

Зміст

Зміст.....	1
Загальна характеристика роботи.....	2
Вступ.....	8
1. Методологія міфологізму, як літературознавчий апарат специфічного ракурсу аналізу творів красномовства.....	26
1.1. Суть й основні властивості типового інструментарію архетипної критики.....	26
1.2. Міфологічні концепти методології міфологізму в межах їх практичного застосування.....	37
1.2.1. Концепт вічної прабатьківщини (Україна давноминулих часів (арії – скіфи – етруски (палазги) – трипільці) в ліриці Олега Ольжича.....	37
1.2.2. Концепт часу в літературі української діаспори.....	45
1.2.3. Концепт “Свого” і “Чужого”.....	58
1.3. Домен Української Держави та його питомі метафізичні складники.....	74
Висновки до першого розділу.....	103
2. Природа геніального, як запорука міфопоетичного мислення: “В його акордах чути кроки Бога”.....	108
2.1. Дещо з міфології творчості.....	108
2.2. Народ шукає в геніях себе.....	131
2.3. Митець, якому випали й дороги, й манівці: метафізичні мандри душі Тодося Осьмачки.....	144
2.4. “Що в імені тобі моєму?”: ключова категорія міфологеми імені з точки зору архетипного аналізу.....	162
2.5. Ефект дзеркала: natura naturans і natura naturata.....	174
Висновки до другого розділу.....	181
3. Духовне і плотське в трактуванні національним міфом.....	184
3.1. Еротика, як особливість міфологічного мислення й міфологічної концепції авторської позиції.....	184
3.2. Любов, як гріх і як харизма.....	202
3.3. Міфологема амазонки в українській діаспорній літературі: взіреть чи аномалія?.....	215
Висновки до третього розділу.....	244
4. Україна в контексті літературного вітаїстичного консолідуючого міфу.....	248
4.1. Проблема Бога і Божественного в параметрах творчості діаспорних митців.....	248
4.2. Протистояння Фауста і Мефістофеля, як основна міфологічна колізія морально-етичного вибору людини в умовах бездержавності її нації.....	266
4.3. Міфологічна парадигма зовнішнього і внутрішнього ворога.....	289
Висновки до четвертого розділу.....	310
5. Українська держава майбутнього.....	314
5.1. Синдром піфії, як провидницькі можливості міфологічного мислення та метафізика творчості письменників української діаспори 20-х – 50-х років ХХ століття.....	314
5.2. Подолання людиною простору і часу в міфічному аспекті втечі та митарств.....	319
5.3. Горе переможцям, або Міфопоетична парадигма переваги окупованої нації.....	338
Висновки до п’ятого розділу.....	361
Висновки.....	364
Список використаної літератури.....	370
Показчик імен.....	430

Загальна характеристика роботи

Актуальність теми дисертаційного дослідження полягає в назрілій потребі аналізу літератури української діаспори 20–50-х років інструментарієм архетипної критики, як оптимальної методології для аналізу художніх текстів, створених митцями, які в процесі написання художніх творів у цілому чи епізодично володіли міфологічним мисленням. Література українського зарубіжжя у першій половині ХХ ст. зуміла сконденсувати у високохудожніх творах митців позарадянського простору потужний заряд української національної духовності, суттєво відмежуватися від принципів ідеологічно утилітарного реалізму і класового підходу. У порівнянні з літературою радянською, що неухильно сповідувала квазіпринцип соціалістичного реалізму, література української діаспори виявилася виразно іншою не стільки властивою їй тематикою творів і запропонованими потенційним читачам для розгляду й інтерпретації актуальними проблемами, скільки цілісним метафізичним світоглядним концептом, унікальним творчим актом витворення повноцінного літературного консолідуючого вітаїстичного міфу України й появи образів-характерів й образів-типів героїв, котрі аж ніяк не почувалися покірними жертвами чи прислужниками колонізаторів у жорстокому для українців світі. На рівні метафізичної спокути прорахунків і гріхів нації, знівченої морально й пригніченої духовно з причини багатовікової неволі, такі яскраві й сильні духом особистості реально уможлилювали побудову незалежної України в недалекому майбутньому. До того ж, література української діаспори на певних зрізах обсервації характеризувалася тими внутрішньотекстовими особливостями, які в літературознавчих дослідженнях однозначно підпадають під методологію архетипної критики, адже провідну роль тут відігравали: а) міфологічне мислення; б) здійснені письменниками інтерпретації та переформатування загальновідомих міфів; в) вдало використані у художніх текстах міфологеми, міфема, міфологічні алюзії, візії, сні, осяяння, фрейми, патерни, компоненти рейфлеймінгу, концепти, домени.

Мета роботи – трирівнева (архетипно-ініціативна, аналогічна, дискретна) інтерпретація літератури української діаспори 20-х – 50-х років на матеріалі художніх творів митців української діаспори: Івана Багряного, Василя Барки, Євгена Маланюка, Олега Ольжича, Тодося Осьмачки, Уласа Самчука – і системний підхід до аналізу відповідних художніх текстів для виявлення в них витвореного українськими письменниками-емігрантами консолідуючого вітаїстичного міфу України, як код-програми для реалізації ідеї відродження Української держави.

Реалізація мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- розробити необхідний і доповнити ним існуючий інструментарій архетипної критики, укомплектувати й систематизувати його;
- упродовж усього дослідження не випускати з уваги природу геніального, як запоруку міфологічного мислення;

- проінтерпретувати метафізичну природу творчості насамперед як трансформацію митцями трансцендентальної сутності міфу через літературні тексти в реалії фізичного світу;
- розглянути інтимну лірику з виразними елементами містики, як відбиток набутого душею геніального митця досвіду від результатів особистісного морального вибору під час метафізичних мандрів,
- системно опрацювати літературні набутки української діаспори 20-х – 50-х років ХХ століття з метою дешифрування езотеричної ідеї консолідуючого вітаїстичного міфу України в ліриці та прозі тих митців, які феноменально володіли міфологічним мисленням;
- з’ясувати специфіку художнього моделювання концепту України, як вічної прабатьківщини й Землі Обітованої української нації, міфологічного концепту часу та концепту “Свого” /“Чужого”;
- вияснити специфіку Домену Української Держави та його найважливіших складників, які проявляються через канву художніх текстів митців українського зарубіжжя;
- окреслити сфери трансцендентального впливу на людину соціальну й людину національну (В. Базилевський) метафізичного Домену Української Нації, Домену Моралі, Домену Мистецтва та ін., а також доменів тих нацменшин, які проживають на території України, в дію доменів колонізаторської нації;
- з точки зору трактування національним міфом духовного і плотського дати оцінку гендерним стосункам у художніх текстах митців української діаспори;
- розглянути проблему любові як гріха і харизми та вияснити оптимальне співвідношення духовного і плотського в гендерному питанні;
- розглянути проблеми Бога і Божественного, протистояння Фауста і Мефістофеля, як основних колізій морально-етичного вибору людини в умовах бездержавності її нації;
- розкрити принцип остаточного завершення міфологічної парадигми історичних трагедій і поразок українців через свідому самопожертву героїв, як повну готовність узяти на себе відповідальність за всі гріхи української нації перед Господом;
- аргументовано обґрунтувати міфологічний феномен суттєвої переваги окупованої нації над окупантами;
- дати належну оцінку витворенню образу України майбутнього, як міфологічної гарантії вічного існування української нації на батьківській землі;
- виявити наслідки реалізації літературного консолідуючого вітаїстичного міфу України в реальних подіях нашого часу.

Методи дослідження, які використані в науковій роботі, зумовлені як особливостями об’єкта аналізу, так і літературознавчою методологією архетипної критики, а тому в монографії використано описовий, порівняльно-типологічний, системно-функціональний, частково – лінгво-

стилістичний й герменевтичний, але в основному – метод архетипної критики, що належною мірою зреалізований відповідними засобами інструментарію методології міфологізму.

Основна проблема, всесторонньо висвітлена в дисертаційному науковому дослідженні, – консолідуючий вітаїстичний міф України у творчості митців української діаспори 20-х – 50-х років ХХ століття та його трансцендентний вплив на реальність і розвій української нації. Художню істину письменники української діаспори підсвідомо черпали з колективного підсвідомого, а тому вона й сьогодні вражає читачів точністю пророцтв і передбачень та постановкою найскладніших проблем, досі актуальних для нашої держави. Якщо українських діаспорних митців демократична Європа й комуністична Україна в певні історичні моменти, зокрема впродовж значного часового тривання ХХ століття, нібито не чули й не знали, то саме і тільки тому, що й політичні симпатії, і солідарність у всьому тогочасному світі виявилися майже цілковито підпорядковані “схемі історії союзників” (О. Пахльовська), проте це аж ніяк не означало, що доручена митцям діаспори Силами Провидіння місія могла виявитися сізіфовою працею. Творчі потуги українських авторів, котрі творили за межами материкової України, готували фундамент для повноцінного Домену Української Держави на місці зруйнованого трьохсотлітньою бездержавністю метафізичного українського національного житла, впорядковували профанний простір, яким на той час виявилася Україна з причини втрати власної державності, нещадної більшовицької колонізації, войовничої атеїстичної пропаганди й тотальної заборони самоідентифікації українців, як самодостатнього народу. Як **допоміжні матеріали**, фрагментарно включено твори письменників української материкової літератури, в яких наявні ознаки авторського міфотворчого мислення (І. Франко, О. Довженко, М. Стельмах, О. Гончар, Є. Гуцало, Вал. Шевчук, Л. Костенко), а також згадано відповідні взірці красного письменства російської та світової літератур, у текстах яких виразно проявляються складники літературного національного консолідуючого державотворчого міфу, що дають можливість належно обґрунтувати його основні параметри в цілому.

Стан наукової розробки теми. Методологія міфологізму, яку ще називають архетипною критикою, на відміну від усіх інших існуючих і загальноновизнаних сучасним літературознавством методологій, зокрема психоаналізу, структуралізму, постструктуралізму, інтертекстуальності, герменевтики, компаративістики, на сьогоднішній день розроблена найменше. Якщо ж узяти до уваги, що до цієї методології в Україні досі з певним недовір'ям ставляться навіть окремі відомі літературознавці, й те, що науковий прорив здійснено порівняно недавно, а найбільш категорично налаштовані опоненти намагаються метод архетипної критики трактувати як такий, що не впливає з самої суті предмета дослідження й упередженим науковцям тільки видається препарацією тексту, то кожне нове й вагоме літературознавче дослідження, здійснене на засадах методології міфологізму, знаменується не лише тими віхами, що ними закріплюється

літературознавчий поступ, а й водночас стає передумовою серйозних наукових дискусій.

Об'єктом дослідження стали твори письменників української діаспори, які володіли міфологічним мисленням: І. Багряного, Є. Маланюка, О. Ольжича, Т. Осьмачки, У. Самчука, а також проза В. Барки, яку можна вважати міфологічною тільки частково, оскільки цьому авторові більш властиве типово реалістичне художнє мислення з виразним теологічно-дидактичним ухилом.

Предмет дослідження – сукупно витворений у 20-х – 50-х роках провідними письменниками української діаспори консолідуєчий вітаїстичний міф України.

Теоретико-методична база дисертації ґрунтується на комплексному підході до об'єкту наукового дослідження, що надається для препарування науковим інструментарієм архетипної критики. Підмурівком для сучасної методології міфологізму стала концепція К.-Г. Юнга й напрацювання міфологічної школи (В. Грімма, Я. Грімма, А. Куна, М. Мюллера, Ф. Шеллінга), хоча ще далеко до появи їхніх праць передові уми людства робили успішні спроби трактувати цивілізаційні моменти саме з точки зору архетипів. Наукові розвідки зарубіжних і вітчизняних філософів (Аристотель, Е. Аuerбах, Г. Гегель, Д. Девідсон, Д. Донцов, Есхїл, А. Камю, О. Лосєв, Ж. Маритен, Платон, Г. Сковорода, Сократ, Р. Тагор, Цицерон, Ф. Шеллінг, М. Шлемкевич, К. Ясперс), теологів (Августин Блаженний, Т. Аквінський, Д. Андреєв, М. Екхарт, Г. Костельник, В. Розанов, В. Соловйов, П. Флоренський), генетиків (В. Вернадський, С. Грузенберг, В. Ефроїмсон, І. Мічурін, Д. Овсянко-Куликовський), антропологів (Ф. Вовк, Д. Донцов, Ю. Липа), психоаналітиків (Дж. Бірлайн, С. К'єркегор, М. Коструба, Ч. Ломброзо, Л. Мазох, Ф. Ніцше, З. Фройд, Е. Фромм, А. Шопенгауер), психологів і етнографів (С. Бовуар, Г. Брандес, О. Вейнінгер, Р. Гальцева, С. Гроф, Я. Голосовкер, В. Грімм, Я. Грімм, М. Еліаде, К. Естес, В. Корочанцев, А. Маслоу, Е. Мелетинський, Л. Міщиха, М. Мюллер) стосуються животрепетних проблем архетипної критики не меншою мірою, ніж системні праці К.-Г. Юнга. У 1934 році М. Бодкін у праці “Архетипні патерни в поезії”, а в 1957 році Н. Фрай у праці “Анатомія критики” суттєво доповнили інструментарій архетипної критики поняттями про модуси письменства (високоміметичний, низькоміметичний, міфологічний, романтичний, іронічний) та небесну (райську) й демонічну (інфернальну) образність. У наш час у літературних текстах виокремлюють архетипи, які постають у вигляді візій, сновидінь, символів, художніх тропів, з якими пов'язані переживання, психо-емоційні відчуття й почуття героїв, а також викликані ними уявлення автора й читачів про персонажів твору. Сучасні літературознавці (В. Агеєва, Р. Багрій, В. Базилевський, Ю. Барабаш, В. Барчан, М. Бахтін, М. Вебер, В. Вейдле, М. Габлевич, Г.-Г. Гадамер, О. Галета, Р. Гальперін, Дж. Грабович, А. Гулига, Т. Гундорова, А. Гурдуз, В. Даниленко, Т. Денисова, І. Денисюк, І. Дзюба, У. Еко, М. Жулинський, О. Забужко, Н. Зборовська, П. Іванишин, В. Ізер, М. Ільницький,

С. Караванський, Г. Ключек, О. Ковальчук, Н. Колесниченко-Братунь, В. Корнійчук, С. Короненко, Л. Куценко, В. Лизанчук, Ю. Лотман, Я. Мельник, Я. Мізінська, М. Моклиця, М. Наєнко, Д. Наливайко, Є. Нахлік, Є. Неврлий, С. Павличко, О. Пахльовська, В. Погребенник, Я. Поліщук, В. Пропп, І. Роднянська, Т. Салига, Є. Сверстюк, Л. Сенік, М. Слабошпицький, С. Тельнюк, М. Ткачук, В. Фащенко, М. Фуко, М. Хайдеггер, Л. Череватенко, Д. Чижевський, Ю. Шерех, І. Шпиталь, Г. Штонь, О. Шугай, Р. Шукуров, Н. Шумило, О. Яровий) зробили суттєвий прорив у трактуванні художньої літератури методами архетипної критики, що продуктивно застосовується в процесі аналізу художніх текстів митців української діаспори.

Наукова новизна: У науковому дослідженні зроблено першу в українському літературознавстві спробу з позиції архетипної критики системно проаналізувати досягнення письменників української діаспори 20-х – 50-х років ХХ ст. у витворенні позитивного національного міфу. До літературознавчого обігу введено пласт нової наукової інтерпретації художніх текстів, доповнено й укомплектовано інструментарій архетипної критики, осмислено й підкреслено механізм прискорення процесів державотворення завдяки чинникам консолідуючого вітаїстичного міфу. Функціонуючи через мистецьку літературну форму індивідуально й на першому етапі впливаючи тільки на підсвідомість окремих читачів-реципієнтів, вітаїстичний державотворчий міф надалі спричинюється до колективного вироблення народом продуктивних мислеформ і дій. Завдяки могутньому конслідуючому началу в літературному національному міфі код-програма здобуття незалежності Україною в метафізичних Українських Національних Доменах Політики й Ідеології наступально реалізується й досі, незважаючи на досить несприятливі умови, в яких живе українська масова соціальна людина, що тільки в останні десять років спромоглася на перетворення в людину національну, свідому своєї приналежності до чільного в державі народу.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами: Дослідження виконано на кафедрі української літератури Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника. Тему дисертації затверджено вченою радою Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника (протокол № 3 від 31 жовтня 2006 р.), скоординовано на засіданні бюро наукової ради НАН України з проблеми “Класична спадщина та сучасна художня література” (протокол № 4 від 16 жовтня 2007 р.).

Теоретичне та практичне значення одержаних результатів. Результати наукового дослідження здобуто на матеріалі широкого спектру художніх текстів. Ідеї та висновки наукового дослідження можуть продуктивно застосовуватися не тільки для аналізу творів сучасної літератури української діаспори, а й для інтерпретації як класичної лірики І. Франка, драматичних творів Лесі Українки, літератури Розстріляного Відродження, так і сучасної літератури – до творчих здобутків митців-“шістдесятників”, як історичної прози періоду П. Куліша – так і творчих здобутків Вал. Шевчука. Результати

дисертаційного дослідження мають належні підстави бути успішно використаними під час лекцій з історії української літератури студентам-філологам у ВНЗ, під час настановчих курсів перепідготовки вчителів української літератури, при написанні підручників і навчальних посібників з історії українського красного письменства для середніх шкіл та студентів філологічних спеціальностей.

Особистий внесок здобувача полягає в самостійних наукових пошуках в межах окресленої науковим дослідженням теми. Ідея роботи, концепція дослідження, наукові відкриття й висновки належать дисертантові. Основні концепції оприлюднені в монографіях “Слід невловимого Протея” (Міф України в літературі української діаспори 20-х – 50-х років ХХ століття) та “Ефект амальгами” (Міф України в літературі української діаспори 20 – 50-х років ХХ століття) й окремих публікаціях в Україні та за кордоном. Всі надруковані статті виконано без співавторства, одноосібно.

Апробація роботи. Основні положення дослідження викладено в монографіях, окремих статтях у фахових часописах, наукових збірниках та в доповідях під час всеукраїнських і міжнародних конференцій, зокрема на Всеукраїнській науковій конференції “Творчість і доля Т. С. Осьмачки в контексті українського письменства ХХ ст.” (Черкаси, 1995 р.), Міжнародній конференції, присвяченій 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті (Львів, 1998), Міжнародній науковій конференції “Міф і легенда у світовій літературі” (Чернівці, 2000 р.), V Міжнародному конгресі українців (Чернівці, 26 – 29 серпня 2002 р.), Всеукраїнській науково-практичній конференції “Діалог літературознавства і методики навчання: шляхи аналізу художнього твору» (Переяслав-Хмельницький, 27 – 28 вересня 2006 року), Всеукраїнській конференції “Розвиток читацьких інтересів учнів у процесі вивчення української мови і літератури” (Київ, 25 жовтня 2007 р.), Всеукраїнській науковій конференції “Літературна герменевтика та рецептивна теорія у сучасному науковому контексті” (Чернівці, 2006 р.), на XIII Всеукраїнських сходоворіднівських читаннях (Переяслав-Хмельницький, 2007 р.), Науковій конференції “Осягаючи літературу на перехрестях віку: До 75-річчя народження Миколи Ільницького” (Львів, 24 вересня 2009 р.), Всеукраїнській науково-практичній конференції “Викладання зарубіжної літератури: проблеми та досягнення. Султанівські читання” (Івано-Франківськ, 29 – 31 жовтня 2009 р.), щорічних конференціях літературознавчої секції Наукового товариства імені Т. Г. Шевченка (Львів, Івано-Франківськ), Міжнародній науковій конференції (7 – 8 жовтня 2010 року) “Поетика містичного” (м. Чернівці), щорічних наукових конференцій філологічного факультету та Інституту філології Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника (1997 – 2015 рр.).

Вступ

Міфологічний світогляд людини розумної не стільки свідчить про її дикунське походження, скільки однозначно підтверджує її приналежність до цивілізації загалом через приналежність до свого рідного етносу зокрема. Більшість сучасних науковців, серед яких і Дж.Бірлайн, автор книги “Паралельна міфологія”, вважають, що міф – це живий метафізичний нерв, простіше – нитка, яка зшиває воедино минуле, теперішнє і майбутнє [97, с. 15], оскільки міф виявляється складовою частиною нашого підсвідомого і, цілком імовірно, навіть закодований у генах, адже саме він допомагає як окремим людям, так і цілим націям гідно й адекватно пристосуватися до свого оточення в світі.

