

є постійний контакт та взаємодія (іноді у формі протистояння, іноді у формі єднання, злиття) цих стихій, причому можливою є їх трієдиність. Прикметною рисою залишається те, що письменники не лише використовували та опрацьовували уже готові міфи та фольклорні образи, вони творили свою візію світу, свої почуття шляхом власної міфотворчості, джерелом натхнення якої став національний фольклор, народно-пісенна творчість.

Література:

1. Осипова Н. Мифопоэтика лирики М.Цветаевой. – Киров, 1995 – 117с.
2. Бердяев Н. О новом религиозном сознании //Вопросы жизни. – 1905. - №9. – С.142-153.
3. Яковлев Е.Г. Искусство и мировые религии. Учебн. пособие по спецкурсу для филос. факультетов ун-тов и вузов искусств. – М.: Высш. школа – 1985. – 287с.
4. Полещук Я. Візія апокаліпси (“Касандра” Леси Українки) // “Касандра” Леси Українки і європейський модерн. Зб. наук. праць /За ред. А.Криловця та Я.Полещука. - Острів, 1998. – С.37-59.
5. Савченко П. Червоний вечір. Поезії. – Київ, 1991 – 207с.
6. The Collected Poems of W.B. Yeats. A new edition. Edited by Richard J. Finneran. – New York, 1989. – 544p.
7. Головка А. Самоцвіти. Поезії. – Кременьчук: видавництво “Молодик”. – 1919. – 32с.
8. Савченко Яків. Поезії. Кн.1.: Житомир, 1918 – 104с.
9. Веселовский А.Н. Сравнительная мифология и ее метод. – М., 1972. - 267с.

Владислав ГИЖИЙ (Тернопіль)

Структуротворча роль ритуалу ініціацій в українській неоромантичній прозі

Українська неоромантична проза дає матеріал для ілюстрації того, як у літературі початку ХХ ст. втілюється виділений Нортропом Фраєм мотив юності романтичного героя

[1]. У літературі такої моделі, як стверджує вчений, розгортається пасторальний ліричний струмінь образності, який тісно пов'язаний з жіночою сексуальністю. Переважно це світ магічного і бажаного, що виростає в межах буденності, але який не має права на тривале існування. Символіка світу жіночої сексуальності українського неоромантичного дискурсу артикулює свої думки, виявляє у міфологічному феномені літератури репресовані елементи і структури свідомості, що відображають основні потяги та бажання.

Перебуваючи у парадигмі міфу повісті Гната Хоткевича "Камінна душа", бачимо, що подібна символіка не випадкова і становить елемент асоціативної неоромантичної образності. Користуючись міфологічним концептом аналізу, визначаємо можливість структурного поділу твору на три фази з характерними для кожної особливостями характеротворення. Важливо зрозуміти, що поділ здійснюється у відповідності із архетипно іманентним для романтичної прози мономіфом про "смерть - народження" героя. Отже, у повісті виділяємо три фази: смерть - життя - смерть. Кожна окремо взята фаза розгортає власну полісемію образної поведінки персонажа, що асимілюється з метафоричною ідентичністю персоніфікації мономіфу про героя.

В аналізі йдемо за основною наративно-генеричною структурою ритуалу романтичного твору. В антропології вона називається ритуалом ініціацій, що належить до великої групи обрядів переходу, метою яких було - дати можливість індивіду перейти від однієї соціальної позиції до іншої.

Сам процес переходу від однієї позиції до іншої, за А. Ван-Геннепом, здійснюється в три етапи: 1) сегрегація, тобто відокремлення людини від старого оточення і розрив її з минулим (прелімінальна або передпорогова фаза); 2) транзиція - проміжний стан, порубіжний період, або лімінальна фаза; 3) реінкорпорація, тобто включення до суспільства й колективу заново, але вже в новій якості і новому статусі (постлімінальна фаза) [2].

Сакральне місце проведення ритуалу вважалось сферою потойбічного, місцем смерті. Тому сам ритуал для ініційованого відмінювався ознаками випробування, смертельної небезпеки. Особливо це характерно для другої фази - лімінальної, яка найсильніше уподібнюється смерті, невидимості, темноті, двостатевості, пустелі, затемненню сонця чи місяця (В.Тернер) [3]. Визначаючи у творі порогову фазу життя, маємо на увазі ту "мить в часі і поза ним", названу етнологом Віктором

Тернером формою комунітас [4]. Така мить хвилево знаходить себе поза секулярною соціальною структурою як визнання всезагального соціального зв'язку, в час, коли вивільняються всі природні людські інстинкти, коли вибудовується модель можливого переходу "Я" в "Ти" і навпаки.

Пристаючи до реконструкції ритуалу ініціацій на основі художнього твору Гната Хоткевича, очевидно, доцільно сформулювати деякі вихідні положення. По-перше, будь-яка ініціація починалася обрядовим відокремленням ініційованого від колективу та сім'ї чи, по крайній мірі, від попереднього способу життя; по-друге, переведення міфологічного героя у сферу потойбічного, невпорядкованого простору здійснюється за межами звичної реальності (лімінальна фаза поведінки); по-третє, у вступі героя у фазу смерті йому присвоювався наставник, як результат встановлення особистісного зв'язку між новим статусом і ним.

Отже, наближаючись в аналізі до тексту твору, визначаємо першу фазу "смерті": від початку, де Маруся за намовою опікунів одружується з новоспеченим священиком і приїжджає у село, до зустрічі із Марусяком, де врешті апологетика образності фази смерті у творі набирає форми свого апогею, перероджуючись у нове народження фази життя. Щоб переконатись у справедливості наших ідей, нагадаємо думки, переживання героїні у першій фазі міфу повісті. Для молодій жінки, якою стала Маруся, почалося нове життя, "мабуть занадто ще була дитиною і по-дитинячому пережила, чи скорше сказати, перебула той факт" [5, 19]. Існування "у долі" виразилось для Марусі постійною мукою, що вилилась у вимогах "впору з їсти, впору лягти спати, з нудотою відробити свій обов'язок" [5, 11]. Інше життя, розмірена пристосованість, сонна любов мужа, ніжні поцілунки свекрухи - все це, якщо не сказати по-іншому, дратувало героїню. Проте, власне, свекруха стала для неї тим "мудрим старим радником", наставником, який допомагає Марусі перейти бар'єр сексуальної незаповненості, розцвісти у красиву, чарівну квітку, а згодом і дружину-мати для її сина. Як відзначав Н.Фрай, такого плану образ ототожнюється з материнською фігурою, яка залишається вдома, очікуючи повернення героя після його блукань додому [6]. Тут, отже, вона метафоризується у персоніфікацію добра, краси, злагоди, ідеальності. "І єдиною твердою річчю в усім тим було почуття старої їмості. Тільки бабуся одна щось знала певно, ніби посідала тайну життя і вносила це розуміння в оточення.

