МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДВНЗ «УЖГОРОДСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ»
ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Оксана Тиховська

«Міф і література»

Методичний посібник

(Матеріали лекцій)

Ужгород-2020

Пропонований навчально-методичний посібник включає матеріал лекцій курсу «Міф і література» і розрахований на студентів-філологів та вчителів-словесників.

Рецензент: Івашків Василь Михайлович, доктор філологічних наук, професор

Рекомендовано до друку вченою радою філологічного факультету Ужгородського національного університету
Протокол №4 від 27 лютого 2020 року

Зміст

Вступ 4

Тема 1. Переосмислення космогонічних міфів у романі Доріс Лессінг «Шикаста» 6

Тема 2. Художня інтерпретація антропогенічних та антропологічних міфів у романі Д. Лессінг «Ущелина» 13

Тема 3. Переосмислення демонологічних легенд про мертвого коханого та перелесника в оповіданні П. Куліша «О том, от чего в местечке Воронеже высох Пешевцов став» 21

Тема 4. Міфологічні образи та мотиви в повісті М. Трайсти «У ніч на святого Андрія» 29

Тема 5. Міфологічне підґрунтя мотиву подорожі у часі в оповіданні М. Трайсти «Людина з того світу» 37

Тема 6. Модерна інтерпретація есхатологічних міфів та демонологічних легенд у романі М. та С. Дяченків «Відьомська доба» 40

Тема 7. Переосмислення міфологічних оповідей про самогубців у романі Михайла Рошка «Ревнощі з того світу» 45

Завдання для самостійної роботи 50

Вступ

Література як вид мистецтва завжди послідовно зберігала зв'язок з міфологією на всіх етапах свого розвитку. Між ними постійно відбувався взаємовплив: «міф «перетікає» в літературу у вигляді сюжетно-композиційних схем (міфологема) та окремих елементів (міфема), тоді як у літературі можуть виникати уже «нові» міфи. Окрім того, міфологічні методи літератури здатні до реалістичного відображення життя». Інтерпретація міфу в художній літературі продовжується і в наш час. Своєрідне відродження міфу – це динамічний процес, який охоплює різні сторони культури. Цей процес безпосередньо пов'язаний із свідомим зверненням письменників до міфологічної традиції.

Міфологізм є характерним явищем літератури XX-XXI ст. і як художній прийом, і як світосприйняття. Він яскраво виявився і в драматургії, і в поезії, і в романі; в останньому найбільш виразно відображена специфіка новітнього міфологізму, оскільки в XIX столітті роман на відміну від драми та лірики майже ніколи не ставав полем міфологізування. Цей феномен безсумнівно досяг свого апогею на шляхах перетворення класичної форми літературного твору та відходу від традиційного критичного реалізму XIX ст., завдяки чому привернув до себе увагу з боку науковців.

Формування сучасного міфологізму безпосередньо пов'язано із свідомим зверненням письменників до міфологічної традиції. В контексті розвитку сучасної естетики проблема співвідношення міфу та літератури стає актуальним об'єктом естетико-філософських досліджень.

Починаючи з 10-х років XX століття "реміфологізація", "відродження" міфу стає динамічним процесом, який охоплює різні сторони європейської культури. Основними ланками цього процесу є, по-перше, визнання міфу вічно живою основою, по-друге, виділення в міфі його зв'язків із ритуалом та концепцією вічного повторення і, по-третє, вплив міфу на ідеологію, психологію, а також мистецтво.

Процес "реміфологізації" в західній та вітчизняній культурі робить надзвичайно актуальною проблему міфу як у загальному плані, так і у зв'язку з літературою. Постає необхідність співвіднесення класичних форм міфу з історичною дійсністю, яка їх створила, традицією і міфологізмом XX ст. з метою знайти спільні риси між первісним міфом і сучасною міфологізацією та визначити їх значення в контексті естетико-філософських досліджень літературної творчості.

Письменники відчули у більшій чи меншій мірі вплив Фрейда та Юнга і почасти скористалися мовою психоаналізу. Ідеї Фрейда активно використовувалися сучасними авторами у метафоричному вигляді пробудження глибинних шарів душі героя, на базі чого була розроблена техніки внутрішнього діалогу. Юнгіанська теорія існування колективного позасвідомого у вигляді архетипів знаходить своє відображення у використанні літераторами персоніфікованих образів, таких як тінь, двійник, "аніма", "анімус", формування яких проходило у часи виникнення давньої

міфології. Архетипічні образи, за думкою Юнга, є витоком міфології, релігії, мистецтва.

Незважаючи на присутність традиційних архетипічних образів, сучасна художня література має суттєву відмінність від класичного міфу. На зміну «культурному герою» приходить звичайна людина. Саме вона знаходиться в центрі сучасного сюжету і саме завдяки їй головний акцент переноситься на особистісні риси персонажа. Образи давніх міфів трансформуються у більш нові, осучаснені форми, які все одно залишаються носіями вічних архетипів минулого, що робить їх постійним об'єктом зацікавленості з боку дослідників естетичної діяльності людини.

Причина особливої уваги з боку письменників ХХ століття до містико-міфологічних тем пояснюються вічним прагненням людини до пізнання трансцендентального світу та єдності з ним. Містична, надзвичайна привабливість цього світу визначається тим, що саме в ньому людина шукає відгадки таємниць свого існування, створюючи для цього все нові й нові міфи, легенди, вчення.

На відміну від класичних міфів, літературний міфологізм ХХ століття втрачає справжню сакральність. Неоміфологічні твори не сприймаються як щось безсумнівне. Містичні образи використовуються для створення ореолу таємничості, загадковості, для введення читача у сферу містичної реальності з метою наближення його до споконвічних традицій минулого. Проте, сама констатація чудесного вже є певним розумінням, певною версією походження та функціонування містичного, яка стала маніфестом сучасної неоміфологічної літератури на шляху створення нового, відмінного від попереднього, світу творчості.

Таким чином, відображення в сучасних неоміфологічних творах таємничого боку іншої, відомої лише зі свідчень посвячених, реальності, представляє собою реалізацію потреби вийти за межі вузької, сірої повсякденності та увійти в принципово іншу містико–міфологічну сферу, відому ще з прадавніх часів класичної міфології.

У результаті вивчення навчальної дисципліни студент повинен **знати:**

- типи міфів та їх основні характеристики;
- архетипічні та мандрівні сюжети міфів та їх проекцію в літературних творах;
- категорії та зміст поняття «міфопоетика»;
- семантику міфологічних та символічних образів у поетичних та прозових творах;
- специфіку вияву ініціаційного міфу в літературних творах;
- зв'язок жанру фантастики з космогонічними, антропогенічними та есхатологічними міфами;
- вплив апокрифічних (старозавітніх) міфів та легенд на художню літературу.

У результаті вивчення навчальної дисципліни студент повинен **вміти:**

1) здійснювати міфопоетичний аналіз художнього твору,
2) розрізняти групи міфів за змістом,
3) виділяти архетипічні основи міфологічного світогляду в художніх творах,
4) виокремлювати міфологічне підґрунтя літературних творів,
5) окреслювати міфологічні мотиви літературних творів та їх художню інтерпретацію письменником,
6) аналізувати образи-символи, етноархетипи, вплетені в канву літературного твору.

Тема 1

Переосмислення космогонічних міфів у романі Доріс Лессінг «Шикаста»

Англійська письменниця Доріс Лессінг, нобелівський лауреат 2007 року в галузі літератури, створила цикл науково-фантастичних романів «Канопус в Аргосі» (1972-1982), і першою з п'яти книг є «Шикаста». Цей твір залишився поза увагою літературної критики, частково його аналіз можемо знайти лише у працях Д. Вотермена [9] та С. Воткенс [10]. Д.Лессінг у передмові до роману наголосила на джерелах його виникнення, привертаючи увагу читача до Старого Заповіту. Однак міфологічні джерела цього твору не були предметом наукового дослідження, тому тема статті актуальна.

У романі «Шикаста» англійська письменниця метафорично осмислює міф про появу людей, золоту добу в історії людства та оповіді про «гріхопадіння», відповідно планета Земля отримує у творі дві назви: Роанда – у період розвитку духовності, Шикаста – у тисячотіття деградації. Як відомо, «образ «золотої доби» є в індійській, вавилонській, іудейській, грецькій, ацтекській, скандинавській та деяких інших міфологіях. Іноді «золота доба» слідує за «хаосом», але внаслідок порушення табу, через покарання за гріхи або з якихось інших причин настає занепад, котрий супроводжується рецидивами хаосу, наприклад, у вигляді стихійних бід (повінь, засуха) або у формі критичного занепаду моралі, руйнівних війн і т.д. До міфу про «золоту добу» дуже близьким є міф про «втрачений рай», в котрому часовий аспект зримо доповнюється просторовим» [3, с. 222].

Д.Лессінг пропонує художню гіпотезу про одухотворення первісних людей через втручання позаземних істот, котрі виводять землян на якісно новий духовно-інтелектуальний рівень, прилучивши їх до всезагального космічного розуму (у романі цей процес названо «Злукою»). Д.Лессінг художньо інтерпретує в «Шикасті» світові міфи про расу велетнів, котрі постають тут своєрідними вчителями землян, расою більш давньою (так само як у міфах). Інопланетяни-велетні зображені як істоти, «для яких не

існувало не тільки понять «зло» або «ворог», але навіть слів «опозиція», «протистояння» […] Це була раса, з якоїсь причини не здатна оперувати поняттям ворожості» [2, с.57]. Водночас велетні зображені як виконавці волі більш розвинутої інопланетної цивілізації – Канопусу, і тут можна спостерегти подібність з міфами про двох творців – вище божество постає ініціатором світотворення, а здійснює його волю нижче божество [4]. Божественне начало канопіанців та велетнів обумовлюється їх позаземним походженням. Завдяки «Злуці» велетні й земляни-аборигени отримують вільний доступ до інформаційного поля вищої раси, канопіанців, – метафорично встановлюють зв'язок з Богом, «Роанда стає частиною Канопуса» [2, с.48].

Таким чином, авторка не вдається до переосмислення міфів про створення людей з глини (як це є у Біблії, китайських міфах про створення людей богинею Нюйвою) чи частин тіла божества, а намагається доповнити еволюційну теорію теософським аспектом. Люди, позбавлені вищої свідомості, названі в романі аборигенами, туземцями, вони такий собі початковий, вихідний, матеріал, на основі якого має бути сформована нова, одухотворена людина. Їх життя до втручання канопіанців трактується як тваринне, побудоване на інстинктах, а тому не зовсім людське. Мотив «Злуки» в романі «Шикаста» є художнім, модерно-філософським антропогенічним міфом – авторка акцентує на появі людини в момент виокремлення в її психіці вищої свідомості через контакт з божеством (Канопусом) і, тісно пов'язаної з ним, індивідуальної свідомості. Мовою психоаналізу – несвідоме трансформується в певну вищу свідому цілісність, в якій переплітаються й взаємодіють «надсвідомість» та «свідомість» - людина чує голос Бога та контактує з ним, не відокремлюючи себе від нього [6].

Канопус постає в романі як персоніфікація божества, але не в одній іпостасі, а в образі величезної, високорозвинутої космічної цивілізації, здатної «вдихнути» в землян життя, подібно до того, як роблять боги в антропегенічних міфах світу. Д.Лессінг художньо переосмислює гіпотезу про можливість передавання енергії на величезні міжгалактичні відстані, залучаючи в ролі своєрідних трансформаторів космічної енергії споруди з каменів та міста, спроектовані у формі різних геометричних фігур («Математичні міста»). «Функціонування Злуки залежало від постійного експлуатаційного обслуговування. Перш за все, спостереження за Каменями, їх позиціювання та репозиціювання […] Далі, будівництво міст, розвиток інфраструктури, залучення та навчання туземців і підтримування гармонії, синфазності зі складною системою, з «вібраціями» Канопуса» [2, с.48]. Д. Лессінг, очевидно, не випадково наділяє семантикою потужних енергетичних приймачів особливі камені та математично правильно спроектовані міста. Як відомо, гомеотричне планування, будівлі, наближені до правильної геометричної форми, були властиві й трипільській містобудівній традиції. Дослідники О.Кропачов та Я. Мулява згадують, що «трипільські міста розташовувалися концентричними колами, кільцеві

вулиці перетиналися радіальними, які виходили до великого майдану в центрі поселення» [1, с. 283]. Про будівництво колових міст свідчить і «Велесова Книга». Крім цього, залишки дуже схожого колово-радіального *ведійського поселення*, теж із майданом посередині, збереглися в історичному кварталі Делі [1, с. 284]. Дослідники трипільської культури відзначають, що «при споруджені осель трипільці користувалися знаннями з геометрії, використовували коло, квадрат, трикутник. За допомогою останього будівельники завжди мали прямий кут і добивалися золотого перетину» [1, с. 284]. І цими математичними знаннями ведична культура володіла набагато швидше, ніж вчені Стародавньої Греції (Піфагор, Архімед). Майстри ведичної цивілізації «вважали, що енергетичне поле Землі збалансоване у квадратних формах, які символізують Землю. У Васту також прийнято, що на ділянках і в оселях, що мають квадратну або прямокутну форму, енергія рухається, як і по поверхні Землі. Тому будинки, які мають форму квадрата чи прямокутника, – найсприятливіші. […] Предки українців знали таке поняття, як магічний, або священний, квадрат» [1, с. 275]. Таким чином, Д.Лессінг, відштовхуючись від існуючих археологічних свідчень та езотеричних оповідей про енергетичну потужність правильно спроектованих кам'яних споруд, пішла далі й художньо вмотивувала гіпотезу про можливість ретранслювання психічної енергії та інформації через місто-Квадрат, місто-Коло, Місто-Трикутник і т.д.

Саме завдяки побудові математичних міст та правильному розташуванню Каменів у романі «Шикаста» вмотивовується можливість «Злуки», завдяки якій свідомість людей стає частиною колективної свідомості галактичної спільноти Канопуса (що є своєрідним антиподом колективного несвідомого (про яке писав К.-Г. Юнг [8]), зміст його не доступний свідомості людини). Це стає передумовою «золотої доби».

Відома в багатьох міфах «воля (бажання, закон) богів» художньо трактується в «Шикасті» як «головна мета галактичного розвитку – створення і розвиток Синів і Дочок Доцільності» [2, с. 48]. Доцільність, дотримання певних законів, які не потребують ніякого обґрунтування структурує життя людей Роанди і «золота доба» постає своєрідною утопією, але обумовленою не соціальними, а психологічними факторами. Таке суспільство вибудовується людьми, позбавленими деструктивних імпульсів, котрі, мовою психоаналізу, асимілювали свою негативну Тінь (темне alter-ego), а тому не знають спокус та вагань, ego і Самість перебувають в одній площині, а це є передумовою появи ідеальної людини (таким завжди постає герой чарівної казки у кінці сюжету).

Д.Лессінг пропонує художню модель телепатії як універсальної мови, зрозумілої всім розумним істотам системи Канопусу, котра, однак, мала певні обмеження: «Цей сутнісний взаємообмін, зрозуміло, був процесом надскладним. «Переплетення розумів» між планетою Роанда та системою Канопуса не означає, що кожна думка, що виникла в голові будь-якого жителя системи, моментально стає доступною для всіх інших жителів системи й, зокрема, планети Роанда. Спільним надбанням є мережа, засіб

обміну; база для нього, сама по собі зовсім не статична […] У процесі такого регулювання може бути визначено, що через систему можна передавати, а що ні. Відповідно велетні, залишаючись частиною «розуму» Канопусу, могли не знати того, що, на думку Канопуса, їм знати не слід…» [2, с. 48].

Оповідь про велетнів у «Шикасті» перегукується з індійською легендою (що міститься у ведах), яка «розповідає про те, що семеро мудреців ріші були посередниками між людьми та богами, зв'язуючою ланкою між ними, і коли ріші виконали свою місію на землі – передали землянам необхідні знання, то вони піднеслися на небо й стали сімома зірками, утворивши сузір'я Великої Ведмедиці", по-санскритському Саптарші „Сім Мудреців". [1, с. 272]. Так само в романі англійської письменниці велетні, передавши свої знання людям, змушені покинути Роанду після розірвання «Злуки». На відміну від ведійського тексту, велетні важко сприймають новину про необхідність покинути Роанду, оскільки «метою їх існування, сенсом їх життя була турбота про туземців, які неначе стали їх другим «я». А тепер над туземцями нависла перспектива виродження. Велетні виявилися в становищі більш здорового близнюка, котрого акушер може врятувати під час родів за рахунок смерті іншого» [*2*, с. 52]. Велетні постають у романі «Шикаста» також як уособленням добра та альтруїзму, уподібнюючись цим до біблійних ангелів-охоронців. Вони «не могли засвоїти поняття паразитизму, крадіжки. Можливо, щось зникло з їх генетичної структури, хоча як могли відбутися такі зміни – незрозуміло» [2, с. 59]. Д.Лессінг художньо моделює гіпотезу про можливість енергетичного впливу космічних вібрацій на психіку живих істот, як у позитивному, так і в деструктивному плані. Так, після розірвання зв'язку між Роандою та Канопусом, математичні міста й Камені стають небезпечними для людей, завдаючи їм нестерпного фізичного болю через спектр свого випромінювання.

Д.Лессінг цілком по-новому осмислила мотив біблійного «гріхопадіння», змалювавши його, як швидко прогресуючу «дегенеративну» хворобу, котра вразила людство через раптову, несподівану, не спровоковану ними втрату зв'язку з божеством (Канопусом): «Наростаючі вібрації міста та Каменів вже завдали відчутної шкоди. То один, то інший туземець випускав крик болю або хапався за голову з виглядом дещо здивованим. Фізичний біль був для них чимось новим. Деяким за все життя ні разу не доводилося з ним стикатися. Хтось міг випадково зламати руку чи ногу, інколи траплялися хвороби, але так рідко, що згадка про них стиралася. Головний біль, зубний біль, біль у суглобах, негаразди із зором, слухом – весь цей сумний перелік фізичних недоліків, обумовлених дегенерацією, був їм не відомий. І ось раптом: періодично хтось із туземців хапався за голову, за груди, згинався від болю в животі, не розуміючи, що з ним сталося» [2, с.36]. Камені, так як біблійне Дерево пізнання [5, Буття3], роблять людей вразливими до болю і страждань, їх вібрації вражають людський мозок і послаблюють його роботу, стирається пам'ять, і населення Роанди опиняється на стадії первісного суспільства. «З наближенням до Каменів

біль посилювався настільки, що деякі не витримували, верталися назад, кидалися в річку, щоб утопитися й покінчити зі стражданнями» [2, с.70].