Водночас сучасні дослідження філософів, психоаналітиків і літературознавців однозначно твердять, що поняття міфу багатозначне і багатогранне. Якщо Дж.Фрезер трактував міф насамперед як примітивне пояснення людиною природних явищ і вважав його своєрідною проекцією ритуалу, то англійський лінгвіст і етнограф-антрополог М. Мюллер додавав до цього пояснення власне розуміння того, що ставши продукцією усної поетичної творчості, міф автоматично перестає бути належно зрозумілим представникам віддалених від колективних творців фольклору поколінь, а Г. Адлер у праці “Лекції з аналітичної психології” розглядав міф як “спонтанне і неререфлективне формулювання первинного психологічного досвіду цивілізації, завдяки чому міфологія спроможна навчити нас глибокому розумінню раннього психологічного досвіду людини” [7, с. 202]. Г. Спенсер та його послідовники старалися виявити у міфах реальні події і героїв певних етносів, З. Фройд знаходив у міфах “сублімацію підсвідомих еротичних емоцій” [736, с. 143] і тонкоматеріальну структуру міфу розумів як віддзеркалення фундаментальних інстинктів людини. Розглядаючи комплекс Едіпа, у праці “Тотем і табу” цей психоаналітик розцінював архетип як найвагоміший складник міфу. Н. Фрай наголошував, що міф завжди був і назавжди залишиться інтегральним компонентом на рівні мистецтва й літератури, а у звичайному житті людства – універсалією, яка при величезній гетерогенності людських індивідуумів зводить до спільного знаменника увесь неосяжний огроми світосприйняття. К. Юнг міфом вважав змістове наповнення людського колективного підсвідомого, звідки спонтанно, насамперед через сни, екстрасенсорні можливості провидців, а також у процесі творчого натхнення митців і наукові осяяння геніїв, транслюються в реальний світ в усій своїй складності й різновиявлюваності осколки міфів, що несуть унікально важливу й цінну метафізичну інформацію, без якої взагалі зупинився б прогрес цивілізації, тому ніяка наука ніколи не замінить міф. Водночас міф не вдасться витворити з жодної науки. І причина такого явища зовсім не в тому, що Бог – це міф, а якраз у тому, що міф є очевидністю божественного начала власне в людині. Отже, не стільки людство творить міфи, скільки міфи промовляють до людства від імені найвищого імперативу, власне, Абсолюту й сприймаються як слово Бога. Подібну думку знаходимо й у Г. Адлера: “Будучи «сумою всіх

архетипів», підсвідоме є сховищем всього людського досвіду, що сягає коренями до самих початків» [7, с. 216]. Ф. Шеллінг запропонував трактування міфу як першоджерела історії і філософії і уявляв міф потужною будівлею людської науки [529, с. 10]. Г. Гегель розглядав міф як символічну трансцендентність у метафізичному прояві Абсолюту. К. Леві-Стросс, вивчаючи міфологію на берегах Амазонки на основі вірувань відсталих племен Південної Америки, що цілком відповідали уявленню про погляди на світобудову первісних людей взагалі, нагромадив величезну кількість фактів, які дали підстави цьому науковцеві зробити висновок, що сучасна йому міфологія зводиться або до безпредметної гри, або до примітивної спекуляції [529, с. 25]. Сам К. Леві-Стросс розглядав міф як систему знаків, яка складається з конструктивних єдностей: сюжетів, історій як власне міфу і речень, які відповідно співвідносяться одне з одним, як міфеми та міфологеми, й передають елементи дії міфу, в розумінні Я. Поліщука, як кадри міфологічної хроніки [650, с. 51]. Я. Грімм вважав міф синкретичним підґрунтям національної творчості. На його думку, «міф є засобом вислову народу, його мовою, разом із тим він нічийний, отже, письменник може поводитися з ним вільно – використовуючи канву міфу, він щось пропускає, щось додає від себе, створює індивідуальний мистецький твір, що відповідає сучасним естетичним критеріям» [529, с. 13]. За О. Лосєвим, міф не є вигадкою, фікцією, фантастичним вимислом, але не перестає бути діалектично необхідною категорією свідомості й буття взагалі, не є буттям ідеальним, зате виявляється життєво відчутною і такою, що твориться, речовою реальністю, ніколи не стає навіть примітивно-науковою конструкцією, але при цьому залишається суб'єкт-об'єктним взаємоспілкуванням, яке несе позанаукову, чисто міфічну істину, отже, міф – не наука, а життя, яке таїть у собі власну міфічну істину й смислову структуру. Ніколи не стає міф конструкцією метафізичною, «але – реально, речево і почуттєво дійсністю, що твориться, а в той же час є відчуженою від звичайного укладу явищ і, отже, такою, що несе в собі різний ступінь ієрархійності» [469, с. 269]. Водночас жоден з існуючих міфів «не є ні схемою, ні алегорією», зате постає символом, а будучи таким, уже має в собі ознаки схематичного, алегоричного і життєво-символічного прошарків. Також міф не буває поетичним твором, але його відчуженість перетворює ізольовані й абстрактно виокремлені речі в інтуїтивно-інстинктивну і примітивно-біологічно взаємопов'язану з людським суб'єктом сферу, де вони об'єднуються в одну нерозривну, органічну єдність [469, с. 269]. Міф не є спеціально релігійним утвором, тому що чистий міф не ідентичний релігії взагалі, не є догматом, тому що догмат – це вже рефлексія, яка передбачає бодай мінімум релігійного досвіду, а міф може існувати взагалі поза будь-якою релігією, наприклад, в науці чи в мистецтві; не є історичною подією як такою, зате є особистісною формою, оскільки є способом буття особистісного, адже особистість передбачає насамперед самосвідомість, а міф є символічно дана інтелігенція життя, навіть чудом, оскільки передбачає втручання Вищої Сили, причому це завжди є особливим втручанням, через

що порушуються закони природи і настає прорив в загальній течії механістичного Всесвіту [469]. Щодо запозичення і трансформації міфів у літературі, то в праці “Проблема варіативної поетичної мов” О. Лосєв пише, що “експансія” міфу (за Є. Мелетинським) в літературі закономірним явищем, своєрідним симбіозом мистецтва й релігії: міфологічні аспекти художньої літератури добре надаються для “безумовно реалістичного відображення життя” [471, с. 444]. Більше того, оскільки міф невичерпний і завжди прекрасний, він ще й здатний зачаровувати й надихати геніїв, а також, інтегруючись у контекст твору, оптимістично налаштовувати на сприймання реального світу тих, хто має нагоду як реципієнт (читач, глядач, слухач) сприймати створені геніями шедеври.

О. Потебня в аналітичній розвідці “Характер міфічного мислення” пояснює невмирущість міфу на всіх ступенях розвитку людства тим, що міфологія немінуча, бо вона – необхідність, яка полягає в самій мові: “...Вона ніколи не щезає повністю. Міфологія є і тепер, як у часи Гомера, але ми її не помічаємо, тому що живемо в її тіні і тому що майже всі бояться полуденного світла істини” [658, с. 297]. За О. Потебнею, міф належить до області поезії. Як поетичний твір, він дає відповідь на насущні питання соціуму, є доважком раніше знаного, складається з образу й значення, зв’язок між якими сприймається на віру, розглядається як продукт, що містить акт свідомості, але відбувається в людині без її відома: “Міф є першопочатковий словесний твір, тобто за часом завжди передує живописному або пластичному зображенню міфічного образу” [658, с. 302]. У цій же статті О. Потебня поставив для свого часу дуже актуальне питання, що таке міф у тому значенні, яке це слово набуло в наш час, і в праці “Із записок з теорії словесності” аргументовано довів, що в міфі образ і значення різні, й хоча інакомовлення образу існує, проте самим суб’єктом не усвідомлюється, тому образ, не розпадаючись, цілком трансформується у значення.

Сучасний український науковець Д. Наливайко, називаючи міф матрицею не тільки літературної, а й будь-якої іншої образотворчої діяльності, спонуканої натхненням, визнає міф, услід за німецькими дослідниками цього явища В. Гріммом та Я. Гріммом й українським вченим О. Потебнею, надзвичайно продуктивним для будь-якої творчості взагалі [559, с. 19 – 21]. Я. Поліщук відзивається про міф, як про універсальний культурний код буття, який екзистенційно конститує нашу свідомість і гармонізує суперечність між марнотою та сенсом людського буття, а тому “міфи дивним чином поєднують погляд на речі з точки зору вічності (*sub specie aeternitatis*) зі здатністю гострої актуалізації загальнолюдського досвіду, його властивої застосованості тут-і-тепер (*sub specie temporis*)” [650, с. 378], а М. Моклиця підкреслює, що наївне й переповнене фантастичними істотами світобачення дикуна чи дитини, а також поета, “є водночас глибоко істинним, універсальним” [544, с. 67], тому міфологічне світобачення і сприйняття активно моделюють митці ХХ ст. насамперед із тієї причини, що, як виявляється, первісну людину завжди можна знайти в самому собі.

Проблемі функціонування міфу через тексти сучасної літератури присвячено не менше досліджень, ніж питанню міфології як основи основ різноманітних релігій та філософій. Проте міф у художньому тексті має свої особливості, зокрема здатність мімікризувати, майже розчинятися, розпадатися, набувати дифузних форм, відходити на найдальший план, але при цьому ніколи не зникати повністю, а до того ж передбачає народження в літературі “варіантних” моделей міфів (модуси міфологізації, реміфологізації та деміфологізації) та “нових міфів”, “неоміфів” (модус авторського міфу) [212, с. 126]. Для поняття цієї категорії характерна не тільки полісемія, а й антиномічність. Однією з найголовніших причин відсутності чіткої дефініції міфу Д. Пашиніна визнає ту, що міф завжди ухиляється від визначень [626, с. 95], фактично вкотре підтверджуючи висновок Р. Барта, який першим серед науковців повів мову про те, що в літературному тексті семіологічні ознаки міфу то мало не зовсім нівелюються, то гіпертрофуються до крайньої межі, заповнюючи собою твір майже повністю. Таке розуміння, звісно, могло стати ще одним важелем, який подавав би процес літературного міфотворення як узагалі некерований. Проте ще Є. Мелетинський категорично заперечував можливість повного розмивання задуму письменника різними прочитаннями й інтерпретаціями читачів-реципієнтів чи аналізом науковців-літературознавців, оскільки свідомий творчий задум, не виключаючи підсвідомого пласту роботи думки автора над цим же твором, як серію поштовхів до словесної реалізації мислеформ, що приходять до митця спонтанно, ніколи не втрачається і не зникає зовсім, а відіграє роль магніту, який тримає всі інші компоненти, в тому числі архетипи, міфопоетичні мотиви, міфологеми й міфєми, а також, на наш погляд, патерни і явища рейфлемінгу, міфопоетичні парадигми, концепти й домени, в потужній зоні свого притягання. На думку ще одного дослідника міфології, М. Еліаде, міф на сучасному етапі має дві свої іпостасі: як первісне мислення зі своєю окремою ціннісною орієнтацією і як предмет дослідження літературознавством, мистецтвознавством і навіть соціальною психологією в літературних та образотворчих продуктах людського генія. Міфологічне літературознавство, за М. Еліаде, має студіювати міфологію, що з анімізму перейшла на вторинну знакову систему: символи, метафори, врешті – на мікрорівневому зрізі – всю образну систему художнього полотна [529, с. 28]. Н. Фрай у праці “Архетипи в літературі” дуже чітко окреслив місце концентрації міфу не стільки в тексті і навіть не в підтексті, а значно нижче від підтексту твору, й пояснив це явище на прикладі споглядання образотворчого шедевра: “Коли ми дивимося на картину зблизька, ми аналізуємо лише техніку роботи пензлем... Якщо відійти ще далі, картина стане зрозуміла як взірць творчості. Дивлячись із дуже великої відстані, наприклад, на мадонну, ми не зможемо вгледіти нічого, крім малюнка вгаданого нами архетипа жінки-матері... Те ж і в літературній критиці: треба відходити від тексту достатньо далеко, щоб вловити його архетипну організацію” [988, с. 149]. Бінарна пара “далеко – глибоко” у цьому випадку спрацьовує за ефектом дзеркала, тому для того, щоб вловити архетипи в

образотворчій картині, треба бачити її на такій відстані, з якої, крім символічної суті, нічого іншого вже не проглядається, а для того, щоб дослідити канву міфу в літературному тексті, треба проникнути у дуже глибокий пласт усього художнього твору, що знаходиться значно нижче підтексту.

Якщо взяти до уваги три типи використання міфів у літературі (за Н. Фраєм): “невитіснений” міф, де чітко розмежовується світ богів і світ демонів, які роблять людину маріонеткою у своїх суперечках; “романтичне” віяння, в якому зразок для наслідування подається як єдино правильне рішення, власне, до якого підводить народна мораль і яке в цифілізаційному процесі неодноразово перевірене; “реалістична”, життєво-правдива колізія, в якій міф міститься не у фабулі, а на тому рівні, що нижче підтексту, – то можна з упевненістю стверджувати: у класичній українській літературі кінця ХІХ – першої половини ХХ століття попри одночасне існування всіх трьох різновидів симбіозу міфу з авторським текстом суттєво превалує третій. Перший, якщо й зустрічається, то виключно як ілюстрація до сцен божевілья, білої гарячки, нервового виснаження, неврозу чи стану афекту літературних героїв, тобто в чистому виді не існує, а в сублімованому доповнює третій. Другий же, проявляючись в українських літературних текстах досить часто, для нашого дослідження особливої цікавості не становить, оскільки, пригнічений українським ментальним мазохістським ухилом, майже завжди функціонує як типовий фрустраційний міф занепаду й загибелі, а ми досліджуємо позитивно насажений консолідуючий національний міф.

Міф безперервно постачає літературу архетипами, міфологемами, міфемами, патернами, міфопоетичними мотивами й міфологічними парадигмами, а література трансформує старі міфи в нові (“література як вид мистецтва послідовно зберігає зв’язок з міфологією на всіх етапах свого розвитку; між нею й міфологією відбувається постійний взаємовплив” [212, с. 122]), урівноважує ірраціональне з раціональним, ліквідує “дефіцит смислу в повсякденному мовленні й розчарування у раціонально сконструйованих істинах” [361, с. 147]. Жоден художній текст не існує без більш чи менш зримих проявів міфів. Навіть там, де нібито їх нема, розмиті міфи завжди присутні, адже письменник завжди активізує почерпнуті зі своєї підсвідомості одвічні змісти й сакральні події, вдягаючи їх в одяг історичного лінійного часу, інтерпретуючи міфологічну колізію в дусі своєї епохи, тобто “працюючи з міфологічним матеріалом, пробуджує в літературі генетично закладені в ній потенції” [212, с. 123]. Якщо ж раціоналізм завжди виступав засобом досягнення мети, то міф, за А. Карасем, проявлявся як усвідомлення спільності дії, єдності мети і призначення, адже в міфологічному мисленні “брали участь уявлення, бажання, прагнення, сподівання, віра” [361, с. 141]. Раціональне мислення *знало*, відверто чи приховано сумніваючись у знаннях, міф – *відав*, черпаючи непохитну віру в ці абсолютні відання з архіву минулого всього людства, власне, за Сократом і Платоном, пригадуючи вже колись відоме, тобто на даний момент синкретичне [643, с. 384]. Закономірно, що там, де вводиться в обіг поняття

духу, автоматично виникає проблема містичного сприймання світу, тісного трансцендентального зв'язку людини з Богом, глибока віра в її непокинутість напризволяще у хвилини відчаю і горя. Міф, що просвічується крізь кожен художній текст, дає можливість це збагнути дуже виразно, тому Н. Зборовська беззаперечно визнає таку його неперебутню властивість: “Національна література для мене особисто – глибинний езотеричний текст. Якщо він не прочитується, то стає пропащою духовною силою” [317, с. 192]. Проте саме прочитання-тлумачення як розуміння прихованої в тексті міфічної інформації й на основі цього вироблена наукова інтерпретація на практиці часто-густо перетворюються в протистояння іншій точці зору, адже інтерпретувати – означає ще й боротися проти інших тлумачень-дешифрувань, відстоюючи власну думку.

Після багатолітнього нехтування українськими літературознавцями специфікою міфу на рівні індивідуального підсвідомого кожного читача являти і навіть пояснювати те, що в художньому тексті не може бути сприйняте по-іншому, ніж через елементи міфу, символи сакральних предметів, образів та подій, наступила епоха нового витка літературознавства, яке без належного трактування й аналізу прояву міфу в художньому тексті вже себе не уявляє: “...Настає нова фаза світоглядних пошуків, що супроводжується прагненням ревізувати звичні вартості, віднайти первинний смисл речей.., вирізнити першопочаткове і вічне, нетлінне у світобудові й людській природі” [652, с. 45], а засадничі моделі для представників різних епох і обставин можуть вказати саме на те зерно істини, так спрагло (і часто – недаремно) вишукуване в царині сьогочасного, актуального [652]. Міфологізація і реміфологізація – явище досить поширене й цікаве в діаспорній, а також в українській материковій літературі, особливо тій, яка зуміла уникнути виразних ознак соцреалізму і класового підходу. Літературна міфотворчість у наш час стає філософсько-естетичним явищем культури, оскільки людина ХХ – ХХІ століття сприймає міф як альтернативну реальність, “в якій чіткіше проявляються досягнення і втрати (в першу чергу, моральні) нашої епохи” [212, с. 126]. Міф же в художньому тексті передбачає надзвичайно широкий горизонт впливу на реципієнтів і гетерогенність (наперед задану безмежну різноманітність) інтерпретацій.

Хоча проблема дослідження міфу в художній світовій літературі та фольклорі вже давно не нова й неодноразово науково опрацьовувалась як у ХІХ, так і протягом усього ХХ століття, навіть у сучасерму зарубіжному літературознавстві, попри досить напрацьований роками інструментарій архетипної критики й безперервну наступність досліджень і відкриттів, досі існує “нестикування” змісту певних понять і термінів з простої причини дифузності міфу і його складників. В українському літературознавстві у цей же період методологія міфологізму як інструментарій аналізу виявилася відсутньою взагалі, тому ні солідних набутоків, ні наступності відкриттів не могло бути. Інша річ, що з середини дев'яностих років ХХ століття в Україні почав на повну силу діяти “ефект відпущеної пружини” [529, с. 6], оскільки гаряча дискусія, спровокована дослідженнями творчості Тараса Шевченка з

точки зору архетипної критики такими літературознавцями, як Г. Грабович та О. Забужко, призвела не тільки до чіткого розмежування українських науковців та власне митців на тих, які погодилися з доцільністю нової методології на українських теренах (І. Андрусак, О. Бойченко), і на тих, які категорично її не сприйняли (С. Караванський, О. Сизоненко) або сприйняли дуже помірковано (Ю. Барабаш, О. Вертій, С. Гречанюк, В. Іванишин, П. Іванишин, Г. Клочек, В. Рубан, Л. Сенік, Вал. Шевчук), а й до появи перших ґрунтовних наукових досліджень творів української літератури у руслі міфу. Тож важаємо за доцільне назвати такі цікаві книги, як “Національний характер в українській прозі 50 – 70-х років ХХ століття” (1994) В. Нарівської, “Шевченко і час” (1996) Є. Сверстюка, “«Танцююча зірка» Тодося Осьмачки” (1996) Н. Зборовської, “Проблеми індивідуальної міфології” (1997) Т. Мейзерської, “Духовний простір української ліро-епічної прози” (1998) Г. Штоня, “Поєдинок з Левіафаном” (1999) В. Пахаренка, “Dominus Маланюк: тло і постать” (2001) Л. Куценка, “Міфологічний горизонт українського модернізму” (2002) Я. Поліщука, “Міф у генезі художнього мислення” (2002) І.Зварича, “Доля. Los. Судьба” (2003) Є. Нахліка, “Богошукання як шлях людського самоздійснення: аналіз вітчизняної релігійно-філософської традиції” (2004) О. Марченка, “Міфопоетична парадигма в українській та західноєвропейській прозі про землю” кінця ХІХ – першої третини ХХ ст.” (2008) Гурдуза А., “Національний спосіб розуміння в поезії Т.Шевченка, Є.Маланюка, Л.Костенко” (2008) П.Іванишина, “Поетика малої прози письменників МУРу: 40-і – 60-і рр. ХХ ст.” (2010) І. Бурленкової, “Концепція людини і світу в українській діаспорній прозі ХХ століття” (2010) Мацька В., “Шевченко як геній: природа, своєрідність і стратегії інтерпретації геніяльності поета” 2013 В.Пахаренко “Іван Багряний: таємниці творчої лабораторії; мала проза” (2014) Л.Михиди, “Європейська метафізична поезія кінця ХІХ – першої половини ХХ ст.: мовно-тематичний комплекс, поетика, стилістика” (2014) Т.Рязанцевої, а також окремі публікації Н. Колесниченко-Братунь “«Старший боярин» Т. Осьмачки і традиції європейської прози” (1995), Л.Краснової “Грані поетичної майстерності” (1995), М. Кіяновської “Засоби міфологізації персонажів” (1997), І.Коваль “Фольклорна модель похорону у повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків»” (1997), М. Ткачука “Міфопоетика Б. Лепкого в контексті модерністського міфомислення його доби” (1998), Я. Поліщука “Fin de siecle’івський міф занепаду: Польський та український дискурси” (1998), І.Мойсеїва “«Катерина»: Картина Т. Шевченка: символіка і серце” (1999), С. Короненко “Самотній демон української літератури: 105 років від дня народження Т. Осьмачки” (2000), А. Карася “Міфотворчість, розуміння і раціональність” (2000), Л. Скупейка “Казка і міф у драмі Лесі Українки «Лісова пісня»” (2000), М. Моклиці “Міф як альтернативна реальність в літературі ХХ ст.” (2001), С. Чернюк “Образ духовної України в творчості Т. Осьмачки” (2001), Вал. Шевчука “«Святий Чигирин»: бачення української історії в поезії Тараса Шевченка” (2001), Є. Сверстюка “Шевченко і Гоголь” (2002), А. Гурдуза

“Міф і міфологічний фактор у літературі: загальнотеоретичні проблеми студіювання” (2003), М. Слабошпицького “Поет із пекла” (2003), О. Смерек “Колорит художнього світу Емми Андіївської” (2003), Вал. Шевчука “Візійний світ поезії Шевченка” (2003), Ю. Барабаша “«Я так її, я так люблю»: Шевченкова Україна: словообраз, концепція, текст” (2003) та “Історіософія Тараса Шевченка” (2004), В. Грабовського “Стяги варягів, або Канари і корені нашої традиційності” (2005), Наливайка Д. “Шевченко, романтизм, націоналізм” (2006) та ін.