Простими словами говорила високі істини, ясним поглядом добиралася дна душі. Дивилася розумними очима на свою невістку і думала: "Що зробило тебе такою пташечкою і квіточкою? І чи зумієш отак проспівати, прошебетати цілий вік - чи зломить тебе життя, як квітчану гілочку?" [5, 16]. Пізніше, у надії повернути Марусю, стара їмость не може заспокоїтись. Ходить по покоях і ломить руки в турботах про рятування Марусі. Одурих, обпоїв проклятий, розбійник ... Плаче, мучиться... Іди ...Іди, голубко моя!.. Ми простили, ми не згадаємо. Слова ніколи не почувеш. Будеш коханою дитиною, як і давніше, буду так само любити, навіть більше..." [5, 177-178].

В такому ж афірмативному ключі міфологічного дискурсу розкривається визрівання свідомості самого розбійника Марусяка. Перша фаза оповіді міфу про життя опришка набуває особливої ролі у загальному розумінні циклічної послідовності життя романтичного героя. Коли прийшов час одружуватись, Дмитро твердо стояв на своєму кохатися лише з бідною Катериною. Біля неї він ставав лагідний, "благий". На Катерину ж ласився Тихонюк, якого не любили ні дівчата, ні легіні через те, що прислужував панам. Суперечка між батьком і сином за невістку завершилась тим, що Дмитра забрали за намовою Юри у царську армію. Перевтілення конфлікту ідеальної спільності і суспільної структури в контексті твору розгортається, як бачимо, в русі індивіда (Марусяка) до ідеальної спільності, в якій усі відмінності рангів, статусів відсутні. При цьому відношення і напруженість ідеального редукується до символічного означення бідної, нещасливої сироти і водночас краси та ніжності. Так виникає цілий безперервний ланцюг означування, якому причина - момент підлеглості у профанному світі, що поступово переростає у суб'єктивістське розуміння гострої дихотомічної опозиції між двома модальностями, перебуваючими у постійній взаємодії та взаємодоповнюваності. Переживання такої моделі образності розгортається відтак у формі так званої "сили слабкого", яка виражає у цей чи інший спосіб сакральні властивості низького статусу. Міфологічний тип ірраціональної рівноваги, отже, представляє собою те, що Анрі Бергсон називав відкритою мораллю "на противагу закритій, те: У закритих типах суспільства профанного світу саме підлеглий, маргінальний часто символізує загальнолюдські почуття, в результаті яких люди оновлюються й очищаються" [7].

На перехресті відриву гуцула від його гір, від його коханої та некрутації починається для Марусяка ритуальне відокремлення від общини (прелімінальна фаза). Одночасно не слід забувати, що таке відокремлення починається зазвичай із загальних глузувань і приниження. “Але от горами, відбиваючися гримливою луною від верхів, проноситься крик: “Берут!! Уже, ади, берут!!” Все молоде, сильне, почувши цей остерігаючий гомін, немов стрімголов у ліси, у дебрі залазило в печери, під каміння, лізло на високі смереки. А селами рискають посіпаки, б'ють стариню за втікача сина, знущаються, рвуть” [5, 88].

З перших же днів в армії Дмитро невимовно страждав. У зв'язку з ритуальною смертю героя і перебуванням у царстві мертвих велика роль відводиться героям потойбічного світу. Тут вони будуються на словах, діях офіцерів австрійської армії. “Били його в лице каптали, турали йому до уха слова німецької команди” [5, 105]. Майже ілюстрацією до такого мотиву можуть бути казки, де герой здійснює подорож в інший, часто підземний світ, що виявляється світом мертвих. На тлі дійства життя і смерті муки самотнього життя Дмитра Марусяка розсіюються тут же у просторі чужого, що пов'язується у ситуацію порогу у соціальній структурі “вояцької служби”. Глузування, приниження, побої зрештою змикаються із об'єктивацією жестів, потягів до волі, яка полонила всю його істоту, була сильніша за саму смерть (вона виросла із смерті). “Тужив, смертельно тужив Марусяк за батьківщиною... Вже перетерп'ю раз - але назаваще” [5, 103]. І терпів. Гірко терпів. Може, так, як ніхто. Повернувшись у рідні ліси, якась надлюдська сила уступила в нього. Вмираючи у своїй старій іпостасі, Марусяк в ході ініціацій перетворення на опришка перероджувався на вовка і ставав членом чоловічого “вовчого” союзу. Вовку відводиться чільне місце в міфології і культовій практиці слов'ян. Він шановувався як тотемний предок і родоначальник племені. Саме як через ототожнення із звіром (а не людиною) проходить метафоризація образу Дмитра. “Втікаючи через ліси і гори, він біг, ломлячи віти, як ведмідь, скачучи вовком через каміння” [5, 105]. Тільки у потойбічному світі царства смерті можливе таке вираження. Де він, там червоне царство смерті. Навіть думки його не людські, а зміїні. З часом до нього приходить розуміння і вартість його становлення як опришка - “чорного хлопця”. “У його доля віднині все життя от так грунями бігати, від погоней вічних ховатися, нічки, днини не мати супокійної...

Він вічний ганяти от так, як сьогодні, вовком висолопленим, не мати кутка, не знати щирої приязні і любові щирої... Щось жорстоке впхалося, розбило, розгрощило, знівечило, розметало по морській хвилі, по вітру польовому - і стоїть тепер безоким стоголовим чудовищем, стежить костистими лобами, оскалює зуби" [5, 107].

На основі своєрідного типу ритуального перетворення ініційованого Марусяка на вовка переходимо до другої фази архетипного освоєння дійсності. Для Марусі вона чітко асимілюється із фазою життя, часом поєднання, любові, сексуального переродження. Нова модель дійсності характерна спонтанністю та безпосередністю у людських стосунках. Тут помітні чистота й невишність сексуальних потягів героїв. Невинність, породжена бажаністю, спонукає до виходу наверх прихованого, витворюючи апокаліпсичну образність божественно-героїчного світу та романтичних ідей: "... І царевич полонинський прийде з топірцем блискучим, свисне, крикне полєгінськи - гори-доли затріпочуть! З пістолета-двійки стрілять - що аж кінь спряде ушима, і ухопить тя, царице, понесе понад верхами, понад прірвами, лісами, понад тими потоками, що рокочуть вдень і вночі, що манять дівочі очі" [5, 32-33].

Щось росло, кликало кудись. Той, хто кликав, все ж прийшов. По зустрічі з Марусяком зрозуміла, що не був це лицар, що приходив у неясних мріях місячної ночі, але щось подібне. Прикметно, що момент переходу із однієї фази в іншу яскраво позначений у творі. Повернувшись додому після зустрічі із легіником, Маруся почувала, як піднімалась польотом рідна гірська мелодія трембіти. А це ознака смерті. "І жура якась ущемить серце кожного, хто чує ці невидимі звуки. Стане, тихо зітхне. - Умер хтось... - тихо сказала бабуся" [5, 55-56]. Зломним у життєвій долі героїні став цей урочий час. Марусяк спочатку здавався їй півбогом, народженим морем. Він царствує прекрасний, могутній за високими горами, за глибокими синіми морями. Мріяла, що коли прилетить на своїм "бистрокрилім коні", схопить, понесе понад борами непроглядними, ріками зміїстими і скаже: "Ти тут королева" [5, 57].

