

ЗНАЧЕННЯ Й АКТУАЛЬНІСТЬ МИФОПОЕТИКИ В ХУДОЖНІЙ ТВОРЧОСТІ

2.1. ЛІТЕРАТУРА

2.1.1. МИФОПОЕТИЧНИЙ ПРОСТІР ПОВІСТІ О.Ю.КОБИЛЯНСЬКОЇ “У НЕДІЛЮ РАНО ЗІЛЛЯ КОПАЛА”

Художній простір повісті О.Кобилянської “У неділю рано зілля копала” побудований на міфологічному образі Світової гори, яку міф трактує як Космос, що має традиційну тричастинну структуру: Верх (світло), Низ (пітьма) і поєднуючий медіативний простір серединного світу.

Фактично повість побудована на фольклорних мотивах. У її основі лежить народна пісня, яку автор наводить як епіграф. Але не це складає міфопоетичну суть твору. Фольклорний колорит повісті зберігає образ міфологічного таїнства води і зв'язаного з нею темного жіночого начала. Саме це начало складає той хтонічний Низ світу, який поетизує автор. Поетичний сакральний ліс таїть і чорну воду внизу і білу верхівку гори. Він поєднує і розділяє світло і пітьму – героя і героїню саме так, як це робиться у міфі. Світло-сонце і темрява-вода завжди у конфлікті, і саме на ньому будується світова гармонія.

Поезія міфу протипоставлена прозі буденності. Таємнича поезія темної “сплутаності” лісу протипоставлена профанній прозі села з її ясною відкритістю. Ці протилежності мають якості архетипів і О.Кобилянська будує сюжет на їхньому зіткненні.

Становить особливий інтерес просторово-світлова, тобто, архітектурна характеристика повісті, її ритмічні і тектонічні образи. Так, “біла стежинка”, що в'ється над прірвою, де шумить ріка, і “Білий камінь” - скеля, що вінчає гору, - це лейтмотиви, що повторюються протягом усієї повісті. Вони відзначають свого роду просторово-часові пороги-медіатори, що стикають на собі два протилежні світи.

На “білу стежку”, що *завжди однаково вузька і біла, випадково* звернувши з великої (звичайної) дороги, потрапляє селянський

парубок Гриць. Стежка веде в Ліс. Вона, як змія, обвиває гору Чебаницю. Сталість, статика, затягненість ритму, як правило, указують на міф своїм відсиланням до вічності. І білий - сакральний, “небесний” - колір стежки “працює” на той же міфопоетичний образ вічності. Міфопоетична вічність протипоставлена суєтній щоденності, як сакральне протистоїть профанному. І парубок Гриць, вступивши на білу стежку, із сільської щоденності потрапляє в атмосферу таємничого. За лісом - інше село. Але між селами в лісі, біля підніжжя гори, у тіні вікових сосен стоїть млин. Тут біля чорного річкового виру живе дочка мірошнички чорноока красуня Тетянка. Вище, на схилі гори, на самому краї прірви - житло циганки-ворожки, що стала Тетянці духовною матір'ю (рис. 36). Вершину гори утворює Білий камінь. Від нього відкривається нескінченний красвид на вкриті лісом гори; у тому числі і на ту гору, де живе Гриць (рис. 35).

Гора, камінь, ріка, ліс, млин, пітьма ущелини і світло неба тут дуже виразно дані у своїх міфопоетичних якостях. Вони виступають символами певного зовнішнього позамежного світу вічності, певного Хаоса-Утгарда, вкрапленого в повсякденний світ гірських сел. О.Кобилянська поетично описує часову нескінченність лісу як ознаку сакрального: “Спокійно і тужливо, хвилюючись і крилато, заколисувало щось у воздуху до сну, заливаючись притім смутком. Рівно і бережно, тут тихо, там шепотом, а все в один голос, все шум і шум...”

Тужливо рослося деревині по верхах.

Куди б і не глянули, все одне і те саме. Все море зелені, все одностайна колисання, все на одно змінюється...

Хоч літом, хоч зимою, хоч погодою, хоч зливами, а все одностайність, *все одна пісня,*



Міфопоетика повісти розкривається через систему образів, що варіюють зіткнення життя і смерті: ліс і камінь, кінь, Гриць і Тетяна - це образи-медіатори, що формують космогонічну структуру повісти.

Через усю повість проходить лейтмотивом медіативна тема каменя, що стоїть на границі: землі і води, гори і прірви, землі і неба.

Рис. 34 - Рисунок студ. І.Зубатової до повісті О.Кобилянської "У неділю рано зілля копала"

однаковий її ритм, однакова заколисуванка, однаковий шум,..." [56, с. 309-310].

Ліс проходить сполучною ланкою між опозиціями на всіх ієрархічних рівнях повісті - від космічного до побутового. Він протистойть поселенню як природа культурі. Це одна з найуніверсальніших міфологем. У міфологічній традиції через ліс проходить шлях у світ смерті. У багатьох культурах ліс зближається з горою і стає об'єктом поклоніння. Гора, що поростила лісом, утворює поняття серединного світу в системі Небо - Гора - Вода. Проходження через ліс-смерть часто виступає в міфоритуальних культурах як основу обряду ініціації (ритуального випробування) для юнаків. З цією якістю лісу зв'язаний і "похмурий ліс" Данте, у якому "заблудився" герой і який привів його зрештою до вирви пекла. Тільки цей міфологічний шлях здатний привести героя Данте до самопізнання і самовдосконалення. З природою лісу зв'язане і його божество, що іноді має жіночу природу. Так, лісовими богинями полювання є грецька Артеміда, грузинська Далі, "Господарка полювання" в міфах сибірських народів тощо [84, т.2, с.49-50]. Як і ліс, вони медіативні,

тобто такі, що поєднують протилежності. Так, про хтонічну природу світлої сестри Аполлона Артеміди писав історик К.Керені, коли зіставляв цю її сутність з царицею підземного світу Персефоною [113, с.150].

Таємничий ліс у повісті персоніфікує циганка Мавра. Вона - дочка природи, те саме що вікові сосни в непрохідних гірських лісах, істота зі світу народної поезії. Вона - частина вікових лісів, світу "Білого каменю" і "білої стежки" - цих символів вічності. І не випадково О.Кобилянська показує її житло - колибу майже висячою над прірвою, де шумить ріка. Колиба спирається на осколок Білого каменю, що скотився з вершини гори. Ця колиба, як міфологічна печера, захована у темному віковичному лісі. Від неї відкривається панорама майже така ж безмежна, як і від скелі, що вінчає гору. Але одночасно - і це важливо як антитеза - видно і потік, що мчить в чорній ущелині. Це образ - один з медіаторів повісті.

Чорноока Тетянка ходить від чорної ущелини до Білого каменю по білій стежинці. Вона прикрашає себе червоними маками. О.Кобилянська вводить у її убрання і золото нетутешніх - "турецьких" прикрас, подарованих їй Маврою. Чорне, біле (золоте), червоне - це древня колірна символіка, що так само, як і гора відображає космічну єдність. У повісті вона "працює" на космогонічний образ сакрального світу; світу "там". Невипадково, Гриць при першій зустрічі, називає Тетянку "чортицею".

У цьому міфопоетичному світі ущелина виступає як пекло, а біла скеля може розглядатися як сонячний або небесний символ (самого сонця в повісті практично немає). Тетянка виконує функції медіатора, що стикає протилежні частини космосу. Автор

підкреслює дивно біле обличчя чортиці-русалки Тетяни, уподібнюючи його образам Білого каменю і білої стежки. У такому ряді воно служить образом, що замикає космогонічне коло: небо - земля - пекло - небо.

Тема кола як би підсвідомо прочитується й у житті Тетянки. Воно зв'язано з млином. Круговорот мірошницького колеса, за повір'ями, перетворює старого в молодого. Він моделює циклічний, вічний хід часу. Це свого роду "колесо Фортуни", що володіє життям і смертю людини - образ, що часто зустрічається в мистецтві. Кругообертання мірошницьких крил, що символізує вічність, фігурує і у М.Коцюбинського в "Intermezzo".