Якщо у процесі дискусії дехто з опонентів велемовно наголошував на завданій українському літературознавству публікаціями Дж. Грабовича та О. Забужко нібито непоправній шкоді, то такі більшою мірою голослівні, ніж аргументовані апелювання взагалі не мали підґрунтя. Найкраще про це сказав О. Бойченко: “Будь-який подібний виклик науці (не плутати з інтересами окремих науковців) лише на користь, бо тільки через аргументовану боротьбу поглядів вона й розвивається” [104, с. 19]. На захист права існування архетипної критики як найновішої, а тому особливо вразливої бодай на перших порах свого існування літературознавчої методології, нам залишається навести хіба що перецитування іншого науковця польським філософом Б. Скаргою про те, що учасний філософ, який не відчував би себе шахраєм і не сумнівався у власних умовиводах, мусив би бути мислителем настільки поверховим, що його твори не варто читати взагалі. Власне, саме таким висновком і розпочинається книга Л. Колаковського “*Horror metaphysicus*”, в якій продовження думки попередника цілком логічне: “Найбільшим шахраєм був би, звичайно, філософ, який займається метафізикою” [724, с. 64]. Нині існуюча методологія дослідження національного міфу в художніх текстах багато в чому може бути зіставною з інструментарієм філософів-метафізиків, які мали сміливість заявляти, але не завжди могли довести те, що не належало до матеріального світу і було явищем іншого плану.

На жаль, у численних квазінаукових розвідках, як справедливо зауважували ще М. Мишанич та С. Мишанич, на основі “апріорних міфологічних фантазувань” стало дуже модним взагалі неаргументованими інтерпретаціями художнього тексту претендувати на “останнє слово у з’ясуванні суті міфології” [529, с. 6]. Але беручи до уваги надто критичні, навіть великою мірою виразно осудливі, зауваги авторів книги “Міф, міфологія, міфологізм, міфокритика, міфопоетика: Історія інтерпретації і розмежування понять” (2002), ми, вслід за багатьма іншими науковцями, не можемо відкидати й того беззаперечного факту, що найбільшим здобутком міфокритики виявилася її здатність до типологічних зіставлень літературних текстів і з усіх сучасних методологій тільки вона здатна з’ясувати природу символів та кодів, так званих “вічних” образів, тем, мотивів, конфліктів і проблем, оскільки лише інструментарію архетипної критики порсильні й “підвладні несподівані «перехресні» проєкції літературних творів, у світлі яких вони по-новому відкривають свою оригінальність та комунікативну силу” [650, с. 11]. Саме з цієї причини ще С. Павличко у статті “Дискурс

модернізму в українській літературі” не випадково скеровувала увагу потенційних дослідників літературних набутоків української нації на те, що “уся літературна продукція 1920-х вимагає специфічного читання.., тексти треба вміти читати в широкому контексті того чи іншого автора” [615, с. 174]. За аналогією, кожен високохудожній твір української діаспорної літератури для належного розуміння своєї міфотворчої сутності теж вимагає широкого контексту як всередині творчого доробку окремого автора, так і зіставлення та порівняння зі спорідненими текстами не тільки української діаспорної, а й материкової української літератури різних періодів. Ця вимога тим більш актуальна, що йдеться про одну й ту ж саму національну літературу, яку з об’єктивних причин було розірвано на кілька окремих ланок єдиного ланцюга. М. Наєнко, наприклад, перелічивши чотири українські літератури ХХ століття: соцреалістичну материкову, опозиційну до неї літературу в Україні, діаспорну літературу і пострадянську, – наголошує на тому, що окремішність кожної з них штучна, адже “перебиті радянською псевдонаукою хребці тих літератур нині, здається, почали активно зростатися, і стає очевидним, що нарешті треба мати справу з літературою єдиною” [551, с. 3]. Стараючись викласти змістовне й високоестетичне, хоч і мозаїчне, полотно національного міфу на основі літературних текстів окремо взятих письменників, яким довелося жити за межами України, в певні моменти роботи ми гостро відчували, що для цілісної картини непоправно бракує певних шматочків мозаїки, тому мусили використовувати, як це практикують реставратори, смальту дещо іншого походження.

В одних художніх творах міфологічний аспект несе особливе навантаження, тому без його камертонів твір втрачає своє підтекстове звучання; в інших – лише таке, що нібито не особливо впливає на зовнішньо зриму й усім зрозумілу ідею чи проблематику, а тому далеко не кожен художній текст виявляється благодатним для глибокого і серйозного дослідження на рівні міфу, як і не кожен твір піддається, наприклад, уже давно визнаному психологічному аналізу. Наприклад, ми відчували потребу в ілюстративному матеріалі для підрозділу “Ефект дзеркала: *natura naturans* і *natura naturata*”, який на перспективу багато чого прояснював у міфологічній інтерпретації художніх текстів у наступних розділах, тому мусили бодай згадати окремі твори української материкової і зарубіжної літератури, в яких цей ефект поставав дуже виразно. Такий прийом доповнення й увиразнення шляхом зіставлення, аж ніяк не трансформуючись у компаративістику, як літературознавчу методологію, а перебуваючи в межах методології архетипної критики, пішов тільки на користь загальній картині виразно позитивного консолідуючого міфу України, витвореного митцями нашого красного письменства.

У наш час справді вже ні в кого не виникає сумніву, що “праці Грабовича і Забужко заповнили ту прогалину, яка існувала в радянській науці: вони започаткували ґрунтовне перепрочитання української літератури в аспекті міфу” [544, с. 58], хоч запропоновані ними міфологічні інтерпретування художніх текстів наштовхнулися на шквальну протидію

багатьох літературознавців і навіть окремих митців (детальніше див. “Слід невловимого Протея”, с. 15 – 28 – прим. О.С.). Проте навіть охрестивши літературозначу книгу О. Забужко замахом на Шевченка, В. Рубан аргументовано довів, що для доведення істини авторка надто часто послуговується висловами російських письменників-українофобів, а навала іншомовних термінів у її науковому дослідженні може сприйнятися вороже налаштованими до всього українського людьми як беззаперечний факт, що українська мова зовсім не годиться для наукового стилю, тим часом як “національна мова саме тому є живою мовою, що нею можна висловити всі значення” [688, с. 8]. Інша річ, що істини ради мусимо зауважити, що в статті “Філософія і культурна притомність нації” О. Забужко належно обґрунтувала причини відсутності в українській мові питомих національних наукових термінів, як ознаку довготривалої “культурної непритомності” сколонізованого українського народу і становище, яке неможливо ліквідувати за короткий історичний термін, аргументуючи такий стан справ тим, що в сприятливих умовах національна мова творить свій науковий запас не просто так, а шляхом довготривалої в часі й надзвичайно складної селекційної роботи: “Творення придатної для філософського розмислу мови – це наче синтез алмазів: кожне повновартісне абстрактне поняття має рягти багатьма гранями, відбиваючи в собі цілу історію *сходження* думки до предмета” [305, с. 142]. Як позитивне явище, В. Рубан визнав, що О. Забужко дуже вчасно і слушно заговорила про національно-консолідувальний міф і його провідну роль у згуртуванні, вихованні й скеруванні на гідне майбутнє нації, й висловлює жаль, що й досі для багатьох науковців міф – це тільки вигадка, казка, над якою можна в науці поіронізувати, і передбачає міфологічному літературознавству велике наукове майбутнє.

У дискусії особливу роль відіграла стаття П. Іванишина “Фальшування Т. Шевченка як спроба утвердження політичного міфу”, як закономірна реакція на подразник, яким стали праці Г. Грабовича “Поет як міфотворець: Семантика символів у творчості Тараса Шевченка” та О. Забужко “Шевченків міф України”. У міфологічному трактуванні Т. Шевченка цими літературознавцями П. Іванишин категорично не сприйняв того, що нашого генія інтерпретувалося як “міфотворця” й зробив висновок, що Г. Грабович і О. Забужко штучно витворили *політичний* міф про Шевченка. На наш погляд, національний політичний міф як такий аж ніяк не може вважатися явищем негативним і руйнівним. У книзі “Від містики до політики” Д. Донцов дав скрупульозний аналіз власне політичного міфу, витвореного не ким іншим, як знову ж таки Т. Шевченком і навіть на обкладинці книги “Від містики до політики” розмістив афоризм: “Як стерном керманіч, політикою містика керує” [256], даючи цим однозначно зрозуміти читачам свою авторську позицію щодо головного питання, яке порушує.

Абсолютне несприймання П. Іванишином слова “міфотворець” призвело до його ж невдалої спроби підмінити немилий термін “міф” на більш, на думку цього літературознавця, благозвучний – “візія”, хоч ця підміна не

виявилася ні півнозначною, ні навіть адекватною, адже візія – спонтанне, недовготривале, переважно одноразове візуальне осяяння пересічної людини чи Божого обранця і дещо інше, вже не стільки зорове, скільки квантоподібне, згорнуте, послане персонально йому Небесним Архівом повідомлення, яке підсвідомістю письменника розгортається в процесі натхнення, продукуючи рядки, строфи, образи, картини, художні події й колізії, але знову ж таки є дуже нетривким в часі й неможливим для “повторного перегляду”: незаписана митцем вчасно фраза, рядок, вірш переважно вже ніколи не отримують своєї реалізації як власне цей, а не інший складник тексту чи й цілий художній текст. Візія може виявитися зовсім незрозумілою і навіть відлякуючою для читачів. Для прикладу досить згадати Апокаліпсис Івана Богослова. Міф же як структура тривка дає можливість письменникові-донору реалізувати його через художні тексти довготривало, а найголовніше – на підсвідомому рівні сприймання доступно й гранично зрозуміло для читачів-реципієнтів. До того ж, візія може стати складовою частиною міфу, але міф аж ніяк не може поміститися у візії – самі її параметри та обсяг цього не дозволяють. Детальний аналіз політичного міфу України у творчості Т. Шевченка і проекція цього міфу на долю Радянської України підштовхнули ще Д. Донцова, до речі, людину з матеріалістичним світоглядом, до феноменального розуміння містики, здавалось би, суто політичних явищ: “Не приймати чужої місії, бо інакше приймемо чужого месію!... Все починається з містики, і все кінчається політикою” [256, с. 26]. Закономірно, що в часи перемоги більшовиків у Росії старий імперський міф належно відредагували й відповідно підфарбували комуністичні ідеологи, зробивши приємливим для чільних українських лідерів, які вчасно не розпізнали небезпеки для свого народу й державності України від підпорядкування більшовицькій Росії. Навіть перед Другою світовою війною, Д. Донцов нагадував співвітчизникам: “Під час релігійних війн в Європі одну з угод заключено гаслом: «*Cujus regio, ejus religio*», якої віри володар, такої мають бути і його піддані” [256, с. 26]. Безперечно, у підтексті наведеного крилатого вислову йшлося не стільки про релігію, скільки про політичний міф, який – чи не єдиний! – гарантує імперії процвітання і довговічність.

У підґрунті імперського міфу обов’язково мусить бути посилення на священну територію і священне походження панівної нації. Якщо ці сакральні параметри етносу й екумени відсутні, їх доводиться привласнювати, силою чи хитрістю відібравши у справжніх спадкоємців міфологічно найдорожче. Ось чому фашистська Німеччина за дивовижно короткий час виплекала ідею обраності й вищосортності арійців як наднароду, а Росія завжди свої витoki пояснювала Києвом і Київською Руссю. Зворотний бік такої ідеології має фрустраційне навантаження: колонізована нація, яку силою пробують позбавити сакральних передумов походження, народ, геніїв якого принижують і применшують, а нащадкам нав’язують ідею ущербності й другосортності, має всі шанси зникнути з лиця планети, поступившись всього лише на крок, якщо цей крок передбачає

вислизання з-під ніг найважливішої опори – консолідуючого національного міфу. “Без священного згине етичне, згине й естетичне.., а тоді згине і нація як духовна одиниця, як вічний союз “живих, мертвих і ненароджених”. Тоді й меч випаде з українських рук” [256, с. 28 – 29], – однозначно підкреслював Д. Донцов. Міф України як земного раю і споконвічно української священної землі, реалізуючись через українські національний фольклор і художню літературу, а найбільше – через твори національного генія, яким для українців став, безсумнівно, саме Тарас Шевченко, який у своїх поетичних текстах завжди стояв на сторожі права цього народу на життя, тому висновок П. Іванишина про те, що в українців можна відібрати все, крім Святого Письма і “Кобзаря”, бо з цими двома книгами українська нація незнищенна, – якнайкраще свідчить на користь міфу, а не проти нього. Попри свою природну вагу як інструментарію належно аргументованого наукового підходу до об’єкта дослідження, міфологічна методологія аналізу художнього тексту має ще й важливу питому національну вартість, особливо якщо йдеться про позитивний за своєю дією міф України.

Безперечно, що саме поняття міфу в сучасному науковому розумінні суттєво відрізняється від найпростішого його класичного трактування в минулому. Дослідження зарубіжних філософів, психоаналітиків, мовознавців, а також досить вагомих внесок сучасних вітчизняних міфодослідників на матеріалі української літератури підвели під проблему міфу солідну наукову базу. І в той же час проблема міфу, особливо позитивного, належно не висвітлена й навіть не проілюстрована при аналізі художніх творів. Причиною такого явища стала не суб’єктивна неухважність дослідників чи непосильність поставленого перед ними завдання, а феноменальна здатність міфу “вислизати”, “ухилитися” від визначення, через що дати остаточне поняття полісемічним термінам “міф”, “міфологія”, “міфологічне мислення” неможливо, оскільки кожне трактування автоматично переростає в певне обмеження визначуваного, яке насправді не терпить жодних границь [626, с. 95]. Іншими словами, міф упритул підпускає до себе, а препаруватися не дається, як це приписували й античному богові Протею, що був невловимий з причини здатності до постійних метаморфоз; зловити його не виявлялося складно, зате втримати в неволі було взагалі неможливо. Єдине, що залишалось мисливцеві за Протеем – чіткі відбитки слідів, які, втім, могли належати кому завгодно з представників існуючої на Землі фауни.

Міф не зазіхає на сферу раціонального, з якою не перетинається, оскільки його горизонтом є інша реальність, позачасова і позапросторова. На відміну від науково-технічних знарядь раціонального методу, міф має знаряддям виключно слово. У той же час, “незважаючи на те що міфологічний світогляд поєднаний із чуттєвістю, саме міфологічне мислення повідомляє про свою *свідомість* як про свій *дух*” [378, с. 141]. Міф переконливо кодує своїх реципієнтів на вітальні життєві пориви, гарантує народові майбутнє, підносячи історично обумовлені обставини до рівня вічних. В умовах постраціональної субкультури, втрати смислу людського

життя, розчарування в раціональних прагматичних істинах, міф вносить новий потужний струмінь у розуміння цінності кожної людини, доцільності життя, торжества вищої правди, як це взагалі характерно для трансцендентальних явищ: “Метафізика робить нас чутливими до іншого виміру світу – світу, не обмеженого матеріальністю речей, світу цінностей, але разом з тим і світу логічних, інтелектуальних конструкцій, які, незалежно від того, чи схилиємося ми до концептуалізму чи платонізму, захоплює своєю абстрактною красою так, начебто тут якнайповніше виявляє себе душа вищого розуму, все те, що є вічним та необхідним” [724, с. 77]. Відбувається, за О. Забужко, “коперніканський переворот” у свідомості. Талановиті національні митці, на підсвідомому рівні бездоганно володіючи міфологічною свідомістю й міфологічним мисленням, стають у своєрідній співпраці з Богом співтворцями долі власного народу, бо володіють його душею і дарують йому цілий світ для реалізації своїх потенційних можливостей. У цьому випадку вони не почуваються чужорідними, як і нація не відчуває себе відчуженою від них. Відбувається те, про що писав ще Леонід Білецький: “Мистецтво ніколи не відбиває емпіричної дійсності, воно завжди проникає в інший світ, і той інший світ є доступний мистецтву тільки в символічному відображенні... Справжній твір починається тільки тоді, коли мистець намагається з’ясувати для себе свої невідомі і таємничі почування, свої духові прозріння” [94, с. 16]. Коли ж зреалізоване в процесі натхнення стає геніальним твором, то ним письменник дає відповідь на запитання, які особливо хвилюють націю, від імені самого Бога, бо, як і богонатхненні автори чотирьох Євангелій, виявляється митцем з Божої ласки.

Якщо взяти до уваги, що ще недавно широко розхвалені ідеали раціоналізму в наш час уже розглядаються тільки як прагматично-споживацький дискурс, більше того, ці ідеали, за В. Пивоевим, остаточно не лише “виявили поліморфічність суспільної свідомості” [628, с. 3], а й здебільшого перетворилися на ілюзії, то можна збагнути, що інтерес до літературного (авторського) міфу зростає не просто з причини літературознавчо-наукової цікавості до неосвоєної цілини, а й тому, що ірраціональне набагато давніше й значно багатше від раціонального й саме воно володіє ключем до найважливіших філософських та морально-етичних проблем, які не перестають турбувати людство третього тисячоліття.

На відміну від матеріалістичного підходу, який рано чи пізно набував ознак методу, взагалі неспроможного пояснити дуже багато світобудовних аспектів, а тому призводив до усвідомлення людством своєї незавидної ролі, функція міфу, попри його полісемію й інсталяції, завжди була вітаїстичною й життєстверджуючою, а головне – завжди затребуваною. Оскільки міфотворчість є ознакою людської свідомості, властивістю мислення, то за законом збереження міфу, ідентичним до закону збереження матерії, зруйнувати один міф, не створивши іншого, ще не вдавалося нікому. В екстремальних умовах кривавого ХХ століття людство вижило, як і протягом усіх попередніх віків, не стільки завдяки науці й техніці, а тому, що безсумнівно вірило в своє синкретичне призначення й, незважаючи на

міжнаціональні бар'єри, сприймало світ цілісно, інтегруючи себе в нього, а його в себе. Уже з цієї причини міф ніколи не заводив у такі тупики, в які спроможні були завести НТР і науковий прогрес як закомплексованого "homo soveticus'a", так і тих космополітичних "homo", яким пощастило жити з іншого боку "залізної завіси". Справедливо акцентує А. Гурдуз: "...Відмикаючи чергові двері пізнання на межі тисячоліть, доводиться констатувати, що нині склалася глибока криза цивілізації. Ми усвідомлюємо свою самотність і "нецілість" та, як і століття тому, потребуємо і прагнемо гармонії, хоча в ході розвитку нашої культури відійшли від міфу, який цю гармонію ніс" [212, с. 120]. Визнаючи, що міф пронизує все і всіх, що він присутній у різноманітних проявах культури й взагалі в усіх видах людської діяльності, ми не можемо не брати до уваги, що енергетичне поле міфу створює свій особливий, паралельний до реального (чи в літературному творі – художнього) світу метафізичний світ, у якому відбувається чітке протистояння Сил Провидіння і Сил Зла, повноцінно функціонує, проектує на реальну земну державу і спонукаючи її до наближення до ідеалу, астральна держава, височіють досконалі метафізичні домени кожного народу, кожного роду, домени національної моралі, домени мистецтва.