Відтак, рай у романі «Шикаста» асоціюється з математичними містами, які збудували велетні, та поселеннями навколо них. Вигнання з раю – відповідно, з покидання цих міст, вібрації яких тепер не сумісні з життям людей. «Незабаром місто покинули всі. Вони залишили будинки, інтер'єр, їжу, одяг, свою культуру, цивілізацію – все, чого досягли в процесі розвитку. Вони тупцювали в траві під деревами, оточені тваринами. У лісі споруджувались житла з гілок та листя, навіть з утрамбованої землі. У керамічному горшку принесли з міста вогонь і культивували його у новому поселенні – скажемо без перебільшення – дикунів. Величезне вогнище позначило центр села, яке сформувалося стихійно […] Спроби відродити міські майстерні та фабрики закінчилися невдачею, тому що зникли потоки енергії та технологія, котрою володіли велетні» [2, с.70].

Спільність художнього міфу Д.Лессінг та світових антропогенічних міфів полягає в тому, що люди, в яких божество вдихнуло життя, спочатку досконалі, але далі подібність зникає – в романі англійської письменниці «гріхоподіння» відбувається не через порушення людьми якогось табу, а внаслідок зовнішніх факторів – космічної катастрофи, яка перервала «Злуку». Більшість біблійних й апокрифічних оповідей пояснюють «гріхопадіння» пари ідеальних людей (а не великої спільноти) зриванням забороненого плоду, що призводить до пізнання добра та зла. У романі «Шикаста» втрата зв'язку з божеством обумовлюється космічними катаклізмами та втручанням агресивно налаштованих інопланетян – з'являється образ темного божества – мешканців системи Путіори та планети Шамат (на яких проектується роль біблійного змія-спокусника). У цьому контексті заслуговує на увагу праця Д.Д. Фрезера «Фольклор в Старому Заповіті», в якій знаходимо дуже цікаву інтерпретацію біблійного міфу про гріхопадіння. Вчений переконаний, що колись існували два різні перекази про гріхопадіння, в одному з них фігурувало тільки дерево пізнания добра і зла, а в другому – тільки дерево життя, автор Біблії досить незграбно поєднав два перекази в один. Водночас «один з них залишив без змін, а інший скоротив та переробив до непізнаванності» [7]. Д.Д. Фрезер висловив припущення, що в первісній версії оповіді про гріхопадіння змій присвоїв собі безсмертя, обманом вкравши його в перших людей – «вмовив наших прабатьків з'їсти плід з дерева смерті, а сам з'їв плід з дерева життя і таким чином став безсмертним» [7]. Д. Лессінг у передмові до свого роману зазначила: «Шикаста», як і багато інших творів цього жанру, сягає корінням Старого Заповіту […] Можна знайти багато цікавого, читаючи Старий Заповіт, котрий включає в себе, зрозуміло, Тору євреїв та апокрифи, а також багато інших джерел, у свій час проклятих, оголошених єретичними або просто неіснуючими» [2, с. 9]. Отже, апокрифи про існування дерева життя і дерева смерті, згадані Д.Д. Фрезером, могли бути відомі англійській письменниці. У романі «Шикаста» люди втрачають можливість гармонійного (райського) життя через втручання інопланетян з планети

Шаммат, котрі крадуть їх енергію так, як змій в апокрифічній оповіді краде призначене людям яблуко з дерева життя, позбавляючи їх безсмертя і щастя. Мешканці планети Шаммат, втручаючись в енергетичний зв'язок Канопуса та Роанди (божества та людства), провокують виникнення «дегенеративної» хвороби. «Чим слабше зв'язок між Канопусом і Шикастою, тим краще для Шаммат. Шаммат не може паразитивувати на здоровому організмі. Добро для них отрута. Якість Злуки була набагато вища за їх можливості. Вони вичікували й дочекались свого моменту. І вже крадуть енергію, вже наживаються на краденому…» [2, с.59]. Водночас образ планети Шаммат постійно залишається ніби «за кадром», її стратегія згадується крізь призму сприйняття земних людей, які проходять випробовування її впливом. Шаммат постає не персоніфікованим злом, яке незримим чином проникає в душі жителів Шикасти, котрі «внаслідок збігу обставин, до яких вони зовсім не причетні, на котрі не мають ніякого впливу, перетворяться в щось менше, ніж їх власні тіні» [2, с.59].

Декілька разів Роанда (у період існування «Злуки») названа садом (алюзія на Едемський сад): «Роанда, тапер Шикаста, втомлена, пограбована, подібна до багатого саду, що залежить від джерела вод, на перший погляд, невичерпних. Виявилось, однак, що ресурси не такі вже й не вичерпні. Сад міг би зачахнути, але слабкого потоку енергії з Канопуса вистачило, щоб підтримати Шикасту й вберегти її від загибелі. Однак до цього слабкого потоку присмокталась Шаммат. […] Ми вважали, що при мінімальній підтримці наш «сад» не пропаде. Але для того, щоб забезпечити таку підтримку, необхідно виявити ворога…» [2, с.59].

«Дегенеративна» хвороба (тобто «гріхопадіння») у романі Д.Лессінг трактується як відокремлення індивідуальної свідомості від надсвідомості, що породжує гординю, егоїзм, заздрість, жадібність… Втрата людством зв'язку з Канопусом відповідає втраті людиною зв'язку з Богом у Біблії, що прирікає її на біль, страждання, горе… «Усвідомити себе як індивіда – в цьому суть дегенеративної хвороби. Кожен громадянин Канопуса навчений цінувати себе як особистість лише тою мірою, в якій він перебуває в гармонії із загальним Планом, з Еволюцією» [2, с.52]. Відповідно «загальний План» чи «Еволюція» асоціюються з волею Бога (у Біблії) або колективною Свідомістю (психоаналіз). Д.Лессінг надзвичайно яскраво описує втрату людьми з зв'язку «надсвідомістю» (з Самістю в образі Канопуса), моделюючи занепад розвинутої цивілізації до рівня первіснообщинного ладу: бідні люди «не розуміли, чого позбулися і що шукають. Втрата енергії збільшилася катастрофічно, виснаження досягло високої фази, судячи з того, що відбувалося на вулицях» [2, с. 67]. Обличчя людей втратили ознаки здорового глузду, а «очі, ще недавно дружелюбні, спокійні, нервово сіпались геть або дивилися наскрізь» [2, с. 67], нікого не помічаючи. Дегенеративною хворобою пояснюється й втрата довголіття (як і в Старому Заповіті, де теж йдеться про зменшення тривалості життя наступних поколінь): «Якщо раніше людина помирала, не доживши до тисячолітнього віку, то казали, що їй не пощастило, а тепер стало зрозуміло, що тривалість життя втратить

стабільність. Уже помирали і молоді, дуже молоді, діти і новонароджені. Така ситуації запанувала на Шикасті через рік після провалу «Злуки» [2, с. 73]. Відтак, Д.Лессінг художньо моделює взаємозалежність духовно-інтелектуального розвитку й тривалості життя людей, відштовхуючись від старозавітної оповіді про втрату Адамом та Євою безсмертя після гріхопадіння.

Роман «Шикаста» акцентує на циклічності життя на Землі, на зміні епох та цивілізацій (подібний мотив в індійських ведах – день та ніч Брахми). Англійська письменниця осмислює зародження культів, вірувань і загалом фольклору як єдиний можливий спосіб збереження згадки про золоту добу, втрачену культуру та вищу расу вчителів у період психологічного зламу. Так, посланець Канопуса Джахор поширює «серед туземців ряд пісень та історій, присвячених зміні ситуації. Містами північної півкулі вирушили гінці із завданням розповісти представникам туземців, що наближається час випробовувань […] Пісні говорили про те, що велетні покидають планету» [2, с.63]. Пісні, складені велетнями, стають своєрідними релігійними гімнами, які виконують земляни, навіть не розуміючи їх суті. Д.Лессінг пояснює виникнення міфів про богів втратою пам'яті про «золоту добу» та механічним повторенням текстів, розуміння яких залишалося поза межами свідомості людства: «Оповідачі співали про богів, котрі навчили їх всьому і котрі обов'язково повернуться. Передбачений з самого початку мотив «другого пришестя», яке всюди надійно закріпилося в пам'яті» [2, с.63]. Таким чином, у роман вплетені оповіді про пророків, відомі зі Старого Заповіту. Одним з уособлень таких пророків є Джохор.

Отже, у романі «Шикаста» художньо трансформовано апокрифічні та біблійні оповіді Старого Заповіту. Поява перших людей асоціюється із одухотворенням вже існуючих на землі напівдиких племен через прилучення їх до колективного світового розуму (космічної цивілізації Канопусу) – зародження свідомості відбувається внаслідок встановлення зв'язку з «надсвідомістю» (вищою свідомістю, Самістю). Одухотворення людей у міфах, апокрифах, Біблії відбувається через вдихання Богом душі у бездиханне (створене з глини, пороху…) тіло, а в романі Д. Лессінг перспективу гармонійного («райського») життя отримують туземці завдяки енергії Канопусу, яка є метафорою божественного подиху. Образи велетнів, згадані в Старому Заповіті, тут отримують цілком нову інтерпретацію, оскільки постають вчителями туземців, прививаючи їм основи вищої цивілізації. Побудовані ними математичні міста, а також конструкції з Каменів стають складними енергетичними передавачами (і цей мотив, очевидно, базується на археологічних та фольклорних свідченнях про індійські та трипільські містобудівні конструкції).

Джерело мотиву гріхопадіння Д.Лессінг знаходить в апокрифі про те, як змій вмовив перших людей з'їсти плід з дерева смерті (внаслідок чого для них недоступним стало безсмертя), а сам з'їв плід з дерева життя і таким чином отримав безсмертя. Згідно з цим апокрифом, Бог виступає люблячим, а не грізним, оскільки він не він карає Адама і Єву за пізнання добра і зла,

вони самі вимушені покинути рай через набуту смертність. Так само в романі «Шикаста» люди через втручання планети Шаммат втрачають можливість енергетичного зв'язку з Канопусом, позбуваються досягнень цивілізації – їх покидання раю змодельоване як повернення до первіснообщинного ладу. Д.Лессінг художньо осмислює тему пророків – ними в романі «Шикаста» стають посланці з Канопуса, які через легенди, пісні й притчі намагаються зберегти спогади про втрачений рай й налаштувати людей на «друге пришестя». Модерно переосмисливши образ біблійного пророка, письменниця створює багатогранний образ головного героя – Джохора, який шляхом численних реінкарнацій намагається підтримати іскри духовності в жителях Шикасти.

Література:

1. Кропачов О., Мулява Я. Роль традиційного помешкання у розвитку цілісної особистості українця (Ведична спадщина України) / О. Кропачов, Я.Мулява // Українознавство. – 2007. – №2. – С. 270-298.
2. Лессинг Д. Шикаста / Дорис Лессинг. – Санкт-Петербург: Амфора, 2008. – 400с.
3. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Елезар Моисеевич Мелетинский. – [2.изд., репринтное]. – М. : Вост. лит. РАН, 1995. – 407 с.
4. Міфи України. За книгою Георгія Булашева «Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях» / Пер. Ю. Буряка. – К.: Довіра, 2006. – 387с.
5. Святе Письмо Старого та Нового Завіту. – Рим: Видавництво ОО. Василіян, 1988.
6. Тиховська О. Космогонічні міфи у світлі психоаналізу // Науковий вісник Ужгородського університету. – Серія: Філологія. Соціальні комунікації. - Випуск 1 (35). – Ужгород, 2016. – С.101-105.
7. Фрэзер Д. Фольклор в Ветхом Завете. (Глава 2. Грехопадение) [Електронний ресурс] // Режим доступу: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/Frez_2/02.php
8. Юнг К.-Г. Структура психики и архетипы / Карл Густав Юнг. – М. : Академический Проект, 2007. – 303 с.
9. Waterman David Identity in Doris Lessing's Space Fiction Youngstown / David Waterman. – N.Y. : Cambria Press, 2006.
10. Watkins Susan Doris Lessing : border crossing. – New York : Continuum, 2009.

Тема 2.

Художня інтерпретація антропогенічних та антропологічних міфів у романі Д. Лессінг «Ущелина»

Роман Доріс Лессінґ «Ущелина» (2007) є оригінальним зразком постмодерної прози, оскільки акцентує на ґендерних проблемах сучасності крізь призму ретроспективної проекції в антропогенічні міфи світу. Письменниця спроектувала фантастичний простір далекого минулого доби матріархату, метафорично осмислила логіку співіснування, гармонійного взаємодоповнення та протистояння статей. В одному зі своїх інтерв'ю Доріс Лессінґ зазначила, що роман «Ущелина» комусь здаватиметься політично некоректним і деякі люди будуть ненавидіти кожне слово у ньому. Проте

письменниця Дебра Аделайд заперечила таке твердження: “Можливо, політично коректний роман викличе ворожість, а дидактизм є одним із найгірших злочинів у літературі. І навпаки, здатність роману викликати людську некоректність – політичну чи будь-яку іншу – є його найбільшою силою” [8].

Як відомо, рецепція роману «Ущелина» була рясною, утім доволі строкатою. Негативні відгуки формулював переважно англомовний критик – вельми чутливий до питань ґендеру, і який вже виробив складну, суперечливу, теоретично “облаштовану” парадигму цього дискурсу. Крім того, деякі представники академічного істеблішменту Британії розгнівались, коли свого часу Лессінґ заперечила свою приналежність до феміністичного руху» [4, с.269]. Так, на думку Елізабет Беа, історичні частини книги подаються непереконливо і трохи схожі на байку, оскільки римлянин переказує її занадто непослідовно, щоб назвати її точною. [9] Іншої думки дотримується Алан Чеюс, котрий переконаний, що «Д.Лессінґ, цим твором хоче дослідити та пізнати внутрішнє єство людини» [10]. На його думку, це – дивовижний роман, який поєднує в собі радикалізм Доріс Лессінґ, її фемінізм та пристрасть до «ризикової літератури» [10]. Роман «Ущелина» також став об’єктом дослідження Л. Мірошниченко. Крізь призму міфології цей твір не розглядався дослідниками, що зумовлює актуальність нашої статті.

Д.Лессінґ, нобелівський лауреат у галузі літератури 2007 року, у романі «Ущелина» конструює літературний міф про появу на Землі першими жінок, а вже потім – чоловіків. Очевидно, письменниця була добре обізнана зі світовою міфологією і знала багато антропогенічних оповідей.

Цікаво вмотивовує думку про міфічну близькість жінки та землі в первісних уявленнях давніх цивілізацій Мірча Еліаде: «Дітонародження виступає в людській площині як варіант телурійської родючості. Всі релігійні події, пов’язані з родючістю і народженням, мають космічну структуру. Священність жінки залежить від священності Землі. Жіноча плодючість має космічну модель: взірець Terra Mater, Всесвітня Мати. У деяких релігіях існує вірування, що Земля-Мати може зачати сама, без допомоги партнера. Залишки таких архаїчних ідей знаходимо в партеногенетичних міфах про середземноморських богинь. За Гесіодом, Гея (Земля) народила Урана, істоту, «подібну собі», здатну обійняти її з усіх боків (Teogonia, 126 і далі). Інші грецькі богині теж народжували без допомоги богів. Це вираження в міфі самодостатності й мимовільної плодючості Землі-Матері. Міфічним концепціям цього типу відповідають вірування, пов’язані зі спонтанною плодючістю жінки та її окультною магічно-релігійною силою, що докорінно впливає на життя рослин» [1, с.77]. На думку Мірчі Еліаде, «матріархат», як культурне і соціальне явище, утвердився внаслідок відкриття можливості вирощування їстівних рослин. «Жінка перша почала вирощувати їстівні рослини. Тому цілком природно, що вона стала власницею землі і врожаю. Магічно-релігійна вищість, а отже, і соціальне верховенство жінки має космічну модель: образ Матері Землі» [1, с.77]. Саме ця модель лягла в

основу роману «Ущелина», хоча героїням твору ще не відоме вирощування рослин, вони займаються збиральництвом та рибальством.

Варто відзначити, що у світовій культурі збереглось відносно небагато міфів про жінок-деміургів, праматерів людства. Про один з них згадує О.Наговіцин: «Первісна роль жінки богині – творця світу […] збереглася у бурятському міфі, де мати-божество сама собою зародилася біля підніжжя золотої верби, створила з морської безодні могутню рибу кита і поклала на її спину землю» [6, с.250]. У давній індійській міфології теж існувало уявлення про богиню як уособлення «найвищої сили, котра відірвана від протиставлення бог – дружина, своїм корінням сягає уявлень про те, що вища реальність у кінцевому підсумку є жіночим началом» [6, с.339]. Так, богиня Калі (Махакалі, Махалакшмі) зображувалася індійцями з чотирма руками, тоді як бог Шіва – з двома, «що вказує на її більшу функціональну активність, оскільки в індуїстській іконографії кількість рук персонажа визначає його функціональну значущість» [6, с.340]. Образ первісної жінки, богині-матері, першопричини створення світу, зберігся й у фіно-карельському епосі. «Причому вона виступає у двох іпостасях одночасно: як «мати води і діва неба», котра створює землю та її ландшафт, і як древня богиня, творець світу, в образі качки» [6, с.279].

Доріс Лессінґ, відмежувавшись від патріархальної традиції, пропонує свою художню гіпотезу про появу людей на планеті Земля. Роман «Ущелина» літературно моделює ситуацію пізнання жінкою себе крізь призму її уявлення про чоловіка й навпаки – самоусвідомлення чоловіка через зв'язок з жінкою. На початку твору перед нами постає, на перший погляд, самодостатній фемінний світ, який навіть не підозрює про альтернативну форму існування. Героїні називають себе доньками Ущелини, а «Ущелина – це розлом у тій скалі, в якій нема входу до печери. Ущелина – це найважливіше в нашому житті, – каже одна з них. – Завжди так було»[2, с.17]. Метафорична назва місцевості, яку обрали для себе древні жінки, акцентує на інстинктивному аспекті їх життя, зосередженні уваги на тілі й процесі самовідтворення через народження дітей (дівчаток).