Кільцем оперезала гору і біла стежка, яка привела в цей міфологічний світ Гриця. Подвійна натура цього парубка (він син циганки Маври і селянина) розривається між двома світами, міфічним і повсякденним. Символами цих світів стають дві дівчини, що полонили його серце: лісовичка з млина і селянка. У їх образах виражене зіткнення двох сторін людської душі - темної і світлої, діонісійської й аполонійської, природи і культури. Їхнє драматичне зіткнення веде до трагедії.

Міфологічним є і те, що житло Гриця розташоване на горі. Воно наче приймає на себе символіку "сонячного" Білого каменю і відверто протиставлене розташованому внизу біля води житлу Тетянки. Село Гриця третє й останнє в ряді тих, кого зв'язує "біла стежка". До того ж воно розташоване досить далеко - "чи не на угорській вже границі" [56, с.339]. "Я, Гриць з угорської границі" - говорить він Тетянці при зустрічі. Знову ми бачимо міфологічну символізацію - прикордонний стан, стик двох світів. Тут можна згадати про камінь-герму (Гермеса) з його прикордонною (і теж медіативною) символікою.

Троїчність і розташування на границі - міфологеми-архетипи. Це дозволяє віднести і Гриця до світу міфопоетичних образів повісти. Він, до того ж, захоплений кінями - найбільш міфологізованими тваринами в слов'ян. Образ вершника в цій культурі найбільш архаїчний [94, с.228]. Кінь, як хтонічний провідник на "той світ", відповідає духу міфопоетики повісти. Він є супутником Гриця в його подорожах по білій стежці. Кінь привозить його до житла Маври в страшну грозову ніч і тим сприяє трагічній розв'язці.

Міфологічний образ "сонячного" Гриця певною мірою близький до образу Зи'фріда з "Пісні про Нібелунгів".

Сонячний герой Зи'фрід, що жив на "границі" із країною Нібелунгів, "не впізнав" свою наречену з міфологічного світу - валькірію Брунхільду (Сигдріву). Він одружився з принцесою Кримхільдою, представницею повсякденного світу. Врешті решт Зи'фрід був убитий у результаті конфлікту цих двох жінок.

Гриць, через приналежність Горі, також співвідноситься із сонячним світлом. Як і Зи'фрід, він "не впізнав" свою суджену з "того" зовнішнього світу. Він вибрав сільську дівчину Настку і був убитий - отруєний чаклунським зіллям, звареним "відьмою" Тетяною.

Таким чином, за зовнішніми фольклорними мотивами в повісті проглядається універсальний космогонічний образ. Гора Чебаниця, головний "ландшафтний герой" повісти, - це модель Світової гори (рис. 35). Вона - всесвіт із традиційним для міфу тричастинним членуванням по вертикалі.

Як правило, Верх-небо Світової гори населяють боги, середня частина - місце людей, а нижня частина - світ злих духів. Звичайно Світову гору в нижньому рівні обвиває Світова ріка.

Верх гори Чебаниці утворює Білий камінь. Це популярний фольклорний образ.

Відомі міфологічні камені: камінь-алатир, "біл-горюч камінь", "пуп землі" - камінь Омфалос у Дельфах, що наділені сакральними властивостями. Камінь-алатир у давньоруському вірші про Голубину книгу асоціюється з вівтарем, розташованим у центрі світу [94, с.31]. Він сприймався оберегом, наділеним добродійними для людини якостями. До блага, сонця і "білого світу" Верха відсилає і його білий колір.

Світова гора, як правило, співвідноситься з образом світових вод, або, світового змія, що варіює цей образ. В індійській космогонії священну гору Меру оперізує світовий змії Васуки [84, т.2, с.312]. У такому випадку, Гора протипоставлена Воді чи Змію так, як Космос протипоставлений Хаосу. Їхній конфлікт - це конфлікт героя Мардука і води-змії Тіамат, Тора і світової змії Мідгард, Перуна і змія (Велеса). Можна згадати і про змієподібний вигляд Землі-Геї, що бореться з небесним Зевсом. Завдання героя відстояти упорядкованість Космосу від зазіхань сил Хаосу. Тому Мардук перемагає змію Тіамат, Ра - Апопа, Перун - Велеса, Зевс - хтонічну Гею.

На противагу міфу, “небесний” Гриць гине від руки “хтонической” Тетяни. Він гине тому, що поряд з космічністю, несе в душі і фрагмент Хаосу.

Отже, у повісті О.Кобилянської гора з'єднує два універсальні антиподи: низ-зло і верх-благо, що ведуть постійну боротьбу між собою. Так само відбувається боротьба космічності і Хаосу. І так само, як у космогонічних міфах, у повісті протистоять один одному космічні стихії: герой з його символами: світлом, горою, космічністю і героїня - вода-змій-хаос.

Але, за законами міфу, Гора навечно зв'язана з Водою, Герой вічно б'ється зі змієм, небо вічно виступає в парі з землею. Космос

вічно протистоїть Хаосу. Порушення цієї гармонії веде до загибелі світу. І загибель Гриця відразу ж спричиняє загибель Тетяни. Вона кидається в темну воду ріки і наче розчиняється в рідній стихії. Та у водяній безодні, ми знову бачимо гігантський камінь: “Там, де глибина царювала, де камінь-велет спокійно означав неповорушну глибину ріки, де на дно її потонув колись Тетянин вінок, стояв на поверхні блискучої води, притулившись до каменя, один великий цвіт червоного маку” [102, с.477]. Коло повісти замкнулася: Гора і Вода, Космос і Хаос, чоловіче і жіноче знову поєднуються у драматичному фіналі (рис. 37).

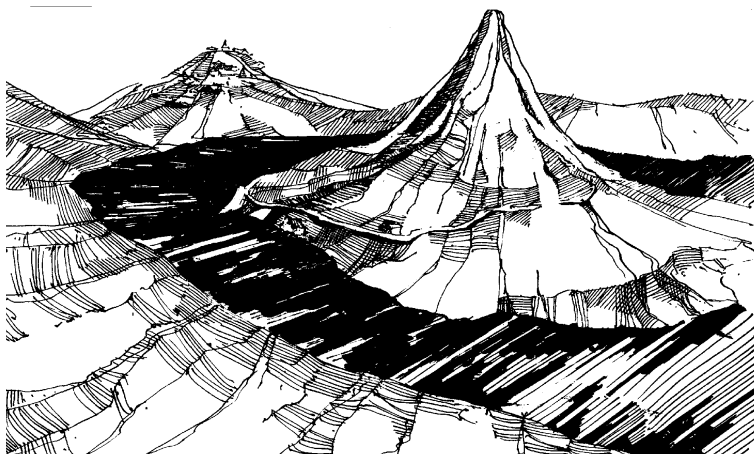


Рис. 35 - О. Кобилянська. “У неділю рано зілля копала”. Модель світу.

“В ногах одної гори, названої “Чобаниця”... бігла гучна річка... Ріка та окружляє гору Чобаницю неначе хотіла її обійняти”.

“...з тієї сторони, по котрій тяглася біла стежка,... висадила Чобаниця з себе біляву скалу, яку прозвали люди впрост Білим каменем.”

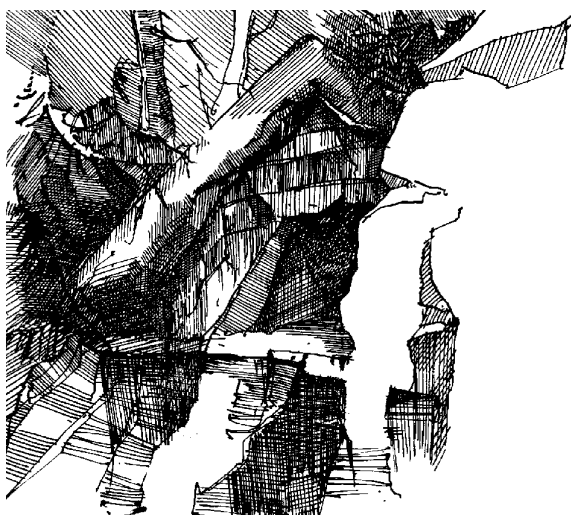


Рис. 36 - “Ідучи тією білою стежкою від млина... вгору лісом..., натрапляє мандрівник ... колибу-бурдей Іванихи Дубихи.