Міф цілком успішно вирішує через підсвідомість реальних людей (або ще точніше: опосередковано через художніх персонажів як типових носіїв національної ментальності) наболілі проблеми Бога й божественного, внутрішнього і зовнішнього ворога нації, розв'язує питання духовного і плотського, фемінного й маскулінного, реалізує божественну програму земного життя кожної людини з найдосконалішим підходом до її природних задатків, соціального стану, потреби нації саме в таких особистостях, здатності людини до самовдосконалення з урахуванням особливостей історичної доби, в якій випало цій людині народитися й жити. Якщо взяти до уваги думку Ф. Ніцше, що культура може розвиватися тільки у визначеному міфом горизонті, то саме міфічному мисленню людство загалом, а Україна зокрема, й мають завдячувати всіма створеним їй геніями шедеврами і через них пропонованою для реалізації універсальною програмою-кодом на майбутнє. Іншими словами, міф (як важіль Божого промислу) скеровує і підштовхує людство до висхідного шляху через виконання всіма, але окремо взятими, народами покладеної на них місії. Для самоутвердження нації міф пропагує ідею її обраності, особливості, найкращості. Наприклад, в українському фольклорі краса нашого підсоння завжди несе на собі відбиток божественного раю. Ю. Шерех у праці "Поезія ясновишневого вечора" цю художню велич краси України пояснював з точки зору міфологічного мислення: "Річка в народній пісні завжди бистра. Хмара – чорна. Вітер – буйний. Море – синє. В дійсності на Україні далеко більше тихих і застоєних річок, ніж бистрих, хмари частіше бувають сірі, ніж чорні, море – зелене, сіре і чорне, ніж синє. Але народна творчість цікавиться не емпірикою поодиноких станів, а схопленням синтетичного образу" [629, с. 279].

Бездержавність народу спричиняється до значної перешкоди у створенні національного міфу її красним письменством і благодіючим

впливу цієї код-програми на користь нації та розвій і визнання її літератури у світі. У статті О. Ольжича “Героїзм в українській усній словесності” таке явище проаналізовано дуже точно: “Ще сьогодні ми є свідками фальшивого трактування нашої літератури, мовляв, українська література не стоїть на світовому рівні, вона занадто локальна, має провінційну закрутку... Що наша література не відома так, як, скажемо, англійська – причина цього лежить передусім у недержавності нашої нації; але це ще не доказ, що вона менш вартісна... Назагал треба ствердити, що звучність літератури стоїть у прямому відношенні до сили державної нації...” [592, с. 179]. У кращому випадку з причини бездержавності народу його потенційно завжди готовий для застосування національний міф втрачає значну частину своєї вітаїстичної енергії, у гіршому – перетворюється у фрустраційний, занепадницький міф, який замість зміцнення національного ядра спричинюється до руйнування національних підвалин, адже “в межах занепадницького міфу актуальною є колізія національного пригноблення.., втома та відчай неволі, меншовартості, пригнобленості, національної кривди” [652, с. 46]. Ці кінецьсвітні міфологеми упадку, неминучості катастрофи, а також яскраво виражені засобами художнього слова непевність, страх, розчарування, відчай набирають вигляду типових ознак екзистенційної втоми від непосильних випробувань як окремої людини, так і цілого народу. Такі фрустраційні ознаки занепадницького міфу неупередженим поглядом легко помітити навіть у творах наших класиків: П. Куліша, І. Франка, Л. Українки, М. Коцюбинського, В. Стефаника, О. Кобилянської, незважаючи на те, що названі автори аж ніяк не були песимістами за натурою і що їх неможливо звинуватити в тому, що особисто не прикладали всіх зусиль для торжества державотворчої ідеї. Більше того, у художніх текстах, де проблема колишньої слави могла би спонукати нові покоління рівнятися на поданий взірець (“Чорна рада” П. Куліша, “Захар Беркут” І. Франка, “Бояриня” Л. Українки), відбувається те ж саме, що у “Тарасі Бульбі” М. Гоголя: художні світи цих текстів населені трагічними героями, “що гинуть або зазнають поразки, програючи загальну справу”, бо це світи, над якими “тяжіє прокляття” [34, с. 89]. Радянська література, чітко контрольована державною цензурою і самоцензурою її творців (визначенням “Шукайте цензора в собі” [406, с. 12] Л. Костенко афористично підкреслила невсипущий контроль авторської свідомості над підсвідомістю), не могла розродитися виїмково позитивним національним міфом. Якщо в окремих художніх текстах (насамперед О. Довженка, М. Стельмаха, О. Гончара, Л. Костенко) й проявлялися окремі його міфологеми й концепти, то жодна повноцінна й міфопоетично виразна парадигма вітаїстичного національного міфу не пульсувала на повну силу, хоч інколи митці й вдавалися до певних трюків, приписуючи відповідний світогляд, думку чи оцінку явища класовому ворогові, тобто заздальгідь визначеному як суто негативний, персонажеві (наприклад, таким виведений Семен Магазанник у романі М. Стельмаха “Чотири броди”). В іншому випадку, як-от у романі “Маруся Чурай” Л. Костенко, спрацьовувала та ж іпостась прекрасного, але трагічного героя, що приречений загинути в проклятому світі.

Проте, на щастя для нашої нації, крім української материкової, існувала ще й українська діаспорна література, не обтяжена компартійною цензурою і підневільним становищем письменників у тоталітарному суспільстві, хоч, власне, еміграція цих українських митців для них самих несла дуже специфічний фактор просторового їх віддалення від материкової України. Таке місцеперебування мало як яскраво виражений негативний характер (за В. Корочанцевим, “у кожного народу за віки склалася своя модель світу. Позбавлення людини чуття рідного простору й часу (тобто історії), руйнація його внутрішньої гармонії, укладу і ритму, зміна мислення і понять перетворюють її в приречену на виродження біологічну істоту, перетворюють у пил її індивідуальність, яка підживлювалася баченням звиклої для цієї людини картини світу, уявленнями про добро і зло, засвоєними за багато поколінь в географічно конкретних просторових умовах” [400, с. 80]), так і породжувало й позитивні тенденції, серед яких чи не найголовніша – мати Україну якщо не наяву, то бодай у душі чи в серці. На рівні казки подібна ситуація часто розгортається у міфічному часопросторі, коли герой заздалегідь набирає в чоботи рідної землі, а коли неприятель звинувачує його в тому, що перейдено чужу межу, відповідає, що стоїть на своїй землі. З причини вимушеної відірваності від рідного краю, міфологема своєї землі в літературі української діаспори вживається дуже часто. Своєю українській теплій, родючій, м’якій (похоронне українське побажання “Земля тобі пухом!”) землі нерідко протиставляється чужа, холодна, неприязна, тяжка і тверда земля. Якщо, для прикладу, торкнутися поетики назви роману У. Самчука “На твердій землі”, то епітет “тверда” тут характеризує не стільки твердь як добру опору для ніг, а твердість як негативний компонент мультності, незручності проживання, неперебутне відчуття тимчасовості перебування на чужому континенті. Е. Райс у статті “Етика й естетика” акцентує: “Такі явища, як порожнеча, вічна пітьма, холод і одноманітність грубих, недушевлених, негостинних просторів, байдужих до нашої долі, порожніх просторів... – полярні красі” [673, с. 56]. До того ж, чужий і негостинний простір багатий на конотації зла, а своя далека-предалека земля випромінює тільки добру енергію, яка живить нещасних біженців бодай тими променями, які досягають до них. Й хоча С. Чернюк характеризує часопросторові особливості поетичного мислення суто Т. Осьмачки, її слова можна застосувати до будь-кого з письменників української діаспори: “Чим далі (в часі й просторі) перебуває поет від України, тим більше звужуються її просторові характеристики” [900, с. 67]. Туга за рідним краєм, на рівні підсвідомості – постійне зациклення думок письменника на ідеї-фікс повернутися у рідний край, при тому, що свідомість і на мить не знімала своїх пересторог і підказувала, що це повернення можливе тільки тоді, коли Україна стане незалежною, спричинилися до широкого продукування письменниками діаспори позитивного українського національного міфу. Осмислення віртуальної в умовах реальної бездержавності в тоталітарному СРСР, отже, більше духовної (небесної), ніж земної Української держави у відповідних художніх текстах досить чітко

окреслює Г. Штонь: “...Майбутнє... потребувало держави, де б той народ виростав у націю. А тої держави не було. Держава ж духовна, завдяки якій український народ себе спізнав, являла собою сталість куди тривкішу од народу реального, що й... утворило духовну таки дихотомію між реальністю земною (себто народом, яким він є) і реальністю народного духу (себто “державою” горньою)” [944, с. 66]. Національний міф України, витворений провідними письменниками української діаспори, став колосальним духовно-емоційним зарядом, а, враховуючи, що іноді художній текст (чи його ідеї) може сприйматися буквально, як “запрошення” до дії, дуже важливо, що цей заряд був якраз суто позитивним, що літературна міфотворчість української діаспори відіграла роль “екології духу” [212, с. 126]. Поставлена нами мета цього наукового літературознавчого дослідження закономірно передбачає вирішення насамперед таких найважливіших завдань: проінтерпретувати метафізичну природу творчості насамперед як трансформацію трансцендентальної сутності міфу в реалії фізичного світу через найталановитіші літературні тексти; розглянути інтимну лірику з виразними елементами містики як відбиток набутого душею геніального митця досвіду від її ж морального вибору під час метафізичних мандрів, а також з точки зору міфу проаналізувати “ефект дзеркала” і “хрію імені” в художніх текстах; дати оцінку параметрам національного міфу, аспектам Бога і божественного, астральної і реальної України, внутрішнього і зовнішнього ворога бездержавного народу; визначити межі свого і чужого й пояснити феномен переваги окупованої нації; окреслити сфери трансцендентального впливу на людину метафізичного домену її нації та доменів її національної моралі і мистецтва; розглянути проблему любові як гріха і харизми та співвідношення духовного і плотського в гендерному питанні з позиції українського національного міфу; гранично виокремити всі складові консолідуючого позитивного міфу і належно проструктурувати метафізичне явище національного міфу в літературі української діаспори.

Наукова інтерпретація позитивного національного міфу, проявленого в художніх текстах літератури української діаспори, здійснена при відповідному ракурсі бачення й за допомогою міфологічного літературознавчого інструментарію, наочно доводить, що в той час, коли раціоналізм і похідні від нього раціональні літературознавчі форми пізнання художнього світу в ХХ столітті стали неспроможними дати відповідь на десятки гострих актуальних запитань, які серйозно хвилюють сучасне людство, оскільки раціональне розуміння світу передбачало прогрес інтелекту, але аж ніяк не розвій людської душі, яку фактично заперечувало, а тому відповіді на ці запитання треба шукати і з великою ймовірністю можна віднайти в іншому, власне, міфологічному, горизонті, – консолідуючий національний міф України, витворений у ХХ столітті насамперед письменниками нашої діаспори, яка, за влучним висловом О. Пахльовської, “зуміла бути медіумом між Україною і світом” [624, с. 18], благотворно прислухався на користь України майбутнього ще у період його художнього втілення, адже як трансцендентальна код-програма метафізично наближав її

реальну державність і політичну незалежність, пропагуючи взірцевих, незламних, сильних духом і переконаннями національних героїв, й художньо розгортав події в тому єдино правильному напрямку до чітко окресленої мети, який рано чи пізно мусив привести до обов'язкової, бо міфом гарантованої, перемоги.

1. Методологія міфологізму, як літературознавчий апарат специфічного ракурсу аналізу творів красного письменства

1.1. Суть й основні властивості типового інструментарію архетипної критики

З причини доцільності й ефективності отриманих результатів конкретних літературознавчих досліджень сучасні методології мають специфічний спектр застосування. Методологія міфологізму (архетипна критика), на відміну від психоаналізу, структуралізму, постструктуралізму, інтертекстуальності, герменевтики, компаративістики, є найбільш молодого і, закономірно, на сьогоднішній день її інструментарій розроблений найменшою мірою. Основою для сучасної архетипної критики стала концепція К.-Г. Юнга й напрацювання міфологічної школи (В. Грімм, Я. Грімм, А. Кун, М. Мюллер, Ф. Шеллінг), хоча й набагато раніше передові уми людства робили успішні спроби трактувати ключові цивілізаційні моменти у фольклорі та літературі саме з точки зору архетипів. Особливе зацікавлення успішним функціонування міфічних компонентів у різних видах мистецтва й літературі, як особливому й чільному їх різновиді, упродовж всієї культурної історії людства виразно проявилось у філософії, психології та літературознавстві ХХ ст. У 1930 – 1960 роках у великій за обсягом серії праць (зокрема, “Душа і міф”, “Душа і земля”, “Сучасна людина в пошуках душі”, “Структура душі”, “Сучасність і майбутнє”, “Бог та підсвідоме”, “Трансцендентальна функція”, “Пікассо”) швейцарський психоаналітик К.Юнг, а 1934 року російський літературознавець М. Бодкін у праці “Архетипні патерни в поезії” і в 1957 році канадський літературознавець і фольклорист Н.Фрай у праці “Анатомія критики” суттєво доповнили раніше відомий лише в загальних рисах інструментарій архетипної критики поняттями про модуси письменства (міфологічний, романтичний, високоміметичний, низькоміметичний, іронічний) та небесну (райську) й демонічну (інфернальну) образність.

Беручи до уваги існуючу нині суттєву плутанину в значеннях одних і тих же термінів у різних науках, вважаємо за потрібне чітко увиразнити й систематизувати інструментарій архетипної критики. Насамперед мусимо подбати про границі тієї смислової суті значень, яку містять терміни “архетип”, “міф”, “міфопоетична парадигма”, “міфологічний концепт”, “міфологічна колізія”, “міфологічний мотив”, “міфологема”, “міфема”, “фрейм”, “патерн”, “рейфлемінг”, “концепт”, “домен”, оскільки від розуміння значень цих літературознавчих понять залежить і сам рівень літературознавчих досліджень.

На першому місці в інструментарії нами обраної методології знаходяться архетипи й міфи в усій багатогранності їхніх виявів. Відразу ж зауважимо, що архетип і міф не тільки споріднені, а й, власне, є одним і тим же явищем із тією присутньою різницею, що архетип – це найдавніший міф, який утратив свою розлогу фабулу, власне, значну за обсягом словесну

оболонку, але при цьому зберіг ядро, тому людською підсвідомістю кожен архетип завжди трактується як теоретично вірогідна форма чи первинний мотив. Античний мудрець Платон трактував архетип як осягнений розумом людини ейдос, тобто сприйнятий людською підсвідомістю смисл виїмково на віру, а не внаслідок логічного розуміння розтлумачений знак чи символ чогось надзвичайно важливого: архетип народження, архетип дитини, архетип долі, архетип матері, архетип дороги, архетип смерті, архетип добра і зла, архетип неминучої кари за злодіяння, архетип небесної винагороди за звитягу. Вперше поняття “архетип” увів К.Юнг у працях “Архетип і символ” та “Тевістокські лекції”, хоча й значно раніше користувався цим поняттям, підмінюючи її назву описовими словосполученнями “позаособистісні домінанти” або “первинні образи несвідомого” [460, 97], а К. Леві-Стросс у праці “Структура і форма” наголошував, що архетип – це завжди закодований у колективній підсвідомості первісний праобраз, причому обов’язково – із антропологічним трактуванням. Закономірно, що архетипи – не тільки своєрідні метафоричні ключі до розуміння найбільш важливих явищ у реальному житті людського роду: створення світу, божественної появи людини, її шансів уціліти або загинути, а й існуючий апріорі сприятливий фоновий фактор природного ареалу, в якому доводиться жити етносу: важливості присутності води, сонця, родючої землі, звірів, на яких можна полювати, тварин, які приручаються, а також невідворотності важких періодів, до яких краще заздалегідь бути готовим (холод, голод, мор), ймовірності природних катаклізмів, при яких можна вціліти, якщо належно застосовувати досвід попередників і – превентивно (випереджувально, запобігально) використати ритуальні дії.

Шумерські, грецькі, ведичні, слов’янські міфи про походження богів і титанів пов’язані з архетипом народження, архетипом дитини й згодом, закономірно, архетипом смерті; всі міфи подорожей, причому як лінійної, так і кільцевої, – з архетипом дороги, всі міфи про взаємостосунки батьків і дітей – із архетипом матері, всі міфи самореалізації творчої потенції богів і героїв – із архетипом долі і т.п. Отже, архетип завжди проявляється у вигляді модусу (міри, способу) ідеальної ситуації, звитяжного вчинку, важливої події, жертвовної карми обраних. Відступ індивідуума від усталених архетипів у підсвідомому уявленні племені, народності, нації завжди заслуговує на жорстоке покарання. Крім цього, архетипи мають здатність формувати своєрідний сценарій-репетицію вірогідних подій, на основі якого людський колектив чи окрема особистість уже переходять до своїх реальних рішень і вчинків.

У літературних текстах чітко виокремлюються архетипи, що постають у вигляді візій, сновидінь, символів, художніх тропів, з якими пов’язані переживання, психоемоційні відчуття й переживання героїв, а також викликані ними уявлення автора й оцінки читачами персонажів твору. Наприклад, у романі Івана Багряного “Огненне коло” архетипи переслідують головного героя у всіх його фронтових снах: це й мертва наречена з мертвим немовлям, і похмурі дерева з дубовим та осиковим листям навпереміш, і, на

перший погляд, досить дивна українська хата. Розшифрувати значення символів у своїх сновидіннях Петро Стоян (очевидно, для інтриги, адресованої автором читачам) й не намагається, але навіть пересічний читач безпомилково здогадується про їхні приховані смисли. Знехтувати архетипом під час інтерпретації змісту заради спотвореного трактування образів можна лише в тому випадку, якщо зумисно підтасувати події твору й видавати бажане за дійсне, що часто-густо мало місце в часи тоталітаризму, коли, наприклад, причиною братовбивства у повісті “Земля” Ольги Кобилянської вважалася приватна власність на землю, а не архетип “нелюбої дитини”, до речі, досить часто присутній у народних казках, а в повісті поданий через ущербне виховання й нерівні можливості рідних братів на батьківсько-материнську любов і справедливість. Архетип не здатний “протестувати” проти перекручення дослідниками інформації, яку несе, проте ліквідувати його безслідно, “вийняти” з художнього тексту неможливо навіть редакторською правкою: архетип завжди не в одному-єдиному, а в багатьох місцях тексту епізодично, зате виразно просвічується. Архетип протиставлення добра злу й одвічна ворожнеча між цими концептами зрозуміла й іудею, й християнину, й мусульманину, й представникові племені пігмеїв чи догонів, що живуть на рівні первіснообщинного ладу. Проте створений на основі цього ж архетипу міф про Фауста й Мефістофеля – суто національний, витворений німецьким фольклором, а водночас бездоганно увиразнений уявою безсмертного Й.-В. Гете. На рівні боротьби добра і зла в романі Івана Багряного “Людина біжить над прірвою” кожному читачеві зрозуміле протистояння Максима Колота й доктора філософських наук Смірнова (Соломона), а ось розпізнати відлуння, штрих-пунктирні відбитки міфу про Фауста й Мефістофеля в цьому тексті можуть лише науковці. В одному й тому ж тексті на різних рівнях можуть функціонувати загальнолюдський архетип і значно пізніший від нього, але водночас близькопоріднений національний міф, але відгомін міфу – завжди, так би мовити, на поверхні, й міфічна колізія тим чи іншим способом обов’язково реалізується в сюжеті. Не вловити міфу в художньому тексті неможливо навіть тоді, коли він вдається до різноманітних трансформацій і модифікацій. Тож міфологізація і навіть реміфологізація – явища досить поширені в літературі.

Міф завжди набагато краще зрозумілий, ніж архетип, проте набуваючи фабульного оформлення, він же значно більшою мірою діє на людську свідомість, ніж на підсвідомість, тому ефективність впливу міфу на реципієнтів у літературних текстах суттєво зменшується, а цивілізовані народи починають розцінювати власні міфи як вигадку, казку, небилицю. Сучасний український науковець Д. Наливайко, називаючи міф матрицею не тільки літературної, а й будь-якої образотворчої діяльності, що спонукається станом натхнення, визнає міф, услід за німецькими дослідниками цього феномена – братами В. Гріммом та Я. Гріммом й українським вченим О. Потебнею, надзвичайно продуктивним для будь-якої творчості взагалі [559, 19–21]. Страдницький шлях Марії із однойменного роману Уласа

Самчука, апокаліптичний Жовтий Князь-голод у назві роману Василя Барки – це використані як ілюстрації-звинувачення до реалій радянського “щасливого життя” біблійні міфи в новому трактуванні. Завдати нищівного удару по колоніальних міфах можуть лише міфи національні. Тож міфам Росії, як Третього Риму, й Німеччини, як батьківщини надлюдини ХХ століття (“білявої бестії”), у романі “Розгром” Івана Багряного протиставлено вкотре воскреслу з повного нищення й попелу, як птах Фенікс, і знову молоду й дужу, призначену на майбутній розквіт насамперед через духовні й інтелектуальні потенційні потуги українську націю: “Всі з нас, хто вивчав вашу мову й історію – робили це зовсім не тому, що готувались до вашого приходу... Перед нами світ і ми жадібно опановуємо його” [43, 76]. Якщо ж взяти до уваги Священні Книги нині домінуючих трьох релігій світу, то думки Івана Багряного про неминучий крах народів, які збройно посягнули на існування інших націй, збігаються з висновками, що такі народи суттєво скорочують свій історичний час, витрачаючи на злі діла енергію творчу, закладену Силами Провидіння для місії життєствердної, благородної, а не руйнівної й інфернальної.