Статичність, дотримання правил та вірність традиціям характеризують побут жительок Ущелини. У них нема потягу до боротьби, бо відсутній антагоніст, з яким необхідно змагатися. Варто погодитися з твердженням Л.Мірошниченко, що «роман «Ущелина» є формою емансипації як від класичних ґендерних стереотипів, так і від тих, які були вироблені за останні десятиліття, – феміністичних» [3, с.125]. Однак спільнота жінок несподівано породжує істот відмінних від себе – фемінне стає праджерелом маскулінного, разом з яким згодом створює нові форми життя – чоловіків і жінок, для яких характерні дещо інші психологічні характеристики. У романі «Ущелина» древнє жіноцтво, як збірний образ фемінного начала загалом, набуває рис давніх богинь, творців світу.

Д.Лессінґ робить екскурс в епоху первісних світоглядних уявлень людства, яскраво змальовуючи риси тотемізму й анімізму в давній культурі. «Скільки нас тоді було? – розмірковує Мейра. – Не знаю. Тоді. Коли було це

«тоді»? Печер стільки, скільки у мене пальців на руках і на ногах; печери великі, глибокі. У кожній печері живуть різні люди, сім'ї. Охоронці Ущелини, Ловці Риб, В'язальниці Сіток, Ті, що Готують Рибу, Збиральниці Водоростей. Нас всіх називали Охоронцями Ущелини» [2, с. 17]. Час розглядався прадавніми жінками як поняття відносне, а громада структурувалася на групи за типом виконуваної роботи.

Письменниця художньо осмислює гіпотезу сучасних антропологів, які «досліджували генотип населення планети й недавно довели, що всі люди по материнській лінії є нащадками однієї жінки, котра, швидше за все, жила в Африці (тому її назвали «чорною Євою»)» [7, с.13]. М.Хоуп припускає, що «уявлення про жіноче світотворче начало з'явилося швидше, ніж ідея творця-чоловіка […] І ця жіноча енергія резонує з езотеричним символом Уроборосa, котрий, згідно з описами гностиків, постає у вигляді дракона чи змії, яка кусає себе за хвіст. Уроборос символізує, крім усього іншого, самозапліднення і природу, котра постійно циклічно повертається до власного початку (завершує коло)» [7, С.13-14]. Доріс Лессінґ змальовує самодостатній світ жінок, які є органічною частиною природи й живуть у гармонії з нею, їх стихія – вода, й вони вважають себе морським народом, створеним хвилями. Як відомо, водна стихія у світовій міфології асоціюється з жіночим началом. «Вони вважали – але це не була віра, за котру вони ладні були б боротися, – що їх переправила з Місяця Величезна Риба. Коли? Довгі здивовані погляди. З місячних яєць вилупилися вони. Місяць відкладав яйця, втрачав свою масу, тому й ставав меншим на певний час. Власна здатність до народження дітей теж не викликала запитань. Так було завжди. Ніщо не змінювалось, ніщо не могло змінитись, ні до чого зміни. Але й це було не переконанням, а всього лише млявою впевненістю, що не вартувала, щоб про неї згадували. Вони існували у вічному сьогоденні» [2 , с.34]. Міф про зв'язок жінок з Місяцем, як першоджерелом життя, є в романі «Ущелина» полісемантичним. З одного боку, нічне світило асоціюється з божеством, покровителем жіноцтва, з іншого – постає символом жіночої сили та магії й нарешті є уособленням маскулінної енергії, яка на певному етапі ще не оприявлена, огорнута ореолом загадковості й страху. Відсутність чоловіків в середовищі первісних жінок компенсується існуванням величного, непізнаного й далекого божества, наділеного запліднюючою силою. Його блідою подобою стають несподівано народжені хлопчики – монстри, так їх назвали здивовані аномалією жінки.

Одна з героїнь роману, Мейра, поетично відтворює спогади про життя її рідної жіночої громади на острові серед скель: «Ми народжувались, жили, жили… довго жили… деякі топилися, падали в провалля і розбивалися, деяких вибирали, щоб кинути в Ущелину. Померлих у інший спосіб відносили на скалу Убивання […] Народжувались діти. Народжувались – і все, ніхто не повинен був їх робити. Ми думали, що їх створює Місяць або Велика Риба» [2, с. 18]. Народження дітей без участі чоловіків у романі «Ущелина» метафорично відображає існування культу Матері-Богині. Джакетта Хоукс, Джеймс Фрезер, Маргарет Мід та інші відомі вчені

переконані, що «культ Матері-Богині, або Творця-жінки, виник внаслідок того, що древні люди не знали про функцію чоловіків у процесі запліднення. І до того, як статевий акт почав асоціюватися з народженням дитини, дарувальницею життя вважали тільки жінку» [7, с.28]. За спостереженням М.Хоуп, богині-творці зустрічаються «в легендах Шумерії, Вавилону, Єгипту, Африки, Австралії, Китаю, Індії та багатьох інших країн» [7, с.19].

Світ фемінної общини змальований у романі «Ущелина» як самодостатній і водночас неемоційний, статичний, почуття давніх жінок перебувають на стадії формування, вони цілком спокійно ставляться до смерті, жертвоприношень та штучного регулювання народжуваності: «Кожного року, коли сонце торкається вершини гори, ми повинні вбити одну з нас і кинути її тіло у провалля Ущелини» [2, с.17].

Виклад подій у романі подано у вигляді ретроспекції, читач обережно заглядає у міфологічний період життя людства разом з оповідачем, що є римським аристократом, вченим-дослідником, сучасником імператора Нерона, який нібито віднайшов дуже давні хроніки й намагається осмислити їх. Періодично дія переноситься з доісторичного часу в період Римської імперії, і завдяки цьому є можливим контрастне сприйняття ґендерних питань та проблем у двох часових площинах. Цілком погоджуємося з Л. Мірошниченко, що подієвий ланцюг у романі «виструнчує оповідь, визначальним стає принцип зближення двох статей. Обрана наративна стратегія працює на створення ілюзії того, що йдеться про одного чоловіка й одну жінку, які еволюціонують у своїх стосунках, а не про різні покоління чоловіків та жінок» [3, с.124].

Сюжет роману «Ущелина», на нашу думку, написаний цілком у дусі теорії З.Фройда про пізнання людиною протилежної статі й етапи цього пізнання. Як відомо, для кожного чоловіка першою жінкою в житті є мати, яка дарує життя й на яку спрямована любов хлопчика. Тому невипадково Д.Лессінґ у своєму творі пропонує сценарій появи чоловіків набагато пізніше, ніж жінок. У такий спосіб індивідуальна історія дорослішання хлопчика проектується на спільноту чоловіків, які залишаються живими всупереч ворожій для них навколишній природі, врятовані орлами й вигодувані молоком диких тварин. Жінка-мати для них постає уособленням джерела життя й смерті, оскільки народжує й відмовляється опікуватися своїм немовлям через несприйняття «інакшості» його тіла: «Виродків ми завжди ложили на цій пласкій скелі поруч з Ущелиною. З одного боку скала Ущелини переходить у скалу Убивання. Виродків ми собі не залишали» [2, с.19] – розповідає одна з героїнь. Хлопчики, яких врятували орли, забравши зі скелі Убивання в долину, дорослішали під наглядом підлітків та чоловіків, котрі пройшли такий самий шлях дещо раніше. Специфіка міфологічної оповіді Доріс Лессінґ про появу на Землі чоловіків полягає в усуненні з раннього періоду життя хлопців образу турботливої жінки-матері. Лісова громада первісних чоловіків оминає такий етап становлення як пізнання себе через любов матері. Вперше вони дізнаються про існування істот протилежної статі в період статевого дозрівання, коли поодинокі жінки з

Ущелини з цікавості сходять у низовину. Змальовуючи перші зустрічі представників двох ґендерних спільнот, Д.Лессінґ акцентує на інфантильній складовій їх вдачі.

У романі «Ущелина» чітко окреслюються два сценарії становлення особистості: ініціація чоловіка та жінки, необхідною умовою якої є спілкування між ними. Сценарій психологічної ініціації жінки відрізняється тим, що спочатку відбувається посвячення дівчат у клас «матерів», а вже потім на героїнь проектується роль власне жінки (статевого партнера) з усвідомленням ними суперечливих почуттів до представників протилежної статі. Героїні роману повинні прийняти й полюбити те, що їх спочатку лякає. Перейнятися співчуттям й турботою до своєї дивної дитини-«монстра» (хлопчика), а згодом крізь призму пристрасті й статевого потягу пізнати чоловіка. Поняття любові у творі не окреслюється, герої не досягають ще такого рівня самосвідомості, але авторка натякає на тенденцію до розвитку цього почуття. Д.Лессінґ художньо увиразнює легкість, з якою чоловіки відкриваються на зустріч жінкам, а також недовіру й обережність жительок Ущелини у спілкуванні з «монстрами». Метафорично утверджується думка про більшу ініціативність «нових» людей, чоловіків, їх відкритість для пізнання нового – протилежної статі, нових територій, невідомої природи, й консервативність жінок, котрі основну свою функцію й надалі вбачають у продовженні роду. Психологія творця життя не покидає жіночі персонажі до кінця роману. За відсутності чоловічої громади, яка вирушила на пошуки нових територій під керівництвом Хорси, жінки найбільше страждають від того, що не народжуються діти, бо тепер вони вже не можуть з'явитися без участі чоловіків. Таким чином, письменниця художньо заперечує феміністичні гасла своїх сучасниць утверджуючи розв'язкою роману думку про необхідність взаємодоповнення, гармонійного співіснування чоловіків та жінок, які не можуть бути щасливими кожен зокрема. Будучи носіями різних психологічно-емоційних характеристик представники двох статей становлять нерозривну єдність, яка є необхідною передумовою побудови суспільства.

Специфіка ґендерного дискурсу в романі увиразнюється залученням другої сюжетної лінії, письменниця зображує стосунки римлянина-оповідача та його молодої дружини, а також їх дітей – хлопчика й дівчинки, котрі спочатку наївно й з любов'ю ставляться одне до одного, а потім з настанням статевої зрілості – дещо насторожено. Дружина римського аристократа-дослідника – Юлія – постає антиподом жінок з Ущелини. Вона майже повністю позбавлена материнського інстинкту, він у ній наче атрофований, а натомість ця героїня реалізує себе в образі коханки-спокусниці. Очевидно, крізь призму образу Юлії Д.Лессінґ показує вплив цивілізації, морально-етичних норм суспільства на логіку поведінки та психологію жіноцтва.

Наявність у романі двох сюжетних ліній, віддалених у часі, на нашу думку, має на меті простежити етапи становлення стосунків між чоловіками й жінками, їх закономірності й особливості за різних історичних та цивілізаційних обставин. Як слушно відзначила Л. Мірошниченко, «сюжетика роману «Ущелина» доволі радикально перечитує історію

людства, осмислюючи її як насамперед історію стосунків двох статей. Альтернативний авторський проект розвитку людства розбудовується на діалозі між чоловіком та жінкою, а точніше – між чоловічою та жіночою природою. Своєрідною підказкою такої інтенції Лессінґ є смислове наповнення паратекстуальних елементів, зокрема, передмови та двох параграфів, котрі […] становлять невід'ємну частину семантичного поля роману» [3, с.124].

Варто відзначити стадії динаміки стосунків між чоловіками та жінками у літературному міфі Д.Лессінґ, це – настороженість, страх → цікавість → пристрасть → критичне ставлення з елементами зневаги. Міфо-історичний діалог двох психологій, світобачень, світовідчувань став основою сюжету Д.Лессінґ. Герої її твору мають на меті пізнати свою протилежність, визнати її важливість для процесу власного становлення й пізнання себе через неї. Метафоричне жіноцтво, як колективний персоніфікований образ древньої богині, проходить шлях від пізнання світу до структурування іншої реальності, породження істот, відмінних від себе, і через них створення нової раси людей – нових чоловіків і жінок, які постають як синтез двох начал – фемінного й маскулінного, що проявляється у їх вдачі, інтересах, вподобаннях. «Поява нових людей викликала в їх свідомості порівняння, кожне нове поняття отримало тінь» [2, с.79]. Мовою символів, поява чоловіків та народжених від них дітей вносить у світ давнього жіноцтва неспокій, сумнів, пристрасть, рішучість й активність. Жінки стають іншими.

Як відомо, деякі давні космогонічні уявлення пов'язували народження всесвіту з образом великої богині, поступово вони «поєднувались з ідеєю протиставлення землі та неба, тобто виникала бінарна опозиція чоловічого й жіночого начал з поступовим підпорядкуванням жіночого чоловічому» [6, с.278]. Такий міфологічний сценарій притаманний й розвитку подій у романі «Ущелина»: «Колись, дуже давно, жила-була жінка, котра, можливо, називалася Мейра, і жили інші жінки; і ці жінки виносили перших дітей, зачатих від чоловіків. Були вони нащадками найдавніших людей, котрі вийшли з моря, а створили нових людей, що принесли з собою у світ неспокійну допитливість» [2, с.90].

Стиль оповіді у романі тяжіє до фольклорної прози, оскільки увібрав у себе елементи міфу, легенди, казки, переказів-хронік: «Історик не має змоги дізнатися, як довго тривала історія Ущелини. Астра і Мейра згадуються вперше як юні дівчата, потім говорять про себе як про жінок, коли це визначення виникло з появою чоловіків. Вони займають поважне місце, особливо з урахуванням народження Мейрою Першої, першої дитини від зв'язку чоловіка та жінки. Вони постають далі засновницями сімей, кланів, прародительками племен, нарешті, набагато пізніше – богинями. Ми знаємо їх під різними іменами, але одна завжди асоціюється із зіркою-покровителькою любові і жіночої магії, а інша пов'язується з місяцем. […] Усміхнені володарки, доброзичливі повелительки живих, Артеміда, Діана і Венера, та багато інших посередниць між нами та небесами..» [2, С.89-90]. Таким чином, оповідач-римлянин акцентує на архетипній природі героїнь

древніх хронік, проводячи паралель між ними й давньогрецькими богинями. Астра, Мейра та їх «сестри» постають персоніфікованими образами різних аспектів психології жінки, в усій її суперечливості та неповторності – і як уособлення ніжності та любові, і як втілення жорстокості: «Ми любимо їх і знаємо, що вони люблять нас. Але мандрівники впевнені, що варто оминути одну-дві місцевості, як потрапляєш в поле зору інших богинь, жорстоких і мстивих» [2, с.90].

У романі «Ущелина» Д.Лессінґ показує метафоричний сценарій дорослішання чоловіка та жінки, які проходять випробовування пізнанням своєї протилежності: помиляються, захоплюються, ненавидять, зневажають одне одного, сперечаються, співчувають і, нарешті, не уявляють життя одне без іншого. Жінки на початку твору мають семантику богинь, що започаткували людську спільноту й навіть зуміли народити істоту не зовсім таку, як вони самі. Але вже в кінці роману ці богині підкорені своїми «дивними нащадками», «монстрами» – чоловіками, без яких вони тепер не здатні жити й народжувати дітей. Д.Лессінґ показує символічний шлях жінки до усвідомленого материнства й ролі дружини, вмотивовуючи її міфологічною «інакшістю» існування конфліктних ситуацій з представниками протилежної статі.

Література

1. Еліаде М. Священне й мирське ; Міфи, сновидіння і містерії ; Мефістофель і андрогін ; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / Мірча Еліаде ; [пер. з нім., фр., англ. Г.Кьорян, В.Сахно]. – К. : Основи, 2001. – 591 с.
2. Лессинг Д. Расщелина: [роман] / Дорис Лессинг. – [пер. с англ. Ю.Балаяна]. – СПб.: Амфора.ТИД Амфора, 2013. – 223с.
3. Мірошниченко Л. Я. Скептецизм Сократа і сучасний англійський роман // Від бароко до постмодернізму: збірник наукових праць. – 2013. – Том.17. - №2. – С.119-125. // Режим доступу: http://zarlit.dp.ua/index.php/BP/article/view/58/58
4. Мірошниченко Л. Я. Паратекстуальні елементи та їхнє значення у романі Доріс Лессінґ «Ущелина» / / Л. Я. Мірошниченко. – Вісник Львів. нац. ун-ту ім. І. Франка. – Се-рія: Іноземна філологія. – Вип. 124. – 2012. – С. 269–277.
5. Мірошниченко Л.Я. Іронічний переказ у романі Доріс Лессінґ «Ущелина» та "Альфред та Емілі" / Л. Я. Мірошниченко // Мова і культура. – 2012. – Вип. 15, т. 3. – С. 403-410. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/jpdf/Mik_2012_15_3_68.pdf
6. Наговицын А. Е. Древние цивилизации: общая теория мифа / Алексей Евгеньевич Наговицын. – М. : Академический проект, 2005. – 656 с.
7. Хоуп М. Сущность Женины: Её сила, тайна, архетипы. Её Богиня / Мерри Хоуп ; [перев. с англ. И.Старых]. – М. : ООО Издательский дом "София", 2006. – 224 с.
8. Adelaide Debra. Doris Lessing has imagined a bizarre world where men evolved from women / The Sidney Morning Gerald // Режим доступу: http://arlindo-correia.com/260807.html
9. Bear Elizabeth. Of Woman Born / The Washington Post // Режим доступу: http://www.washingtonpost.com/wpdyn/content/article/2007/08/16/AR2007081602653.html
10. Cheuse Alan. Doris Lessing's fictional look at the start of human life on Earth / Chicago Tribune // Режим доступу**:** http://arlindo-correia.com/260807.html

Тема 3.
Переосмислення демонологічних легенд про мертвого коханого та перелесника в оповіданні П. Куліша «О том, от чего в местечке Воронеже высох Пешевцов став»

Оповідання П. Куліша «О том, от чего в местечке Воронеже высох Пешевцов став» П. Куліша є мало вивченим, однак цікавий аналіз його фольклорної основи здійснив В. Івашків. [3, с. 36-41]. Дослідник акцентував на специфіці міфологізму цього оповідання, слушно зазначивши, що «міфологічний елемент Куліш вводить у дію художнього твору переважно лише тоді, коли герой порушує певну (як звичайно, суто християнську, богочестиву) норму (кодекс) поведінки: тут і спілкування молодої дружини із своїм коханим чоловіком, який подався з чумаками, через посередництво темної сили» [3, с. 34]. За спостереженням В. Івашківа, художня ідея оповідання «О том, от чего в местечке Воронеже высох Пешевцов став» «полягає у невідворотності розплати людини за зв'язок (тут не усвідомлений героїнею) із таємничою, надприродною, «чорною» силою і простежується спершу через мотив передчуття […], який згодом переходить у мотив туги за милим» [3, с. 40].