Вона стояла, оперта з одної сторони до якогось каменя, ... що, здавалось, відломився ... від самого головного Білого каменя... Зі східної сторони зазірала колиба з-під смерек в саму пропасть з гучливим потоком”.

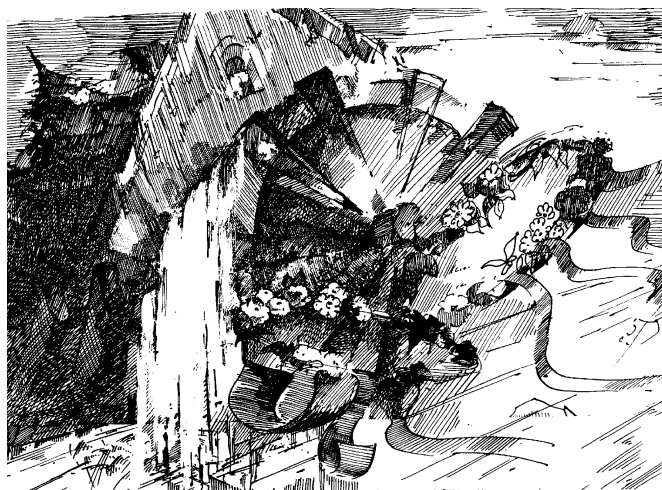


Рис. 37 - “Там, де глибина царювала, де камінь-велет спокійно означав неповорушну глибину ріки, де на дно її потонув колись Тетянин вінок, стояв на поверхні блискучої води, притулившись до каменя, один великий цвіт червоного маку”.

Рисунки Г.Шевченко

АРХІТЕКТУРНЕ ТРАКТУВАННЯ МІФОЛОГЕМ ПОВІСТІ
О.КОБИЛЯНСЬКОЇ



Сучасний Харків дає можливість трактувати його через ті ж самі міфологеми, що і повість О.Кобилянської. Його модель також побудована на співставленні Гори і Низу, де протікає ріка. Гора увінчана ансамблем, устрімлених у небо соборів (а раніше і фортечних башт), які варіюють міфологему Білого каменя - медіатора між Низом і Верхом. Це медіативне начало стосується всього ансамблю і окремих його фрагментів, наприклад, Покровського собору.

Рис. 38 - Харків.
Покровський монастир.
Рисунок студ. Г.Гамалея

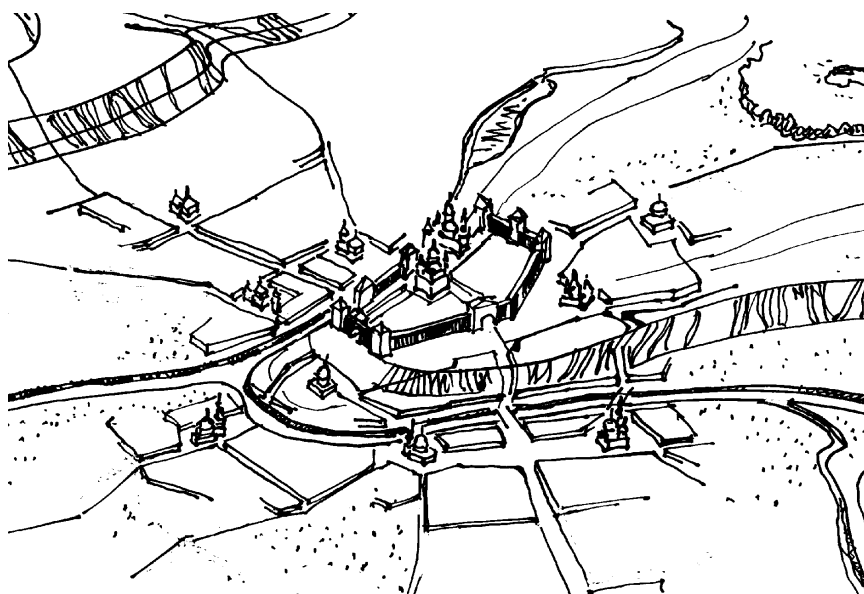
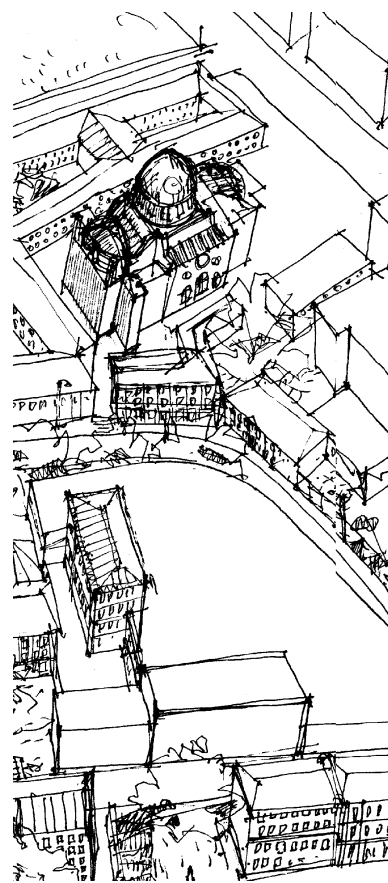


Рис. 39 - Харків. XVIII ст. (реконструкція)

Медіативна тема каменя має місце у архітектурних ансамблях, що знаходяться "на межі": зовнішнього і внутрішнього просторів, межі верху и низу гори, природного середовища і міста.

"Світова гора", яку увінчує камінь-собор, має традиційного міфологічного опонента - річку, що звивається біля її підніжжя. Отже у центрі сучасного міста знову зішлись споконвічні космогонічні супротивники.

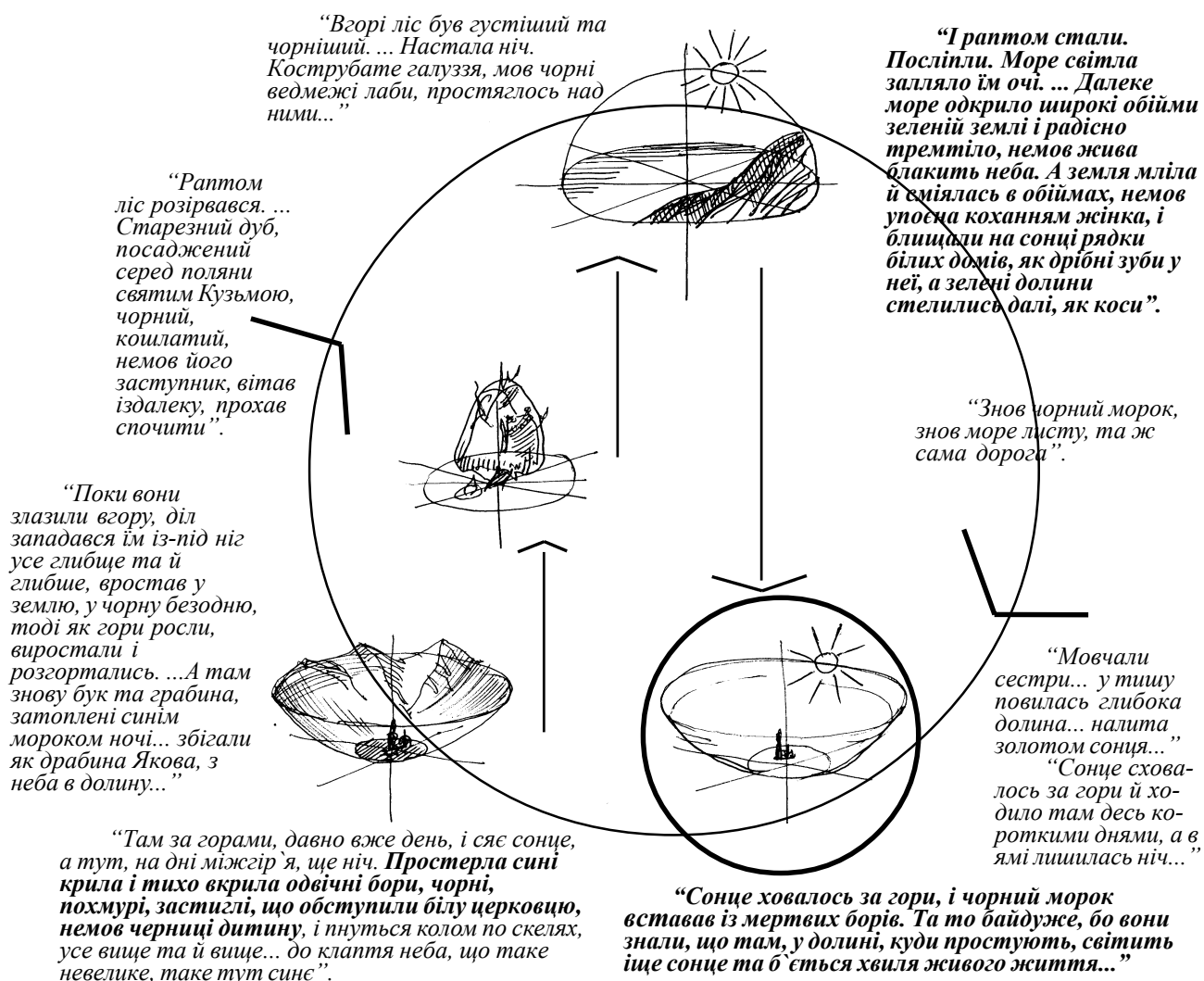
Граничне положення надає ансамблю значення надзвичайності, виділеності з повсякденного буття. Білий Покровський собор височить на стрімкому пагорбі і наче злітає у небо. Цим він вказує на належність до двох світів: неба та землі і як естетичний медіатор поєднує ці опозиції у ціле, а як міфопоетичний медіатор мирить їх і, знімаючи одвічний конфлікт, поєднує між собою.