Міф у художньому тексті нової літератури, порівняно з надзвичайно віддаленими від нас часами його виникнення, має ряд особливостей, зокрема, здатність мімікризувати, тому здатний розпадатися, розчинятися, набувати дифузних форм, відходити на найдальший план, але при цьому міф ніколи не зникає повністю, ще й передбачає народження літературних “варіантних” моделей міфів (модуси міфологізації, реміфологізації та деміфологізації) та “нових міфів”, “неоміфів” (модусів авторського міфу)” [212, 126]. Для міфу характерна не тільки полісемія, а й антиномічність. Якщо ж узяти до уваги три типи використання міфів у літературі (за Н. Фраєм): 1) не витіснений міф, де чітко розмежовується світ богів і світ демонів, котрі вважають людину знаряддям у своїх суперечках; 2) романтичне віяння, в якому зразок для наслідування подається як єдино правильне рішення, до якого підводить народна мораль і яке неодноразово перевірене, тому заохочується досвідом поколінь; 3) нібито реалістична, життєво-правдива колізія, в якій міф міститься не у фабулі, а на рівні підтексту, – то можна з упевненістю сказати, що у класичній українській літературі кінця ХІХ – першої половини ХХ століття попри одночасне існування всіх трьох різновидів симбіозу міфу з авторським текстом суттєво домінує третій. Я.Поліщук відзивається про міф такого штибу, як про універсальний культурний код буття, що екзистенційно конститує нашу свідомість і намагається гармонізувати суперечність між марнотою та сенсом людського існування, а тому “міфи дивним чином поєднують погляд на речі з точки зору вічності (*sub specie aeternitatis*) зі здатністю гострої актуалізації загальнолюдського досвіду, його властивої застосованості тут-і-тепер (*sub specie temporis*)” [650, 378]. Перший тип міфів якщо в літературних текстах і зустрічається, то виїмково як ілюстрація до сцен божевілля, білої гарячки, нервового виснаження, неврозу чи стану афекту літературних героїв, тобто в сублімованому вигляді може тільки доповнювати третій. Другий тип міфу, проявляючись в українських

літературних текстах досить часто, функціонує як типовий фрустраційний міф занепаду й загибелі.

Однією з найголовніших причин феноменальної відсутності чіткої дефініції міфу російський літературознавець Д.Пашиніна визнає те, що “міф незрозумілим чином ухиляється від визначень” [626, с. 95], і цим умовиводом фактично підтверджує висновок Р. Барта, який першим серед науковців визнав, що в літературному тексті семіологічні ознаки міфу то мало не зовсім нівелюються, то гіпертрофуються до крайньої межі, заповнюючи собою твір повністю. Така здатність могла би стати важелем некерованого процесу літературного міфотворення, проте ще Є. Мелетинський категорично заперечував можливість повного розмивання міфу. Ця властивість притаманна й усім художнім текстам, що також неодноразово піддаються різним прочитанням й інтерпретаціям читачів-реципієнтів або тлумаченню й аналізу науковців-літературознавців, але ж авторський творчий задум ніколи не втрачається і не зникає зовсім, а відіграє роль магніту, який міцно тримає всі інші компоненти твору, в тому числі й міфологічного плану – архетипи, міфологічні концепти, міфічні мотиви, міфологеми, міфеми, фрейми, патерни, рейфлемінг, модуси, райську чи інфернальну образність, концепти, домени й міфопоетичні парадигми – в гравітаційній зоні свого притягання. Тож міфологічне літературознавство, на думку М.Еліаде, повинно студіювати саме міфологію, що з анімізму перейшла на вторинну знакову систему: символи, метафори, врешті – на мікрорівневому зрізі – всю образну систему художнього полотна [529, 28]. Важливо, що Н. Фрай у праці “Архетипи в літературі” дуже чітко вказав на місце концентрації міфу не стільки в тексті і навіть не в підтексті, а значно нижче навіть від підтексту твору, на рівні розкодування своєрідних знаків у творі підсвідомістю читача-реципієнта. Іншими словами, художні тексти з наявними у їх словесному оформленні міфологічними компонентами передбачають співавторство читача з письменником насамперед заради процесу інтерпретації, не залежно, чи вона виявляється свідомою, чи підсвідомою.

Для інструментарію методології міфологізму також характерна така надзвичайно важлива категорія, як міфопоетична парадигма, в поняття якої нині вкладають кілька смислів, але в літературознавстві парадигмою вважають не тільки термін структуралістської поетики, що означає “вертикаль”, “вісь”, власне, те, що пронизує наскрізь і об’єднує текст у монолітну цілісність [529, 176], а й низхідний чи висхідний рух ідеї, тенденції авторського задуму. Загалом парадигма – це поняття, яке завжди характеризується конкретними взаємостосунками, переплетінням різноманітних зв’язків духовної реальності з об’єктами матеріальної дійсності. Вперше термін “парадигма” вжив Томас Кун у книзі “Структура наукових революцій” (1962). У філософії термін міцно прижився завдяки німецькому лікарю-терапевту, позитивісту Густаву Бергману (1878–1955), який вважав, що наука і прогрес розвиваються стрибкоподібно, а наукова революція – це зміна науковим товариством досі все нібито логічно пояснюючих парадигм. В архетипній критиці парадигму як літературознавче

поняття трактують двояко. Це: а) прототип, метафізичний зразок, на основі якого Бог створив земний матеріальний світ; б) система форм, уявлень і цінностей якогось поняття, що відображають його видозміну, історичний шлях заради досягнення мети. Г. Бергман запровадив два тлумачення терміну “парадигма”: епістемічний і соціальний. У епістемічному плані парадигма – це сукупність фундаментальних знань, цінностей, переконань. У соціальному – чітка й виразна характеристика явища певним науковим співтовариством (напрямом, течією), дисциплінарна матриця. Якщо ж узяти до уваги лексичне значення слова “матриця” (латинське *matrix* – відповідає українським лексемам “джерело”, “початок”), то й парадигма в такому трактуванні – метафізичний вектор, уявна магістраль із гарантованим прогресом чи регресом, тобто висхідним чи низхідним вектором дії. На думку Т. Куна, будь-яка, отже, й міфопоетична, парадигма “складається із символічних узагальнень, метафізичних елементів, які формують спосіб бачення універсуму, ціннісних настанов, загальноприйнятих нормативів, котрі засвідчують рівень розвитку аналітичної свідомості” [462, 180]. В українському літературознавстві найчастіше розглядають міфопоетичну парадигму землі (у докторській дисертації її належно дослідив А.Гурдуз), хоча існують й інші міфопоетичні парадигми: небесної і земної України, внутрішнього і зовнішнього ворога уярмленої нації, Бога і божественного в національному світогляді, духовного і плотського і т.д. Сучасний російський літературознавець М.Віролайн розглядає парадигму, як один із основних принципів духовної світобудови, що набирає лише йому властивих параметрів: “Перша відмінність парадигми від канону – та, що вона втілена, існує як наявність і даність, як запропонований взірець вона може мати текстуальне чи образотворче виявлення. Прикладами парадигмальних утворень є такі тексти, як нормативні поетики чи церковний статут” [134, 34]. Окремі парадигми можуть об’єднуватися в єдине ціле, тому для позитивного консолідуючого міфу України характерна потужна вітаїстична парадигма, в яку входять кілька парадигм: парадигма соборності й державності, парадигма збереження національних цінностей, парадигма героїзму в обороні екуменічних границь, парадигма роду (батьків і дітей), парадигма збереження народних звичаїв і традицій і т.п.

Міфологічний концепт – це одиниця ментальних ресурсів нашої свідомості, власне, одиниця пам’яті (хтось, щось, річ, місце час, топос, простір, ознака). Особливої уваги заслуговують насамперед такі міфологічні концепти, як концепт часу, концепт “Свого” і “Чужого” й концепт України як прабатьківщини (колиски) нації, тому для них у науковому дослідженні відводимо окремі підрозділи. Світоглядний концепт діє, як підсвідомий імператив чи підсвідоме табу, тому цілком накладається на міфологічне поняття менталітету. Міфологічна колізія – гостра суперечність, джерело конфлікту, але від конфлікту набагато потужніша своїм розмахом. Наприклад, у романі “Жовтий князь” Василя Барки спостерігаємо протистояння не на життя, а на смерть рядової високопорядної і віруючої в Бога людини сатанинській більшовицькій системі, у романі “Огненне коло”

Івана Багряного – жертвність Петра і Ромця заради майбутнього народу, їхнє відчайдушнє намагання взяти на себе вину поколінь, у романі Уласа Самчука “Марія” – відстоювання права на сімейнє щастя. Міфологічний мотив – це близька до міфологічної колізії структура алузійного характеру, вдало чи ні перетрансформована зі стандартної колізії відомого міфу, проте не доведена до кульмінаційного звучання. Взірцем вдалого міфологічного мотиву можна вважати епізод з роману Івана Багряного “Людина біжить над прірвою”, де внаслідок руйнації церкви деформується картина про чудесний порятунок Ісаака від неминучого вбивства рідним батьком Авраамом, який за велінням Єгови готовий принести маленького сина в жертву. У переносному значенні – в роки війни подібними жертвами ставали тисячі невинних, і лише декого з них, як і Максима Колота, що навіть у найтяжчі моменти свого життя не втратив надії на допомогу неба, рятував невидимий Божий посланець. Невдалим же міфологічним мотивом виявляється любовний чотирикутник у романі “Чого не гоїть огонь” Уласа Самчука. Зрозуміло, що ім’я головного героя Якова відразу ж програмує в читачів асоціативний ланцюжок з біблійною притчею, за якою батько сліпої Лії і вродливої Рахіль – Лаван хитрїстю зумів заставити Якова пошлюбити обох із умовою відпрацювати за кожен рік по сім років, хоча Яків кохав лише Рахіль і спочатку одружуватися планував тільки з нею. У героя відповідного твору Самчука є законна дружина Маруся й маленький син, але на серце Балаби з метою порятунку від фізичного нищення німцями претендує єврейка Шприндзя. Проте Маруся гине, рятуючи від смерті дитину, Шприндзя знаходить порівняно з Балабою більш надійного рятівника-німця, а Яків бере шлюб з радянською розвідницею Вірою Ясною, яка несподівано (й, на жаль, дуже надумано автором) виявляється Павлінкою, з якою в дитинстві Яків пастушив.

У художньому тексті найчастіше розгортається не власне міф, а його уламки чи підтекстові покликання, алузії, натяки на ключові моменти сюжетів античних або біблійних міфів. Окремі міфологеми в літературних творах виразніші, а для самого художнього тексту – важливіші за переповідання міфу. На рівні асоціацій, алузій, ремінісценцій, прихованих і явних натяків у необхідних для реалізації основної ідеї літературного полотна моментах міфологема міцно “зшиває” далекі в часі, змісті й проблематиці твори, надаючи текстові, що створений значно пізніше, додаткового звучання й підтексту. На відміну від міфу, міфологема, особливо якщо з метою моралізаторства міф штучно “трансплантований” автором у літературний твір, ніколи не стає чужорідним тілом у тексті. Це своєрідний лінгвостилістичний знак наголосу, графічне виокремлення, логічне увиразнення важливого. Водночас міфологема – це ще й досить вагомий і завжди зримий уламок міфу, що тільки через процес дроблення “втратив свої автохтонну характеристику та функції” [462, 54]. Міфологемою може стати ім’я загальновідомого міфічного бога або героя (Зевс, Аполлон, Геракл), видатного полководця (Олександр Македонський, Богдан Хмельницький), історична подія чи географічне місце, де вона відбулася (Тернопіли,

Берестечко, Крути). Міфологема завжди виникає на основі вже готової структури й часто бере свій початок від самого міфу або ж від фатальної чи доблесно-показової історичної події, яка набрала широкого розголосу в народних переказах і протягом століть сприймається нащадками її учасників як своєрідний символ.

Міфема – найдрібніший елемент міфу, до того ж, елемент завжди “трудно вловлюваний” і найменше досліджений літературознавцями. Буває, що міфема тільки відбиває й посилює лексичне значення інших слів за аналогією до того, як відбиває світло Сонця Місяць, тому здається, що він також світить, але без подібної функції присутність міфемі “поза лаштунками” втратила б суть свого існування у тексті взагалі. На відміну від міфу й міфологеми, міфема ніколи не виявляється легко розпізнаваною у літературному творі. Більшість читачів-реципієнтів її свідомо не вловлюють узагалі. Літературознавцями міфема найчастіше може бути розшифрована тільки внаслідок опосередкованої дії цілого ланцюжка асоціацій. Наприклад, міфема пронизливої колимської бурі в поезії І. Багряного “Вітер” набирає значення обурення Вищих Сил поневоленням людини людиною і переростає в гнів Божий з тієї причини, що люди не виконують свого призначення, не бачать у ближньому собі рівного, теж створеного за подобою Божою, тому завжди страждаючого від неволі: “До Франції вітер примчав з Колими – / Чорний, забрьоханий вітер, / Звідтіль, де з тобою прощалися ми, / Звідтіль, де лиш ночі понурі самі, / Неначе дереворити. // Ночі такі, як полярна зима, / Чорні такі, як сама Колима, / Сині такі, як останнє «прощай». / Мертві такі, як відчай. // Ось звідти, від диких полярних заграва, / До Франції вітер сьогодні примчав, – / В країну Свободи, до Жанниних кіс / Крик мільйонів приніс. // І ходить той вітер по площах і дачах; / Об мури Сорбонни товчється / й неначе / Хтось там заламує руки і плаче... // Плаче, / що вітер з країни рабів / В країну Свободи даремно летів. // Даремно, бо тут – теж своя Колима! / Є тут «свобода», / та гордих нема” [37, 90]. Міфема завжди увиразнює тло, яке вигідно підкреслює нібито нейтральний за своїм змістом текстовий фрагмент, у який важлива для розуміння змісту міфема трансплантована. У тій же поезії І. Багряного абстрактна пишнокоса французенка Жанна читачами асоціюється насамперед із Жанною д’Арк, плач за мурами Сорбонни – найдавнішого культурного центру Франції, частиною Паризького університету – з трагедіями найкращих представників цього народу. “Своя Колима”, виявляється, існує для кожної нації і в кожній державі, а зболений “крик мільйонів” [37, 90] – буденне явище на планеті. Таким чином завдяки міфемі вітру І. Багряний надав глобальності негативним явищам і страшним подіям, які пережив особисто в ув’язненні та яким був підданий український народ в роки сталінських репресій. Міфема діє на підсвідомість значно потужніше, ніж фабула чи колізія, оскільки вони завжди обмежені у своєму впливі чітким смисловим наповненням, але при цьому міфема – не архетип, не міф, не міфологема, не фрейм і навіть не патерн, зате вона обов’язково перепущена через душу й особистісні переживання автора. Сміємо наголосити, що належна

інтерпретація поезій часто-густо не вдається літературознавцям виїмково з причини невміння виявити й пояснити якраз міфему, а не текст вірша взагалі.

Крім архетипу й міфу з його типовими й найчастіше вживаними складовими (міфологемами й міфемами), літературознавцям, які для аналізу творів красного письменства обирають інструментарій архетипної критики, як наукової літературознавчої методології, не варто випускати з поля зору поняття фрейму й патерну. Фрейм (від англійського слова *frame* – “каркас”, “кадр”, “рамка”, “кістяк”) – спосіб практичної реалізації уявної схеми в реальній ситуації. Це специфічна структура, яка містить мінімальну інформацію, власне, тільки імператив (наказ, спонукання) чи своєрідне передбачення очікуваних подій (сценарій розвитку). Термін “фрейм”, крім методології архетипної критики, значно раніше продуктивно використовувався у психології та соціології. З поняттям фрейму пов’язано декілька видів інформації: про його змістову сутність, про те, що треба очікувати від дії окремо взятого фрейму і що робити, якщо індуктивно-дедуктивний метод очікування результату не справджується. Якщо припустити, що ядро фрейму – це лексичне значення ключового слова, тобто його внутрішня форма, то не варто нехтувати тим, що навколо саме цієї лексеми завжди утворюється абстрактне уявлення певного стереотипу, а одночасно на підсвідомому рівні повноцінно діє поле певної мислеформи (уявної картинки). З ядра фрейму (або його первинного утвору) неможливо нічого забрати (наприклад, якщо з фрейму “хата” виїняти його найважливіші складники: вікна, двері, дах, стіни – то цей фрейм узагалі перестане існувати), зате додавати нові деталі можна до безконечності. Отже, навіть найпростіший фрейм завжди має здатність “обростати” інформацією, яка для його ядра колись узагалі не була обов’язковою. У художньому тексті фрейми функціонують у режимі адресації. Позитивні й активні фрейми створюють атмосферу успішності й повноцінно реалізують себе у вітаїстичних міфах, негативні й пасивні найчастіше зустрічаються у міфах занепадницьких, фрустраційних. У вітаїстичних міфах діє ціла система фреймів, які можна об’єднати у гігантський фрейм успішної діяльності – тобто фрейм перемоги, здобутків, слави. У занепадницьких міфах негативні національні фрейми концентруються навколо фрейму умовного способу (“якби”), який завжди виправдовує бездіяльність або легкодухість потенційної жертви.

Фрейм – це, по суті, недоутворений, недосформований архетип, це мінімум ознак, які виражають різні аспекти одного й того ж предмета, уможлиблюють їх сприйняття читачем як єдиного явища, передбачають належне цілісне розуміння. Фрейм завжди виявляється не підказкою, а готовою відповіддю. Щоб довести це, досить порівняти архетип крові (у розумінні кров=душа (за Біблією); кров=жертва заради великої мети, наприклад, кров пролита на полі бою, кров матері при пологах заради народження людини, кров донора, який рятує хворого і т.п.) і фрейми “голос крові”, “клятва на крові”, “брати по крові”, що несуть конкретну змістовно-сміслову наповненість. Сучасні літературознавці пропонують увазі реципієнтів фрейми степу, міста, села, емігранта-заробітчанина в чужій

державі і навіть літературознавчі й музикознавчі жанрові поняття: фрейм вірша, фрейм симфонії, фрейм арії. З певними застереженнями можна вести мову навіть про фрейм роману, що нині роблять окремі літературознавці, проте недоречно – про архетип роману. Подібно до архетипу, фрейм не піддається вилученню з художнього твору, але, на відміну від міфу, не мімікрує, не видозмінюється і не набуває іншого вигляду. Якщо архетип можна уявити об'ємною голограмою, то фрейм – тільки одноплосинним контуром. На перспективу фрейм може перерости в архетип, але може й зупинитися у своєму розвитку.

Міф не витісняє фрейми, а використовує їх, як і класичні архетипи, для свого вираження. У романі І. Багряного “Людина біжить над прірвою” автором унікально вдало розроблено й доповнено середньовічну фабулу міфу про Фауста й Мефістотеля фреймами парії, біженця, втікача й архетипами дороги, матері-дружини, новонародженої дитини, смерті й воскресіння. А в поезії Олега Ольжича “Глухо храми упали” міф перемоги своєрідно відтінений згадкою біблійної притчі (власне, також міфу, але – фрустраційного) про Каїна та Авеля, архетипами подоланої чужої фортеці, як символу досі нескореної твердині, ворожого міста як архетипу чужого державницького, впорядкованого осередку життя, архетипу ріки, як символу часу й незворотних змін, Божої руки, як уособлення Сили Провидіння, фрейму панічно втікаючої юрби – представників ворожої нації, фрейму стягу з малюнком лева, який безпомилково вказує на те, що переможцями, уособленими в займеннику «ми» виступають українці: “Глухо хмари упали у порох розбитих палат, / Жовті стіни фортець по узгір'ях; згинаючись вдвоє, / Люди бігли у поле, і брата розтоптував брат, / Сірі, мертві обличчя, що котяться важко юрбою... // В небі рвалися хмари – важка каламутна ріка – / Вітер півдня напнув почорнілі і голі дерева, / І усі ми почули, як Божа огненна рука / Нам на чолах спочила і стягах з подобою лева” [597, 107]. Міф здатний віртуальним способом вносити правки в історію, хоча, зрозуміло, реальні події, як доконане явище минулого часу, насправді неможливо ні погіршити, ні покращити, про що знали ще давні римляни й греки, але при цьому їхні літописці історію також безапеляційно редагували, причому аж до такого казусу, що в античних міфах всі події, як відомо, точаться навколо представників аристократії і лише з їхньою участю – нижчі прошарки соціуму в уяві античних істориків і співців вважалися недостойними бути навіть згаданими.