Очевидно, виникненню вірувань про спілкування жінки з демонічним коханцем передували міфи про любовний зв'язок богів із жінками. Зокрема, такі фольклорні історії розглянув О. Кальме, відзначивши, що «в давніх язичницьких релігіях дуже часто ми зустрічаємо вірування про тілесне спілкування богів з людьми. Найчастіше волю богів про те, що якийсь бог бажає мати спілкування з певною жінкою чи дівицею, виголошували жерці. […] Жрець приводив до храму запрошену особу і залишав її саму ночувати у храмі. У глибоку північ приходив бог і проводив з нею деякий час. […] Звичай цей існував у багатьох давніх народів, а особливо у персів та єгиптян […] З грецької міфології відомо, що Зевс дуже часто навідував смертних жінок з такою метою» [4, с. 97]. Пізніше, за спостереженням Ф.Потушняка, «на основі цього уявлення з'явився ряд обрядів, пов'язаних зі святою проституцією (прямою або опосередкованою, що полягала у ночівлі в церкві заради оздоровлення)» [8, с. 33].

Коли язичництво занепало і частина богів в народній уяві трансформувалася в духів та демонів, з'явилося уявлення про перелесників, перелесниць, інкубів та сукубів. П.Чубинський так описав уявлення українців про перелесника: «Перелесник – злий дух, який появлявся кому-небудь в образі померлої коханої істоти. Перелесник буває видимий переважній більшості молодих людей, які сумують за своїми померлими коханками чи коханими. Таким недосвідченим людям вони дуже часто з'являються, ведуть з ними любовні розмови, цілуються, задовольняють їх пристрасті. Та горе такій людині – вона починає худнути, сохнути і на кінець помирає» [9, с. 193]. Про перелесника в народних віруваннях українців Словаччини згадує і Н. Вархол: «Перелесник в народній уяві виступає як спокусник дівчат, молодиць. Він нібито літає в повітрі, а молодій жінці чи дівчині являється

ночами в образі коханого. Ця чоловіча демонічна істота найбільше завдавала болю закоханим, яким не щастило в любові» [2, с. 121]. Подібними образами в світовій міфології були інкуби – демони чоловічої статі, які прагнули статевої близькості з жінками та викликали в них страшні сновидіння, марення та галюцинації, що у підсвідомості жертви створювали ілюзію статевої близькості з ними. Жіночий аналог такого демона мав назву сукуб (жінка-демон, яка вночі у сновидіннях зваблювала чоловіків). Про цих персонажів згадує Ф.Потушняк, трактуючи їх як прояв «інакшості бога» в міфологіях Єгипту, Юдеї, Греції. За його спостереженням, у вавилонській магії найвиразніше окреслені «уявлення про демона Ардат Лілі (суккуб), а пізніше Лілу (інкуб) і Ліліту (суккуб), які з нею ототожнюються, розділившись на чоловічий і жіночий принцип; їм надається характер повітряного демона» [8, с. 32], а згодом, у середні віки, і диявола. Ці демони уявлялися «повітряними» очевидно тому, що мали зв'язок зі сном, коли душа людини нібито здатна була літати подібно до птаха. «Той повітряний характер (як явище сну) знайшов відображення в уявленнях римлян: дух лісу з'являється уві сні і вступає з людиною в статевий акт, як і ельфи, кобольд, вили, наші повітрулі та інші» [8, с. 32], – писав Ф. Потушняк.

Згодом в українському фольклорі з'явилися бувальщини про любовні стосунки людини не тільки з демоном, але й з небіжчиком. Фольклорист М.Дмитренко записав декілька таких сюжетів: «Як мертвий чоловік ходив» [7, с. 110], «Чого мерці ходять і як їх віднадити» [7, с.111], «Померлий до жінки ходить» [7, с. 109-110], «Не можна за мертвими довго плакати» [7, с.107], «Мертвий чоловік до жінки ходить» [7, с. 114-115] .

Цікаву художню інтерпретацію народних вірувань про побачення жінки з демоном в образі її відсутнього (можливо, й мертвого) чоловіка знаходимо і в оповіданні П.Куліша "О том, от чего в местечке Воронеже высох Пешевцов став». Письменник, відштовхуючись від народних міфологічних оповідей, змоделював трагічну історію жінки, котра через гіркий сум за своїм зниклим чоловіком стала жертвою демона, що постав перед нею в образі коханого. Головна героїня оповідання Наталка змальована П.Кулішем як виразно інтуїтивний, емоційно вразливий тип, вона має тісний зв'язок з несвідомим, але не здатна протистояти його руйнівному впливу через певну інфантильну установку. Зокрема, перед від'їздом її чоловіка Грицька чумакувати в Крим Наталка передчуває, що має трапитися щось страшне і вона ніколи не побачить живим коханого. У дусі романтичного стилю П.Куліш так описує роздуми та психологічний стан героїні: «Вона з безумним відчаєм обхопила його шию своїми руками, і за риданнями не могла вимовити прощальних слів […] Відпровадивши свого чоловіка в дорогу, Наталка плакала і побивалась за ним, як за померлим» [5, с. 209]. Таким чином, П.Куліш майстерно вибудовує сюжетну ситуацію, яку можна інтерпретувати двояко: 1) свідомість Наталки моделює картини можливої смерті коханого і у такий спосіб ніби сприяє їх матеріалізації (така психологічна установка характерна для міфологічного світогляду, який передбачає можливість матеріалізації думок, бажань, страхів), 2) Наталка має тісний духовно-емоційний зв'язок з Грицьком та

інтуїтивно передбачає те, що його очікує в майбутньому, і це неусвідомлене знання породжує біль і страждання.

П.Куліш вдається до художньої рецепції народних вірувань, описуючи в оповіданні «О том, от чего в местечке Воронеже высох Пешевцов став» час та передумови активності демонічних сил. «Ось яскраво засвітив на небі повний місяць […] Але все мовчить, все пусто під небом […] Вже минула година за північ, – коли засинає все живе і починається життя невідоме людині. У цей час в темних садах по холодній росі качаються нехрещені діти, залазять на вишні і ковзають під променями місяця. На кладовищах – недавно похоронені мерці, котрі ще сумують за цим світом, виходять із задушливих могил, гойдаються на хрестах у своїх саванах […] А навколо ставка, по вологих берегах, снують якісь тіні; але вони такі легкі й слабі, що не можуть пронизати повітря своїм звуком; вони тільки рухаються взад і вперед туманною димкою » [5, с. 209-210]. Водночас цей епізод готує читача до подальшого розвитку подій, де згадані вірування оживають і стають реальністю для Наталки. Після опівночі, коли на небі світить повний місяць, всі люди сплять і настає час активності демонічних сутностей, не спить Наталка. І цим, згідно з логікою оповіді, героїня порушує усталений хід життя, прилучається до світу темряви, стає відкритою для спілкування з представниками потойбіччя. «Бліда як тінь, сидить вона на порозі своєї комори навпроти місяця, і з тугою все думає про Гриця…[…] «Хоч би ти, мій милий, прилетів до мене ясним соколом або сизим орлом! О, прибудь, мій милий Гриць! Прийди до мене хоч на годинку… розжени сум у моєму серці»» [5, с. 210]. Наталка цілком інтуїтивно вдається до магічних дій, вимовляє своє прохання на порозі, а це місце в народних віруваннях має семантику межі між світами (на ньому можуть з'являтися демонічні сутності), дивиться на місяць і немов закликає нічне світило виконати її бажання. Відповіддю на таке емоційно наснажене прохання стає матеріалізація бажання героїні – раптом перед нею з'являється Гриць. Наталка намагається дізнатися від коханого, як він раптом опинився поруч, будучи, як знали всі, десь далеко в Криму. Героїня прагне пояснити самій собі можливість такого переміщення Грицька в просторі і часі, «вона почала оглядати його з ніг до голови. Але ні, це справді він, це точно її Гриць! Вона і раділа, і разом з тим їй було чомусь страшно. Але ось Грицько притис її до свого серця, – і любов заговорила в ній сильніше, ніж страх» [5, с. 212].

Коханий просить Наталку не розпитувати його про те, як він опинився поруч з нею і зберігати їх зустрічі у таємниці: «Все розкажу, тільки не тепер. Заради Бога, мовчи; нікому навіть не говори, що ти мене бачила, інакше ми пропали!» [5, с. 211]. Свідомість жінки відмовляється сприймати реальність такою, якою вона є насправді, й створює для себе альтернативний варіант – витворена уявою демонічна сутність в образі відсутнього коханого раптом з'являється поруч з нею вночі (коли власне й домінує несвідоме – у нічних сновидіннях реалізовуються наші бажання, страхи тощо). Межа між свідомим і несвідомим життям, між неспанням і сновидінням стирається, Наталка стає

заручницею власної фантазії, яка усуває біль від розлуки й на якусь мить дарує надію на відновлення втраченої емоційно-духовної рівноваги.

Альтернативна реальність, витворена психікою виснаженої горем людини, постає напрочуд правдоподібною. Ф.Потушняк у своїй статті аналізує подібні народні вірування українців Закарпаття: «Мертва дівчина або хлопець навідує свого коханого уві сні цілує, обіймає, милує і також приходить з ним до статевого акту» [8, с. 31]. Дослідник розмежовує «нічне» й «денне» сприйняття людиною побачень з покійником. Вночі неможливе уявляється можливим, бажане реалізується у сновидінні чи маренні (галюцинації): «Живий вночі приймає це з острахом або звичайно тішиться, ніби це було за життя, але ранком на нього приходить переляк» [8, с. 31]. Однак в оповіданні П.Куліша такий переляк в Наталки з'являється не відразу, а лише на восьмий день зустрічей з несправжнім Грицьком.

За спостереженням С. Біркхойзер-Оері, «у світлі психологічних термінів зустріч жінки з дияволом може означати для неї переживання негативного анімуса. Тут мова йде про психологічно руйнівну одержимість, яка керує жінкою, коли вона вступає в контакт з несвідомим» [1, с. 122]. Архетип Анімус – це уособлення чоловічого начала в психіці жінки, він періодично й різною мірою здійснює вплив на поведінку жінок, він є різновидом «духовності, котра необхідна для розвитку жінки. Коли такий розвиток не відбувається, жінка стає жертвою негативного анімуса» [1, с. 53].

Як будь-який архетип, Анімус є амбівалентним, а тому в жіночих сновидіннях, міфах, казках, міфологічних оповідях об'єктивується і світлий, і темний його аспект. Негативний Анімус часто постає в образі демона, розбійника, тератоморфної істоти та недоброзичливого чоловіка-небіжчика, привида. Мотив побачень Наталки з псевдо Грицьком та її відмова від пошуків раціонального пояснення можливості цих зустрічей є метафоричним відображенням психологічного процесу одержимості жінки негативним Анімусом. Змоделювавши образ уявного коханого у маренні-сні, Наталка тимчасово позбулася туги, розпачу та страху самотності. Небажання сприймати смерть чи відсутність коханого як факт сприяло моделюванню несвідомим жінки такого сценарію життя, де живим і досяжним поставав той, кого недавно забрала смерть або перебуває далеко через певні обставини.

Однак ілюзорність зустрічей з Грицьком стала очевидною для Наталки після розмови з односельчанином. «На восьмий день приїжджає з Криму сусід, котрий вирушив в дорогу раніше Грицька, і привозить від нього Наталці уклін та подарунок» [5, с. 212]. Сусід повідомляє Наталці, що її чоловік незабаром теж повернеться, і це викликає у свідомості героїні конфлікт двох реальностей, які заперечують одна одну. Соціум, раціональне сприйняття інших людей руйнують міф, який змоделювало несвідоме жінки. «Хто ж тоді до мене ходить? – розмірковує Наталка. – Щось недобре тут замішане» [5, с. 212]. І усвідомлення героїнею небезпеки й гріховності таких зустрічей відбувається вже у денний час, після отримання об'єктивної інформації від реальної, живої людини, та спонукає її розповісти про нічного гостя матері.

Розв'язці містичної ситуації, в яку потрапила героїня оповідання, сприяє знахарка, котра тлумачить нічні зустрічі Наталки з Грицьком як наслідок викликання жінкою душі коханого (чи живого, чи мертвого) й дає рекомендації, як позбутися таких побачень. «Наталка понад міру сумувала за Грицьком, так сумувала, що зрушила його душу з місця й викликала до себе […] Так буває. Душа людини чуйна, вона відає, що робиться за сто верст, і часто, коли людина радіє, вона дає їй знати, що сталося щось недобре, і людина раптом стає сумною. А якщо дві душі раптом засумують у розлуці, то та душа, яка гарячіше любить і сильніше сумує, прикликає до себе іншу. Ох, тоді рідко проходить без біди: душа і мертвої, і живої людини не любить, щоб її викликали» [5, с. 212-213]. (Подібний опис народних вірувань знаходимо і в статті Ф.Потушняка: «І не тільки дводушник, а й звичайний мертвий або мертва, коли є для цього причина, може приходити вночі до свого коханого ніби в снах, або й наяву й вступати з ним в статевий акт. Це буває тоді, коли вони за життя дуже любили одне одного – як наслідок цього розуміється коли одне за одним дуже жалкує і далі терпить. Ця любов кличе душу назад і робить її активною (не магічно)…» [8, с. 31]. Згідно з народним світоглядом, такий розвиток подій є гріховним й руйнує душу людини, яка живе минулим, не здатна сприйняти справжню реальність такою й моделює для себе уявний комфортний світ, уникаючи болю й самотності.

Знахарка в оповіданні «О том, от чего в местечке Воронеже высох Пешевцов став» пояснює природу душі, як сутності, здатної інтуїтивно передчувати свій і чужий біль, отримувати інформацію ірраціональним способом, що відображає гіпотези психоаналітиків про можливість контакту свідомості з несвідомим (точніше з архетипами колективного несвідомого) у певні кризові моменти життя, під час станів афекту, агресії, нервового збудження тощо. Цікаво, що душу Грицька, яка приходила вночі до Наталки, знахарка трактує відповідно до народних повір'їв про дводушника. Зокрема, Ф. Потушняк так описав сутність таких людей: «Крім тієї душі, яка відлучається від тіла тільки через смерть, є ще душі, котрі перебувають в тілі, але можуть відділитися від нього і в якийсь час вільно перебувати окремо. Таке під силу лише деяким індивідуумам, т. зв. «дводушникам». Дводушники це ті люди, що мають ще одну або й дві душі, крім нормальної» [2, с.37]. Таким чином, душу Грицька, здатну до мандрів під час сну тіла, можна трактувати як демонічну, вона співіснує зі світлою душею, яка й не підозрює про існування іншої.

П. Куліш в оповіданні «О том, от чего в местечке Воронеже высох Пешевцов став» в уста знахарки вкладає народні уявлення про наслідки мандрівок душі поза тілом. Знахарка говорить матері Наталки: «Ми відженемо від Наталки Грицькову душу; якщо вона вернеться в попереднє місце і в нім зостанеться, то слава Богу; якщо ж їй вже не до вподоби буде Грицько, так вона і літатиме по цьому світу, доки не викличе до себе душу Наталки й буде штовхати її до смерті» [5, с. 213]. Таким чином, закохані мали б бути разом – чи живими, чи мертвими.

На нашу думку, душа Грицька є метафоричною проекцією негативного Анімуса Наталки (її внутрішньої маскулінності). Загалом, об'єктивація Анімуса у вигляді нечистого не випадкова для християнок. Як зазначила С. Біркхойзер-Оері, «чорт – це образ, запозичений з християнства. Це темна складова образу Бога. А тому зовсім не випадково, що християни, звертаючись до несвідомого, зіштовхувалися з проблемою надзвичайного зла. Людину, народжену в християнській культурі, сама доля прирекла зіштовхнутися з цим важким питанням під час занурення в глибини власної психіки і своїх природних потягів» [1, с. 122]. На архетипну природу образу Грицька вказує і символіка методів боротьби з ним. Коли чоловік прийшов до Наталки у восьму ніч, жінка, виконуючи вказівки знахарки, не реагувала на його слова, мовчки розчісувала своє волосся й «сиділа на порозі лицем до комори» [5, с. 213]. Така поведінка Наталки розлютила Грицька, «він вдарив її в голову і зник» [5, с. 214]. З точки зору психоаналізу, «волосся на голові символізує несвідомі думки та ідеї […] Волосся – це символічний образ автономних неусвідомлених частин нашої психіки» [1, с. 143]. Очевидно, те, що героїня розчісує свою косу, сидячи на порозі вночі, символізує її прагнення впорядкувати власні думки, усвідомити їх деструктивний аспект, а також природу власної внутрішньої маскулінності. Поріг, як межа між світами, мав сприяти виявленню й об'єктивації демонічної сутності несвідомого Наталки, адже саме на межі опівночі могли з'являтися духи та демони. І, як через двері у потойбіччя, зникали на цій межі, на порозі. Те, що Наталка сиділа лицем до комори теж метафорично виражало небажання жінки бачити того, хто заходитиме у двері, її прагнення уникнути зустрічі з нічним гостем.

Наслідком виконаних Наталкою ритуалів стало зникнення Грицька і її смерть через три дні по тому. «На третій день перед обідом сидить вона на призьбі. Раптом прилетів коршун і схопив курча. Наталка вибігла за ворота. Коршун, як навмисно, відлетить трохи і сяде, а Наталка все женеться за ним. Ось завів він її на беріг ставу, і сів на колоді, що стирчала з води, кроків за п'ять від берега. Наталка кидається у воду, і зайшовши по пояс, раптом пірнула углиб, і тільки чорні коси випливли на поверхню» [5, с. 214]. Темна душа Грицька, відповідно до передбачення знахарки, не захотіла повертатися у тіло, що означало смерть чоловіка й приречення його темної сутності дводушника на вічне блукання на межі світів. І щоб Наталка розділила його долю, він в образі коршуна провокує її наглу смерть – жінка топиться, тіло зникає, поховальні ритуали не проведені, що й стає передумовою блукання її душі на межі між світами поруч з Грицьком. З точки зору психоаналізу, смерть Наталки є наслідком одержимості негативним Анімусом, який, підпорядкувавши собі ego жінки, спровокував її самогубство. Смерть уявляється їй єдиною можливістю уникнути психологічного розщеплення й поєднатися з померлим чоловіком.