Фрагмент сучасного міста. Історичне середовище. Семантику каменя-гори несе домінуючий у середовищі об'єкт.

Харків. Район вул
Пушкінської. Рисунок студ.
Р.Кравченка

2.1.2. М.КОЦЮБИНСЬКИЙ. “У ГРІШНИЙ СВІТ”. ПРОСТОРОВО-МІФОЛОГІЧНА ПОБУДОВА КОМПОЗИЦІЇ.



Катарсис твору побудовано на співставленні темного Низу - похмурого дна міжгір'я і сонячного Верху - краєвиду моря, що відкрився героїням з гори. Обидва образи дано у міфологічно-антропоморфичному зображенні, перший з яких несе семантику смерті (ніч-смерть, що змахує крилами навколо білої дитини-церковці), а другий - семантику насолоди “грішним” життям. Цей образ розвиває традиційно-міфологічне розуміння краси світу як антропоморфної, здебільше жіночої, краси. (Це, наприклад, слов'янський образ краси дівчини, що стала красою світу, грецький образ землі-Геї, або ще давніший образ вавилонської Іштар).

Діалог просторово-світлових контрастів повторено двічі. Другий дається у співставленні того ж міжгір'я, але тепер залитого золотим світлом, і темної гірської

дороги з описом сонця, що сяє вже за обрієм. Катарсис, який було закладено на перцептивному рівні у сцені сонячного морського краєвиду, переходить на духовний рівень у фіналі новели. Сонце, невидиме за обрієм, стає образом надії.

Ці структурні фрагменти новели дані у ритмічній послідовності. Кожен з них контрастує з попереднім і наступним просторовим образом, наприклад, лісової стежки, тощо. Ритм першої частини будується на чуттєвих образах і йде з посиленням емоційної напруги; ритм другої - більш розмірений і тим відбиває внутрішнє переосмислення першої. Фінал найбільш емоційний, бо в ньому поєднуються обидві сторони пізнання - чуттєва і духовна, зовнішня і внутрішня.

2.1.3. Е.ЗОЛЯ. “СТОРІНКА ЛЮБОВІ”. СТРУКТУРА МІФОПОЕТИЧНОГО ПРОСТОРУ

Роман Золя можна роздивлятися як творчу інтерпретацію міфологеми Сонячної (небесної) царівни. Героїня роману живе на верхівці паризького пагорба Трокадеро і бачить місто, що розпростерлося вниз, лише у вікно. Вона дана автором як ідеальна красуня, яка не торкалася земного бруду, тобто, небесна, сонячна істота, уособлення неба: “висока, статна, темно-русява Юнона”. Це добре видно у сцені на гойдалці: “Наверху она врывалась в солнце, в ясное февральское солнце, лучившееся золотой пылью. Ее каштановые волосы, отливавшие янтарем, ярко вспыхивали в его лучах; лиловые шелковые банты, подобно огненным цветам, сверкали на ее светлом платье. Кругом нее рождалась весна...”

Жанна молитвенно сложила руки. Мать представлялась ей святой, с золотым нимбом

вокруг головы, улетающей в рай”.

Погляд з вікна на місто, що розкинулось унизу, сад, де проводять час героїня та її донька - це все метафори неба - небесного вікна, через яке сонце дивиться на землю, і райського, небесного саду (або саду на горі).

“Небесному” помешканню героїні на пагорбі Трокадеро протистоїть помешкання старої Фетю, що розташовано десь унизу, біля води - на набережній. Вони протиставлені як небесне, сонячне і водне, темне, життя і смерть.

Сходження героїні униз стає трагедією. З небесної (сакральної) вона стає звичайною (профанною) жінкою. Цікаво, що це перетворення відбувається через проникнення героїні у дім, де мешкає стара жінка. (Це можна порівняти з перебуванням казкового героя у хатинці Баби-Яги). З точки зору міфа - небесне пройшло крізь певний фрагмент хаосу-смерті, щоб стати земним.

Сходження униз дано також міфологізовано. Униз, до житла старої, веде вузька щілина вулиці, по якій біжить струмок: “то была странная лестница, стиснутая между каменными оградами садов, крутая улочка, спускавшаяся с высот Пасси к набережной. Внизу, в ветхом доме, жила тетушка Фетю”.

На шляху героїні постає перешкода - тісний і вузький прохід під склепінням, на якому автор фіксує увагу читача. Ця перешкода на шляху героїні дана як певна межа, що зупиняє; від неї ще можна повернути назад. “Там она испытывала странное ощущение, глядя, как ускользает вниз почти отвесный скат прохода... Потом, решившись, она вступала в него, пройдя под сводом дома, выходящего на улицу Ренуар... Спустившись до половины улочки, Элен останавливалась, чтобы перевести дух... Спустившись до конца, она оглядывалась назад, и легкий страх охватывал ее при виде этого почти отвесного ската, по которому она отважилась сойти”.

Унизу, у житлі старої, героїня зтикається зі зворотньою (хтонічною) стороною “небесного” життя. Там вона потрапляє у полон, з якого вивільнитись вже не спроможна.