Патерни (англійське слово *pattern* українською перекладається лексемами “взірець”, “шаблон”, “схема”, “мотив”) – це стійка група зв'язків, які існують в колективній та індивідуальній пам'яті. Наприклад, для людської цивілізації характерними патернами є “війна”, “стихийне лихо”, “мор”; для індивідуальної пам'яті – “день народження”, “перший дзвоник”, “новорічний бал”, “весілля”, “похорон”. Британський психолог Едвард де Боно, який першим повів мову про патерни мислення, пов'язував їх зі специфікою пам'яті, в якій кожна зміна, кожен випадок залишають свій слід. Нашарування інформації, яка фіксується людською пам'яттю,

самоорганізуються у вигляді особливих форм – патернів. Але людська пам'ять – не комп'ютерна, отже, це аж не комора інформації, а будівельний матеріал для всіх душевних і моральних поривів капітал, який можна щоденно пускати в обіг, і він приносить прибутки чи прикрі збитки. Пам'ять людини – підвалини життєвої позиції та світогляду особистості. До того ж, вона, на відміну від пам'яті комп'ютерної, не зберігає на окремих дисках інформацію та інструкцію для її обробки. Дані, якими володіє людський мозок, водночас для самої людини виявляються ще й програмою для розшифрування.

На відміну від фрейму, який завжди є більше описовим образом, статичною картинкою, ніж дією, патерн – це завжди дія (вчинок, подія, рухома картинка, смислотворення). До того ж, патерн оприявлюється цілком, як тільки активізується будь-яка його складова частина, що зовсім не притаманно фреймам. Наприклад, досить лише назвати місто чи село, в якому народилася людина, як складову патерну малої батьківщини, – й у ту ж мить в уяві реципієнта зринає хвиля спогадів. Навіть мінімальна частинка патерна стає кодом (шифром) для моментального відчитування величезного масиву інформації. Назва ж будь-якого складника фрейму “хата”, наприклад, слово “поріг”, повною мірою не може запустити механізму цього фрейму, бо відповідне слово може стосуватися й перешкоди на ріці, й віку, й щаблів кар'єри. Серед найбільш відомих патернів варто назвати “модель світу”, яка в кожній людині дещо відмінна, але при цьому окремо взята людина спроможна зрозуміти й прийняти як належне подібне уявлення інших людей; патерн “за і проти”, патерн “наміру”, патерн “зміни ціннісних орієнтацій”. У художніх текстах патерни відчитуються реципієнтом за допомогою своєрідних позначок-символів. Решту читач уже доуявлює сам. Для прикладу візьмемо патерн сталінських репресій у СРСР, яскраво поданий І. Багряним у поемі “Антон Біда – герой труда (Повість про Ді-Пі)”: “І затужив Антон не так, / Що деспот несудимий! / Гей, затужив він. як вояк, / Як.../ Як.../ Як одержимий... // Бо ж вік конати всім в тюрмі / З системою такою! / Не буде діла, брате мій, / З такою от владою! // Поки ці тюрми й патрулі / Не стерти геть з лица землі! / І розламати всі дроти! / і розігнать кремлян отих! / Поки не щезне геть з землі / І та «Нова Європа», / І ці майстри тортур, петлі, / – Ці друзі Ріббентропа” [37, 322–323]. Підкреслені нами окремі лексеми й цілі словосполучення якраз і є складниками патерну репресивної сталінської системи.

Важливо, що патерн способом рефреймінгу (переосмислення, переформатування, перебудови) може продуктивно втручатися у фрейми і “перекодовувати” їх навіть на діаметрально протилежні. Розрізняють два види рефлеймінгу: 1) коли одна й та сама подія, поміщена в різні контексти, набирає протилежного змісту (перемога рідного народу є поразкою для ворога; перемога ворога є поразкою для рідного народу); 2) коли подію досить перейменувати, щоб згладити її негативний зміст, і такою корекцією вдається полегшити особистісні переживання (для подібної операції досить у фреймі замінити слово “ледачий” на “флегматичний”, “боязкий” на

“делікатний”, “нахабний” на “цілеспрямований”). Патерн у художньому тексті може об’єднуватися з іншими, близькими за змістом (наприклад, патерн раптового стихійного гніву, фактично, стану афекту народних мас легко переростає в патерн визвольної боротьби), поглинати їх (патерн війни поглинає патерни індивідуальних подвигів, воєнних злигоднів, страждань, випробувань), може еволюціонувати (патерн боротьби за незалежність на найвищому рівні переростає в патерн відстоювання і торжества національної ідеї) й навіть інкапсулюватися (патерн українського патріотизму в радянську епоху, коли був заборонений навіть нинішній Гімн України, перебував у інертному, власне, законсервованому стані). Рефлеймінг же як складник міфу здатний нести дуже важливу, вітаїстичну, навіть рятівну у вкрай несприятливій ситуації інформацію. Наприклад, у романі І.Багряного “Людина біжить над прірвою” союзна у Другій світовій війні гітлерівській – італійська армія – переживає поразку не тільки в проявах голоду, обшарпаності, обмороження вояків, а насамперед у моральному надломі, фрустраційному процесі. Щоб вціліти, вижити, знести свою ганьбу, італійці інстинктивно включають рятівні важелі рефлеймінгу. І.Багряний вражаюче описує, як містом котяться колони відступаючих італійських вояків, озлоблених, покалічених, виснажених. Здається, ці люди переплутали сторони світу або поняття “вперед” і “назад”, оскільки в середовищі солдатів звучить нібито зовсім недоречне спонукання: “Аванті! ”, що українською перекладається словом “уперед”, яке автор коментує так: вони прямують “до своєї сонячної Італії, вони лише п о в е р т а ю т ь с я” [38, 7], а не їх ганебно женуть із чужої території.

Інструментарій сучасної методології міфологізму досить об’ємний і продуктивно надається для аналізу насамперед тих художніх текстів, які створені митцями, що від природи були наділені міфологічним мисленням. Структурування й належне чітке впорядкування значення термінів, якими оперує методологія міфологізму, забезпечує ефективність і якість застосування такого апарату аналізу літературознавцями. Проте, крім нами вище перелічених й охарактеризованих літературознавчих компонентів архетипної критики, надзвичайно важливими й дійовими вважаємо ще й міфологічні концепти й метафізичні домени, яким у нашому науковому дослідженні буде присвячено окремі підрозділи.

1.2. Міфологічні концепти методології міфологізму в межах їх практичного застосування

1.2.1. Концепт вічної прабатьківщини (Україна давноминулих часів (арії – скіфи – етруски (палазги) – трипільці) в ліриці Олега Ольжича

Хоча колективне підсвідоме, на думку К.Юнга, в усіх подробицях містить усю можливу інформацію про минуле й майбутнє нації чи й усієї людської цивілізації, доступ до його архівів, та й то більше в міфологічно-символічному, ніж у датовано-достовірному аспекті, можливий у хвилини

натхнення зовсім небагатьом митцям. Як унікально тонкий приймач трансляції з Небесного Архіву, геніальний поет здатний вихоплювати з іншого часопростору цілі кольорові картини, зосередившись своєю мимовільною увагою на перших порах усього лише на одній-єдиній художній деталі, вагомій фразі, до кінця навіть самим собою незрозумілій мислеформі, яка миттєво зблисла і спонтанно розгорнулася на папері у поетичну фразу. Ганс-Георг Гадамер у статті “Батьківщина і мова” чи не вперше серед європейських літературознавців припустив існування яскравого “мовного спалаху” [220, с. 192] окремої лексеми у поетичному рядку, що в будь-якому іншому тексті не відзначається ніякими особливими заслугами, значеннями і звучанням, виступаючи доволі буденним, нейтральним емоційно словом. Про подібне явище вів мову й Мартін Хайдеггер, якому належить знаменита фраза: “Будь-яке слово, крім свого лексичного значення і валентності.., володіє ще й деякою третьою властивістю – особливим потенціалом, що дозволяє трансформувати значення, актуалізувати такі відтінки, а деколи й нові смисли, які завжди знаходяться за рамками словникової статті.., оскільки якраз «натяк – основна риса слова»” [123, с. 547]. На наш погляд, цей “мовний спалах”, за Гансом-Георгом Гадамером, чи особлива “третя властивість” лексеми, за Мартіном Хайдеггером, є не чим ним, як ядром окремо взятої мислеформи, того унікального метафізичного інструменту, з допомогою якого ми й мислимо, адже ще О.Потебня підкреслював, що якби люди думали навіть неповними реченнями, то глухонімі були б однозначно позбавлені цього важливого і чи не єдиного, що відрізняє людей від тварин, процесу [657, с. 113], але ж подібного реально не відбувається: навіть позбавлені слуху або з дефектом звукотворчого апарату мовлення люди мислять.

До речі, трансляція ліриковій поетичних рядків у момент натхнення чи підказки передбачень віщунові в хвилини екстазу надзвичайно подібні на мислеформу. Наприклад, достатньо цілком пересічній людині згадати, приїхавши на роботу в інший кінець великого міста, що вдома залишилася ввімкнута електропраска, як упродовж однієї-двох секунд в уяві забудька зринають панорамні картини наслідків такої необачності: пожежа в квартирі, дим з вікон, гурт людей на вулиці, пожежні драбини. Безперечно, в деталях описати це миттєво побачене внутрішнім зором людина не може, переважно вона навіть не фіксує увагу на тих уявних картинах, що їх викликала згадка про ввімкнуту електропраску, бо зосереджується не стільки на уявній біді, скільки на тому, як їй у найкоротший термін запобігти нещастю. Проте й кольорова картина, й внутрішнє потрясіння від змісту жахливої мислеформи багато в чому співрівні практично ментально забутому поетом миттєвому зоровому образу й священному трепету від бажання викласти емоційно сприйняте відчуття або почуття в момент осяяння на папері. Цілком резонно допускати, що картина, яка розгортається перед поетом у момент написання вірша, насправді не виявляється плодом його фантазії, а є квантом реального життя, віртуально висмикнутого з канви минулого часу й туди ж миттєво повернутого. Така специфіка трансляції інформативних згустків Астральним

Архівом цілком пояснює той факт, що коли авторові з якихось причин не випадає записати вірш відразу, то бодай на мить пізніше, не кажучи про день завтрашній чи відкладання такої роботи на значно пізніший термін у набагато кращих умовах написання, поет цього зробити вже не зможе ніколи: небесний екран погас, трансляція обірвалася, стереокартинка минулого як реальна подія з її дійсними учасниками чи краєвид повернулася у свій часопростір. Б.-І.Антонич на власному досвіді підтверджував неможливість відкорегувати момент написання твору, що вже почав транслюватися Небесним Архівом: “Одного разу пробуджуюсь і маю вражіння, що саме народжується найкращий мій вірш. Встав, одягся, хотів записувати, але закликали до снідання. Коли згодом вернувся й сів писати, переконався, що вірша зовсім забув, не пам’ятав ні одного рядка. Довгий час ходив дослівно в розпуці, що забув, що не встиг записати свого досі найкращого твору [27, с. 665]”. І, навпаки, своєчасний запис інформації, що транслюється Небесним Архівом, майже завжди веде до продовження співпраці з автором якщо не відразу, то впродовж багатьох моментів натхнення протягом довшого періоду. Той же Богдан-Ігор Антонич, до речі, якраз і підкреслював цю закономірність процесу творчості: “...Окремі вірші часто виступають ясніше щойно в товаристві інших подібних віршів, на тлі цілих циклів” [27, с. 666], адже мав особисту нагоду неодноразово переконуватися в дії такого принципу.

Написання Олегом Ольжичем збірок поезій з античної історії теж підкреслює цю ж закономірність, а в Ліни Костенко при зображенні подій навіть з періоду палеоліту співіснують дивовижні паралелі: світ давноминулого, який геній бачить внутрішнім зором в період трансляції з Небесного архіву, й світ сучасного йому, в якому живе, відпочиває, і який, цілком ймовірно, точкою дотику (стоянка первісних людей – тимчасовий табір сучасних відпочивальників) певним чином й спричинився до несподіваного миттєвого відкриття вікна-порталу між двома далекими часопросторами, того астрального каналу, через лінзу якого авторці й вдалося побачити іншим недоступне: “В степу вже літо розмовляло з вереснем / і всі віки жили вже без адрес – / по той бік річки все було ще первісне, / по цей бік річки все уже прогрес. // Було до них рукою нам подати, / і їм – лиш річку перейти убрид. / Над ними пролітає птеродактиль, / прогуркотівши, наче вертоліт. // І, поки ми тут ставимо палатки / і в казаночку булькає вода – / душа якогось первісного предка, / можливо, нас з-за брили спогляда” [406, с. 350]. Точніше про відповідне явище зсуву просторових площин і петлі часу сказати годі. У цьому ж вірші Ліна Костенко висловлює спонтанний (але ж який геніальний!) здогад про первинність мислеформи й вторинність мови як засобу спілкування: типовий представник палеоліту, *homo erectus* (людина прямоходяча), предок людини розумної, котрий ще не володіє навіть найпростішою мовою, вже на досить високому рівні користується мислеформами, котрі й роблять його людиною, здатною цінувати затишок дому, відчувати захист племені як родинної спільноти, вдаватися до посильних асоціацій при ідентифікації подібних

йому істот: “От він заліг та й думає бровами, / бо сенс у слово ще не вмів убгати: – / Мільйони літ між мною і між вами, і але який солодкий дим багать!” [406, с. 351], тобто з допомогою мислеформ визнає людину далекого майбутнього собі подібною істотою не тільки зовнішньо, а й близькоспорідненою за типом світовідчування.

У кожній високохудожній поезії функціонують три умовних сюжети різного рівня залягання: перший – той, що лежить на поверхні твору й міститься у змісті сказаного втором словами, і два підтекстові. Найближчий пласт сказаного читачами-реципієнтами найчастіше сприймається як яскраві візуальні образи, що функціонують ніби влучні епітети, метафори, порівняння, належно зрозумілі уже при першому прочитанні. У такому найпростішому акті впливу художнього тексту на читачів-реципієнтів нема нічого дивного. Людмила Краснова пише: “Метафора народжується на земній основі (сема – найменша одиниця значення). У метафорі або метафоричному вислові повинні бути маркери, сигнали для розуміння, від яких треба переходити до контексту” [424, с. 47]. На жаль, більшість літературознавчих спроб аналізу поезій і в світовій, і в українській літературознавчій науці завершуються препаратією тільки суто текстового матеріалу. З цієї причини поза межею досягання досі залишаються і справжній Й.-В.Гете, і справжній В.Шекспір, і справжній О.Пушкін чи М.Лермонтов, і справжній Т.Шевченко. Нерозуміння й боязнь міфологічного мислення автора, страх перспективи знайти і прилюдно заявити про те в поезіях невловиме, міжрядкове, не підтверджене речовими доказами цитат, існуюче лише у формі натяків, алюзій, мікроскопічних посилок на не завжди зрозумілу дослідникові подію, дуже легке відлуння мислеформи, а отже, загалом – усе, що суперечить матеріалістичній науці, де “факти – річ уперта”, неодноразово призводив навіть дуже талановитих літературознавців або до повної відмови надалі інтерпретувати поезію й вважати за краще концентрувати свої знання, уміння і студії на прозі чи драматургії, або до повного фіаско при спробі братися за надто тонкі матерії віршів генія.

Два підтекстові умовних сюжети високохудожніх поезій (вони існують навіть у кожному безфабульному вірші) потребують неабияких зусиль індивідуального підсвідомого й активізації читачем запасу всіх набутих, насамперед – літературознавчих знань. І якщо індивідуальне підсвідоме спрацьовує автоматично, адже навіть дуже складний за рівнем поетики вірш вражає, подобається, але чому саме, пересічний реципієнт бодай у загальних рисах пояснити не може ні собі, ні іншим, а деколи ще й обурюється тим, що логічно збагнути особисто суть поезії виявився просто неспроможним (досить згадати цитовані М.Ільницьким прижиттєві відгуки в газеті “Назустріч” за № 15 від 1935 року про те, як один з читачів обурювався перед редакційними працівниками з приводу того, що поезія Б.-І. Антонича – “якесь безголів’я”: “Ні, ні! Дайте собі спокій з тим вашим Антоничем. – Ну? – То як ви можете друкувати такі речі? «Антонич був хрущем»... Або дістаємо листа. “...Знаєте..., не можу стравити поезій Антонича. Скажіть, будь ласка, що це значить: «Антонич був хрущем і жив колись на вишнях»,

або «росте Антонич і росте трава», або «Червоне сонце продають на ярмарку в Горлицях» [342, с. 109]), то дешифрування тексту високо компетентним літературознавцем, філософом або читачем обізнаним веде до більшою чи меншою мірою амбівалентної особистісної інтерпретації поезії й розуміння її прихованого змісту вже на тому рівні, коли цей зміст піддається зрозумілому бодай професіоналам аналізу, а не тільки індивідуальному сприйманню.

Одним із найважливіших архетипних образів у ліриці Богдана-Ігоря Антонича, Олега Ольжича, Миколи Вінграновського й Ліни Костенко є образ хати, то лише ледь вгадуваної, як у поезії “Зелена Євангелія” (“Гірське село в садах морель, і і місяць, мов тюльпан, червоний. // Стіл ясеновий, на столі / слов’янський дзбан, у дзбані сонце” [27, с. 139]), що автоматично викликає з пам’яті Шевченкові рядки “Садок вишневий коло хати” [911, с. 334]. Або ж цілком реальної, як у вірші “Давній мотив” (“Там хата білена й осніжені каштани, / і місяць, наче сторож, ходить коло хати” [27, с. 142]) Б.-І. Антонича, чи настільки добротної, фундаментально вічної, як у вірші Олега Ольжича “Зимовник”, чи zagrożеної якщо не колгоспною каторгою, як у М. Вінграновського в поезії “Вечірне” (“Чорніє повітря... шляхи засиніли, / Гойднулися квіти пахучими снами, / Натомлені села вечеряти сіли / Під грушами, вишнями і небесами” [132, с. 61]), то близькою смертю рідної людини й вибуттям в інші родини, інші оселі сестер після їхнього вгадуваного читачем одруження в унікально лаконічному за формою й безмежно великим за змістом вірші “Сестри білять яблуні в саду”. Врешті, білене, дерев’яно-глиняне українське помешкання – не просто архаїка, не всього лише типовий поетичний реквізит часів написання. Олег Ольжич, до речі, у своїх поезія і ознакам східноукраїнської хати-мазанки, і основним хліборобським культурам і предметам побуту козацьких часів надавав значення аж ніяк не меншого, ніж Антонич хаті лемківській, коноплям і ріці-потокі: “На темних кладках сивої ріки / Б’ють білля на світанку молодиці... / І долітає крізь туман важкий / Їх пісня тужна і туга, мов криця. // Жінки стрункі і смагли, що хати / Підводять синьо і беруть коноплі... / І родять хлопців” [597, с. 138] (“На темних кладках сивої ріки”). З огляду на тісні рамки викладу, не будемо торкатися суто філософських категорій родинного і національного дому, якими завжди виступає якщо не сімейне гніздо, то державний дах (у Т. Шевченка – “В своїй хаті своя правда, / І сила, і воля” [911, с. 289–290]). Візьмемо до уваги хіба що споконвічний український факт доцільності дерев’яно-глиняного помешкання для проживання, що сучасні вчені вважають неодмінним складником сакральних знань, а отже, й загалом високої культури аріїв-праукраїнців: “Сьогодні відомо, що дерево і надто глина мають амплітуду коливання, тотожну амплітуді коливання живої клітини. Щодо каменю і випаленої цегли, теперішнього бетону – все навпаки. Цим і пояснюється відсутність і кам’яної архітектури в Україні і те, що тут таки найдовше затрималась дерев’яна архітектура храмів” [940, с. 134]. До того ж, мікроскопічні вкраплення шматочків мислеформ (домінанта білого як чистоти оселі, впорядкування побуту й видимої ознаки смертельної хвороби, а також вилучення одне за одним персонажів у вірші М. Вінграновського

“Сестри білять яблуні в саду”; відлуння дзвону як звуку абсолютної тиші і як астрального попередження про смертельну небезпеку усталеному спокою у вірші Ліни Костенко “На конвертики хат...”) задають напругу цим поезіям, створюють підтекстовий трем, поглиблюють відчуття нестабільності, крихкості того, про що ведуть мову поети, як про сакральне, тому найдорожче.