Ф. Потушняк у своїй статті зазначив, що мертвий в уяві наших предків продовжував своє існування, але в іншій іпостасі, водночас нібито зберігаючи свої людські потреби, зокрема, здатність контактувати з

близькими людьми. Тому цілком у дусі народних вірувань зображено в оповіданні П.Куліша появу душі Грицька в образі коршуна. «Мертвий потребує на тому світі того, що і на цьому, в першу чергу те, що найбільше любив, коли ж його потреби за життя не були задоволені, домагається їх після смерті» [8, с. 32-33], – писав Ф. Потушняк. Грицько неохоче їхав в Крим, оскільки тільки місяць минув після його одруження з Наталкою. Щасливе родинне життя, любов дружини – це те, що не пізнав повною мірою Гриць, тож забрав Наталку із собою в потойбіччя, щоб надолужити втрачене.

Одержимість людини коханням до небіжчика й розповіді про зустрічі з ним «вважаються дуже страшним і важким явищем, яке зворушує цілу групу і наповняє її страхом, при чому не сумніваються у причині їх походження з чинності світу другого – однак не лише як наслідок кари за гріхи, але й через бажання мертвого» [8, с. 31]. Ф. Потушняк згадує про існування різних магічних ритуалів та засобів, які допомагають людині позбутися зустрічей з мертвим коханцем. «Хату, в якій перебуває одержимий, освячують. У ліжко, в якому він спить, кладуть святу воду, мак, ніж і в поріг забивають «протур», на ніч, в полудні кладуть на поріг сокиру вгору лезом» [8, с. 31]. Людина, яка прагне позбутися зустрічей з демоном-небіжиком, «іде на цвинтар і перед заходом сонця кидає на могилу мертвому, який її переслідує, свою «нечистоту», обв'язану мотузкою, що нею на ніч був перев'язаний мертвець (будь-який, коли лежав на лаві). Коли і це не допомагає, напади збільшуються, то жертву кладуть спати одягнуту в освячений, старий уже не потрібний стихар (вони зберігаються в церковних коморах «для нападів»). Коли і це не допомагає, то до стихаря долучають епітрахій, а на голову кладуть вінець. Також ліжко обкладають сімома освяченими речами: свяченою дорою, всеношною дорою, свяченою водою, кладуть освячений ніж, освячений вінець, «ожог», крейду. Тією свяченою крейдою малюють коло навколо ліжка» [8, с. 31-32]. Ф. Потушняк частково пояснює сутність символіки речей, що використовувалися в цьому ритуалі: «Всі ці речі зберігають свою святість і після свого відповідного використання в реальності; вінець символізує чистоту і невинність об'єкту» [8, с. 32]. Ці речі стають потужними оберегами, котрі не дають мертвому отримати владу над живим. Мертвий «ходить довкола і гнівається, показується, лякає, виє» [8, с. 32]. Водночас, згідно з народними віруваннями Закарпаття, якщо б людина, залишившись на самоті, вийшла за межі кола, окресленого навколо неї свяченою крейдою, то мрець відразу убив її, оскільки «духи мають силу лише над одиницею» [8, с. 32]. Інколи, щоб позбутися переслідувань демонічного мерця, обряд слід було повторювати дев'ять разів.

Ф.Потушняк виокремлює у своїй статті два різновиди любовного зв'язку людини з представником потойбіччя: 1) добровільний, за умови, що їх раніше пов'язувало кохання (і у ролі нічного гостя виступає покійний чоловік чи жінка), 2) недобровільний (демон, чорт, дводушник спонукають об'єкт своєї уваги до контакту силою, якщо людина вже була заручницею гріха, деструктивної, аморальної поведінки в якійсь сфері). «Чорт може прямо вступати в статевий акт з людською жінкою і всупереч її волі, коли

для цього має причину, (як із відьмами на шабаші)» [8, с. 32]. Таке народне вірування про любовний зв'язок відьми з чортом буквалізує психологічний процес одержимості жінки архетипом Анімус, руйнівним його аспектом, тобто деструктивним змістом колективного несвідомого. У міфах і казках цей процес метафорично показаний як потрапляння дівчини чи принцеси в полон до змія, демона, страшного нареченого тощо.

Демонічним коханцем жінки, згідно з народними віруваннями Закарпаття, міг бути і упир, на якого після смерті перетворювався дводушник. «Серед снів вона у напівсвідомому стані бачить його як живого, відчуває його дотик. Зазвичай він не залишає її до того часу, доки її зовсім не замучить. – Вона внаслідок цього сохне, аж доки зовсім змарніє і помирає, або сходить з розуму» [8, с. 32], – пише Ф.Потушняк. За спостереженням С. Біркхойзер-Оері, «Слабкі людські сили не йдуть у ніяке порівняння з силою диявола. У таких випадках при зіштовхненні з темною силою Бога потрібно прийняти виключно релігійну установку так само, як вчинив Іов, впевнений у тому, що в нього на небі є захисник… Але людині необхідно володіти тверезим розумом і високою концентрацією, щоб вистояти під напором сил зла» [1, с. 123]. Апелювання до релігійних обрядів та віра у доброго Бога, що метафорично відображає прагнення людини досягти рівня Самості, мала б стати запорукою звільнення від руйнівного змісту несвідомого.

Ф. Потушняк згадує народні вірування, згідно з якими, зустрічі жінки з покійним чоловіком чи демоном в його подобі можуть відбуватися не тільки вночі, але й ополудні, оскільки це часова межа, котра здатна відкривати двері між світом людей та потойбіччям: «бувають випадки, коли він являється в полудень на яву в своєму образі, говорить і подібне» [8, с. 32]. Так само дивовижно, згідно з народними віруваннями, може з'явитися перед чоловіком в образі живої й дружина-небіжчиця, якщо за життя вона була дводушницею (тобто в її тілі співіснували дві душі): «Дружина може таким же способом приходити і до свого чоловіка (або іншого вибраного об'єкта), коли вона дводушниця» [8, с. 32]. Відомі також народні бувальщини про повітруль, які викрадають «хлопців і живуть з ними» [8, с. 32], а іноді можуть через кохання перетворитися на звичайну жінку. Ф.Потушняк наголошував на необхідності розмежовувати образи мерців, які навідуються до живих, та демонів, дводушників тощо. Хоча, ініціатором зустрічей з представником потойбіччя так чи інакше в народних оповідях постає саме людина, через надмірний сум, розпач, тугу, яким дозволяє підпорядкувати свою свідомість. «Причиною тут є психічне явище, зумовлене виразний психо-фізичним станом, фізіологічні наслідки якого відбиваються у сні (а сон у народних віруваннях сприймається як дійсність), – пише Ф.Потушняк. – […] з ним легко асоціюється певний тип образів, наділених великою чуттєвістю, їх вплив сильний, а їх відлуння триває і після пробудження» [8, с. 32].

Майстерну художню інтерпретацію народних вірувань та бувальщин про зустрічі жінки з померлим чоловіком здійснив П.Куліш в оповіданні «О том, от чего в местечке Воронеже высох Пешевцов став». Твір своєю тональністю близький до баладних сюжетів, чітко витриманий у дусі

романтизму, насичений символікою та архетипними образами. На образ Грицька, на нашу думку, проектується негативний аспект архетипу Анімус, а сюжет оповідання є метафоричною об'єктивацією психологічного процесу одержимості жінки деструктивним змістом несвідомого, що й стало причиною її смерті.

Література

1. Биркхойзер-Оэри С. Мать: архетипический образ в волшебной сказке / Сибилл Биркхойзер-Оэри ; под ред. М.-Л. фон Франц ; пер. с англ. В.Мершавки. – М. : Когито-Центр, 2006. – 255 с.
2. Вархол Н. Народна демонологія українців Словаччини / Надія Вархол. – Свидник, 2017. – 448с.
3. Івашків В. Художня, літературознавча і фольклористична парадигма ранньої творчости Пантелеймона Куліша. Монографія / Василь Івашків. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2009. – 448с.
4. Кальме О. Трактат о явлениях Ангелов, Демонов и Духов, а также о Привидениях и Вампирах в Венгрии, Моравии, Богемии и Силезии. С приложеним оригинальных документов первых вампирических расследований / Огюстен Кальме. – Сост. и послеслов. С. Шаргородского. – Б.м.: Salamandra P.V.V., 2013. – 338с.
5. Кулиш П. Малороссийские рассказы: 1) О том, от чего в местечке Воронеже высох Пешевцов став; 2) О том, что случилось с казаком Бурдюгом на Зеленой неделе // Киевлянин. – 1840. – Кн. 1. – С. 205-228.
6. Потушняк Ф. Душа в народнім повір'ю села Осій / Федір Потушняк // Науковий збірник товариства «Просвіта» за 1937-1938р. – Річник XIII- XIV. – Друкарня оо. Василіян в Ужгороді, 1938. – С.33-44.
7. Українські міфи, демонологія, легенди. Упорядкув. М.К. Дмитренко. – К.: Музична Україна, 1992. – 144с. (с. 107-113).
8. Ф. П. «Мертва любов» въ нар. вѣруваню / Федір Потушняк. –Литературна недѣля. – Річник IV. – Ужгород, 1944. – С.31-33.
9. Чубинский П. П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край / Павел Платович Чубинский. – Т. 1.: [Верования и суеверия. Загадки и пословицы. Колдовсто.] / изд. Под. наблюдением П. А. Гильтебрандта. – Санкт-Петербург: [Тип. В. Безобразова и Комп.]. – 1872. – 224с.

Тема 4.
Міфологічні образи та мотиви в повісті М. Трайсти «В ніч на святого Андрія»

Повість М. Трайсти «У ніч на святого Андрія» має виразний міфологічний характер, наскрізь просякнута народними віруваннями про вовкулак-перевертнів, часові межі, символіку числа тринадцять та містичними уявлення про свято Андрія. Композиція твору підпорядкована ідеї поступового розкриття таємниці дивних, непередбачуваних смертей ряду персонажів, котрих об'єднує лише місце розгортання подій (роносзейський

замок) та визначений часовий проміжок – п'ятниця тринадцятого грудня, котра припадає на різні роки XX століття. У першій частині повісті перед читачем постають три ключові персонажі, конфлікт між якими, як стане відомо вже в третій частині, зумовив розвиток подальших подій. Друга частина повісті складається з, на перший погляд, не пов'язаних між собою подій та персонажів, але всіх їх об'єднує трагічна смерть у ніч на п'ятницю 13 грудня у роносзейському замку, таким чином, автор художньо вмотивовує існування циклічного календарного часу.

Оповідь у першій і другій частині ведеться від третьої особи, у третій – оповідачем є очевидець (Барба Драгутин), який розповідає про свої пригоди та розслідування у селі, де був розташований замок, оповитий страшними історіями та легендами. Автор-оповідач, згідно з логікою розвитку подій у повісті, теж має померти в роносзейському замку в ніч на Андрія, що припала на п'ятницю тринадцятого, але залишається живим через несподіваний збіг обставин. Відтак, саме герой-оповідач третьої частини розкриває таємниці дивних смертей у замку Роносзейка, які відбувалися у ніч на п'ятницю 13 грудня.

На початку повісті перед нами постає яскравий неординарний персонаж – художник Анджей Янковик, життя якого оповите ореолом загадковості. Як з'ясовується згодом, він є вовкулакою-перевертнем, здатним набувати тваринного вигляду за власним бажанням. У подобі вовка Анджей постає безжалісним і жорстоким створінням, він втілює в життя найстрашніші акти помсти, змодельовані його людською свідомістю. У дусі народних вірувань М.Трайста створює образ дводушника – людини з демонічною й людською душею, які співіснують в одному тілі. Згідно з народними віруваннями, «дводушники, як і вроджені вовкулаки, перекидаються на вовків у певний час, коли в них переважає «звіряче». Цей час ніяк не пов'язаний із фазою місяця і залежить від суто суб'єктивних причин у кожному конкретному випадку. Дводушник, набувши подоби тварини, пам'ятає все, що з ним відбувається, але не контролює себе і поводиться як тварина – може розтерзати навіть найдорожчу людину» [4, с.25-26]. Відтак, коли перевертень набуває вигляду вовка, його людська природа затьмарюється звіриною вдачею і людина повністю підпадає під вплив тваринних інстинктів, виявляючи агресію, злість, починає, як хижак, шукати собі здобич, нападає на живих істот. Крізь призму психоаналізу така фізіологічна трансформація людської природи може символізувати захоплення влади над психікою людини диференційованою частиною колективного несвідомого – архетипом негативної Тіні, її інстинктивним аспектом, оскільки людина набуває чітко виражених зооморфних рис. Як відомо з праць, К.-Г. Юнга, Тінь – це друге «Я» людини, її alter-ego, котре може бути проявом її світлої або темної сутності (позитивна і негативна Тінь). В образах більшості дводушників персоніфікується темний аспект архетипу – негативна Тінь.

Народні бувальщини часто метафорично переосмислюють одержимість людини руйнівними інстинктами як тимчасове перетворення у вовка: вовкулакою людина стає переважно вночі (адже це час заглиблення у

несвідоме – сновидіння, марення, галюцинації) і лише інколи вдень. Поява вовкулак пояснюється по-різному. За спостереженням Ф.Потушняка, вовкулакою людина «стає під впливом ворожки, але може також під такою планетою народитися, а тоді вона є вічним вовкуном» [6, с. 70]. Подібно пояснював уявлення про вовкулак О.Афанасьєв: «за повір'ями, вовкулаки бувають двох типів: це або чаклуни, що набули тваринної подоби, або звичайні люди, перетворені у вовків чарами» [1, с. 304]. Вовкуни народжені і «перетворені» не відрізняються своїми «здібностями». І, як було згадано вище, на вовків здатні перетворюватися дводушники.

Анджей Янковик є від народження перевертнем-дводушником, і цей факт зумовлює специфіку його характеру. Як і герої чарівних казок та міфів, герой повісті прагне одружитися з чудовою дівчиною й робить все заради цього. Але на відміну від казкових героїв, він не стає переможцем, не отримує бажаного – кохання тих жінок, що йому небайдужі, залишається не досяжним для нього у світі людей. І тоді художник-перевертень мстить за зневагу – в образі вовка загризає жінок, у яких закоханий. Спочатку він вбиває банщицю Клару, яка не виправдала його сподівань на взаємність, подарувавши свою «любов» капітану кавалерії Вольфраму Урбанеку (як перед тим дарувала й багатьом іншим). Клара і Вольфрам несподівано зникають, а невдовзі тіло капітана, «розірване хижим звіром, мабуть, вовком, було знайдене під одним із горбів Солован, де річка Іза впадає в Тису» [9, с.173]. Анджей планує і вбивство чарівної Дарки, ще навіть не отримавши від неї відмови: «він уб'є її, як убив…» [9, с.171] Клару. Паралельно автор повісті ніби мимохідь згадує образ вовка, який привернув до себе увагу місцевих селян: «Останнім часом багато лісорубів бачили самітнього вовка, який блукав ніччю вулицями Роносзейку, з ощетиненою гривою і хижими очима він вив на місяць та на вікна людських осель. Дехто говорив, що бачили його навіть на подвір'ї роносзейського замку» (с.171). На нашу думку, Анджеєм керує насправді не кохання до жінок, а інстинктивна одержимість, бажання володіти об'єктом своєї пристрасті. Аналізуючи символізм подібної поведінки казкового героя, С. Біркхойзер-Оері відзначила: «Опинившись у полоні неконтрольованих потягів, він може знищити свої глибокі почуття, тобто свою аніму. Образ тигра [на якого перетворився герой казки – О.Т.] символізує домінуюче прагнення до влади, а образ голодного вовка – сексуальний потяг» [2, с. 93].

Убивство Анджеєм чарівної Дарки, кохання якої він нестримно прагнув, відбулося в ніч з четверга на п'ятницю 13 грудня 1901 року (у ніч на святого Андрія). Це ключовий момент у розумінні сюжету повісті, чим і зумовлена назва твору. «Ніччю молодь вийшла на озеро кататися на човнах, після чого запалили вогні, щоб відігнати нечистих духів, як це роблять православні християни ще й по сьогоднішній час. Анджей запросив дівчину у свій човен, але та відмовила йому і сіла в човен Анталя, це сильно розлютило молодого художника і, коли вони повернулись до замку, здається, вогні не змогли відігнати нечисту силу, бо той перекинувся на вовка і роздер їх обох» [9, с.276]. Прикметно, що в казках той, кого з'їдає/кусає вовк, перебирає

демонічну природу перевертня. Зокрема, за спостереженням С.Біркхойзер-Оері, «бабуся з казки «Червона Шапочка», котра живе в лісі, теж стає пожираючою матір'ю, але спочатку її з'їдає вовк, який згодом займає її місце […] Бути з'їденим вовком може символічно означати одержимість злим духом. У цьому пожираючому образі виражається небезпечна тенденція зворотного заглиблення у несвідоме. Поїдаючи бабусю, вовк і її перетворює у пожираючу істоту» [2, с.212-213]. З точки зору психоаналізу, казкова сюжетна ситуація, коли герой стає жертвою хижої тварини (вовка чи іншої), метафорично відображає одержимість цього героя демонічним руйнівним аспектом несвідомого, свідчить про підпорядкованість Его архетипу негативної Тіні. Подібним чином можна пояснити логіку поведінки Анджея – він повністю підпорядкований темній стороні його особистості, одержимий архетипом негативної Тіні, метафоричним відображенням чого є перетворення героя на вовка. Доля жертв художника-перевертня схожа до історію бабусі з «Червоної Шапочки» – всі вони на чолі з першою жертвою, Даркою, опиняються по той бік життя і смерті, на межі світів, і вимагають нових смертей у ніч на Андрія, що припадає на п'ятницю 13 грудня. Образ чарівної дівчини Дарки демонізується, і саме її місцеві селяни вважають винною у загадкових смертях. Після смерті дівчини «скільки разів ніч на Святого Андрія – 13 грудня за старим стилем – припадає на п'ятницю, Дарка виходить з могили і вимагає одну душу за свою погублену душу. Кожного разу вбиває кого-небудь в замку» [9, с.228]. Таким чином, руйнівна сила Анджея метафорично проектується на дівчину – вона запрошує до себе на бал 13 грудня у п'ятницю (у час, максимально близький до моменту її смерті) душу чергової жертви. Така сюжетна ситуація у повісті М. Трайсти перегукується з описом балу Воланда в романі М. Булгакова «Майстер та Маргарита» і є діаметрально протилежною до казкових сюжетів, у яких дівчина, навпаки, звільняє героя від вовчої шкіри, повертає йому людську сутність, а не уподібнюється до нього. «В австрійській казці «Вовченя» герой через провину своєї матері народився у вовчій подобі. Він міг звільнитися від сутності звіра за такої умови: дівчина, яка полюбила його, повинна була здійснити декілька дивних ритуалів, зокрема, кинути його в палаючу піч. Зробивши це й піднявши погляд, дівчина побачила, що вовк перетворився в прекрасного юнака. Таким чином, в гарячому полум'ї печі відбулося відродження героя» [2, с.115]. У повісті М. Трайсти відсутні обидві казкові передумови для переродження Анджея: 1) Дарка не кохає перевертня, а, отже, цілюща сила кохання відсутня; 2) сам вовкулака не хоче ставати людиною.