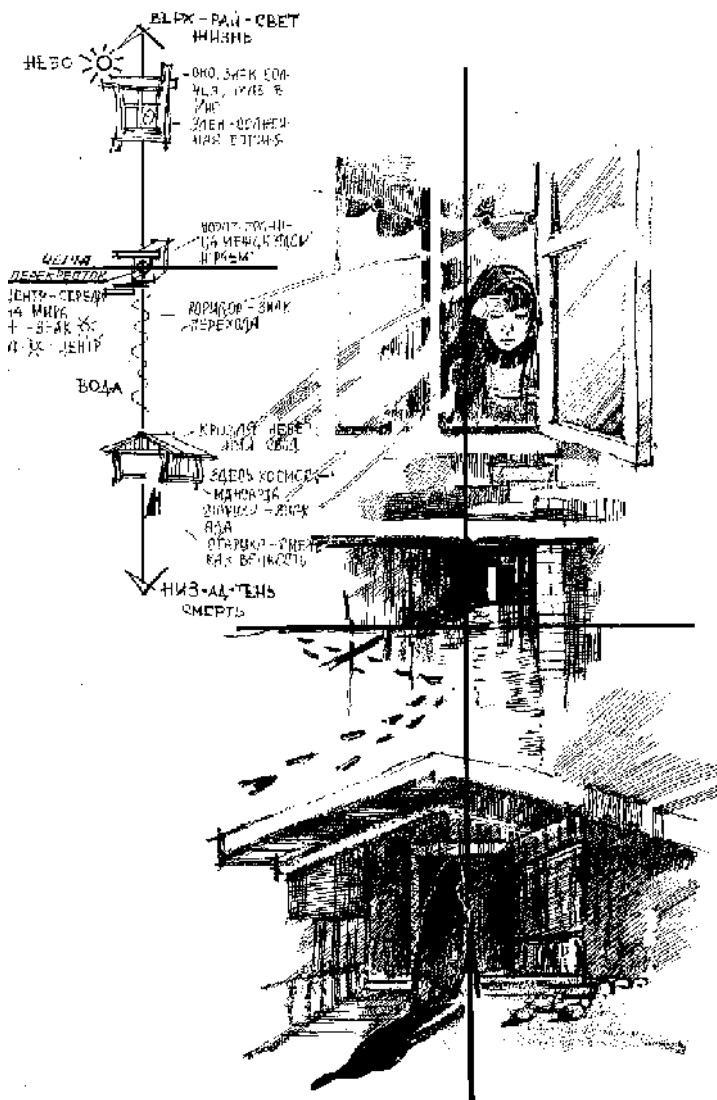


Рис 40 - Просторова структура роману "Сторінка любові". Рисунок студ. О.Юшкевич

2.1.4. УМБЕРТО ЕКО. “ОСТРІВ НАПЕРЕДОДНІ”. КОСМОГОНІЧНІ МЕТАФОРИ ТВОРУ

Цей сучасний постмодерністський роман містить багато міфологічних метафор. Найважливішими з них є світове дерево, корабель й острів, що поєднуються у одне ціле. Вони стають антропоморфними і поєднуються через думки героя про свою втрачену кохану.

Острів і корабель поєднуються образом Світового дерева:

“Он натолкнулся на какой-то ствол. Дерево, похоже, прошло палубу и просунулось выше. Не сразу Роберт понял, что перед ним рангоутное дерево, то есть колонна мачты, и стоит он на самой середине судна... В этой точке ремесло и природа переплетались настолько тесно, что заблуждение нашего героя простительно”.

“Может, главной особенностью Острова было бытование в его середине, в нежном цветку Дерева забвения...”.

Усе це разом поєднується образом втраченої назавжди коханої:

“Палуба стала для него как лес, как рощица, где ищут веселья несчастливые влюбленные... И как любовники мысленно

видят, посещая раскидистые поляны, возлюбленную в каждом соцветье, в шелесте леса и в каждой тропинке, вот ему выпало уничтожаться от страсти, поглаживая цевье пушки...”. “Швартов с морскими узлами становился Ее кудрями. Медные бляхи сверкали, как Ее забытые очи...”

Катарсис роману відсилає читача до поеми Данте “Божественна комедія”:

“...Роберту возвратилась на ум картина, которой он очаровывается в детстве: некто спустился в подземное царство мертвых, прошел его и, выйдя из неведомой миру щели, увидел именно эти четыре звезды, никому не знакомые, кроме самых первых (они же и последние) обитателей Наземного Рая”.

“Он видел их оттого, что крушение действительно случилось у границ Эдемского сада, или оттого, что вынырнул из чрева судна, будто из адовой воронки? И так и этак. Кораблекрушение, выводя его к зрелищу иной природы, положило конец пребыванию Роберта в Земном Аду, куда он угодил, теряя иллюзии отрочества: во время осады Казале”.

2.1.5. ПОЕЗІЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ. ОБРАЗНА ДУАЛЬНІСТЬ І КОЛОРИСТИКА.

Вогонь і вода – образи, які здавалося б, не мають відношення до простору чи тектоніки. Однак, вода несе в собі символіку Низу, пільми, поглинання безоднею; вогонь – духовна сутність, за Гераклітом, вища стадія існування світу. Світ, проходячи “шлях нагору” і “шлях униз”, перетворюється від водяної природи до вогняної і потім гине у світовій пожежі, повертаючись знову у водяну стихію. Отже, ми маємо чітку просторово-тектонічну характеристику світу, розподіленого по вертикалі.

Образи єднання вогню і води зв’язані і з міфами Скандинавії, і з купальськими святами слов’ян. Це постійні образи поезії Лесі Українки.

Такі народні образи як вогненна блискавка, вогненна ріка і зв’язані з ними вода і гора - стають космічними символами, що перетворюють поезію в “індивідуальний міф” з його архетипами “колективного несвідомого”. Вогонь набуває космогонічної значимості - як

вища духовна сутність. Він у Лесі Українки міфологічно амбівалентний і буває злом чи добром, виражаючи трагедію чи гармонію особистого і світового масштабів. Вогонь-хаос у такому міфологізованому трактуванні рівносильний воді-хаосу. Він такий і в прадавніх міфах, і в поезії Лесі Українки:

Так, наприклад, варіює поетеса тему “вогненної ріки” - міфопоетичного образа границі між світом життя і світом смерті. Тут вогонь і вода максимально зближені. Але в ранньому вірші Лесі Українки границя між двома протилежностями, містом і морем, (по суті, - земним життям і хтоническою вічністю) ще не трагічна:

Огні незліченні,
Мов стрічки огненні,
До моря спускаються з міста...
(Кінець подорожі)

Згодом образ вогню досягає більшої сили і трагізму. Єднання з водою переходить в

антагонізм, у просторовий поділ на “верх” і “низ”, що кожний по-своєму несуть смерть.

А що, коли не стане в мене сили,
Вогонь обпалить крила й я впаду,
Неначе камінь, що зірвався з кручі,
Туди, у темні води, в глибину...
“To be or not to be?”.

Вогонь, як інстанція Хаосу - це полум'я “синів Муспельхейма” у міфах Скандинавії. Вода, відповідно до міфів Едди, поглине світ, спалений вогнем:

*Хвиля йде,
вал гуде -
білий, сміливий, срібний, дрібний,
нападе
на сухе баговиння,
на розсипане каміння,
білим пломенем метнеться,
стрепенеться,
скине з себе все, що ясне,
й гасне...*
(Хвиля)

Але вогонь має духовну сутність, у цьому його світле начало:

О, не журися за тіло!
Ясним вогнем засвітилось воно,
чистим, палючим, як добре вино,
вільними іскрами вгору злетіло...
Легкий, пухкий попільць
ляже, вернувшись, в рідну землю,
вкупі з водою там зростить вербицю, -
стане початком тоді мій кінець.
(Лісова пісня)

Тема вогню у віршах Лесі Українки переходить в колористику, що йде до архетипу. Вона будується на зіткненні чорного і червоного кольорів, які виступають, в одних випадках, як антиподи, в інших - як аналогії: “чорний оксамит смутку” з'єднується з “жалю кривавим рубіном”. Колорит середньовічних ікон нагадує вірш:

Ой не зникли золотії терни,
тільки почорніли,
ой не всохли кривавії квіти,
тільки помарніли,
Зійди, сонце, під моє віконце
та й засвіти ясно,
позолоти мої чорні терни,
нехай буде красно.
(Ой не зникли золотії терни...)
Міфологічність подібних колірних

сполучень відзначали Дж.Фрейзер, А.Голан, В.У.Тернер й ін. [102, 35, 98]. У деяких міфах космічне яйце, з якого народився світ, представлялося триколірним: верхня його частина була білою (небо), середня – чорною (земля), нижня – червоною (підземний світ). В одній зі скандинавських саг описується світове дерево, корені якого мають червоний колір, стовбур зелений, а гілки білі. Білий колір, як правило, співвідносився зі світлом, з якостями прозорості світла. Зелений символізував життя. Червоний часто виступав символом землі і підземного світу, родючості і смерті одночасно. [35, с.44-45].