Накладання такої міфологічно-ритуальної перспективи на власне "я" утворює динамічну реальність, тотожну циклічній ритуальності, присвяченій народженню нового року, нового героя. Свято має сучасне відлуння у процесіях карнавалів, майських свят, купальських, новорічних, з такими елементами, як ігрові битви Зими і Літа, вибори "майського короля", "короля

карнавалу” і т. д. Конкретно даною тут є структурна основа ритуалу, в межах якої підходимо до тої сторони ініціації, яка знайомить чоловіка з жінкою, а жінку з чоловіком для того, щоб виправити деяке первинне протистояння чоловічого та жіночого. Їхній союз в давнину був представлений символічним обрядом священного шлюбу, що становив істинну основу жіночих ініціацій з часу їх зародження. За архаїчними віруваннями, богиня родючості сама повинна була бути родючою, а тому їй слід було мати партнера-мужчину. Звичайно, це мав би бути цар сакрального / потойбічного простору лісу. Спосіб, яким виражає себе така модель, бачимо на прикладі втечі Марусі із дому. Незадоволеність умовами, станом життя із чоловіком-священником штовхає Марусю до прояву “антиповедінки”, виходом за межі дозволеного у соціальній структурі. Мета поведінки, до якої вдається героїня, вимагає для свого вирішення особливого відмінного персонажу, який сам перебував би за межами освоєного простору. Ним у творі стає Дмитро Марусяк, який у процесі власного ритуалу переходу, у фазі лімінальності перетілюється у вовка-звіра. У цей момент обидва персонажі позначались особливим типом поведінки та особливою психологічною структурою. Загалом, як в мріях, так і наяву Маруся серед всіх сяйливих блискучих юрб - цариця балу, а поруч з нею її лицар, її владика. Поза цим все обридло, бо все нудне, остогидле, настобісіле. Дискурс міфологізму розгортається у творі у якісно вираженому ритуальному смислі. За римською міфологією, протягом священного шлюбу цар лісу Юпітер одружується у лісі із богинею Діаною. Тут типовим, як і для повісті, є сатурнальний персонаж. Під час щорічного свята Сатурналій пани і слуги мінялись місцями. Засудженого на смерть розбійника одягали в царський одяг і садили на трон. Через деякий час з нього зривали пишний одяг, наказували, мучили і вішали. Спочатку можна подумати, що в цареві дві сутності, проте насправді вона в ньому тільки одна. Тут ролі викликають враження подвійних: з одного боку, цар, понижений у раби, а з другого - раб, піднесений у сан царя. Маємо на увазі царя, який залишається на постійно, незмінно, бо знаємо, що раба знищують, а цар залишається панувати. Для того, щоб заміна була повноцінною, потрібно надавати можливість злочинцю в короткий час правління насолодитися всіма благами царського сану. Подібно до цього, час царського правління Марусяка ототожнюється із фазою життя в нарації міфу про Марусю. Відсвітком міфологічної ірреальності створюється

мотив ритуально-архетипної зради чоловікові в ім'я пізнання кращого, молодечого, юного, коханого, так довго леліяного. Тільки тут є цар, є владика, є його царство, а решта – лиш декорації та нудні аксесуари. В момент поєднання із розбійником-звіром переживається бажане, жіноче, тому ця примарна форма комунітас так наповнена психологічними афектами, в основному приємного змісту. Свято ввійшло в груди Марусині. Для неї все стало доволі іншим. “Синь глибоких проваль на далекім верху радісно сміялася до Марусі, лист тріпотів у захваті, і потоки, і Черемош - все святкувало, все стало прекраснішим у тисячу разів” [5, 124].

Водночас персонаж Марусяка поєднує в собі риси двох фаз смерті й життя. Якщо дивитися на нього як на раба, який за ритуалом живе спільно з одруженою жінкою, тим більше з дружиною священника, то для нього це звичайно ж фаза життя. У відповідності із театральним дійством свята Сатурналій раб мав попередньо втекти з полону. У повісті Марусяк у прелімінальній фазі переродження на опришка втікає зі служби в австрійській армії. У цьому місці, отже, метафора народження обі'єктивується у фазі життя, де плавно переходить у мотив арістотелівської *hamartia*, яка є запорукою трагедійного процесу. Власне, поведінка Марусяка, за Арістотелем, класифікується гріхом, порушенням встановленого у суспільстві морального закону, що виражається за етичною концепцією давньогрецького вченого у вільному виборі героєм свого кінця. Тобто герой міг би вчинити й інакше, але ввійшовши в гординю (*hybris*), він має закінчити смертю.

Проте, з другого боку, з точки зору ритуально-міфологічної структури обряду ініціацій, герой перебуває у лімінальній фазі, де він розгортає свою діяльність як неофіт, що нічим не володіє. Тут поки що він не має статусу, власності, стану в родині (порівняємо відносини із батьком). Він принижений для того, щоб в майбутньому набути нового образу. Характерно, що життєва гра Марусяка виявляється в кожному моменті проживання на горі у лісі між побратимами, де всі рівні. Вони разом вважаються особливо тісно пов'язаними один із одним. Дмитро стає для них за князя, а Маруся – за княгиню.

Пройшовши ритуал переродження на опришка, ставши на чолі чоловічого “звіриного” союзу, Марусяк у лімінальній фазі поводить себе зазвичай вовка, живе звіриним життям, тобто воюючи і грабуючи. Спочатку він прагне помсти всім, хто вирвав його з рідної хати, кинув у вир розбійничого життя.

Проте чим далі він стає все більш непередбачуваним. Він брутально поводиться з Марусею, устряв у розпалену горілкою і ревностями бійку з селянином Срібнарчуком і вбив його, налетів на дім Юріштана, згвалтував його дружину, свою колишню кохану. Все пережите Марусяком, всі пошуки себе розгортаються ілюстрацією до міфологічних легенд про вовкулаків, де одним із головних мотивів є розбій людей-вовків. Вони вбивають, нищать людей, їдять людське м'ясо і п'ють кров.

Ситуація, яка постала у потойбічному світі ритуального простору підводить, відтак, до ритуальної смерті посвячуваних у царстві мертвих. Оскільки всякий ритуал в архаїчну епоху мав свій "небесний архетип", при цьому реалізується міф про поєдинок святого Юрія, героя, який приносив визволення, із його змієвидним противником Велесом, господарем царства мертвих. В даному випадку простежується характерна для ритуалів дуальність-злиття образу героя із чудовиськом, проти якого він бореться. У міфологічному мисленні кожне божество мало аспект, де б воно було руйнівним, темним. Тому на основі роздвоєної сутності створюється подвоєння залежно від фаз еволюції твору, а, отже, й протиставлення. Так, у повісті в опозиції до Марусяка змальовується образ опришка-самітника, якого прозивали Юрчик Неклопотана Голова. Саме він постає прототипом істинного героя, народного месника за добро проти насильства й наруги над людиною. Марусяк-Юрчик - це один персонаж, але подвоєний за повістю. Справді, обидва опришки водночас різні. Марусяк — породження царства мертвих, він — цар потойбічного простору мертвих. Юрчик, на відміну, є втіленням народної боротьби проти несправедливості, продовжувач ідей та діянь Довбуша. Знову ж, за текстом, персонаж Юрчика теж дуальний у кінці твору, бо сам Юрчик, вступаючи у суперечку із Марусяком, врешті тільки покидає зграю його розбійників і згодом рятує Марусю. Ритуальну ж смерть Марусяку заподіяв уже злісний жандармський начальник Юріштан.