Анджея лякає смерть, він хоче жити вічно, а це під силу тільки його демонічній сутності. Він не тільки не хоче позбуватися своєї здатності перетворюватися на вовка, але й прагне її та вічність розділити з обраною ним жінкою: «він зробить її безсмертною, тому що сам безсмертний» [9, с.170]. Унаслідок цього, на думку художника-перевертня, його обраниця стане безмежно щасливою. У повісті «У ніч на Андрія» казковий мотив порятунку героя від прокляття, що перетворило його на тварину,

трансформується в сюжетний хід порятунку людини від смерті через прилучення до когорти вовкулак та демонічних сутностей. Першим кроком до безсмертя Дарки стає її портрет, намальований Анджеєм. Художник-перевертень розмірковує про вічність і швидкоплинність людського життя й жіночої краси, він хоче, щоб Дарка назавжди залишилася такою прекрасною. Сам він теж прагне безсмертя й тому залишається вовкулакою. «Міг відмовитись будь-коли і стати знову смертним, тоді зміг би насолоджуватися душевним спокоєм, який дає кожному віруючому церква, ікони і молитви…» [9, с.175], однак «йому було достатньо думати про старість, щоб більше не бажати нічого, окрім того, що в нього було, – безсмертя. Старість йому здавалася жахливою, потворною і собачою» [9, с.175].

Згідно з народними віруваннями, людина-перевертень може позбутися своєї вовчої подоби кількома способами: «вдарити (тричі?) [себе – О.Т.] ліщиновим прутиком-однолітком» [4, с. 28], хтось може «перевести вовкулаку через хомут або тричі ударити перевеслом чи змусити тричі перекинутися через голову. Кажуть також, що на шиї кожного вовкулаки висить мотузка, розрізавши чи розірвавши яку, можна перетворити його на людину» [4, с.28]. Інформація про те, який із цих способів міг би допомогти Анджею стати звичайною людиною, у тексті повісті відсутня. М.Трайста дає читачеві можливість самостійно вибудувати у своїй уяві можливий хід подій. Своєрідна «недосказаність», огортає ще більшим ореолом таємничості образ загадкового художника, містифікує його.

Продовження історії про закоханого перевертня і його жертв ми знаходимо в третій частині повісті, тут події розвиваються вже в середині 80-х років XX століття, за панування соціалістичного режиму в Румунії. Барба Драгун, герой-оповідач, є викладачем румунської мови й літератури однієї із сільських шкіл Трансільванії (де більшість населення гуцули). Сама школа розташована в роносзейському замку, з яким були пов'язані події попередніх двох частин повісті. Саме в третій частині вмотивовуються не зрозумілі й, на перший погляд, не пов'язані смерті героїв, про які йшлося в другій частині твору. Вчитель Барба отримує настанову від керівництва – не зважати на повір'я та забобони й боротися з релігійними віруваннями, але йому судилося зовсім інше – він стає свідком багатьох подій, які не мають раціонального пояснення. Барба проводить самостійне розслідування загадкових смертей, що відбулися у роносзейському замку в ніч на Святого Андрія протягом цілого XX століття. І саме через його світосприйняття читач може зрозуміти, як пов'язані між собою всі містичні події, що мали місце в ніч на п'ятницю 13 грудня. Барба дізнається про інші обставини вбивства Анджеєм Дарки та Анталя: «Лукаш, брат Дарки, стрибнув на перевертня-вовкулаку і ціною життя встромив йому срібного ножа в серце. Так погинули в одну ніч всі четверо молодих людей. Тоді вбита горем мати Дарки та Лукаша прокляла замок, щоб кожної ночі на Святого Андрія хтось пожертвував життям за погибель її дітей» [9, с. 247]. Таким чином, мотив прилучення перевертнем своїх жертв до світу демонів доповнюється мотивом прокляття.

Після смерті Анджей, Дарка, Анталь і Лукаш продовжують своє існування на межі світів і повертаються у світ людей лише раз на декілька років – у п'ятницю тринадцятого грудня. М. Трайста проектує на своїх персонажів народні уявлення про дводушників: Дарка, Анталь і Лукаш через укуси перевертня уподібнюються до нього – отримують безсмертну демонічну душу. В уявленнях українців Закарпаття смерть дводушника відрізняється від смерті звичайної людини: «Коли помре дводушник, його чиста душа йде «там, де собі заслужить». Душа нечиста стає «упирем». Затримується подекуди в гробі, інколи в різних недоступних місцях, над водами, в хащах, пустинях і т. д. Є дуже злим. Кого зловить – виссе кров, уб'є, втопить. Має велику силу робити людям шкоду, в основному під час слабкого і нового місяця, від 9 години до першого співу півнів. Інколи нападає зараз після смерті на людину і худобу» [6, с.40]. У світлі таких народних уявлень стає зрозумілим прагнення померлої четвірки героїв запросити до себе чергового гостя у річницю своєї смерті, яка припадає на п'ятницю: «13 грудня 1907 року, коли ніч Святого Андрія припала з четверга на п'ятницю, […] ранком знайшли в стайні повішеного кучера одного нотаріуса із Сігетграду, який в ту ніч ночував у замку. А вже 13 грудня 1912 року, теж в ніч на Святого Андрія, саме так, з четверга на п'ятницю […] один австрійський купець вистрілив тричі з револьвера у свою дружину, після чого і сам застрелився» [9, с. 247]. Дарка, Анталь та Лукаш, відповідно до законів контагіозної магії, отримали другу демонічну душу, котра не може подолати межі між світом живих і мертвих. Як давні язичницькі божества, вони вимагають вшанування та принесення в жертву життя людини. Втративши зв'язок з «чистою» душею, нові набуті демонічні сили героїв зростають, вони стають уособленням персоніфікованої смерті.

М.Трайста зображує в повісті «У ніч на святого Андрія» уявлення українців Трансільванії про інших демонічних та загадкових істот, подаючи їх через сприйняття вчителя Барби Драгутина: «Через два місяці я знав всі фантасмагоричні оповідання села, у якому кожен малюк хоча б один раз у житті бачив привида, який виходив ніччю з могили, щоб нанести шкоди живим, Бабу Ягу, яка летіла на мітлі понад лісами Гиджі, в яких звичайно всі бачили, як танцюють мавки, а деякі, ті, у кого багатша уява, були викрадені дикими дівками і опинилися в їхнім царстві, звідки їм вдалось втекти тільки завдяки щасливим обставинам […]. Кожен з них бачив дідька в лозових кущах […]. Також кожен з них чув стогін загиблих каторжників, голос сокири, чи сопілку Ілька, якого викрали мавки, який бродив лісами навкруг села, тупіт коней Довбушевих опришків і стукіт величезної палиці, на яку опирається чорнокнижник» [9, с. 227]. Барба мимоволі починає вірити у народні перекази, коли вони загрожують стати частиною його життя, оскільки він у ніч на п'ятницю 13 грудня повинен чергувати в школі, розташованій у роносзейському замку, і може стати черговою жертвою прокляття.

Зауважимо, що в повісті «У ніч на святого Андрія» автор художньо переосмислив символіку чисел. Усі трагічні події у творі відбуваються 13

числа. А, як відомо, у більшості міфологічних систем світу число тринадцять вважається нещасливим. «Погана слава закріпилася за ним ще в давнину. У вавилонян тринадцятий (додатковий) місяць називався «провісником нещастя», у китайців – «володарем бід». Дослідники матріархату відштовхуються від того, що спочатку тринадцять було священним щасливим числом. У матріархальних суспільствах зазвичай використовувався не сонячний, а місячний календар, за яким рік ділився на тринадцять місяців. У кінці року, під час зимового сонцестояння,сонце нібито вмирає, і це відбувається саме в тринадцятому місяці» [8, с. 278]. Таким чином, всі трагічні події повісті відбуваються саме у ніч 13 грудня невипадково: 1) в народних віруваннях тринадцятий місяць асоціювався зі смертю живої істоти чи старого року/старого сонця (а сьогоднішнє 13 грудня належало в давньому календарі до 13 місяця); 2) ніч (а особливо північ) сприймалася як період активності темних сил.

Символіка п'ятниці тринадцятого теж має міфологічне підґрунтя в народних віруваннях: п'ятниця веде облік всіх гріхів людини, починаючи від семи років, і вона – дуже строгий суддя, п'ятниця карає грішників і тих, що порушували певні табу, пов'язані з цим днем тижня. Відповідно сила покарання зростає в кілька разів, якщо це п'ятниця тринадцятого числа, котре асоціюється зі смертю.

І якщо число тринадцять у повісті пов'язане з дією демонічних сил, то число три постає уособленням життя й порятунку. Тричі Барба Драгутин у своїх снах-мареннях потрапляє на бал, де збираються покійники. Двічі його не помічають господарі «свята», а на третій раз він дізнається від Дарки, що не є запрошеним гостем. Барба уникає чергування в школі у ніч на 13 грудня, і завдяки цьому залишається живим. Число три в міфах народів світу означає «синтез, оновлення, вирішення, творчий потенціал, всезнання, народження, зростання, воно – символ світового дерева, тобто основна константа міфопоетичного мікрокосму і макрокосму (є числом виміру міфопоетичного хронотопу), абсолютної досконалості, вирішення конфлікту, поставленого дуалізмом» [7, с. 62-63]. Барба Драгутин вивчає багато документів про трагічні випадки в роносзейському замку, спілкується зі старожилами задля увиразнення деталей загадкових смертей, потрапляє у простір, де може поговорити з душами померлих (як казковий герой у тридесяте царство: 3 і 10 – тринадцяте або тридцяте?), – тобто стає на шлях пізнання та розвитку, прагне вирішити конфлікт між законами матеріального світу та уявлень про потойбічне життя. І саме три візити на бал чарівної Дарки допомагають йому позбутися внутрішнього конфлікту, фобій та уникнути смерті. Загадковості розв'язці сюжету додає мотив появи у межах реального світу дорогоцінного медальйона, подарованого Барбі уві сні-маренні Даркою під час його третього візиту на бал покійників: «На його шиї, на ланцюжку, висів хрестоподібний дорогоцінний камінь кольору Дарчиних неймовірно зелених очей, до якого був прикріплений золотий Христос» [9, с. 319]. Герой зміг уникнути долі жертви вовкулаки-перевертня ще й тому, що отримав оберіг від королеви балу, й вранці прокинувся живим у своєму ліжку з кулоном-

талісманом на шиї. Його мандрівка у потойбіччя закінчилася щасливо. Подібно до героя чарівних казок Барба проходить випробовування на сміливість та стійкість, долає межу життя і смерті, і у такий спосіб відбувається його психологічна ініціація.

Число три часто зустрічається в чарівних казках. Щоб отримати бажане, герой повинен виконати три завдання, здобути три предмети, подолати трьох супротивників, побувати у трьох царствах, отримати допомогу від трьох побратимів, трьох принцес чи інших помічників, вибрати одну з-поміж трьох доріг, його шлях часто триває три дні, три роки чи три години. За спостереженням Ю. Жаданова, «трійка кваліфікується як досконале число. Це число вважалася числом Божественної Трійці, […], а також числом людської душі» [3, с.144]. Відтак, прикметно, що Барба рятує свою душу, тричі побувавши в ірреальному просторі – серед померлих у ніч на Андрія. Трійка в міфології постає уособленням абсолютної досконалості, переваги, символізує духовність та, згідно з теорією К.-Г. Юнга, символізує прагнення до пізнання та самопізнання, є передумовою осягнення власної самості.

Отже, у повісті «У ніч на святого Андрія» М. Трайста моделює дві взаємно переплетені реальності – упорядкований раціональний світ людей співіснує зі світом магії та містики. Розгадка причини смертей у ніч на п'ятницю 13 грудня нагадує детективну історію, у якій поступово відкриваються все нові й нові факти. У ролі «слідчого» виступає вчитель Барба Драгутин, котрий проходить, подібно до казкового героя, шлях пізнання й відкриттів, потрапляє у незвіданий світ потойбіччя й усвідомлює можливість існування альтернативної реальності, яка не вкладається в рамки матеріалістичного світогляду. Таким чином, автор підкреслює: те, що нам здається сном, не завжди сон. Містикою огорнута в повісті й тема кохання: якщо любов облагороджує звичайну людину, то її різновид – інстинктивна пристрасть – руйнує душу, уподібнює чоловіка до перевертня-вовкулаки. Образ Анджея Янковика можна інтерпретувати двояко: 1) як художньо переосмислений автором образ вовкулаки-перевертня, уявлення про якого збереглися в народних повір'ях, або 2) як метафоричний образ чоловіка, який втратив внутрішній зв'язок з Богом та добром і є одержимим гординею та прагненням задоволення власних тваринних інстинктів. Містичні уявлення про вплив чисел 3 та 13 на життя людей знайшли у повісті цікаву художню інтерпретацію й стали тою віссю, навколо якої розгортаються події твору.

Література

1. Афанасьев А.Н. Ведуны, ведьмы, упыри и оборотни / Афанасьев А.Н. Славянские колдуны и их свита. М.: РИПОЛ классик, 2009. С.159-390.
2. Биркхойзер-Оэри С. Мать: архетипический образ в волшебной сказке / Сибилл Биркхойзер-Оэри ; под ред. М.-Л. фон Франц ; пер. с англ. В.Мершавки. М. : Когито-Центр, 2006. 255 с.
3. Жаданов Ю., Жаданова Т., Савина В. Символика чисел в романе Д.Лессинг «Браки между зонами Три, Четыре и Пять». Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія, 2015. №14. С. 143-146.
4. Мусіхіна Л. Звірослов: Міфологема тваринного світу українців. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2013.192с.

5. Потушняк Ф. Вовкун / Літературна Неділя. Унгварь, 1941. Ч.9. С.69-71.
6. Потушняк Ф. Душа в народнім повір'ю села Осій. Науковий збірник товариства «Просвіта» за 1937-1938р. Річник XIII-XIV. Друкарня оо. Василіян в Ужгороді, 1938. С.33-44.
7. Слухай Н. Числова символіка у мові й обряді східних слов'ян. Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика. 2001. Вип. 4. С. 57-68.
8. Сергеев В. Нумерология и символика чисел в жизни людей и судьбе человечества (этнолингвистический этюд). Вестник Чувашского университета. 2015. № 4. С. 275–280.
9. Трайста М. Г. У ніч на святого Андрія / Трайста М. Г. Між коханням і смертю. Бухарест: Видавництво RCD EDITORIAL, 2016. С. 167-320.

Тема 5.
Міфологічне підґрунтя мотиву подорожі у часі в оповіданні М. Трайсти «Людина з того світу»

Мотив подорожі у часі ми зустрічаємо в творах, що належать до наукової фантастики, фентезі, а також у сюрреалістичній та символічній прозі, постмодерністській літературі. У кожному конкретному випадку цей мотив має свою специфіку. За спостереженням А. Мойсея та А. Аністратенко, «перехід від язичництва до християнства супроводжувався суттєвою перебудовою всієї структури часових уявлень у середньовічній Європі. Але архаїчне сприйняття часу не зникло – воно лишень відступило на задній план, так би мовити у «нижчий» пласт народної свідомості» [1, с. 110]. Оригінальну інтерпретацію мотиву подорожі в часі знаходимо в оповіданні М.Трайсти «Людина з того світу». Автор поєднує в одному творі народні вірування, реалістичне зображення побуту селян, містичні мотиви та елементи жанру детективу. Один з головних героїв – Петро Дунька – несподівано опиняється в майбутньому, а інший – майор міліції Вішован – намагається розгадати загадку появи дивного чоловіка в старосвітському одязі в селі Верхнянки через шістдесят років після моменту його зникнення.

М. Трайста постійно тримає свого читача в напрузі, поступово розкриваючи в оповіданні нові деталі, які підтверджують гіпотезу про подолання Петром Дунькою значного часового проміжку. Цікавим є сюжетний хід, який визначає необхідні передумови для подорожі в майбутнє. Виявляється, Петро перенісся на кілька десятків років вперед у ніч свого весілля. А, як відомо, весілля – це один з обрядів переходу (за А. ван Геннепом), коли хлопець долає умовну межу між двома світами – часом безтурботного юнацтва в межах батьківської сім'ї та часом реалізації себе як особистості в межах нової родини, опиняється в ролі чоловіка та батька. На нашу думку, зникнення Петра Дуньки під час власного весілля є зовсім не випадковим – він, як і належало, був готовий перейти через межу юнацтва й зрілості – метафорично, психологічно переродитися. Але замість очікуваного переходу в нову соціальну роль відбувається переміщення в часі. Герой долає не психологічно-соціальну межу, а часовий бар'єр: замість того, щоб стати

чоловіком своєї нареченої, він зникає на багато років з її життя. Відповідно для Петра від моменту його зникнення минає мить, а для його нареченої Марійки понад 60 років. Відтак, мотив подорожі в часі отримує в оповіданні М. Трайсти трагедійний відтінок, адже ця подорож зробила нещасними двох закоханих людей та їхніх нащадків.

Подібно до жанру чарівної казки в оповіданні «Людина з того світу» з'являється образ побратима – сержанта Нестора Євсебія, який, на момент Петрового весілля є поза межами світу людей і на спомин про нього на кладовищі у селі Верхнянки Петро поставив хрест. Колись, під час Першої світової війни, Євсебій врятував Петрові життя, й відтоді вони стали щирими друзями. Про цю подію Петро Дунька розповідає майорові Вішовану та професорові Мунтяну: «Хоча куля пройшла мені крізь плече, мабуть, кров застигла від морозу, […] і хоча я не мав ні рісочки в роті більше п'яти днів, смоктав тільки чатину смерек і потім випльовував її, але сили ще не покинули мене зовсім. Таким знайшов мене сержант Євсебій і потяг за собою, мабуть, зо три кілометри» [2, с. 346]. Ставши у нагоді головному героєві оповідання, у дусі чарівної казки – виконавши свою функціональну роль, сержант зникає – помирає, отримавши поранення. Але якщо в казках чарівний помічник (побратим) метафорично передає свої функції головному героєві і автоматично залишається «поза кадром», то в оповіданні М. Трайсти сержант Євсебій потребує вдячності та уваги від свого побратима Петра й бере з нього обіцянку, що той поставить край цвинтаря хрест у Верхнянках і запросить його до себе на весілля: «Якщо мені не пощастило жити у вашому селі, то хоч най пом'януть мене у ньому, а ти, Петре, коли будеш женитися, то прийди до того хреста і запроси мене на твоє весілля, прийди, Петре, буду чекати тебе!» [2, с. 347]. У такий спосіб автор моделює передумову мотиву подорожі в часі: Петро долає у ніч свого весілля ще одну межу, він запрошує мертвого товариша до себе на весілля, і той приходить. Таким чином, сержант Євсебій переходить кордон між світом мертвих і світом живих, а Петро завдяки спілкуванню з померлим подорожує між двома часовими площинами.