Врешті, не один Богдан-Ігор Антонич у своїй творчості оперував арійськими світоглядними знаннями й настановами. У поезії “Нічний напад” Олег Ольжич не менш рельєсно подає картину помсти автохтонного праукраїнського населення завойовницькій орді, що буде нещадно вирізана під час своєї безпечної і п’яної ночівлі, заради волі краю, на територію якого ступила чужа нога: “Перекинувся у небі місяць. / Духи вже його третину з’їли. / Та доволі ще спливає світла, / Щоб пройти крізь нетрі заанімілі... / Догадались – і товпляться нетрі, / Зазирає гілка за гілляку. / Та як нагло увірвуться співи, / Як заб’ється бубон з переляку – / В нас криві ножі, блискучі списи, / Бойові по тілі білі знаки” [597, с. 44]. І в Б.-І.Антонича, й у О.Ольжича постійно відчувається глибинна туга за “віком золотим”, власне, за споконвічними атрибутами мирного й благополучного своїм достатку і життям у злагоді з природою українського укладу. Правда, іноді цей “вік золотий” може набирати питомо античних обрисів, але ж варто не випускати з уваги, що саме пелазги й етруски, тобто пра-пра-пра-українці й запліднили Стародавню Грецію і Рим землеробством, культурою й науками. Валерій Ілля небезпідставно твердить: “За Геродотом, греки перейняли алфавіт у пелазгів-лелек... Варто зазначити, що в грецькій мові не існує літер і звуків ж, ш, і слова арійв-пелазгів спотворилися дужче, ніж у випадку з цими ж пелазгами в Італії, де їх називали етрусками, а самі вони себе називали – русенами, звичайно, русами” [340, с. 27–28]. А трохи далі для кращого пояснення додає, що загальновідомо, якою зверхністю греки і римляни дихали на сусідні народи, але водночас, саме за грецькими документальними ствердженнями, якраз скіфи мали за батька не кого іншого, як Юпітера, а Прометея, точніше – Промедія, вважали скіфським царем, що Скіфію греки вважали батьківщиною Геракла чи Іракла, що саме пелазг-скіф навчив греків орати землю і багато чого іншого, що Діодор згадує Плуто, який був царем скіфів, а єгиптяни називали Озіріса Плутоном. Висновки поета й літературознавця другої половини ХХ століття В.Іллі цілком суголосні набагато ранішим у часі здогадам-візіям у поезіях Олега Ольжича.

Врешті, з творчої спадщини Олега Ольжича для наших висновків найбільше надається поезія “Був же вік золотий”, де праукраїнське й античне існують поєднано, переплетено, злотовано, монолітно. І в першому, і в другому випадку контекст – Праукраїна, тло – Праукраїна, й лише вибіркові епізоди – українці за межами своєї праземлі, але на території, що стала їм другою батьківщиною. “Степовою Елладою” [492, с. 58] називав рідний край і “степовою Олександрією” [492, с. 59] (обидві цитати – з вірша “Варязька балада”) титулував Київ Євген Маланюк, причому не лише в поезіях, що могло би вважатися художнім домислом, плодом багатой творчої уяви, а й у

літературознавчих та історичних працях, належно аргументованих неспростованими даними. Наприклад, у надзвичайно компетентній розвідці “Нариси з історії нашої культури”, а ще точніше – в розділі “Геокультура України” цей автор дослівно наводить думку історіографа найвищого європейського рівня, кращого приятеля Гете, педантичного німця за національністю й способом мислення, отже, слова людини аж ніяк не заангажованої, власне, зовсім не тієї, яку можна було б запідозрити в компліментах чи в заграванні з українцями, – Йогана Готфріда Гердера: “Україна стане колись новою Елладою. Прекрасне підсоння цієї країни, погідна вдача народу, його музичний хист, плодюча земля – колись обудиться. Із малих племен, якими адже ж були колись греки, повстане велика культурна нація. Її межі простягнуться до Чорного моря, а відтіля ген у широкий світ” [489, с. 95]. Щодо України-Еллади в поетичних текстах Євгена Маланюка, то вона дуже суголосна до України-Еллади в Олега Ольжича й Рутенії-Лемківщини в Богдана-Ігоря Антонича: “Необорима сонячна заглада – / Віки, віки – одна блакитна мить! / Куди ж поділа, степова Елладо, / Варязьку сталь і візантійську мідь?” [492, с. 58]. До того ж, в Олега Ольжича є поезії-картини великомасштабної зміни населення на одному й тому ж підсонні, мотиви переселення великої кількості люду на іншу територію. Наприклад, у поезії “Межа” на рівні підтексту звучить проблема загроженості з боку прийшлої ворожої до осілих етносів народності, коли питання “бути чи не бути” автохтонам не дає жодного шансу на уникнення відповіді, а отже, збройного виклику: “А вправо ступиш – прірва і провал, / І знову сплеск. І в клекотінні виру – / Лише твій шал щитом проти навал. / Одвага ж, коли ти запрагнув. Віра” [597, с. 139]. В іншій вірші, “Готи”, навіть при тому, що ліричний герой є виразним представником нації кочової, чужинської, і для нього сукупний образ антив, як прапраукраїнців дуже невиразний (“Хай анти ждуть за річкою в тумані” [597, с. 41]), вони вигідно протиставляються завойовникові уже тим, що він – усього лише самовпевнений окупант, гвалтівник, котрий навіть при усій своїй примітивності мислення інтуїтивно відчуває майбутню поразку й завідомо має містичне передчуття, що “образ голубий на грані” “не осинить” його “гарячі скроні”, тобто його маскулінно-войовничі вчинки майбутніми істориками ніколи не будуть возведені в ранг справжньої військової доблесті.

Велике переселення зі слов’янських земель пелазгів (чи етрусків) Олег Ольжич дуже виразно передає у всіх нюансах складності такої еміграції в поезії “Риплять і квилять”: “Земля! Земля! Плодюча, повногруда! / Як та, невірна, де родила мати! / Ти приймеш сім’я вибраного люду! / А дикуни – їх можна відігнати. // Жінки надвечір поновлять розмови, / Що полуднева спека перервала... / А руки, руки тільки прагнуть знову / Допастися до предківського рала” [597, с. 147]. Проте коли в ліриці Олега Ольжича (й Богдана-Ігоря Антонича) все-таки домінує авторське замилювання, захоплення минулим, Євген Маланюк, на відміну від цих авторів, завжди гостро ставить проблему непоправної втрати йому сучасної України своєї Богом даної державності й нещадно ганить рідну націю за це, але, що дуже

важливо, в історичних (та й літературознавчих) працях жодного разу не впадає в песимізм і зневір'я стосовно майбутнього рідного народу, тому робить однозначний висновок: “Думаю, отже, що комплекс Еллади в цілокупності культурних наверствовань нашої землі являє собою надто могутній і надто глибокий поклад, щоб його значення недобачати або ним легковажити” [489, с. 95]. Через колективне підсвідоме генетично закодована інформація про прямий взаємозв'язок Праукраїни-Скіфії з античним світом виразно проникала у твори практично всіх “язичеських” за типом світовідчуття поетів Празької школи.

Якщо заглибитись у творчу спадщину Олега Ольжича, який за рівнем поетичного мислення найближчий нашій найбільшій сучасній українській поетці Ліні Костенко, то не можна обминути факту, що в цього поета є вірш “І блиснули на сонці ножі”, рядки якого співзвучні останнім строфам Ліни Костенко з поеми-балади “Скіфська одісея”. Порівняймо: “І блиснули на сонці ножі, / І метнулись червоні обличчя, / І упав на пісок, і лежить, / І, байдужий, помстити не кличе. // Золота- золота борода / Підпливає рожевою кров'ю, Двадцять літ – незабутні літа! — / Жив він сам небезпечною грою. // Синє – небо і синя – ріка. / І удари по ній – кришталеві. / Попливли. І в дібровах стиха, / Як затихнуть чутки по купцеві” [597, с. 36] та “Все квапимось із «ніколи» в «ніколи». / Для грека час не мчався. Навпаки. / Час був циклічний. Він ішов по колу / і повертався знов через віки. // Грек слухав море. Він не був юрбою. / А коли вмер чи хтось його убив – / грек знову міг зустрітись з собою. / Що він тепер, до речі, і зробив” [413, с. 118]. У першому випадку, тобто в поезії Олега Ольжича, мандрівний двадцятилітній купець посмертно мириться зі своєю трагічною долею, як з єдиною можливою розв'язкою всього неспокійного життя. У другому – грецький купець з поеми-балади Ліни Костенко, однозначно неординарна постать (“Він не був юрбою”), сприймає смерть як знаковий момент і як єдину в його становищі можливість вороття в лоно рідної прабатьківщини.

Як засвідчує наш літературознавчий аналіз з допомогою інструментарію архетипної критики відповідних поетичних текстів, Олег Ольжич або Євген Маланюк не завжди могли усвідомлювати, про щό саме пишуть, який сакральний зміст таїться між рядками щойно народжених поезій. Але, на відміну від них, Б.-І.Антонич навіть не втаював подібного знання-відання від сучасників і з граничною відвертістю неодноразово у літературознавчих працях чи розмовах вів мову про “темну речовину” змісту багатьох поезій. “Існує низка загально признаних архітворів світової літератури, що їх або в цілому, або бодай частинно не розуміємо, – наголошував лемківський поет. – Незрозумілість може бути потрійна: або історична (не розуміємо історичних алюзій, не знаємо подій, що про них натякає автор), або органічна (не розуміємо задуму, суті, змісту, не розуміємо цілості твору), або врешті формальна (формальні засоби утруднюють нам зрозуміння)... Коли мистецтво виконує якусь національну, суспільну чи виховну функцію, то виконує її, вдаряючи, очевидно, передусім у струну емоцій, своїм релігійним патосом... Навіть національні та революційні гімни мають такі уривки, що

потребують доконче різних, здебільша історичних пояснень... Польський малоосвічений селянин чи взагалі поляк без історичного знання, співаючи своє «Єще Польська не згінела», піддається своєму гімнові без огляду на те, чи розуміє, чому кажуть йому сьогодні йти «з землі влоскей до Польскі». А проте гімн свою виховну роль сповняє» [27, с. 41–42]. Виконують свою роль і ті далеко не зовсім збагненні більшості читачів поезії діаспорних авторів, в яких часопростори різних епох перетялися на рівні авторами в момент їхнього найвищого натхнення дешифрованої у форму вірша мислеформи. Інколи такі поезії набувають вигляду поетичної аксіоми, здатної дивувати, ставати бойовим кличем, двигати мільйони на подвиги й славу, прискорювати появу тих, “Хто кров’ю і волею зціпить в цемент / Безвладний пісок мільйонів” [597, с. 85]. Інша річ, що почерпнуті з Астрального Архіву вірші, в яких бринять споконвічні мотиви роду, звитяги, збройної оборони рідного дому й рідної землі, вгадуються картини праукраїнської історії у своєрідній тяглості від найдалших часів до сучасності, є величезним пластом досі не досліджуваного науковцями матеріалу, для студій над яким не годиться жодна з нині існуючих літературознавчих методологій, крім архетипної критики.

1.2.2. Концепт часу в літературі української діаспори

Явище темпоральності навіть у точних (власне, матеріалістичних) науках вважається найзагадковішим і водночас найменш дослідженим феноменом. Ще Освальд Шпенглер наголошував на тому, що для часу не надаються жодні просторові координати, в яких науковці звикли пояснювати типові природні явища: “Коли нові філософи (а вони всі це роблять) застосовують вираз, що речі існують в часі (як і в просторі) й немислимі поза ним, то вони просто будують в своїй уяві поряд зі звичайним ще один простір” [948, с. 150]. Час теперішній як співзвучність добі, епосі; невмолимо минаючий час, що пронизує простір; “тісний”, густо насичений, час несподіваних подій у житті окремої людини, які раптовою лавиною вриваються в нього й докорінно змінюють особисте життя; “порожній” час, коли нічого суттєвого не відбувається з причин, від нас не залежних; час давноминулий, час просто минулий, час майбутній; час історичний, археологічний і час побутовий; рівноприскорений час у різних фазах усіх етапів людського життя (дитинство, юність, молодість, старість); час, що робить петлі, спричиняючи ретроспекції чи дежавю, повертаючи нас у спогади, переносячи у мріях у майбутнє; час “не наш”, тобто чужий, ворожий і абсолютно незрозумілий людині з нібито “іншого часу”, несподівано втягнутій у вир подій, яких вона не сприймає і за присутності яких стає іграшкою в руках фатуму; сприятливий час для реалізації задумів і таланту творчий час найвищого злету натхнення митця; “зупинений час” в образотворчих картинах, скульптурі й архітектурі; біологічний час, власне, індивідуальний годинник, який починає цокати від першої хвилини народження, заводячи пружину невмолимого старіння; індивідуальний час,

що сприймається як доля (за О.Шпенглером, “власне, доля, час – слова взаємозамінні” [948, с. 148]); час, що сприймається нами як історична доба, корективи яких далеко не завжди виявляються похвальними; історичний час, що завжди спричинюється до того, що національний характер і обставини життя народу накладають мазки не на “чисту дошку” літератури і мистецтва, а на поверхню, яка вже зайнята малюнком часу: “У залежності від того чи іншого *моменту* цей малюнок буде іншим, а тому відмінним буде й кінцевий результат” [809, с. 85]. У статті “Замітки до визначення поняття культури” Т.Еліот писав: “У поезії не існує такого явища, як оригінальність, нічим не зобов’язана минулому... Протягом свого життя кожен великий поет створює щось раз і назавжди, створює таке, що не може бути повторене іншими; але, з іншого боку, він також щось додає до того складного матеріалу, з якого створиться поезія майбутнього” [276, с. 171]. Наступність, тяглість, новаторство й традиція у мистецтві готують трамплін для Божого обранця, який своєю творчістю робить стрибок у часі й виводить національну культуру на досі недосяжно високу орбіту. Тільки геній здатний своєю творчою присутністю протистояти часові як безслідному проминанню десятків поколінь. Я.Парандовський не дарма наводить історичну колізію: “У дні приєднання Індії до Британської імперії Карлейль звернувся до своїх співвітчизників із запитанням: «Англійці, від чого би ви відмовилися: Від Індії чи від Шекспіра?» Я знаю, що державні мужі дадуть відповідь на своїй мові, але ми нашою відповідаємо: ми не можемо обійтися без Шекспіра. Настане день, і Індія не буде належати нам, але Шекспір буде існувати, завжди, він залишиться вічно” [617, с. 309]. Геній і час – явища унікальні самим своїм походженням “не від світу сього”, а тому в їхній єдності Божественний задум проглядається значно виразніше, ніж у житті й часі пересічної людини.

Якщо ж узяти до уваги, що нація визначається трьома цілком реальними параметрами: мовою, історичною пам’яттю і територією, на якій живе народ, то час завжди пронизує два перші з них уздовж їхнього ж руху, на порядок випереджаючи своєю швидкістю те невідворотне метафізичне просування вперед, що його матеріалісти називають прогресом. З причини випереджувальної дії фактору часу завжди спостерігається постійний латентний чи явний феномен програмування сьогоdnішніх подій “на виріст”. Нібито завчасні геніальні відкриття в науці, несподівана поява унікальних шедеврів у мистецтві – ті прориви вічного духу крізь матерію буднів, яких не могло би існувати у випадку синхронного протікання часу з еволюцією в параметрах простору, в тому числі й на території окремого народу, але які забезпечуються часом як категорією астральною з абсолютно відмінними від неї проявами матеріального світу, до яких і належить простір з його фізичними категоріями довжини, ширини й висоти, і надають їм ще одного виміру – виміру висхідного руху, без якого вони – непорушно-мертві. До того ж, універсальна парадигма часу тому й універсальна, що вона стосується не лише людини й людської творчості, а й на біологічному рівні – всієї живої природи. Академік-біолог Петро Анохін вважав завжди притаманним для

земного світу закон випереджувального відбиття, суть якого полягає в тому, що серед в природі існуючих явищ не теперішнє, а майбутнє відбирає саме ті, які здатні реалізовувати еволюційний прогрес на перспективу. Звідси здатність до мутацій у фауні й флорі, звідси генетично закладені в усіх, без винятку, організмах величезні можливості пристосувань до середовища й змін життя в такому обсязі, якого не припускають навіть найвідчайдушніші фантасти. Також за О.Шпенглером, “організми можна розглядати як ті, що постають, і ті, що постали...Справа тут не в тому, що вони є, а в тому, що з ними буде. Кожна рослинка, кожна комашина має не лише відому природу, але й відому історію” [941, с. 147]. До принципу “випереджувального відбиття» інтуїтивно підійшов і російський літературознавець Г.Лансон, який у 1911 році в Москві видав книгу “Метод в історії літератури”, а в ній повів мову про те, що у своєму розвитку література феноменально “запротоколювала” всі протообрази ідей, почуттів, найважливіші віяння, які продовжують успішно розвиватися, тому цілком доступною справою виявляється “навчити читачів упізнавати на сторінках Монтеня, у п’єсі Корнеля, навіть у сонеті Вольтера визначні моменти загальнолюдської, європейської або французької культури” [402, с. 14], що стосуються не стільки часів творчості цих авторів, а часу реального життя реципієнтів. Суто сьогодишнє, тобто те, що магнетично не тяжіє до прийдешнього, – автоматично робиться безповоротно вчорашнім, безперспективним, надалі не потрібним. “Стріла часу” не проходить крізь простір безслідно: час завжди викликає цілу гаму збуджень, коливань, інерційних рухів матерії, які ривками “підтягують” теперішнє до майбутнього. Цікаво, що при цьому нічого не зникає, не нігелюється – закон збереження матерії діє в повному обсязі, всього лише переводячи з “тексту” в “підтекст” те, що в окремо взятий момент не виявляється нагально затребуваним. Аналогічно до того, як кожна окрема жива біологічна клітина містить в собі метафізичні патерни (інформаційні образи всієї своєї еволюції на нашій планеті ще від часів протерозою), так і художній образ, а серед тропів насамперед – образ-символ, завжди інтегрує в собі величезну кількість вже готових змістів, будучи на перспективу завжди готовим проявити в контексті саме той, в якому виникає необхідність. З цієї причини автор для Хайдеггера – посередник, “медіум», причому медіум грядущих подій: “Хайдеггер не випадково підкреслює «службову» роль поета у творчому акті і службову роль художнього твору як об’єктивації цього акту... Завдяки науці людина є господарем «суцього», яке вона ж розкладає на частки і над яким експериментує. Але паном «буття» людина бути не може, оскільки у стосунках з ним не тяжіє до панування, а до поєднання і злиття; людина – турботливий «хранитель» і уважний «пастир» буття” [402, с. 27 – 28]. Іншими словами, література й мистецтво виявляються “сховищем буття”, власне, єдино можливим сховищем, бо символічне за своєю природою, воно зобов’язане бути містичним “домом” вражень і відчуттів.

Література володіє всіма ознаками метафізичної субстанції, а тому час у художньому творі протікає суттєво відмінно від особистісного, біологічного і

суспільного часу в реальному житті. Врешті, в літературознавстві йдеться не про умовності відтворення лінійного часу в романі чи вірші, а про художній час, який диференціюється у тій самій множинності, що й реальний, лише з однією суттєвою відмінністю: митець свідомо або підсвідомо фіксує як параметри художнього буття тут-і-тепер у метафізичній системі координат свого літературного твору. Чим талановитіший письменник, тим різноманітнішим постає час у його творах. Якщо ж йдеться про генія, то він відчуває час такою ж найвищою мірою, як геній у науці “чує” астральні підказки наукових відкриттів. Геній не лише відчуває і чує, а й навіть “бачить” час. Наприклад, використовуючи прийом стиснутого часу, в якому минуле й майбутнє разом творять картину сучасного, Іван Багряний у вертепі “Розгром” ущільнює хронологічну послідовність і в збірному образі сукупно виводить перед читачами тисячі тисяч українців, які йдуть і йдуть мало не цілою планетою, долаючи кожен зокрема свою хресну дорогу, але очима завжди ловлячи єдиний маяк – рідний прабатьківський край: **“Вони марширують**, задивлені в себе і в світ, гордо і презирливо – по безконечних етапах Сибіру, Колими і Євразії... По одиночних і масових камерах тюрем і казематів (**десять кроків вперед, десять кроків назад**, закусивши губи і зломивши брови)... По підземних штольнях і лабіринтах каторги... По греблях, віадуках і котлованах будованих і багатьох ще не початих Біломорканалів та БАМів... По сходах катівень, забризканих власною кров’ю... **По чужих шляхах чужої війни...** В чужих шинелях чужих армій... **В колонах полонених...** В людському інтернаціональному звалищі... В задротованих кошарах концентраків... **Падають і знову встають, і уперто йдуть** – тримаються... З усіх точок земної кулі, з усіх прірв..., **нахиливши уперто голови**, вони **пориваються** до однієї точки..., вони **стремлять до неї серцем**. **І ім’я їй – Вітчизна”** [43, с. 9 – 10]. Якщо на даний текст накласти міфологеми “Божественної комедії”, то неважко збагнути, що зруйнована, здеморалізована, викреслена зі списку достойних держав повоєнна Німеччина, у якій на час написання ледве зводив кінці з кінцями й постійно ризикував життям І.Багряний, цілком асоціюється в цього автора не з чимось іншим, як із Дантовим пеклом. До речі, аналізуючи Дантове пекло, О. Алексєєнко підкреслює: “В художньому світі поеми мотив шляху до досконалості має два ключових образи: рух і світло” [12, с. 8]. Світло у письменницьких відступах І. Багряного, які до того ж насичені потужними символами вогню, теж присутнє. Його нескорені українці супроводжували полум’ям, як видимою ознакою високого духу, і вже цим дорівнюються до образу Гомерового Одиссея в Данте. Така підтекстова асоціація надзвичайно важлива. Згадаймо: Одиссей в пеклі не тільки тому, що він не християнин, а й тому, що він аж ніяк не безгрішний праведник. Але якраз небезгрішність – типова ознака відчайдушів, сміливців, бунтарів, які завжди готові до життєвої Голгофи, бо ніколи не поступаються ні совістю, ні честю. З точки зору ортодоксальної церкви, вони богоборці, а тому – навіки пропаші. Але з точки зору духу, а не букви Святого Письма – їх Господь випробовує найтяжче, зате й любить найбільше, винагороджує і цінує особливо. “Дух допитливості

пронизує весь твір, – читаємо сучасне трактування “Божественної комедії”. – Данте спускається в найглибші підземелля людського страждання, щоб звідати природу людини, зрозуміти сенс її буття. Втіленням цього неспокійного розуму є герой поеми Улісс Одиссей. У восьмому колі, майже на краю пекла... Наче величний вогняний смолоскип, здіймається перед Поетом невгамовний мореплавець... Славнозвісний монолог царя Ітаки звучить як пристрасний гімн людській відвазі, жадобі пізнання нового” [12, с. 11]: “Тож *пригадайте, ви чії сини, / Бо ви народжені не животіти, / А знання й честь нести* у світ ясний” [230, с. 141]. І. Багрянний, у вирі війни звідавши всі злети й падіння людського духу, особисто переживши всі можливі земні страждання і втрати, у своєму художньому творі теж, як і Данте, однозначно підкреслює: людина ніколи не дорівнює сама собі, людина сильніша за себе саму, бо навіть розп’яття і загибель стають доказом слабкості того, хто виносить вирок, в самодостатність і пережиті муки – перемогою того, хто приймає цю смерть. І якщо І.Багрянний у “Розгромі” бачить свою націю, як колони йдучих, говорячи метамовою, тих, що віками, а при цьому завжди в всюди, тяжіють до великої міфічної мети будь-якою ціною, і вже з цієї причини мають шанс уціліти й вижити, то можемо зробити висновок, що віра в народ, який рано чи пізно збудує свою державу, в Багряного-митця, а не тільки громадянина, не похитнулася ні на гран.