Смертельний вихід із фази лімінальності завершувався для Марусі поверненням назад у соціальну структуру, додому, до свого чоловіка. Марні сподівання закінчились нічим. Маруся в кінці кінців усвідомила свій гріх, свою помилку. Демонічна образність лімінальності розставляла все на свої місця: "Коло замикалося. От дзвенить важкий ланцюг, залізна брама скрипить, зачиняючися, невидимий хор проспівує скорботну

пісню безповоротного похорону - і вже... І вже кінець! Вічна, кам'яна тюрма, гріб, а в нім малесеньке віконечко..." [5, 202].

Отже, мотив святого шлюбу став міфологічним вираженням поєднання опозиції матрілінійного і патрілінійного. Проте, як бачимо на прикладі повісті "Камінна душа", неоромантична дискурсія підкреслює неможливість щасливого кохання й сім'ї у реальному світі у сфері актуальних відносин. Породжуючи маргінальність, підлеглість, неоромантична форма комунітас все одно будує структуру, в якій вільні стосунки між особами перетворюються у норму і порядок. Таким чином, неоромантизм акцентує увагу на власній утопії. Водночас, намагаючись перевести "відкриту мораль" випадкової комунітас в ідеологію, український неоромантизм виділяв найбільш наявні умови, при яких можна чекати успіху людської цілісності і повноти, нового збагаченого культурного переосмислення. Такі культурні форми давали б людям інші моделі та стереотипи дійсності відносин людини до суспільства, природи й культури.

Стосунки між чоловіком і жінкою в багатьох міфах були структурним елементом ритуального дійства. Дослідження показують, що настанови з питань статевого життя і ритуальний статевий зв'язок характерні для ініціацій багатьох народів [8]. Причому, як підтверджує етнографічний матеріал, у чоловічих будинках побратимів-вовків мешкали дівчата, які мали особливий статус і перебували з неодруженими молодими чоловіками у відносинах вільного співжиття. Такі дівчата, що жили в будинках "вовчих" союзів, вважалися жрицями жіночої богині. Проживання дівчат у чоловічих будинках підтверджується матеріалами міфів, в тому числі і жіночих ініціаційних. У цьому зв'язку становить інтерес українська казка про те, як коханець невірної попаді виявився вовкулакою. Первинно така модель створювалась через "майську пару" щорічних Сатурналій, де роль чоловічого начала виконував розбійник Робін, а жіночого - викрадена і згодом повернута Маріон [9].

Символічно для української неоромантичної прози, що для пояснення жіночого начала в обрядах посвячення ми звертаємося до міфічного архетипу Деметри і Персефони. За Дж. Фрезером, він ідентичний в основі міфу про Афродіту та Адоніса. Різниця полягає в тому, що в останньому богиня оплакує втрату свого коханого, який персоніфікує рослинність, яка помирає взимку й відроджується навесні, а у міфі про Персефону та ж думка втілюється у форму ліричної

задушевності: померлу дочку оплакує її скорботна мати [10]. Отже, йдеться про певний міфологічний модус буття, який дає підстави говорити про натяки на перехід героїні-дівчини в інші обставини пізнання, освоєння "іншого". "Іншим" у цьому сенсі є потойбічна сфера чоловічого простору, доступу куди дівчатам не було. В інтерпретації внутрішнього змісту неоромантичних сюжетів звернемось до антрополога К. Керенї, який подав ґрунтовне тлумачення архетипу Кори. Персефона, на його думку, одночасно втілює в собі два види жіночих зв'язків як дві форми існування. Одна форма (дочка з матір'ю) представляється життям, а друга (молода дівчина з чоловіком) – смертю [11]. Справа в тому, що за міфом Персефону під час її прогулянки викрав Плутон, цар мертвих, виринувши із підземелля, і зробив її царицею темного підземного світу.

Розгортання подібного міфологічного дискурсу неоромантизму можемо бачити у послідовному перерозподілі метафористики архетипної образності дійсності у жіночому началі, в плані Юнгіанської аніми. Освоєння означувальної потенції персоніфікації міфологічних енергій характеризує жіноче начало в образі "дівчини лісового дому", яка навчає еротики в ході ініціації. У парубочих громадах юнаки одержували необхідні знання з питань статевого життя, а також проходили ритуальне навчання спілкування з дівчатами. Таку модель міфу ми мали можливість уже спостерігати у повісті Гната Хоткевича "Камінна душа", де Маруся проголошується однозначно об'єднуєчим символом у суперечці двох протилежностей, а саме: втілюється в ідеї божественної блудниці, яка принесе спасіння.

З міфічним образом Персефони ми знайомимось у повісті Ольги Кобилянської "В неділю рано зілля копала". Тут вона єдина донька у матері Іванихи Дубихи. Тетяна (Персефона) впадала кожному в очі "своїм блідавим лицем і чорними густими бровами, що лукувато здіймаються, зціпившись над носом, над чорними задумливими очима" [12; II, 405]. З любов'ю описує письменниця зовнішність героїні. Та найбільше, хто знався на її красі, так це її поважна мати, бо ніякого зла ще не зазнала молода Тетянка. Іваниха "гляди́ть іноді на неї і мовчки в душі молиться до неї. І не лиш до тої її тілесної краси, але й до душевної доброти тої самотньої своєї дитини" [12, II, 405]. За міфом, мати-дочка становлять єдине ціле як втілення постійного повторюваного народження. Щоб зрозуміти дуальність дочки-матері, символіку жіночості, треба пізнати