Петро Дунька ділиться своїми спогадами з майором, прагнучи довести, що він справді жив у 20- роках XX століття: «випив з сержантом корчажку горілки, але п'яним не був. Пили і не п'яніли, а ранком, так десь до першого співу півнів, виправив верхи його до хреста, а той запросив його до себе, «на той світ», де посидів кілька хвилин, але коли повернувся, не впізнав ні цвинтар, ні село, ні людей» [2, с. 348]. Петро потрапляє у Верхнянки, але все навколо нього чуже. Автор яскраво змальовує конфлікт двох картин реальності, який виникає у душі Петра Дуньки. Його не впізнають односельчани, приймають за Дмитра Дуньку (його зниклого внука), а він, у свою чергу, теж не впізнає оточуючих. Подорож у часі зруйнувала знайому картину світу, забрала близьких людей й протиставила Петра соціуму. Тепер він чимось подібний до свого померлого побратима Євсебія – перебуває в чужому для нього світі, нікому не потрібний, людина з потойбіччя, привид з минулого.

М. Трайста цікаво змальовує процес пізнання Петром Дунькою нової для нього реальності, і цей процес є досить сумним для героя. На відміну від пригод героїв наукової фантастики, які відкривають для себе в майбутньому новий цікавий світ, переповнений новими науково-технічними відкриттями, герой М. Трайсти страждає від ностальгії за втраченим життям та розгубленості. Можна сказати, що він є навіть екзистенційним героєм, якого переповнює самотність і відчуття абсурдності життя в новому для нього часі й просторі.

Важливу роль для розуміння містичності подорожі в часі Петра Дуньки відіграє місце, яке стало відправною точкою мандрівки в майбутнє. Згідно з народними віруваннями, могила чи поминальне місце (хрест) на честь покійника є своєрідною межею між світами, тому, потрапивши вночі на місце, звідки нібито з'явився сержант Євсебій, Петро опинився у безчассі, а час у світі мертвих, згідно з міфами, має зовсім інші характеристики та цикли. Тому повернутися до дому у свій час, у ніч весілля, Петрові не вдалося – у світі мертвих минає мить, у світі живих – десятиліття. Відтак, образ побратима Євсебія набуває в цьому контексті негативної семантики: саме через його втручання в розмірений хід подій Петро позбувся свого майбутнього, яке він планував провести разом з дружиною та дітьми. Чи було таке втручання Євсебія в життя Петра навмисним, чи прагнув він завдати побратимові шкоди, ми так і не дізнаємося з сюжету оповідання. Фінал твору залишається відкритим, оскільки ні на це питання, ні на інше – куди раптом зник Петро Дунька з майбутнього, відповіді нема. Автор інтригує читача, описуючи словами професора Мунтяну зникнення Петра: «Просто зник, розвіявся, тільки халат і піжама лишились на ліжку […] Уявіть собі, майоре, разом з ним зник і його одяг, в якому ви привели його до мене. Зник, просто зник, майоре, із закритої на ключ кімнати, без ніякого сліду» [2, с. 351]. Таким чином, друга подорож в часі вже не потребує перебування на межі між світами, герой зникає з лікарні для душевно хворих цілком містично. Які обставини сприяли цьому зникненню, залишається загадкою. Так само важко окреслити причину й мету, які обумовили подорож у часі Петра Дуньки. Можливо, М. Трайста прагнув привернути увагу свого читача до незвичайних подій, що інколи трапляються в нашому житті, й наголосити, що не всі події вкладаються в рамки раціональності та логіки, у житті має місце містика, а тому просте дотримання ірраціональних народних звичаїв та правил може врятувати від бід та розчарувань (наприклад, не варто ставитися до мертвого, як до живого, і кликати його на весілля).

В оповіданні М. Трайсти мотив подорожі в часі має містично-трагедійне забарвлення, тяжіє до екзистенційної проблематики, сюжет своїм корінням сягає народних оповідей про спілкування людей з небіжчиками та розповідей про подорожі в потойбіччя, натякає на небезпеку необачних клятв та обіцянок й заборону порушувати християнські табу. Подорож у часі для Петра Дуньки не була конструктивною, не сприяла його самовдосконаленню, а, навпаки, внесла хаос і неспокій у його життя. Причина, яка зумовила цю мандрівку в часі, а також її наслідки залишаються за межами сюжету, фінал твору відкритий.

Література

1. Аністратенко А., Мойсей А. Подорож у часі як відголосок ритуальної пластики фольклорної обрядовості у художній прозі // Актуальні питання суспільних наук та історії медицини. 2017. № 3. С. 109-115.
2. Трайста М. Г. Людина з того світу / Трайста М. Г. Між коханням і смертю. Бухарест: Видавництво RCD EDITORIAL, 2016. С.321-351.

Тема 6
Модерна інтерпретація есхатологічних міфів та демонологічних легенд у романі М. та С. Дяченків «Відьомська доба»

Уперше роман «Відьомська доба» був опублікований 1997 року в київському журналі «Радуга». Це містично-фантастична історія про почуття двох, на перший погляд, зовсім різних людей, їх боротьбу за своє щастя і пошуки власного «я». Автори моделюють містичну сюжетну ситуацію, коли закоханими є чоловік та жінка, яких доля прирекла бути антагоністами, вічними ворогами. Вона – наймогутніша відьма, якій судилося викликати апокаліпсис, а він – Головний інквізитор, котрий переслідує таких, як вона.

Роман «Відьомська доба» відкриває фантастичний світ, де поруч існують звичайні люди і відьми, а мертві деколи повертаються до живих, щоб забрати їх до себе. Країна, в якій розгортаються описані в творі події, подібна до країн Східної Європи. Однак це не зовсім звичайна країна, тут міфи стали реальністю: серед громадян цього суспільства є відьми, нав'є, чугайстри. Тут є інквізитори, але не подібні до середньовічних, оскільки наділені магічним чуттям, і їх завданням є стежити за тим, щоб демонічні істоти не втручалися в життя простих людей, не шкодили їм. Інквізитори ведуть облік відьом, класифікують їх за рівнем сили та ізолюють тих, які загрожують звичайним людям. У дивному світі, створеному авторами, полювання на відьом – вимушена необхідність, а не жахлива помилка історії, адже відьом дуже багато і деякі з них справді небезпечні.

Роман «Відьомська доба» Дяченків засвідчив, що міф не лише повертається в літературу, він є важливим фактором її руху у нових формах. У творі представлена авторська модель міфічного світу, створена на основі глибинних міфосхем. Оскільки тут природно переплелися магія та реальність, то структуру твору формують два плани – міфологічний і реалістичний. Але давній міф, втративши цілісність, своїми елементами розчинився в творі на образному, сюжетному, ідейно-тематичному і навіть хронотопічному рівнях. У тексті роману чітко не вказано хронологічні межі. Художній простір тут різнорідний і сполучає одночасно два різні хронотопи: події паралельно розгортаються у наш час, про що свідчать вказівки на сучасні блага технічного прогресу, і недалеке минуле, період молодості головного героя. Зустріч головних персонажів твору відбувається у вигаданій країні, частково схожій чи то на Україну, чи на одну зі східноєвропейських держав. Цей дивний державний конгломерат, де майстерно поєдналися

елементи української культури та європейські традиції, створює ідеальне місце для розгортання сучасної версії давнього міфу.

Водночас художній світ роману Дяченків дуже схожий на наш – з автомобілями, дачами, навчальними закладами, цирком, балетом і телебаченням, словом, з усіма радощами технічного прогресу. У героїв типові слов'янські імена, назви вулиць і площ перегукуються з київськими, іноді трохи змінені або не зовсім... Правда, є одне «але» – жінкам тут непросто. Жінка або може народитися відьмою і стати служителькою зла після обряду ініціації, або ж відмовитися від ініціації і стати на облік у службі інквізиторів. Головній героїні рудій Івзі Лис судилося народитися відьмою. Тому їй необхідно зробити вибір: пройти обряд ініціації і стати на бік темряви, перетворившись на повноцінну відьму, бездушну, могутню істоту, позбавлену людських почуттів; або погодитися на реєстрацію – принизливу процедуру, після якої вона стане «безпечною для суспільства». Однак бути облікованою, означає отримати тавро людини другого сорту, що рівноцінно духовній смерті. Прийняття рішення дівчині дається нелегко, оскільки вона не бажає ні того, ні іншого. Івга прагне жіночого щастя – бути коханою жінкою і матір'ю, але… Вона відьма, і ніщо не може це змінити. Дівчина усвідомлює свою «інакшість», від того почувається ніби загнаною у глухий кут.

Мотив ініціації відіграє важливу роль в організації сюжету цього художнього твору. Його сміливо можна віднести до головних міфологем роману. Треба сказати, що авторам вдалося створити власну систему міфологем за допомогою реконструкції первісного міфу, інтерпретації «вічних» образів відповідно до реалій зображуваного часу. На прикладі головних персонажів, з їх цілковитою протилежністю, у романі показано дуалістичність світу, де влада належить чоловікам. Зображуючи взаємостосунки він-вона, де чоловік є своєрідною запорукою порядку в державі (космос), а натомість жінка – втіленням неспокою (хаос), письменники висувають на перший план проблему «жінка й соціум». При цьому розгортають думку, що розвиток суспільства визначається його ставленням до жінок. З цією метою в романі «Відьомська доба» світи чоловіків і жінок постійно зіставляються, однак в кінцевому підсумку зливаються в єдиний Всесвіт, ніби підтверджуючи відому аксіому про притягання протилежностей. Принаймні такими, зовсім різними, виступають головні герої на початку твору. Він – зрілий чоловік з багажем досвіду за плечима, вона – ще зовсім юна; він наділений великою владою та силою, вона – незахищена й безправна відьма; він переслідувач, вона утікачка. Та саме ці протиріччя стали поштовхом до їх об'єднання, перетворивши життя Івги і Клавдія на нескінченну подорож, впродовж якої кожен з них проходить власну психологічну ініціацію. Схематична структура роману відображає певне обрядове дійство з дещо нетрадиційною ініціальною формулою у фіналі.

Архетипну семантику в романі «Відьомська доба» має відьма. Здебільшого в українській літературі відьми-чаклунки виступають

посередниками між світом магічним і людським, вони є хранительками давніх знань та ритуалів. У Дяченків відьми – це межовий персонаж у контексті одвічної боротьби добра і зла. Письменники не дотримуються традиційного поділу відьом на «родимих» і «навчених». Натомість пропонують власну систему їх ідентифікування. У романі відьомський статус отримують окремі жінки тільки від народження і поділяються за своїми фаховими здібностями на відьму-стяг, відьму-щит. Окрему категорію становить відьма-Матка, але вона народжується раз на чотириста років. В описаному Дяченкками суспільстві, де чоловіки займають панівне становище, відьми змушені або боротися за право бути собою, або смиренно погоджуються на проходження процедури «знешкодження». Тільки головна героїня вирішила чинити супротив такому стану речей. Причина, яка спонукає відьму Івгу бути іншою, ніж її демонічні подруги, це кохання. Саме заради найкращого з людських почуттів вона відмовляється від можливості бути володаркою світу, адже знає: «Любов робить людину залежною. А відьми цього не терплять». [с. 379]

У «Відьомській добі» перед читачем ми бачимо переосмислений образ відьми, не такий, як у фольклорних текстах. Івга – сучасна відьма, схожа на багатьох міських дівчат – одягнена в джинси, кросівки, зі спортивною дорожньою сумкою, з багажем юнацьких проблем. Письменники вирішили не наділяти її всіма вміннями та особливостями архаїчної відьми. Письменницька увага в основному зосереджена на змалюванні історії кохання відьми Івги, яке розгортається на тлі неминучої світової катастрофи. Слід відзначити надзвичайно глибокий психологізм цього твору. Мотив психологічного роздвоєння Івги, яка проти своєї волі змушена бути відьмою, супроводжується мотивом її страждання. Перший раз вона покохала хлопця (Назара) і не може з ним бути через його інфантильність та упереджене ставлення Назарового батька, а вдруге - в Головного інквізитора Клавдія, який повинен її знешкодити, оскільки це його робота. Щоб бути разом зі своїм коханим, в обох випадках Івзі потрібно порушити закони інфернального світу. Як і в багатьох фольклорних переказах про відьом, у романі також присутній мотив знищення світу, що супроводжується поширеним та поліваріантним народним оповіданням про чоловіка, який літав на відьомський шабаш. Глибинний психологізм та емоційна напруга в романі означена присутністю потойбічного жаху, архетипного страху. Даючи волю уяві, письменники конструюють найфантастичніші сцени руйнування світу. Івга у процесі своєї ініціації перероджується, її свідомість витісняється темною особистістю, що жила в глибинах її душі. Івга разом з відьмами стають єдиним цілим, яким вона здатна керувати, її сила безмежна, вона провокує катаклізми, які знищують все на своєму шляху: «Хаос у всьому світі. Світі відьом […] Смерч тепер корився ЇЙ. Злився з НЕЮ, всмоктався у НЕЇ, став ЇЙ над головою, і, закидаючи обличчя, ВОНА бачила крізь трубу, що шалено обертається довкола осі, зорі […] Шабаш. Відьми отримали свою коротку історію – і втратили в миті своєї історії, свого божевільного шляху до МЕТИ довічну свою природу… Загубили свій зміст або відсутність

потреби в ньому – заради того, аби шукати і знайти його. Як людей ЇХ більше не буде. Як люди вони зникнуть разом з людьми, які в миті своєї природи втратять свою довічну історію […] червоне ядро. Центр, огорнутий важкою мантією; усе це безупинне обертання, злети і падіння — траєкторії наближення ЇЇ доньок, зараз вони зіллються з МАТІР'ю, зараз…» [с. 414]. Івга вже майже не чує голосу Клавдія, який вирішив принести себе в жертву заради повернення її витісненої свідомості й порятунку світу. Однак кохання перемагає, часові площини зміщуються, і в кінці твору Івга та Клавдій повертаються в початкову точку – момент їх першої зустрічі. Відтак, апокаліпсис подолано. Тепер він не настане, бо і відьма, і інквізитор пройшли свої випробування, здобули необхідний досвід і не допустять руйнування світу. Вони отримали другий шанс. Таким чином, в романі тісно переплелися і есхатологічні, і космогонічні міфи.

Катастрофа в есхатологічних міфах відбувається, як правило, внаслідок порушення богами чи людьми моральних норм, внаслідок гріха. Тобто катаклізми пов'язуються із ритуальною провиною. Апокаліпсис у Дяченків має виражене ґендерне підґрунтя. Провина лежить не стільки на відьмах, які подібно до типово фольклорних персонажів тут також марковані спустошуючою апокаліптичною силою, скільки на чоловіках. Точніше, до неминучого страшного вибуху, що мав би зруйнувати світ, призводять нерівні умови існування жіноцтва в чоловічому соціумі, несправедливе, а подекуди й жорстоке ставлення чоловіків-інквізиторів до жінок-відьом, чоловіків-чугайстрів до жінок-нявок. Наслідуючи есхатологічні міфи, автори роману майстерно передали почуття розчарування, космічної втоми героїв, їх бажання володарювати напередодні шабашу, логічним завершенням якого стає боротьба з хаосом і перемога над ним, що, до речі, становить сутність космогонічного міфу. На зміну деструктивній самотності, почуттю вічного страху, які збудили у юній душі Івги вектор її руйнівної сили, приходить спокій.

На перший погляд, міфологічні персонажі роману «Відьомська доба» постають надзвичайно близькими до фольклорних прототипів. Так, Нявки як типовий персонаж карпатських, точніше гуцульських легенд, у романі також виступають у вигляді жіночих духів, пов'язаних зі світом Нави, тобто померлих. За народними переказами, ці істоти не мають тіла, не віддзеркалюються у воді, без спини, тому всі нутрощі видно, і їх імена означають «втілення смерті». Нявки невагомі, коли ступають по траві, вони на прогинаються. Ні сонце, ні місяць не можуть змалювати тінь нявки. Тих, хто піде за ними – заведуть у безвість. У деяких місцевостях гуцули вважають, що вслід за мавкою по землі тягнуться її нутрощі. У романі цей міфологічний персонаж ретельно виконує обов'язки, приписані йому фольклорними уявленнями, насамперед цілковито торжествує демонічна сутність цієї фантастичної істоти. У той же час дяченківські нявки – це вже цілком новий образ, що поєднує у собі частково риси русалок (Дюнка потрапила у світ мертвих через утоплення, тому весь час була мокрою «Її волосся ніяк не просихало. Коли обіймав її, мокрі пасма крижаними змійками торкалися його плечей» [с. 116]) і мавок, які часто в народних оповіданнях

постають у вигляді молодих красивих дівчат, що танцями і співом заманюють хлопців у ліс (Дюнка двічі тягнула Клавдія зі собою на той світ: «…няви, зазвичай, спілкуються з людьми лише для того, щоб убити. Зрівняти шанси…» [6, с. 119]). Автори показують, як після свого знищення, нявки стають чимось на кшталт висушеної шкіри чи хутра, в цьому також вчувається відголос міфологічного уявлення про них. На відміну від гуцульської міфології, де у взаєминах цих істот з людьми переважають позитивні риси (вони допомагають людям, доглядають худобу на полонині, охороняють її від дикого звіра), у романі простежується їх двояке трактування. Ці герої виступають представниками насамперед темних демонічних сил: «Вони НАВИ. Порожні оболонки, заповнені… мороком. Коли ми знищуємо морок, оболонки знову порожніють… Це не люди. Це так, наче до тебе прийшов убивця у машкарі прекрасної дівчини. Або, ще гірше, під личиною твоєї матері» []. Та водночас викликають у читача змішані почуття – не лише страху, перестороги, огиди, а й співчуття.

