253].

²⁴⁶ Дотичною до проблематики, порушеної в дослідженні Тамари Гундорової, вважаємо монографію Марії Маєрчик, присвячену семіотиці тілесності в українських обрядах і звичаях родинного циклу [239].

²⁴⁷ Кітч як екзистенційна форма певного типу культури та рецептивно-адаптаційна форма культурних кодів є об'єктом розвідки «Кітч як системоутворювальний чинник національного наративу» Олексія Сінченка [342].

²⁴⁸ Порівняймо низку героїв, які подає в своєму дослідженні «Міф про народження героя» Отто Ранк: Саргон, Мойсей, Едип, Парис, Телеф, Персей, Гільгамеш, Кір, Тристан, Ромул, Геркулес, Ісус, Зигфрид, Лоенгрин [325, 155–211].

²⁴⁹ Чит. статтю, що вийшла в рамках дискусії про постать Степана Бандери Володимира Кулика – «Неуникний Бандера» [685, 13–14].

²⁵⁰ Див. статтю Тимоті Снайдера з промовистою назвою «Фашистський герой у демократичному Києві» [769], а також діалог Зенона Когута й Івана Химки з цієї теми [671, 10–12].