триєдину сутність міфологічної образності, яка порушується руйнацією, злиденністю, небуттям чоловічого царства Посейдона. Врешті, стає так, що й Персефона сама ототожнюється з царством мертвих. Якщо божество має кілька значущих аспектів, ми зазвичай виділяємо той, що найбільш доцільний у даному контексті. Так і у випадку повісті "В неділю рано зілля копала" розглядаємо образ Тетяни через міфологему Єрінійської Деметри [13]. Як і у первинному міфі, тут мати відроджується у дочці Олені, що володіла рисами самої Афродіти, позаяк її постійно викрадали. Зрозуміло, що у цьому є подібність із повістю Гната Хоткевича. Проте архетипно ми у парадигмі неоромантизму думаємо і про Олену "Фауста" В. Гете. Порівняння із божественною блудницею Оленою закріплюється у факті помсти міфологічної богині своїм коханим, жертвою якої стало багато смертних. Як зазначає К. Керені, Олена - вічно молода, завжди прагне бути викраденою і постійно жорстоко мстить після цього [14]. Проте найважливішим залишається те, що навіть у момент ритуальної форми комунітас, коли б здавалося, все складається ідеально, у спільному переживанні, любові та невинності, богиня продовжує у всьому сумніватися. Вона сумнівається у чистоті чоловічих інстинктів, почуттів, слів. У повісті подібна роль підтвердження на додаток стосується демонічної наставниці Тетяниної Маври. Якщо Мавра навчала свою вихованку у лімінальній фазі жіночої ініціації не чекати ніколи милосердя, то у Тетяни виходив із того жаль невдалого, безуспішного життя у світі. Сумнів у можливості ідеалу проголошує заперечення героя, здійснюється його де-ідеалізація в утвердженні чоловічого антиідеалу. Антиідеал у цьому контексті міфологічного ракурсу виділяється у патрілінійному дійстві романтичної агонії. Тетяна все одно любила Гриця, "летіла би, як птаха, на гору до нього... Однак вона не була. Щось, що було сильніше від неї, держало її в долині, вдома, не допускало виходити проти нього. Хотіла бачити - не йшла. Любила - не показувалася. Зачинила душу і ніби ждала чогось. Неначе боялася любити так, як була годна..." [12, II, 443].

У повісті образ Деметри-Персефони засвідчує первинну неусвідомленість, необізнаність, яка згодом приводить до насильства. Помста для унікального породження небуття служить ритуальному відродженню богині, яка завжди повинна бути молодою.

Міфологічний світ "В неділю рано зілля копала" пропонує опозицію буття, де править Персефона, чарівна і невмируща богиня смерті. Можемо говорити про відкриття таємної реальності, в якій все минуше розсіюється, всяке блюзнірство, зло зникає у тінь, а на заміну приходить задоволеність від переходу між життям і смертю, містичне маячіння яких спонукає до еротичних фантазій з дівою божественного виду.

Всі названі риси ритуалу жіночих ініціацій у лімінальній фазі спрямовані на підтвердження різнорідної міфологічної образності. На початку за своєю структурою ситуація, описана у попередньому творі, практично аналогічна до тієї, в якій опиняються герої оповідання Ольги Кобилянської "Природа", двоє несхожих, протилежних за соціальним станом людей. У творі розкривається складний духовний світ, конфлікт двох сердець. Вперше героїня зустрічається з гуцулом, коли до її батька привели гірського коня на огляд. Така випадкова зустріч, що пізніше закріплюється у лісі, обертається несподіваним спалахом почуттів. У своїй архетипній формі ініціаційного обряду переходовим тут є образ коня. "Був то пишній, стрункий жеребець, чорний як вугілля, з каблуківатою шиєю, великими ніздрями й вистаючими іскристими очима; буйний хвіст досягав майже землі" [12; I. 377]. З давніх-давен в архаїчній міфології кінь-кобила ототожнювались з жінкою. Матеріал свідчить, що жінка в побуті обмінювалась на коня, а семантика сюжету "приборкати коня" означало - отримати в дружини дівчину. Простір чоловічого існування, таким чином, проростає через обширний цикл мотиву про приборкання жінки, причому жінка сприймалась як кінь, а саме приборкання - як шлюб. Тим більше, що кінь у цьому аспекті семантизується у символічного перевізника-посередника в інший світ, до чоловічого царства Посейдона.

Фактично, культ богині Деметри в оповіданні символізує матрілінійний спосіб буття, в якому чоловіча роль зводиться до ролі завойовника, замикача. За ритуалом, лімінальні парубки формували комунітас у підкоренні дівчат під час розбійницьких нападів, яке здійснювалось лише у лісі, де вона - це "дівчина з лісового будинку", а він - цар лісу. Після зустрічі з дівчиною, на думку хлопця, ним заволоділа якась нечиста сила. "І ся нечиста сила то - вона, прекрасна, червоноволоса відьма, що здибав її у лісі... Таж він сказав був їй, що вона похожа на образ матері божої, що висить у церкві, а проте! ...Мати божа

нікого не має за дурне, коли кого так дуже принадить як вона його; мати божа свята, а вона... ах!" [12; I, 370]. Через споглядання еротичного ефекту від дівчини хлопець звертається до своєї аніми, внутрішнього образу жінки у чоловіка. У зв'язку з цим малюється образ фатальної жінки. Причому, як і Персефона у міфі, вона біполярна, бо, з одного боку, вона позитивна: богиня, красуня, а з другого - негативна: відьма, спокусниця. "Неустанно думав про неї. Вона так живо стояла перед його душею в усій своїй принадній красі і з усіма своїми словами та усміхом. - Як стій стало йому все ясно. Вона відьма... відьма!! О свята мати божа!.. О всі святі!" [12; I, 395].

Формула дуальності міфологічного образу підтверджується в оповіданні метафористикою кольору. За спостереженнями В.Тернера, породжений конфлікт так чи інакше у ритуалі ініціації має бути позначений відповідною системою символізації та формалізації [15]. Нашу увагу в аналізі твору Ольги Кобилянської привертає наявність конфлікту між чоловічою та жіночою сторонами. Тому, йдемо далі за вченим, буде логічно, якщо опозиція між статями у міфологемі літературного твору послужить джерелом ритуалу й символу. Тим більше, що, як це було видно із архетипного обряду Персефони, дуалізм первинної Діви слід завжди розглядати як частину більш широкої, тричленної класифікації. Триєдина форма кольорової символізації жіночого ритуалу ініціації у бінарній опозиції двох протилежностей містить у собі третій нульовий елемент, так би мовити, об'єднуючий символ, який відзначається лімінальною амбівалентністю. У колірній класифікації ритуалу переходу червоний колір характерний двозначністю, одночасним володінням протилежними значеннями та ознаками. Для гуцула дівчина з волоссям, якого нема ні в однісінької дівчини в селі, з червоною шовковою хусткою з сильним запахом ототожнюється з дівчиною мрії, в чиєму образі розряджаються атрибути бажаної божественності. "Він хоче, щоб воно знов було так гарно. Таж він любить її... так, тепер прийшла черга на нього вмирати!" [12; I, 390]. Але випадкова ідеальність пристрасного кохання, відповідність божественно душевній анімі у реальності насторожують хлопця і спонукають його знайти якийсь зв'язок, щоб усвідомити демонічний характер еротичної одержимості. Відтак він зриває хустину червоного кольору з себе, яку залишила вона. Йому стає все зрозуміло. Вона у всьому винна, вона

хотіла забрати у нього щастя. Відкинувши від себе ознаки лімінальності, гуцул вертається у світ реальний, соціальної структури, де актуалізується руйнування священної гармонії між чоловіком та жінкою через відхилення ідеально-жіночого смислу кохання.