У романі «Відьомська доба» автори переосмислюють ще один міфологічний образ – ми бачимо нового, осучасненого чугайстера. У фольклорі цей персонаж відомий як мешканець карпатських лісів, а в інших слов'янських міфах його не знають. Народна уява змальовує чугайстера у вигляді високого, «лісового чоловіка», одягнутого в білий одяг, зі шкірою, покритою довгим волоссям. Своїм поводженням і зовнішністю він нагадує лісовика. За гуцульськими повір'ями, чугайстер ловить лісових нявок і поїдає їх. Проте до людей нібито ставиться доброзичливо, поспілкувавшись з ними при зустрічі, він відпускає їх, не завдавши шкоди. У романі Дяченків чугайстер – працівник такої собі правоохоронної служби, «Чугайстир», завданням якої є виявлення і знищення демонічних істот – нав'є, живих мерців, мавок. Як і в народних віруваннях, чугайстри у романі «Відьомська доба» володіють мистецтвом магічного танцю, котрий є зброєю проти демонів: «Чугайстри знищують нявку танцем, що обсотує жертву незримими тенетами, душить і спустошує; нявку після дематеріалізації Івга бачила також» [с. 36].

При творенні сюжету роману «Відьомська доба» спостерігається, так би мовити «пошарове» накладання семантичних полів міфів та авторської оповіді, що постійно чергуються. Щоб ввести у сюжетну канву міфообраз, Дяченки використовують доволі поширений в літературі прийом нарації. Причому, наративна структура нетрадиційна і характеризується фіксованим буттям, непослідовністю у зображенні подій, зокрема, події втрачають свою об'єктивність та реальний статус. Тому міфологічний мотив твору є основою сюжетної інтриги. Адже письменники, спираючись на фольклорні перекази, намагаються показати незвичайність своїх героїв, і наскрізно-осьовими тут виступають, скажемо так, «парні» образи, яких автори наділили подвійними іменами: міфологічно-міфологемним (відьма, нявка, чугайстер, інквізитор) та людським (Івга, Федора, Дюнка, Пров, Клавдій та ін.).

Отже, художній світ Марини та Сергія Дяченків характеризується використанням розгалуженої системи міфів і міфологічних сюжетів, через

посередництво яких вони по-своєму осмислюють світ і репрезентують власну філософську концепцію. Чільне місце в їхніх творах, у тому числі в романі «Відьомська доба», займає матеріал міфолого-легендарного походження, що передає специфіку ментальності українського народу з його схильністю оживлювати, естетизувати навколишній світ. За допомогою фантастично-міфологічного тла вони зуміли передати природність характерів своїх героїв, здійснити цілковито авторську інтерпретацію образу демонічної жінки.

Література

Відьомська доба: Роман / Марина Дяченко, Сергій Дяченко ; Іл. М. Євшин. – Львів: Кальварія, 2000. 417 с.

Тема 7.
Переосмислення міфологічних оповідей про самогубців у романі Михайла Рошка «Ревнощі з того світу»

Серед когорти закарпатських письменників особливе місце посідає М.Рошко, творчість якого є багатоаспектною, різноплановою, цікавою й водночас малодослідженою. Образна система роману «Ревнощі з того світу» тісно пов'язана з українською міфологією, автор майстерно поєднав тему кохання з уявленнями про самогубців, душі яких залишаються на межі між світами. Читача відразу з перших сторінок роману захоплюють динамічний сюжет, несподіваний розвиток подій, містика, опис обряду екзорцизму та цікава інтерпретація долі сучасної жінки-журналістки, котра відкриває для себе інший бік реальності й змушена зустрітися з потойбічною суперницею. Роман «Ревнощі з того світу», написаний у 2003 році, є дуже цікавим з точки зору художнього переосмислення автором українських міфологічних вірувань про самогубців та спокуту душі за гріх після передчасної смерті.

Закарпатський фольклор рясніє легендами та бувальщинами про містичні подорожі душі, демонів та дводушників. М. Рошко зумів майстерно переплести їх у своєму творі з проблемами боротьби добра та зла, любові й ненависті, зради й спокути за моральний переступ, жертовності й прагнення самореалізації в суспільстві. Автору роману «Ревнощі з того світу» вдалося вийти на новий якісний рівень в переосмисленні народних вірувань крізь призму викликів сучасної цивілізації. Відтак, М. Рошко є новатором у жанрі містичного фентезі в літературі Закарпаття.

У романі «Ревнощі з того світу» письменник осмислює шлях людини до щастя через самопізнання та боротьбу з ірреальним злом. Кохання журналістки Наді та вдівця Антона проходить через випробування містичним вторгненням у їх життя привида – душі його попередньої дружини Ганни, яка закінчила життя самогубством. Надя зайняла місце Ганни поруч з Антоном, і це викликало гнів покійниці. Відповідно до народних вірувань, людська душа повинна пройти визначений їй долею життєвий шлях, подолати ряд випробувань і отримати після фізичної смерті винагороду чи покарання за свої вчинки. Однак душі самогубців опиняються на межі між світами,

оскільки позбавлені належних поховальних обрядів і не можуть потрапити у світ мертвих. «Душі тих, що загинули через нещасний випадок, залишаються на землі до того часу, доки мало тривати їх земне життя. Затримуються на місці, де з ними стався нещасний випадок, а свою присутність по-різному проявляють. Вони відрізняються від демонів і від дводушників, бо залишаються завжди лише душами, яких ніде «не приймають» [3, с. 21]. М. Рошко відповідно до народних вірувань майстерно змоделював у романі ситуацію містичного зв'язку душі померлої з місцем її самогубства. Душа Ганни починає переслідувати Надію тоді, коли журналістка переїжджає у дім коханого – туди, де колись померла перша дружина.

Голос Ганни чує лише Надя, вони обидві опиняються ніби в одній замкненій площині, яка є невидимою для інших. Вторгнення Ганни у життєвий простір Надії відбувається вночі, тоді, коли, згідно з народними віруваннями, активізуються сили зла. Надя «*крізь сон почула нагорі тихий плач, який ставав усе голоснішим і безутішнішим. Надя сіла в ліжку і почала хреститися. Плач не вщухав. Сон не приходив… Плач почав стихати. Але їй здалося, що над нею хтось нахилився і розглядає її обличчя. Надя розплющила очі – і ледве стримала крик: на неї в темноті хтось невідривно дивився. Знову злякано зажмурилася. Серце забилося мов шалене. Що за біда? Чи в неї галюцинації? Здалося, вона побачила чиїсь очі. Сповнені ненависті, які аж сичали від злості. Надя хотіла закричати – але крик застряв у неї в горлі. Ненавидячі очі наближалися. Надя відчула пекучий жар, який вони випромінювали. Ще мить і очі притуляться до її лиця*…» [1, с.61].

Саме очі потойбічної суперниці найбільше лякають Надю, в них зосереджується енергія ненависті і зла, яка паралізує її страхом. Очевидно, вибудовуючи таку сюжетну ситуацію, М. Рошко відштовхувався від народних вірувань про «злі очі», про незвичайний погляд людей, що здатен стати причиною хвороби чи біди. «У страшних снах мерці, як правило, мають страшні очі, з яких виходить страх. В очах зосереджується душа людини – за аналогією з'являється уявлення про їхню магічну силу. Тому зрозумілим є твердження про чари ока, адже саме око з'єднує людину з навколишнім світом» [2, с. 222]. Оскільки очі є передумовою візуалізації світу для людини, народна уява поглибила їх функції, наділила їх метафоричною здатністю впливу на навколишній світ, вони можуть «зурочувати» когось і завдавати болю. Так, очі Ганни відображають її внутрішню сутність – образу, ревнощі, прагнення помсти. Однак вони не завжди були такими, Надя знаходить фото Ганни і бачить певну різницю:

«*Очі на портреті і справді були ті самі… зелені, великі, печальні… Тільки тут, на портреті, в них не було тої холодної ненависті»* [1, с.67]. За життя, до скоєння страшного морального переступу – самогубства, в душі Ганни відсутній був демонічний аспект, її сутністю була самовіддана, жертовна любов до чоловіка. Однак оскільки Антон не зумів зрозуміти її думок, її емоційного стану, а навпаки прагнув нелогічної, егоїстичної помсти, це підштовхнуло Ганну до скоєння самогубства. Її душа не знає спокою, вона безмовно перебуває у власному домі, поруч з чоловіком і

проявляє своє існування лише з приходом у її дім іншої жінки, яка стає замість неї дружиною Антона.

Автор моделює зустріч Наді з потойбічною суперницею як дуже реалістичне сновидіння: «*Вона лежала, трохи заспокоївшись. Раптом відчула, що над нею хтось нахилився і уважно розглядає її обличчя. Надя злякано розплющила очі – над собою побачила худу, дуже бліду жінку з темними колами під великими зеленими очима, вродливу, але дуже сумну (…) Надя припіднялася на ліжку і почала розглядати незнайомку: та була в довгій білій сорочці з оголеними руками до самих плечей, босоніж; з довгим розпущеним русявим волоссям*» [1, с. 40]. М. Рошко художньо конструює невидимий ментальний зв'язок між двома героїнями, вони тісно взаємопов'язані, і доля одної в руках іншої. Ганна не зуміла вдало структурувати власне життя, вона не витримала емоційно-психологічної напруги і обрала для себе, як оптимальний варіант, втечу від душевного болю через самогубство. Метафорично – їй не вдалося пройти через важкі випробування й стати сильною особистістю. Після смерті душа Ганни влаштовує випробовування болем і стражданням, подібним до того, який пережила вона сама, для Наді. Їх метафоричний зв'язок увиразнюється зображенням спільного польоту: «*Тримаючись за руки, вони піднялись до стелі, Надя втягнула голову, прикрила її лівою рукою, боячись удару, але крізь стелю обидві пройшли, немов крізь розтоплене масло. Так само легко пронизали дах – і над головою високо-високо розкинулося бездонне темно-синє зоряне склепіння*» [1, с. 40]. У такий спосіб Ганна символічно показує Надії існування іншої сторони реальності. Душа Ганни, якій не вдалося пройти до кінця шлях земних випробувань, стає метафоричним сторожем, пильнує перехід між світами й шкодить Надії, яка намагається порушити її усталену модель буття.

Згідно з народними віруваннями, жива людина нібито може побачити самогубця опівночі або ополудні під час сильного вітру на місці, де було скоєне самогубство. Постає самогубець «у своєму образі, лише лице чорне, страшне, очі горять, як грань, і страшні. З жертвою довго не церемониться» [3, с. 22]. Отже, М. Рошко вдався до художнього переосмислення образу самогубця, лише коли змальовував зовнішність Ганни: її лице не є чорним, а все інше – злий погляд, агресія, прагнення знищити того, хто порушує її спокій, цілком відповідає народним уявленням українців Закарпаття. Але якщо в народних бувальщинах душа самогубця, як правило, вбиває свою жертву, то в романі «Ревнощі з того світу» Надя зуміла уникнути божевілля та смерті, потойбічна суперниця не знищила її.

На нашу думку, випробування, через які проходить героїня роману Надя, є її психологічною ініціацією. Вона позбутися присутності в її житті потойбічної суперниці, шукає порятунку в акті екзорцизму, але згодом усвідомлює, що шлях до зцілення її душі полягає не в запереченні й осудженні, а в прийнятті й любові. Автор художньо моделює ситуацію, за якої Надя зможе врятуватися сама, якщо врятує ту, яка є її тираном і прагне її смерті. Магічний акт зцілення двох душ відбувається на цвинтарі, що

сприймається народною свідомістю як межа між світом живих і мертвих. Згідно з народними віруваннями, «на межі, як місці нечистому, збираються і затримуються дводушники і демони – «всякі нечисті». Це їхнє місце й дорога, якою вони ходять. Тому і з'являються вони вночі на межах, дорогах і пустирях. Тут видно їх – як світять, на межі чути крик грішних душ – повішельників, нехрещених дітей і п..» [4, с.172]. Згідно з народними уявленнями, нечиста душа дводушника та душі самогубців не могли потрапити після смерті у потойбіччя і були приреченими назавжди залишитися на межі між світом живих та мертвих. Людська уява буквалізувала це вірування, і, відповідно, невидима межа між світами проектувалася на реальну межу, зокрема, й на кладовище. Для духів межа, з одного боку, це нібито метафоричні двері між світами, а з іншого – «уламок» потойбічного простору, який міг об'єктивуватися у світі людей. Межа символічно відкривала вхід у потойбіччя, тому вважалася «головним місцем для ворожінь» [4, с.172].

Надя, за порадою священика-екзорциста Методія, опівночі йде на кладовище, долаючи моторошний страх перед потойбічною суперницею та смертю, і згадує отримані настанови: «*Цієї ночі якраз буде повний місяць…Після півночі маєте піти на її могилу…Сама. Головне – не мати страху (…) Ви повинні зустрітися з нею…В її світі…Тільки якщо злякаєтесь – можете не повернутись*» [1, с. 85]. Таким чином, героїня потрапляє в чужий для неї світ, де існують різні демонічні сутності й панують інші фізичні закони. Метафорично вона повинна померти для світу живих, щоб врятувати у світі мертвих страждаючу душу. Надя не прагне «відкупитися» від злої демонічної душі Ганни незначним символічним жертвоприношенням, як про це згадується в бувальщинах. Згідно з народними віруваннями, щоб убезпечити себе від злих дій з боку самогубця, треба «кинути щось від себе на його могилу: грудку, камінь, галузку, – «щоби із ним нічого не мати»; дається йому щось від себе – щоб «відкупитися» (за деякими віруваннями: «щоби мав чим орудувати, управляти) [3, с. 31], й, відповідно не втручався в життя живих. Однак М. Рошко переосмислив у своєму романі це вірування, його героїня не уникає зустрічі з душею померлої, а, навпаки, прагне спілкування з нею: «*Вона зупинилася біля четвертої могили..Їй стало не по собі. От вона і прийшла..Невже вона справді насмілиться ввійти в контакт з душею померлої? Стримуючи тремтіння в колінах, заплющила очі. Згадувала, щоб не забути: ввійти у контакт, попросити пробачення*» [1, с. 89].

Письменник майстерно передає внутрішню боротьбу, яка триває в душі героїні, її вагання та сумніви. Наді не вдається відразу виконати задумане, відпустити образу, позбутися ненависті, тому пробачення в покійної вона просила не щиро, і сталося несподіване: «*В голові запаморочилося. Похитнулася, провалюючись кудись, нібито земля під нею розступилася. Вона падала, летіла стрімголов у чорне провалля.(…) І тепер дала волю своїй ненависті. Як сильно вона ненавиділа ту мертву жінку, котра ніяк не могла по-справжньому померти. Їй хотілося нагнутися і щосили гамселити ту*

кривдницю кулаком по голові, по очах…» [1, с. 90]. Метафорично Надя потрапляє у зону смерті, символічно помирає, стає подібною до Ганни й тепер нарешті вони здатні до діалогу та взаємодії. «*Вони влетіли у довгу вузьку трубу. І тільки дуже далеко, внизу зяяв отвір. Там виднілася світла пляма. Надю всім єством потягнуло до того солодкого, чистого світла. Одночасно відчула, що навіки покидає своє минуле. Усе минуле, усе пережите, усе її життя майнуло як кінохроніка*» [1, с. 90]. Такий опис психологічного стану героїні дуже близький до того, що переживали в давнину юнаки під час вікових ініціацій – вони повинні були повірити у власну смерть і наступне воскресіння, вже в новій іпостасі.

Переломним моментом ініціації Наді стало її духовне прозріння, вона зрозуміла, що саме допоможе їй стати щасливою, метафорично – переродитися й повернутися іншою до життя у світі людей. Перебуваючи на межі життя і смерті, вона отримала підказку від покійного батька, який вказав їй правильний шлях: «”*Сміливіше, доню. Пожалій її. Тільки пожалій. По-справжньому. Вона ж нещасна..”(…) Надя раптом усе згадала…Їй справді було шкода Анну. Боже, який жаль стиснув Наді серце. Вона тепер усе бачила її очима, її душа розпукувалася як душа Анни…Та жінка заслужила* не *муки, а щастя і спокій. І Надя втішить її. Зробить усе, щоб їй допомогти*..» [1, с. 91]. У такий спосіб письменник акцентує на важливості духовного розвитку та любові до ближнього, утверджує оптимістичне сприйняття дійсності. Надя, з одного боку, нагадує героїню «жіночої» чарівної казки, котра в кінці завжди виходить заміж за принца й живе довго й щасливо, а з іншого – вона не долає свою суперницю, а допомагає їй зцілитися, зло не є подоланим, а набуває іншої семантики – трансформується в свою протилежність. Символічно зображений і останній етап ініціації Надії: «*В цю мить з нею щось сталося… Вона вже не падала у прірву…Навпаки ніби піднімалася вгору…Вона повертalася до життя. Повертalася* майже з того світу…*Спокійна, просвітлена, сповнена довіри і доброти…*» [1, с. 91].

Отже, міфологізм роману М.Рошка «Ревнощі з того світу» полягає у переосмисленні теми кохання крізь призму народних вірувань у душу, уявлень про смерть та самогубців. Головна героїня протягом роману проходить своєрідне випробовування на здатність любити, співчувати та навіть ризикувати власним життям заради ближнього. Надя стає іншою людиною: зіткнувшись із потойбічною суперницею, поступово вона з жертви обставин перетворюється на особистість, здатну перебороти страх і зрозуміти біль своєї кривдниці. Втрата чоловікової любові вбила Ганну, а любов і співчуття Наді повернули спокій її душі. Магія любові виявляється сильнішою за обряд екзорцизму, саме вона рятує Надю від нічних кошмарів та мук.

Література:

1. Рошко М.М. Ревнощі з того світу: Повість. Ужгород: Мистецька лінія, 2003. 136 с.

2. Потушнякъ Ф. «Злі очі» й «уроки» въ народномъ вѣрованю // Литературна недѣля. Ужгород, 1943. Річ. III. С. 221-224.
3. Потушнякъ Ф. Самоубійцѣ въ народномъ вѣрованю // Литературна недѣля. Ужгород, 1941. Річ. I. С. 21-22; 31-32.
4. Ф.П. Межа и дорога въ народномъ вѣрованю // Литературна недѣля. Ужгород, 1942. Річ. II. С. 172-175/

Завдання для самостійної роботи

Кожен студент повинен обрати прозовий літературний твір, у якому переосмислюється міф, легенда, ритуал чи міфологічний образ, і підготувати доповідь та презентацію, у яких чітко має бути окреслено міфологізм обраного роману, повісті чи оповідання.