Невипадково хтонічні Афродіта і море виявляються в греків - “багряними” [3, с.108, с.120, с.124]. За В.У.Тернером, чорний і червоний кольори в міфологічних уявленнях заміщають один одного. Вони є частиною дуальної системи, де їм протистоїть білий колір. Білий несе позитивні якості, чорний - негативні, а червоний має ти й інші. Виступаючи символом зла, він співвідноситься з чорним; а як благо – з білим [98]. Білий же може виступати в різних колірних варіаціях. Його найбільш частий заміник – золотавий світлоносний колір у відтінках від жовтого до червоного.

Цей червоно-вогненний, колір, співвіднесений з кольором золота (і сонця), – потаємний колір біблійних притч. Там замість трагічного сполучення червоне-чорне, що відносить вниз, зустрічаємо радісне червоне-біле, що відсилає нагору. Це образ біблійних “золотих яблук (схованих) у срібних прозорих посудинах”. Тут біле і червоне дається у піднесено-духовному змісті: срібло – те, що виявлено; золото сховане. Побачити його можна тільки вдивившись. Тоді з'явиться одкровення, подібне вогненному блиску сонця. “Кохана моя, золоті підвіски ми зробимо тобі зі срібними блискітками” – говорить “Пісня Пісней”, колористикою підносячи кохану в ранг небесних образів.

У “Острові напередодні” У.Еко приводить давньоєврейське тлумачення: “Голубка, що витає в сонці, увижається як блискітка срібла, але лише той, хто зумів виждати час, провідати одкровення, бачить її золото, колір сяючого апельсина”. Ця ж думка - у древньому тексті про символічний колір голуба-оракула: “Ті пурпурні, а ті чорні, /Ті кольору попелу, а ті червоні” [110]. Сонячність червоного кольору тут уже не багряна, а пурпурна, “апельсинна”, золота. Сяюча.

Звідси йде фінальна фраза вірша Лесі Українки: “позолоти мої чорні терни, /нехай буде

красно". "Красно" у даному випадку – уже не колір, а якісно інше: "добре", "прекрасно", "духовно".

Чорний і білий кольори відбивають якості освітленого простору і тому виступають просторовими антиподами. Їх дуальність античність виражала в образах Зевса. Зевс небесний і "Чорний Зевс" (Зевс хтоній) являли собою два рівні світу – надземний - небесний і підземний.

Білий колір, як колір світла протистоїть чорному у ще одній якості. Як відзначає

О.Ф.Лосєв, античність і, у тому числі Аристотель, визначали чорний як колір переходу між білими. Світло (білий, прозорий) свідчить про наявність простору, тобто буття, чорний же – про певний прикордонний, медіативний стан.

Отже, колористичні відносини так само архітектурні, тобто просторові і "працюють" на просторовий образ "міфопоетичної моделі світу", інакше кажучи, на уявлення про образну цілісність світу.

2.2. КІНОМИСТЕЦТВО

2.2.1. О.П.ДОВЖЕНКО. ФІЛЬМ "ЗЕМЛЯ" - ВТІЛЕННЯ ТЕМИ "ГРОЗОВОГО МІФУ". ОБРАЗ НЕДИФЕРЕНЦІЙОВАНOSTІ СВІТУ



Кінорежисер О.П.Довженко продовжує традицію, що проявилася у видних українських майстрів переломної епохи. Емоційний соціальний порив виявив себе в яскравому міфологізмі творів мистецтва. І в літературних творах М.Хвильового, І.Антонича, і в живопису К.Малеви́ча, А.Богомазова, В.Пальмова, М.Синякової та ін. з великою силою втілювалися міфопоетичні мотиви натхненності і символізації природних сил.

Для фільмів О.П.Довженка є характерною одна особливість. Він сполучає міфологічний код з казкою. Це не знижує міфологічної глибини фільму, але надає йому інтимного теплого характеру дитячого сну. Цей специфічний для О.П.Довженка мотив виявився, наприклад, у сценарії фільму "Зачарована Десна".

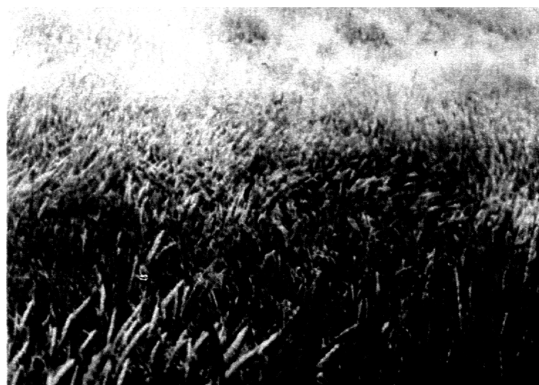
Фільм "Земля", створений у 1930 р. обіграє актуальну на той час тему колективізації землі. Тут діють комсомольці і куркулі - носії нової і старої ідеології, представники нового і старого світу. Зіткнення старого і нового в переломний момент історії завжди міфологічне й О.П.Довженко підхоплює цей драматичний мотив.

Фільм "Земля" розвиває вічну тему, намічену ще в античності. Як відзначає філософ К.Хюбнер, грецькі трагедії Есхіла і Софокла проводять загальну думку про розкол, що позначився між правом олімпійців, уже поставленим під питання, і вічним священним царством землі-Геї. Це також розкол між державним, правовим і суспільним порядком, забезпеченим олімпійцями і ставшим нелюдським і протидіючим йому древнім правом природи. Так, у "Плакальницях" Есхіла перемогу одержують сили Землі; у "Евменідах" хтонічний материнський культ і олімпійський - батьківський з'єднуються в оновленій гармонії; в "Едіпі в Колоні" і "Антигоні" Софокла тріумфує древнє право і святість праматері-землі. Але античні міфи не доводять розкол до критичної точки. Вони зберігають необхідну рівновагу і гармонію.

Такої гармонії вже немає в романтичному міфологізмі XIX ст. Композитор і філософ Р.Вагнер вважає владу "богів" і їхній правовий порядок, що породив не обтяжених совістю демонів наживи, цілком підірваними. У розумінні Р.Вагнера загибель богів спричиняє і загибель породженого ними зла [105, с.365]. Так, у "Кільці Нібелунга" старий світ богів гине. Світ повертається до свого найдавнішого стану: вогню і води - як до природних - хтонічних джерел нового життя і нового "Золотого віку" на землі. У силу законів циклічності міфологічного часу смерть завжди передвіщає нове народження. Воно обумовлено в Есхіла Матір'ю-Землею Геєю, у Р.Вагнера - "старомудрою" землею Ердою.

У фільмі “Земля” обіграється та ж сама міфологічна символіка землі. Древня мати-земля “годує тебе не тільки хлібом і медом, але і думками, і піснями, і звичаями, і не тільки годує і ростить, але і прийме колись у своє материнське лоно, як прийняла прадідів твоїх і діда під яблунею” [44, с.23]. Дионісійська сила землі, що породжує і поглинає, проходить через весь фільм. Вона розкривається в сцені смерті діда Семена в яблуневому саду, проходить через похорон убитого сількора і завершується оптимістичним “сонячним” дощем. Міфологічна символіка переводить одиничне, частку, зображену в цих сценах, у загальне, у категорію космогонічного порядку.