Отже, новочасний зміст неоромантичної версії міфу про Деметру-Персефону прочитується через утвердження ідеальної спільноти у формі материнського права. Такий тип існування пропонує індивіду розвинуті духовні якості, які підтримуються взаємними інтересами, турботами і родинністю. При цьому здійснюється глибинний зв'язок однієї людини з іншою через "жінку" і "жіночість", позбавлений ритуальних привілеїв та обов'язків патрілінійності. В ідеальності жіночої комунітас Ольга Кобилянська, таким чином, розглядала індивід як духовну цілісність, відкидаючи раціональну заангажованість, задану чоловічим світом.

Аналізуючи прозу неоромантизму, ми не можемо назвати українську літературу тої епохи "літературою Батька" чи "літературою Матері". У самому центрі контексту літературних образів вимальовується образ молодого дівчини. Причому її дівочість, ототожнюючись у міфологічній концепції родючості, випрацьовує образи безперервного нового і нового народження. Виникає метафора "блуду", яка в архаїчній свідомості ритуально-символічного світу пов'язується з народженням і переборенням смерті, а тому і спасінням. Через таку свого роду матеріальність, біологічність, оречевленість літературного світу "дівчина з лісового будинку" в оповіданні "Портрет" Гната Хоткевича актуалізується в образі сценічної Юдіф, як рятувальниці людства. Істинна семантика "блудниці" розкривається в тому, що вона, як і "спаситель", пов'язана з культом ідеального, сакрального міста і з перемогою як позбавленням від смерті. "Як зараз стоїть перед очима її чарівна фігура в червоному вбранні, з високим стюартовським коміром... Він знав її Юдіф'ю, о, яка то дивна Юдіф була!" [16]. Перетворення дівчини у повію (архетип блудниці в українській літературі) постає в своїй основі вираженням покарання, вироку чоловічому світу низьких інстинктів. Людська підлота, безмежність зла і короткозора, безжальність егоїзму оточення - ось що звело її зі світу! Єдиним свідком сходження її у пекло, в інший світ темної реальності, у царство Посейдона був "артист". В Юнговому сенсі художник - вираження посередника між свідомим і несвідомим. Міфологічно це

відображає медіатора між цим світом і світом підземелля, світом Посейдона.

Отже, маємо в оповіданні міф про Персефону, яка щороку щезає у підземеллі на шість місяців. Як і у міфі, в оповіданні у чистому вигляді мотив викрадення Царем Смерті. “То було кошунство, то було переступлення закопати і її, як мільйони інших, у землю. Ангелом чистим, повним гармонії, зі співом хвалебним на устах, здавалась вона...” [17]. На тлі вічності образу Персефони Іда мислиться інкарнацією дівчини, що не зберегла своєї дівочості і поплатилася за це смертю. Архетипність розгортає етапи усвідомлення суб’єктом його земних страждань, іронічність його долі. Відбувається, отже, осягнення візії себе. А мотив Персефони допомагає звернутися в еволюції до майбутнього, яке виникає в результаті синтезу несвідомого та свідомого, “діонісійського” й “аполонійського”. У цьому засвідчується символізація об’єднання непримиримих протилежностей.

В будь-якому випадку проза початку ХХ століття епохи неоромантизму в українській літературі тлумачиться через архетипну міфологему трагедії. Еволюція неоромантичної формули передбачає перехід романтичного дозрівання у трагічну іронію, занурення у суб’єкт і поступове винищення суб’єктивності за рахунок іронічного заперечення. Проте у міфології “померти” означає досягти кінця певної стадії, досягти межі на даному етапі циклу росту. Тому у романтичних творах ми зустрічаємось із реінкорпорацією героя - його відродженням у нових умовах. В оповіданні Гната Хоткевича “Портрет” Іда - людина мистецтва, що означає її належність до таємничого світу несвідомого. Принесення в жертву артистки, як втілення архетипу Кори, підтверджує той факт, що такі дівчата завжди приречені на загибель. Їхнє життя у суспільній структурі ототожнюється зі світом верховної влади Батька, а тому визначається в регресивних поняттях. Для них щастя якщо й приходить, то тільки після важкого лихоліття і то понівеченим. Відмовившись від панування у царстві мертвих, вона б цілковито втратила свою жіночу індивідуальність, ставши жінкою для чоловіків. Проте вона - це Персефона, яка панує над багаточисельними образами всього, що коли-небудь існувало. Душі її царства (несвідомого) прекрасні, вони - це твори мистецтва в реальному світі. “В них нема нічого від “живих трупів”, ...вони і далі з прекрасними очима” [18]. На портреті дівчини “якась сумна втома світилась в сих очах;

там була і ласка божества, і прохання, там було море сліз, там була загибель. Тисячою ясних, блискучих зорями вогнів світилися вони, божевільні очі... Важкою дугою темних брів, стрільчастими, мов блискавка, віями, дивним тоном повік важких, немов з трудом піднятих, вони прорізали темноту і фальш, вони доходили до таємних глибин чоловічого духа" [19].

Стає зрозуміло, що дівочість у природньому світі неоромантичного дискурсу пропонує свій хронотоп, де б врівноважувались постійнодіючі реальності жіночого світу: неприборкана дівочість і страх небажаного народження. В оповіданні ми бачимо особисті наслідки активізації архетипу дівочості Кори. Носії цього комплексу психологічних рис можуть реально зберегти свій дівочий світогляд і стиль життя лише до певного часу, після чого вони змушені "вмерти". Така символічна смерть пов'язується із потребою повноти осягнення індивідом буття у пошуках істинного знання, яке б могло стверджувати й виправдати сенс існування. Від здійснення цієї "смерті" й досягнення стадії "відродження" залежить зміст і якість усього подальшого життя. Кодом для розуміння такого життя стає історія кохання, точніше – розмивання суб'єктивності в коханні. Шукаючи порятунку в жіночому світі, чоловік породжує у священному союзі з жінкою неоромантичну форму комунітас, одним із аспектів якої стало вивільнення всіх природніх інстинктів людини. Спочатку здається, що саме підключення матеріального до тіла мертвої богині уособлюється в метафоризації декадентського відхилення ідеального смислу любові. У міфологічному сенсі такий розвиток "смерті" Іди потрапляє під вплив архаїчного *sragamos* – тобто розривання тіла тотема. В результаті метаморфоз здійснюється символічне дотикання до тіла божественного, що має на увазі зміну культурних парадигм, яка проходить через підключення до сили гармонії, проявлення цілісності і завершеності світового буття. Відтак одним із виявів і засобів такого самоусвідомлення у дискурсі неоромантизму розгортається в оповіданні "Портрет" творча діяльність людини, яку називаємо мистецтвом. Продовження життя у мистецтві засвідчує символічне примирення через усвідомлення згасання природного буття й унікальності смислу породжувальних інстинктів небуття.

Переходова доба початку ХХ століття засвідчувала чимало опозицій та ототожнень у духовному житті людини. Складалась ситуація, яку важко було визначити в поняттях традиційних критеріїв класифікації. Як зазначає Мері Дуглас,

такий феномен у колективному житті суспільства завжди вважається неприємним і небезпечним [20]. Відтак аналізуючи літературу епохи неоромантизму, натрапляємо на ідеї ототожнення жінки з чоловіком, які викликали загальне обурення в той час. З точки зору ритуально-символічного освоєння дійсності, цей процес передається у відтворенні жінками чоловічих героїчних міфів, оскільки їм теж доводилось боротись і достатньою мірою розвивати свою індивідуальність. Все ж, як зауважує Дж. Хендерсон, у жіночій психіці існує іманентно розвинений центральний архаїчний пласт, який проявляє себе у почуттях для того, щоб дівчата стали справжніми жінками, а не повторювали чоловіків [21]. Коли цей давній зміст психіки дає про себе знати, молода жінка може уникати його, оскільки це загрожує їй залишитись без досягнень феміністської емансипації. Заявляючи про власне вивільнення від норм загально-прийнятих повсякденних правил, формою її поведінки стають прояви «антиповедінки». Форми «антиповедінки», пов'язані з фазою лімінальної смерті, будуються у час, коли знімаються законні правила поведінки. Через відмову від них, переборення їх для розриву із рабством об'єктивації і отримання стану вищої повноти, реалізації власної долі має місце при виході людини у сферу свободи. У відповідності з ознаками порубіжної фази для становища лімінальних істот властивий вибір невизначеності, ситуації, коли ти на межі, на грані. При цьому неофіт керується вищим смыслом буття, своєю здатністю прислухатися цьому смыслу і в залежності від нього будувати свою поведінку.

Героїні повістей Ольги Кобилянської борються за своє майбутнє. Наталка Верковичівна ("Царівна") заздалегідь внутрішньо переживала за вивершення себе незалежною: "Я постановила собі будь-що-будь осягнути вищу освіту. Я була завзята, горда, честолюбива і не хотіла ні за що в світі бути тим "нічим"... Я не хотіла, щоби мені аж мужчина надав смисл і значення" [12; I, 135]. Відчуття приниженості, підлеглості виявлялося в тому, що Наталка ("Царівна"), Олена ("Людина") були в центрі постійних дорікань родини (архетип Попелюшки). Життя для них втратило свою індивідуальність, стиль і красу. Як і Маруся Гната Хоткевича, героїні Ольги Кобилянської борються зі світом в очікуванні чогось сильного, могутнього: "Я хотіла би чогось... не знаю ясно, чого... що мене вдовольняло б" [12; I, 129]. З тої миті, як почала думати, Наталка відчула, що у домі вуйка їй ніхто не був радий. Її

рудаве волосся давало кузинам ще з маленства причину до прикрих глумливих жартів та сміху. "Лице моє їм "закрейдяне", а очі? Боже! Наче я тому винна, що вони для них завеликі?" [12; I, 123]. Психологічно у цьому аспекті глузування, покинутість, підлеглість у міфологічному контексті сприймаються як поведінка протилежна прийнятій у світі людей, чим підкреслюється символічна "смерть" посвячених героїв. З другого боку, ритуальний сміх спрямований, як відзначає О. Фрейденберг, на переборення смерті та нове народження ініційованих [22]. Відчуття покинутості долею в житті між підлими людьми відповідає тому, що у лімінальності Наталка і Олена - рабині. А це значить, що насправді вони тут царівни в насмішку. Типовим за подібністю є мотив розпинання Ісуса Христа, поблазнівськи переодягненого у царський одяг і кепкуючими навколо солдатами. Структурно це знову нагадує нам дійство Сатурналії, що за моделлю є ритуалом переходу. Сатурналії дають найбільшу рельєфність, коли примушують "вмирати" свого царя-блазня під сміх, глузування, побиття. В акті прилучення до ритуалу ініційованого прозивали і висміювали, що складало перетворення смерті у нове народження.

Мотив завдання болю, засмучення, знуцання, терпіння, життя із мотто: "ліпша смерть, як життя, окутане неміччю і брудом" виводить поступово героїню в ідеально-сакральний світ любові, цінності, добра. Найвища, найблаженніша точка у житті дівчини, коли вона відчуває себе щасливою, упоєною, перейнятою чоловічою істотою, кожним його словом і духом. "Сидів близько коло мене і говорив унівголос, що не бачив ніколи такої людини, як я... А я прегарна русалка його, царівна його, з сумлінням "ніжним, мов павутина"... Нехай ані не корюся, не піддаюся нічийй владі, нічийй! Чи я це чую? Лиш, лиш його!.." [12; I, 171]. В короткий момент приходить те, чого так чекала, до чого тягнулась. Тому й складається первинна суперечність між далеким бажаним і "певним виявом, моделлю його".

Психологічний синтез занурення в ідеальність починає створювати низку вражень, породжених шляхом об'єктивації душевних переживань. Розгортаючи свою персональну рефлексію, Наталка сприймає життя як ряд перешкод, які слід перебороти, проявивши героїчну волю і рішучість. Шлях її розвитку пролягає через "душу". Щоб реалізувати природну ціль, треба нею переболіти. Відтак вона - вразлива Персефона, яка у лімінальності цариця царства внутрішнього несвідомого,

куди втікає в час своєї розпуки. Віддавшись правлінню своїми володіннями, вона піддає опозиції все, що по той бік, у реальності. Для неї воно "смерті" подібне. У цьому відношенні чудовисько-чоловік, що хоче нею заволодіти, сприймається як перешкода, яка нічого не завдасть, крім болю, відверне її від метафізики внутрішнього щастя. "Я нікого не любила, Орядин, крім вас, нікого іншого в світі. Коли те, що живе тепер у моїм серці, можна назвати любов'ю до мужчини, то на ту любов маєте ви одні право, однак мої чувства належать ще й до якогось іншого світу, світу, котрого я ще не знаю, лише існування його відчуваю, про нього мрію. ...Я вже тепер відчуваю розкіш такого життя" [12; I, 236]. Попри позірну різнонаправленість обох елементів лімінальності, Наталка розвиває свою форму комунітас у свободі від всього, у відстороненні від всякого намулу на шляху до будуччини. Занурюючись у глибини самої себе, вона стає єдиним середовищем, єдиним об'єктом самої себе.

Отже, риторика світу української неоромантичної прози націлює на розуміння героя, який у пошуках ідеального відштовхується від зовнішнього світу, не пробуєючи результати власного абстрагування проектувати у життя. Особисте відношення до реального сприймається ним через внутрішнє пізнання індивідуального ідеального об'єму. Але для того, щоб ця ідеальність вийшла з рамок чисто внутрішнього і вступила в дійсність, вона повинна ввійти в життя так, щоб бути сприйнятою ним і переживатись у ньому. Але така функція з позицій міфологічного неоромантичного універсалізму заперечується ритуальним жертвоприношенням, що відображається іронічною формою людського існування. Тоді нічого не залишається, як замкнутись у собі та й довершувати будову образу ідеального апокаліпсису внутрішнім копірванням душі. Твориться розлад, безталанна дисгармонія всередині. Краще змиритись, йти за життям, бо все одно світ висміє тебе. Обставини буття, таким чином, актуалізують безсилля і неможливість життєвого пориву, який кожного індивіда робить заручником потреби максимальної самореалізації у процесі індивідуації, позаяк світ постійно створює безкінечні перешкоди на цьому шляху.