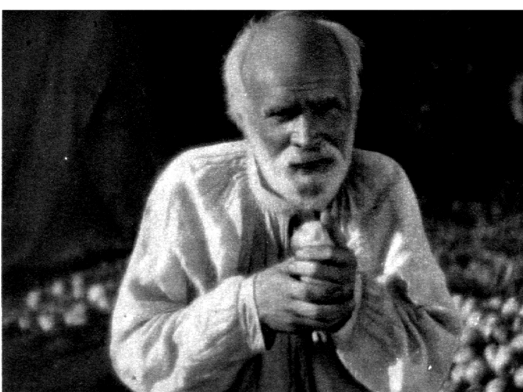
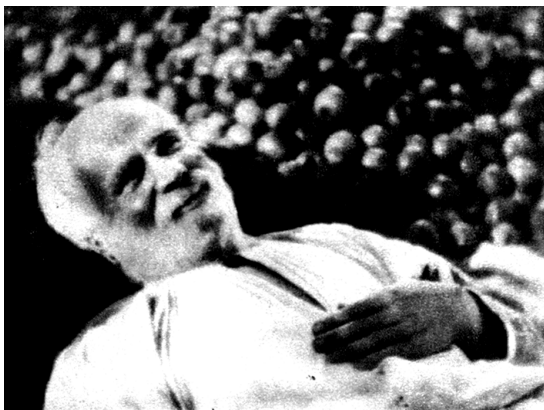
Перша ж сцена фільму - безкрайне поле, що хвилюється, народжує метафору дихаючої прастихії, живої плоті матері-землі. Щось подібне передано в Шостій симфонії П.І.Чайковського. В її інтродукції низькі, тягучі, повторювані звуки створюють враження Хаосу як плоті, що поки не оформилася. Аналогічна тема проходить у новелі “Intermezzo” М.Коцюбинського, у якій поле-море, як у Хаос, вбирає в себе людину, відновлюючи її сили. В фільмі О.П.Довженка ця світова плоть сповнена дионісійського оптимізму. Над нею здіймається небо і сяють сонця-соняшники. Їх сонячна семантика передається дівчині, що виглядає на цьому тлі міфологічною сонячною (небесною) царівною (рис. 41).



О. П.Довженко. “Земля” (1930 р.). Кадри з фільму (за книгою: Довженко А.П. Земля).



Рис. 41- Безкрайне поле на початку фільму з'являється міфопоетичним морем-небом. Про таке поле писав М.Коцюбинський в “Intermezzo”: “...а ниви котять і котять зелені хвилі і хлюпають ними аж в краї неба... Прибій колосистого моря йде через мене кудись у безвість”. Його водяна семантика відсилає і до Хаосу Гесіода, і до Рейну Р.Вагнера. “Дихаючий”, “ворухливий” Хаос цього поля несе символіку прана-чала, єдиного нерозчленованого світу. “На небі сонце – серед нив я” – ця фраза М.Коцюбинського з “Intermezzo” поєднує поле з небом і людиною у цьому єдиному світі. У ньому панує архаїчна Велика богиня - Земля і Сонце одночасно. Вона одночасно Сонячна царівна, що дивиться з неба на землю і богиня плодючості, що народжує і поглинає.



Наступна сцена переводить глядача до всипаного плодами яблуневого саду. У цьому “райському” саду “серед упалих яблук (метафори вічного життя), на білому стародавньому рядні, у білій сорочці, весь білий і прозорий від старості і доброти...” [44, с.10] лежить умираючий дід Семен. Він схожий на бога. Ця апеляція до божественного начала відсилає до вічного круговороту, у якому з’єднується життя і смерть (мал. 39). І життя, як відродження після смерті, з’являється в кадрі з дитиною рядом з умираючим дідом, і родиною, що навколо зібралася. Усе це разом – родина, дитина, дід що вмирає, поле, соняшники, народжує вічну міфопоетичну метафору: вічності світу, вічного умирання і вічного народження. Формується образ циклічного круговороту світобудови. І смерть патріарха роду природно вписується у вічні космічні ритми, на які посилається О.П.Довженко в сценарії до фільму:

Котилася ясна зоря з неба

Та й упала додолу ... [44, с.22].

У цих вічних космогонічних циклах смерть діда природна, і Довженко підкреслює, що вона “... не викликала рішуче ніякого руху в навколишньому світі. Не заgrimів грім, ні фатальні блискавки не роздерли небес урочистим блискотінням... Тільки два-три яблука м’яко бухнулися десь у траву і все” [44, с.20]. Стабільність світу не порушена, тому що померлий уже заміщений граючою з яблуками дитиною (рис. 42).



Рис. 42 - Світ де панує Велика богиня, не поділяється жорстко на життя і смерть. У цьому первозданному світі життя робить нескінченний круговорот, і смерть завжди “чревата” новим народженням. Цей сюжет відбито у фільмі в сцені смерті діда Семена. Кадри з умираючим дідом переплітаються з полем-хаосом як метафорою розчинення у єдиному світі. Метафорою вічного продовження життя стають кадри з дитиною, що знаходиться поряд.

На оптимістично-міфологічний напрямок всієї сцени вказує образ дідового товариша, поданий у сміховій якості. Цей карнавальний образ несе язичеські риси “гротескного реалізму”, що були відмічені М.М. Бахтіним як “весела смерть”, як шлях до оновлення життя.

Структурування нового світу зв'язано в космогонічних і календарних міфах з ритуальною жертвою. Жертва, принесена в критичній ситуації, стимулює світовий круговорот. Подібною критичною ситуацією є, наприклад, зміна часових циклів (наприклад, старого року новим). У період, коли старий світ (рік) ослабнув, а новий тільки народжується, виникає драматична переломна ситуація, яку необхідно підтримати ритуалом. Ритуал припускає максимальну деструктуризацію старого світу і потім синтезування нового.

В інтерпретації О.П.Довженка старий світ уже зруйнований, йде процес його деструктуризації. У цій міфопоетичній ситуації сили зла гранично активізовані. Для створення нового світу потрібна ритуальна жертва, із плоті якої цей світ виникне. Такою жертвою стає сількор Василь.

Подібними міфологічними першожертвами є скандинавський Імір та індійський Пуруша. Василь може бути уподібнений і юному Бальдру зі скандинавських міфів, убитому стрілою омели напередодні загибелі світу, і слов'янському Купайлі, що гине в зв'язку з відновленням природи. До цього ж ряду може бути віднесений і грецький Дионіс-Загрей, роздертий титанами і відроджений знову - символ вічних циклів плодоносіння землі.

Василь приводить у село трактор і переорює древні межі, з'єднуючи у величезне ціле селянські наділи: "Когда же Василь пошел резать многосотлетние межы, когда глубокой вспашкой перевернул он за несколько дней громадный лан и лоскутные поля превратились в единую неограниченную бархатную ниву, - все остановились: одни, восхищаясь, другие - в молчаливом изумлении, третьи - в глубоком внутреннем созерцании. Много великих вещей ощутили люди в себе и в новом мире" [44, с.92].

Василь, зруйнувавши межі, довів руйнування старого світу "до нуля космічності". Тим самим він створив міфоритуальну ситуацію для побудови нового світу, аналогічно виникненню нового року після вмирання старого.

Персонажем, що здійснив убивство Василя, став куркуль Білокінь. Його міфопоетичний образ - це своєрідний варіант хтонічного персонажа "основного міфу".

"Основний (чи грозовий) міф", універсальний для індоєвропейської культури, має три основні компоненти: громовика - бога неба і блискавок; його змієподібного хтонічного супротивника, що викрадає худобу, воду чи жінку; благодатний дощ, що



Рис. 43 - У кульмінації фільму *море-поле* і море людей зливаються в єдину стихію. Горизонталь землі, що домінувала у фільмі, перетворюється у вертикаль, яка стає сакральною: земля передає естафету небу, де небо у своїй узагальнюючій космогонічній символіці виражає ідею вічного життя. Тим самим одержує продовження ідея "Великої богині", дана на початку фільму.

проливається на землю в результаті перемоги громовика над змієм. Фільм “Земля” містить у собі два компоненти цього міфу: змія і дощ. Громовик присутній неявно, в сонячній семантиці фільму.

Як зооморфний персонаж “основного міфу”, Білокінь “викрадає” худобу і воду: він закликає дощ не поливати колгоспні поля, “ховає насіння, знищує поголів’я рогатої худоби” [44, с.26]. Під час похорону Василя Хома біжить із села. При цьому він усе більш утрачає вигляд людини, і усе більш уподібнюється своєму змієподібному прообразу: “Хома бежал быстрее зверя, ... словно помешанный, неся он по полю, не зная куда... Потом он снова бросился бежать в одну сторону, потом в другую, потом внезапно упал и, воткнувшись головой в землю, начал лихорадочно вертеться, *словно желая зарыться в нее, как червь*” [44, с.126].