Трагічна відчуженість примушує неоромантика йти в пошуках відчуття, що під тією реальністю, в якій він живе, прихована друга, зовсім інша. У тій реальності, що проривається через лімінальність у літературі, виникають люди, яким усі речі промовляють як образи із тіні. Інтенсифіковане чуттєве

сприйняття переростає у претензійність на індивідуально неповторне. Якщо мислити загальніше, це люди на грані, які своєю щирістю пробують позбавитись від кліше профанності, постійного виконання власної ролі в суспільстві, намагаючись у мистецтві злитись з космосом буття ("Портрет", "Царівна"). У суспільстві такі постаті маргінальні, підлеглі, низького статусу, варті насмішок і глузування. В іншій відторгненій заперечній реальності, де ламаються усі застигли, ворожі обмеження, що поселили серед людей лихо, сваволю й дикі звичаї, вони стають вільними.

Українська неоромантична проза розглядає свою версію ідеальної комунітас, яка структурується у формі жіночого дискурсу. У ритуальній свідомості переходної доби жінки ототожнювались із сакральним, маргінальним, таким, що здатне виправити, врятувати ситуацію в онтології буття. Жінка, отже, отримувала "культурну місію як жриця ідеалу". Єдність, яка зазнала значних викривлень у чоловічому соціумі, вважалось, може бути відновлена тими, хто звичайно перебував на низу соціального життя. В цьому аспекті головними діючими особами української неоромантичної прози стають молоді дівчата. Формування образу дівчини - архетипу Кори стало психологічною потребою і стимулом. Нарація життя героїні у тексті розгортається зверненням до драматичної "антиповедінки", яка відкриває сама по собі розуміння трагічної іронії самотнього буття людини. Такий тип мислення співвідноситься із давніми античними фігурами іронії Сократа: "висміювання, щоб вихвалити" і "вихвалення, щоб висміяти", які перерозподіляються в основну традицію трагічної іронії у відображенні притаманного ізольованій людині конфлікту між внутрішнім та зовнішнім світом, між уявним та реальним [23]. Називаючи за античною іронією такий тип героя *alazon*, маємо на увазі претензійну хвальбу на ґрунті самонадіяної неусвідомленості, що в кінці кінців приводить до невідворотнього результату. З погляду ритуалізму *alazon* передбачає начало Персефони з її обрядом жертвоприношення. Можна сказати, що Персефона співвідноситься із спонтанністю, ірраціональністю, потребою до самоствердження і об'єктивується в реальному світі профанних обставин, тобто вмирає, приноситься в жертву у Посейдонівських формах. У такій неоромантичній переорієнтації трагічної іронії викристалізовується ідея маски хтонічного божества, яка розгортає власне життя у формі гри, що актуалізується

“антиповедінкою”, протистоянням, комедіанством і сприяє моральному і психологічному врівноваженню суперечності між чоловіком і жінкою. По суті, у лімінальності архетипу ініціацій герої неоромантизму ототожнюють себе з силами, яких самі до глибини душі бояться, і які в етичному плані сприймаються небажаними.

Література:

1. Frye N. Anatomy of criticism - London: Penguin books, 1990. - P. 200.
2. Балушок В. Обряди ініціацій українців та давніх слов'ян.- Львів-Нью-Йорк: Видавництво М.П.Коць,1998.- С.9.
3. Тэрнер В. Символ и ритуал - М.: Наука, 1983. - С.179
4. Там само. - С.170.
5. Хоткевич Г. Твори: В 2 т. - К.: Дніпро, 1966. - Т. 2. - 600 с.
6. Frye N. Anatomy of criticism. - London: Penguin books, 1990 - P. 199.
7. Тэрнер В. Символ и ритуал. - М.: Наука, 1983. - С.183.
8. Балушок В. Обряди ініціацій українців та давніх слов'ян. - Львів-Нью-Йорк: Видавництво М.П.Коць, 1998. - С. 169.
9. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. - М.Лабиринт, 1998. - С.210.
10. Фрэзер Дж. Золотая ветвь. - М.:ООО "Фирма "Издательство АСТ"", 1998. - С.411.
11. Кереньи К. Кора // Юнг К.-Г. Душа и миф. Шесть архетипов.- К., 1996.- С.128.
12. Кобилянська О. Твори: В 3 т. - К.: Держлітвидав УРСА, 1956
13. Кереньи К. Кора // Юнг К.-Г. Душа и миф. Шесть архетипов.- К., 1996.- С.142-143.
14. Там само.- С.142-148.
15. Тэрнер В. Символ и ритуал. - М.:Наука, 1983. - С.90.
16. Хоткевич Г. Портрет // Поезії в прозі - К., 1902.- С.6.
17. Там само. - С.8
18. Кереньи К. Кора // Юнг К.-Г. Душа и миф. Шесть архетипов. - К., 1996.- С.145.
19. Хоткевич Г. Портрет // Поезії в прозі.- К., 1902.- С.4.
20. Тэрнер В. Символ и ритуал. - М.:Наука, 1983. - С.181
21. Хендерсон Дж. Древние мифы и современный человек // Юнг К.-Г. Человек и его символы.- М.: Серебряные нити,1998.-С.135.
22. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра - М.: Лабиринт, 1998. - С.212.

23. Пигулевский В.О., Мирская П.А. Символ и ирония. – Кишинев., 1990. – С 119.

Олександр ТКАЧУК (Тернопіль)

Міфологічний код у новелах М.Яцківа

Міфологічна критика розглядає кожен літературний твір як варіант стародавнього міфа. Структурні елементи міфів, підсвідомі архетипи відшукуються в сучасних і минулих творах різних жанрів. Такий методологічний підхід має свою сукупність ідей, які стосуються взаємовідношення між міфологією та літературою, і поділяється на два напрямки — ритуальний, представником якого є Н.Фрай, який вказував на тяжіння мистецького твору до мономіфа; архетипний, який бере початок від ідей К.Юнга про визначальну роль архетипів у творчості.

На наш погляд, розглядаючи поетику творів, які містять відголос численних міфів, древніх уявлень про надприродні сили, не обов'язково виходити тільки з позицій міфологічної критики. З семантичної точки зору міфологічні символи можна розглядати і як приклади нульової екстенсії, тобто як знаки, які відсилають до неіснуючих у природі об'єктів. Однак за такими поняттями стоїть визначений смисл, культурна цілісність і з набором конкретних ознак. Наявність таких смислових одиниць у тексті вказує на певну структуру. Тому, розглядаючи ті новели М.Яцківа, в яких зустрічаються такі міфологічні символи, звернемо увагу на зміст, що стоїть за ними і як він виявляється у контексті творів М.Яцківа.

Ролан Барт запропонував структурування тексту на асоціативні поля — коди: "Код, як ми його розуміємо, належить переважно до сфери культури: коди є певним типом вже баченого, вже прочитаного, вже зробленого: код — конкретна форма цього «вже», яке конституює будь-яке письмо" [1]. На його думку, у