Смерть Василя послужила здійсненню “основного міфу”: хтонический персонаж міфу повалений, а на землю проливається запліднюючий дощ. Похорон Василя, як і в сцені смерті діда Семена, ознаменований народженням дитини, став початком творення нового. Космічне коло знову набирає оберти. Струмені дощу ллються з неба на землю, формуючи, єдиний раз у фільмі, сакральну вертикаль. Її підкреслює і жест оратора, що вказує на аероплан, який пролітає в небі, і погляд юрби нагору (мал. 43).

Але земля і земне життя домінують. І у фінальних кадрах дані тільки зображення землі, яблук, поля і маси людей. Їхні контури розмиті дощем, переходячи від одного до іншого втратили чіткість. І море співаючих людей, і море колосся, і купи яблук з’єднані в єдину стихію. “Живлячий”, “сонячний” дощ “змив залишки скорботи... У кожній його краплі блищала обіцянка торжества життя” [44, с.152]. Поле-море початкових кадрів з’єднується з морем людей і плодів у фіналі (мал. 44). Космогонічне коло замикається у сюжеті й у композиції фільму.

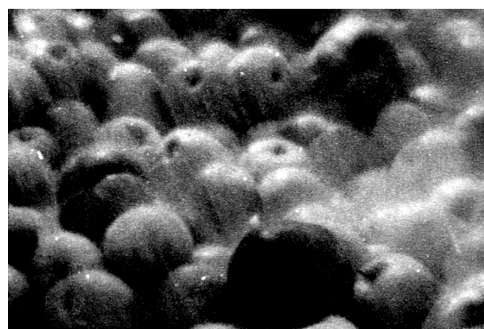
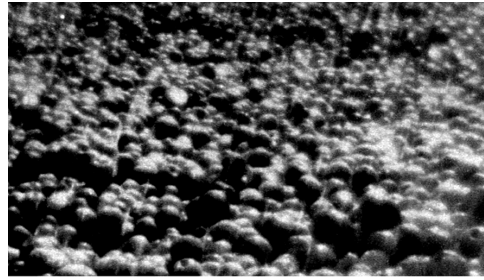


Рис. 44 - У фіналі фільму відбувається кульмінаційна метафоризація теми: міфологічне “очищення” (запліднення) землі небесною водою дане як розв’язання Грозового міфу. Відбувається гармонійне примирення пристрастей, що породжує ту заспокійливу завершеність, що, за Гете, є суттю Аристотелевого катарсису.

Струмені дощу розмивають контури плодів землі і як би сплавляють їх у нероздільну масу. Цим зримо реалізується міфопоетичний катарсис як повернення до первозданної цілісності. За О.Ф.Лосевим “Это блаженное самодовление, наступающее после пережитого его разрушения, и есть подлинное “очищение”, о котором говорит Аристотель”.

Слід зазначити композиційну побудову фільму.

У міфопоетичному контексті фільму “Земля” двічі повторюється головна тема - смерті як оновлення життя. (Вона співвідноситься з темою розорювання меж) Обидва рази поруч виявляється дитина, як початок нового життя. Причому, у перший раз глядачу представляється “просто смерть” - природна частина космічного життя. Це підтверджують і яблука, і дитина - включені в дію міфологеми життя. Друга смерть дана як варіант першої, але більш напружено: як трагедія і як ритуал. У ритуал входять і танець

героя і його надзвичайно урочистий похорон, і дощ. І в цей же час народжується дитина. Це народження дозволяє провести паралель з Елевсинськими містеріями, з їх культом землі і врожаю, де смерть так само сусідила з початком нового життя.

Подібні характерні для структури міфу лейтмотиви-повтори зустрічаються в творах І.Франка, М.Коцюбинського, Е.Хемінгуей, Р.Вагнера, П.І.Чайковського й ін.

Це дозволяє виділити даний прийом як універсальний і для міфу, і для художнього твору. Цей прийом цікавий і для твору архітектури.

ВИСНОВКИ

Видатні твори мистецтва інтерпретують міфопоетичні парадигми, не запозичаючи зовнішні сюжети міфів, а проникаючи в їхню глибину.

Як правило, твір мистецтва формує певний міфопоетичний простір. Відношення людини до світу виражається у формі і тектоніці цього простору – стабільного чи нестабільного, упорядкованого чи хаотичного.

У мистецтві варіюється основна міфологічна опозиція: “життя-смерть”. Символами відносин смерті-народження і стабільної упорядкованості (життя) є недиференційований Хаос і диференційований Космос. Хаос обумовлений двоїстою природою (смерть-народження), тому напружений і динамічний. Космос - відрізняється спокоєм і гармонією.

З “верхом” Космосу асоціюється світло - вільний широкий простір; з “низом” - пільма

як простір стиснутий, вузький. Світло асоціюється з життям, благом; пільма - зі смертю, злом, яке треба подолати.

Вони зв'язані ритмічним рядом “занурень” у пільму і “народжень” до світла.

Світ розглядається як певна тілесна річ - дерево, гора, поле, людина. З цим пов'язане антропоморфне уявлення про світ і особистісне ставлення до нього.

Катарсис твору будується як подолання особистістю нестабільності (пільми), або “від супротивного” - як усвідомлення неможливості такого подолання.

Можна вважати, що композиція творів мистецтва має архітектонічну побудову, яка йде від визначення архітектоніки міфологічного Космосу.

Ці побудови ще наявніше демонструє архітектура - від окремої будівлі до міста і його фрагментів.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

2. Що складає тектонічно-просторову основу міфопоетичної моделі світу?

4. Охарактеризуйте просторово-тектонічну основу повісті О.Кобилянської “У неділю рано зілля копала”.

5. Що становить медіативну структуру цієї повісті?

6. Як використовується колористика і як вона відповідає просторовій моделі повісті О.Кобилянської?

7. Охарактеризуйте ритмічний образ повісті, що вказує на її міфопоетичне прочитання.

8. Охарактеризуйте побудову новели М.Коцюбинського “У грішний світ”.

9. Як передано антропоморфність світу у новелі? Як це поєднано з образами низу і верху, темряви і світла?

10. Як будується катарсис новели?

12. Через які опозиції передано просторово-тектонічний образ світу в романі Е.Золя “Сторінка любові”.

13. Що означає міфологема “Світове дерево”? Як вона використана у романі У.Еко “Острів напередодні”?

14. У чому смисл переходу від горизонталі до вертикалі у фільмі О.П.Довженко “Земля”

Розділ 2. ЗНАЧЕННЯ Й АКТУАЛЬНІСТЬ МИФОПОЕТИКИ В ХУДОЖНІЙ ТВОРЧОСТІ	38
2.1. ЛІТЕРАТУРА	38
2.1.1. МИФОПОЕТИЧНИЙ ПРОСТІР ПОВІСТІ О.Ю.КОБИЛЯНСЬКОЇ “У НЕДІЛЮ РАНО ЗІЛЛЯ КОПАЛА”	38
АРХІТЕКТУРНЕ ТРАКТУВАННЯ МИФОЛОГЕМ ПОВІСТІ О.КОБИЛЯНСЬКОЇ	42
2.1.2. М.КОЦЮБИНСЬКИЙ. “У ГРІШНИЙ СВІТ”. ПРОСТОРОВО-МИФОЛОГІЧНА ПОБУДОВА КОМПОЗИЦІЇ	43
2.1.3. Е.ЗОЛЯ. “СТОРІНКА ЛЮБОВІ”. СТРУКТУРА МИФОПОЕТИЧНОГО ПРОСТОРУ	44
2.1.4. УМБЕРТО ЕКО. “ОСТРІВ НАПЕРЕДОДНІ”. КОСМОГОНІЧНІ МЕТАФОРИ ТВОРУ ..	45
2.1.5. ПОЕЗІЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ. ОБРАЗНА ДУАЛЬНІСТЬ І КОЛОРИСТИКА.	45
2.2. КІНОМИСТЕЦТВО	47
2.2.1. О.П.ДОВЖЕНКО. ФІЛЬМ “ЗЕМЛЯ” - ВТІЛЕННЯ ТЕМИ “ГРОЗОВОГО МІФУ”. ОБРАЗ НЕДИФЕРЕНЦІЙОВАНOSTІ СВІТУ	47
ВИСНОВКИ	52
КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ	52