Категорія часу в античну добу характеризувалася певними особливостями. За О.Шпенглером, “для первісної людини слово *час* не має значення. Вона живе і не відчуває в ньому необхідності, як в протилежному до чогось іншого. У неї є час, але вона нічого про нього не відає. Лиш дух високих культур під впливом механізуючого враження від «природи», спонукуваний усвідомленням строго впорядкованої просторовості, вимірюваності і вміщеності в поняття, створює фантом часу, покликаний потребою все збагнути, проміряти і покласти в причинний зв’язок” [941, с. 149], – і далі: “Грецький поет заперечує майбутнє, тому недобачає і не оспівує цього” [941, с. 132]. Література Стародавньої Греції і Риму була скоріше міфом про людину, ніж оперувала реалістичними портретами сучасників на тлі дійсних подій. З цієї причини Одиссей десятиліттями блукав по світу, а Пенелопа не втрачала ні грації, ні жіночої привабливості, абсолютно не старіючи й не перестаючи бути бажаною для численних женихів. З подібних умовностей протікаючо-не-протікаючого біологічного часу Едіп без жодних вагань міг зважитися на одруження з жінкою, яка за віком годилася йому в матері. Антична поезія відверто нехтувала причинно-наслідковими зв’язками. Принцип історизму, який появився значно пізніше, почав передбачати децентралізацію історії від автора, що аналізував окрему епоху, та часу, в якому він жив особисто, а також – що найголовніше – відмову від нормативного підходу до історії, літератури, мистецтв інших часів й інших народів.

Міфологічний концепт часу, який тотожний “застиглому” часові античної літератури, в красному письменстві української діаспори 20-х- 50-х років, найвиразніше оприявлений у романі У. Самчука “Марія”. Це явище задане

автором шляхом міфологічного переосмислення тривалості життя головної героїні, власне, перерахунку років і місяців на календарні дні, тому налаштовує читача сприймати Марію завжди здатною знайти вихід із найскладнішої ситуації, готовою до змін і боротьби, а отже, постійно молодою: “Коли не рахувати останніх трьох, то Марія зустріла й провела двадцять шість тисяч двісті п’ятдесят вісім днів” [704, с. 3], але згідно підрахунків Самчукова героїня прожила довге й многотрудне життя – померла від голоду в 1933 році, маючи сімдесят один рік й одинадцять з половиною місяців. Міфологічний концепт часу в романі “Чого не гоїть огонь” цього ж автора феноменально відображає циклічність жіночого часопереживання, пов’язаними з гормональними змінами протягом кожного місяця. Колишня Павлінка-“байстрючок”, вона ж Віра Ясна, тобто випускниця радянської розвідшколи, упродовж дії роману щонайменше двічі перетворюється з доброї і лагідної жінки в монстра, готового бездумно віддати на заклання свого коханого, колишнього товариша безрадісного дитинства. Чудесне зцілення амазонці з тяжким перебігом ПМС, якому сучасна медицина дає аргументовану оцінку й належне пояснення, закономірно, відбувається тільки внаслідок природних і для жінки завжди позитивних змін: вагітності й народження доньки вже після його геройської смерті.

Національний міфологічний концепт часу в художніх творах завжди характеризується повним набором моральних, етичних і естетичних складників. Свій народ в одязі іншого племені й у іншому часопросторі читач не завжди спроможний впізнати не лише з технічної причини, тобто недостатньої талановитості автора, який взявся за подібну травестію, а насамперед тому, що митець не врахував відмінності у трактуванні історичних явищ своєю нацією і нацією тих персонажів, через образи яких надумав втілити важливу для свого народу ідею: “У Франції до чоловіка, що загубив своє життя заради жінки, відносяться зі співчуттям і захопленням, – гра, мовляв, вартувала свічок, – а сам герой навіть легенько гордиться цим; у Англії його сприйняли би, й сам себе він би сприймав за останнього дурня. Ось чому «Антоній і Клеопатра» – тут найменш популярна із трагедій Шекспіра. Англійські глядачі завжди відчували, що відмовитися від імперії заради жінки – це несерйозно. Та що там казати, якби сюжет п’єси не мав у основі відомої легенди, вони в один голос почали б стверджувати, що цього факту взагалі не було” [540, с. 457]. З подібної причини у драмі Лесі Українки “Іфігенія в Тавриді”, за геніальним здогадом Ліни Костенко, “античний ключ” не відімкнув “брами національного буття”, а “синтез несумісного заблокував ідею” [412, с. 8], бо ж історична правда і правда художня – різні речі. Першу соціум сприймає як таку, що не підлягає жодній корекції, від другої – очікує дива, своєрідних метаморфоз, граничного наближення минулого до сучасного аж до повного стирання межі між ними, якщо навіть між історичними подіями й нинішніми днями минули не століття, а тисячоліття.

Українська література, до речі, саме завдяки феномену поета-археолога Олега Ольжича дає унікальну можливість на основі його наукових праць і суголосних поезій порівняти два способи мислення однієї й тієї ж самої людини, про що Андрій Сороковський пише: “У Кандиби-Ольжича взаємний зв’язок між археологією, поезією та політичною думкою далеко глибший, ніж спільність тематики. Як археолог, він вивчав те, що найстійкіше в даній культурі – те, що перетривало всі катастрофи історії. Як поет, він плекав твердий, лапідарний стиль.... Як націоналіст, він культивував ті особисті якості, які дозволили б народам перетривати всі випробування жорстокої сталінсько-гітлерівської доби” [591, с. 411]. Типово наукові археологічні знання поета час від часу спонтанно проривалися у сферу художнього мислення й породжували панорамні картини, від яких і нинішній читач не в силі відвести погляду своєї розбурханої автором завдяки інформаційній основі й дивовижним художнім образам уяви. Прикладом такого явища може послужити практично весь текст поезії “Був же вік золотий”. Час в Олега Ольжича – концепт особливий, міфологічний, а тому часто функціонує, як підтекст, що вертикально зшиває віддалені у просторі події.

Врешті, навіть суто технічна робота археолога-антрополога, що завдяки вимірюванню параметрів черепів, знайдених при розкопках, давала можливість встановлювати міру впливів інших етносів на генетику етносу корінного, в поезії Олега Ольжича “Антропология” набирає національного й особистісного звучання: “Зате по праці – що за насолода, / Ступаючи в довірливій юрбі, / З’ясовувать недбайливо собі / Походження прохожого народу! / Або, діждавшись слушного моменту, / Перед свічадом, з острахом в очах, / Просліджувати прадідівський шлях / По двох, а то і більше, континентах” [597, с. 131]. За типом мимовільного зіставлення ліричним героєм будови черепів сучасників у принагідно вловленому очима натовпі й розгляданні власної голови у дзеркалі така робота, на наш погляд, асоціюється з мимовільним процесом відшукування читачем історичного художнього твору спільного контексту цінності реалізації життя героїв і свого власного життя, а серед багатьох параметрів у цій підсвідомій праці уяви головну роль неодмінно бере на себе підсвідомий процес розшифрування підтексту, без якого історичний твір неможливий. Та літературознавцями підтекст у художньому творі за інерцією догматичних уявлень досі розцінюється лише як компонент просторового поля.

Оскільки архетипна критика, як літературознавча методологія, не має і мати не може “намацальних” прийомів аналізу, щоб довести, що підтекст виявляється не просторовим, а часовим компонентом, вдаємося, за аналогією, до явища безрезультатного блукання людини, що збилася з шляху. Геологи, лісники, досвідчені мандрівники знають, що блукаюча людина завжди ходить за лівою рукою, намотуючи все більші й більші кола, але час від часу натрапляючи на місця, де вона вже була. За лівою рукою – це супроти годинникової стрілки й руху сонця, отже, супроти земного лінійного часу. Зорієнтуватися людині, яка заблукала, найчастіше допомагають ті часові координати, в яких ми живемо від народження: світло світанку чи останні

промені на заході, положення зірок. Але в хмарну погоду, в туман, в сутінках, у завірюху ці часові маяки стають недосяжними зору. На подібні випадки в народі існує повір'я про те, що блуд відчепиться, якщо згадати, в який день тижня цього року був перший святий вечір (той, що перед Різдвом, тобто 6 січня). Якщо взяти до уваги, що народженням Месії-Дитяти започаткувалася нова історична доба в історії людства, тобто ніч напередодні Різдва стала точкою відліку нового часу, і якщо звернути увагу на те, що день тижня, на який у році, що триває, випав Святий вечір, своєрідно ще раз уточнює координати часу, так би мовити, контрольно звіряє зоряну карту, щоб уникнути можливої похибки, цей день теж розцінюється як своєрідна нульова точка часу, яка автоматично дає можливість зорієнтуватися й у просторі, вирватися з безрезультатних мандрів й позбутися блуду, ліквідувавши містичним способом полонку в своєму індивідуальному часі.

Як точка кріплення минулого до сучасного, підтекст стає своєрідною часовою скобою, тому він у дійсно високохудожніх історичних творах явище неперебутне. Талановитий автор підсвідомо вловлює прийдешні імпульси часу, він пише свої твори, відчуваючи дихання майбутнього, читачам якого насамперед й адресований для розшифрування у світлі актуальних проблем їхнього дня художній підтекст. Як доречно згадував Я. Парандовський, Шекспір до невпізнання змінив образ Макбета, добродічного короля й ревного паломника в Рим, надавши йому цілком протилежних рис, і така метаморфоза публікою була сприйнята за чисту монету. Момент написання, власне, та часова неповторна миттєвість, під час протікання якої для автора став можливим доступ до Небесного Архіву, не менше важливий, ніж ознайомлення митця з історичними документами й уже виробленою ним концепцією художнього історичного полотна. До того ж, письменницька кухня – річ дуже інтимна й часто-густо настільки чужа пересічній людині, що дослідникам краще її зберігати за сімома замками: “Пускати публіку за куліси небезпечно. Вона легко губить свої ілюзії, а потім сердиться на вас, тому що їй була потрібна якраз ілюзія” [540, с. 422]. Якщо ж аналізувати іпостасі Ольжича-археолога й Ольжича-поета, то в першому випадку доречно вести мову про науку, в іншому – про мистецтво. Наука не допускає жодних проявів фантазії, остерігається найменших похибок і підтасувань. Мистецтво живе на білих хлібах уяви й домислів.

До того ж, доступ до Астрального Архіву дає можливість митцеві майже без зусиль отримувати ту саму інформацію, яка науковцеві дається ціною довгорічних пошуків, зіставлень і виважених висновків. Для порівняння наведемо два факти. У Ольжича-археолога про слов'янські поховання сказано: “Орієнтація небіжчиків головою на захід-захід-північ є менш відомою; як правило, типовою є орієнтація головою на захід (Доброчковіце, Кобержіце)” [591, с. 384]. У Маланюка-поета на позу персоніфікованої лежачої (тобто згвалтованої, скореної, повергнутої ниць або й мертвої (останнє найбільш ймовірне)) України вказано не менш точно: “На узбіччі дороги – з Європи в Азію, / Головою на Захід і лоном на Схід – / Розпростерла солодкі смагляві м'язи” [492, с. 61]. Звичайно, ми не беремося

категорично заперечувати, що географічне положення Маланюкової героїні символічно й узагальнено відтворює історично неодноразово підтверджений інтелектуальний потяг українців до цивілізованої Європи й тілесну, тварну, мазохістську парадигму покори, навіть патологічного рабського тяжіння, віками колонізованої нації до фізичної приналежності окупантові. Але прочитання цього образу може бути й іншим. Згадаймо, Україна у Євгена Маланюка набирає вигляду не тільки “байстрючої матері яничар” [492, с. 87], а й Діви-Обиди [492, с. 86], як однієї із найзловісніших представниць сонму ворожих людині язичеських чорнобогів і – що найголовніше – гоголівської відьми, про що поет говорить прямо: “А може, й не Еллада Степова, / Лиш відьма-сотниківна мертва й гарна, / Що чорним ядом серце напува / І опівночі воскресає марно... / Труна свистить, колючи, а Вій / Залізні вже розплющує зіниці. / Півнів не чує. І в мутній голові / Горить одне: що все це – ні! – не сниться” [492, с. 75 – 76]. Отже, за логікою контексту споріднених тематично віршів у вже нами цитованій і взятій за точку відліку поезії “За добою – доба. За ерою – ера” йдеться про позу мертвої “похотливої скитської гетери” [492, с. 61], яка цілком відповідає археологічним розкопкам (врешті, й типові поховання на сучасних українських цвинтарях дотримуються орієнтації покійників головами на захід. Виняток становлять могили священників, яких хоронять головою на схід, щоб в момент Страшного Суду вони могли зустрічати свою паству, повернуті обличчям до мас), але у художньому тексті сприймається не як наукова константація, а як багатогранний і багатозначенневий образ, здатний пульсувати доти, доки ця пульсація не відізветься в підсвідомості реципієнтів синхронними випромінюваннями, що аналогічні сигналам маяка в штормову ніч, тобто на перспективу нащадками прочитуватимуться як рятівні звістки, незалежно від того, що вони можуть набирати вигляду навіть інформації про смертельну небезпеку, як це маємо у нами цитованих віршах Євгена Маланюка: “Магічна сила слова полягає в його здатності викликати уявлення, образи. Воно невидимий представник речей, що сприймаються п’ятьма відчуттями. За його ворожбитськими заклинанням появляються люди, предмети далекі й не існуючі взагалі” [617, с. 135]. Потенційним реципієнтам художнього тексту завжди дано зрозуміти й символіку, й підтекст завуальовано сказаного митцем. Українців це стосується тим більше, що як нація вони практично не визнані світом через свою духовно неймовірно потужну й при цьому практично майже не зреалізовану метафізичну відмінність від інших народів, а у іпостасі нації як найбільшого за формою людського колективу віками спрагли і голодні правди й історичної справедливості. Врешті, не будемо тлумачити те, про що давно відомо: “Вгамувати духовну спрагу – означає віднайти самого себе як гідного представника своєї нації. Тієї нації, про яку образно сказала Ліна Костенко: «Фактично це раритетна нація, самотня на власній землі у своєму великому соціумі, а ще самотніша в універсумі людства»” [295, с. 35]. Розуміння метафізичної раритетності українців Ліною Костенко й – раніше Лесею Українкою (про неї Ліна Костенко зробила висновок, що Леся “писала в трьох вимірах – у вимірі сучасних їм проблем, у

глибини їх історичних аналогій і в перспективу їх проєкцій на майбутнє” [412, с. 54]) та поетами української діаспори 20-х – 50-х років ХХ ст. – давало їм унікальну можливість через призму історичних подій, які стосувалися інших націй лише епізодично, розкривати питома українські проблеми в усій їхній перспективі, яку забезпечує відроджувана нація, бо “неможливо уявити, як писав Шеллінг, щоб нація існувала без міфології” [295, с. 47]. Саме ренесансний гуманізм, міфологуючи історію, дав поштовх до формування національної ідеології й національної культури.

Якщо ж митець намагався відтворити рафіновану хроніку, то навіть при найбільших стараннях навряд чи з-під його пера виходить художній текст. Чому? Тому що між історією й літературою завжди спостерігається відмінність, подібна до відмінності між теоремою і аксіомою. Теорему приходиться доводити, причому бажано не одним-єдиним способом. Аксіому сприймаємо без доведення, на віру, але часто саме ця віра читача в істинність митцем написаного набагато потужніша, ніж ціла бібліотека сухих наукових доказів історика. Митець зовсім не задається метою намалювати фотографічний портрет, зате він завжди “намагається створити щось достовірне й таке, що надається для мети написання його твору. Інколи навіть відходить далеко від оригіналу; і в результаті багато письменників, напевно, чули звинувачення, що у своєму творі вони вивели такого-то чи таку-то, коли вони мали на увазі зовсім іншу людину” [540, с. 500]. По-друге, національні міфології мобілізують національний дух не тільки в момент їх виникнення, а значно довше, й часовий фрагмент історії не тотожний художньому часові в історичному творі. Пережити історичну подію вдруге неможливо. Заново перечитати книгу й вдруге поринути в ту саму художньо-історичну епоху – цілком доступне явище. Іншими словами, в художньому творі, на відміну від реального життя, час протікає, але не витікає

У тексті власного літературного полотна автор завжди сам собі й цар, і деміург, отже, лише в його повноваженнях право творити художній світ так, як уявляє саме він. Водночас книга, навіть якщо в ній розповідається про документально підтверджені історичні події, стає не документом історичної події, а продуктом часу написання: “Вона для цієї епохи написана, пов’язана з нею тисячами ниток, і вона, ця епоха, найчастіше й визначає її долю надалі” [617, с. 275]. У самому ж процесі творення мають місце такі процеси, які логіці непідвладні: “Буває, що автор і сам не впевнений в тому, що він хоче сказати... Письменники думають не до того, як писати, а в той час, коли пишуть. Перо породжує думку” [540, с. 395]. Та, знову ж таки, подібне має місце лише за умови, що саме в цю мить митця осяяло натхнення: “Творчий час не має нічого спільного з часом астрономічним, який виміряється годинником. Він єдиний і неповторний. Неможливо вийняти з нього й чверті, а потім замінити іншим і в інший момент. Він – щаслива випадковість, подарунок унікально сприятливих обставин, милість долі. Порушений або перерваний, він ніколи не повернеться... Уявимо собі, що одна з тих багаточисельних завад, які часто отруюють письменникові життя, – вторглася у той творчий час, коли народжувалися «Імпровізації» в «Дзядях».

Хто насмілиться стверджувати, що таку ж напругу духу Міцкевич зміг би в собі викликати й на наступний день?” [617, с. 101]. Та якщо навіть митцеві вдалося втриматися в горизонті творчого часу, незважаючи на перешкоду, вірш отримує своєрідну паузу, що породжує видимий згин, образно кажучи, “колінце”, дещо штучне стикування, де текстову тканину завжди найлегше розчленувати. На наш погляд, явище “перемикання” з однієї хвили на іншу час від часу проглядається в творчому доробку всіх, без винятку, поетів світу. У Є.Маланюка – в обидвох частинах диптиха “Діва-Обида”, поезії “Друге посланіє”. З причини раптової втрати поетом-реципієнтом хвили трансляції інформації з Астрального Архіву окремі геніально задумані й розпочаті поетичні речі залишаються з великими прогалинами, як, наприклад, вірш Є.Маланюка “Ні, не покритка Катерина” або так ніколи взагалі не стали завершеними поетичними творами й у чернетках залишилися тільки як зачини, уривки строф. Архіви письменників час від часу відкривають завісу цього явища, й тоді дослідники жахаються від величезних кладовищ утрачених творчих миттєвостей з причин як авторської неуважності, депресії, хвороби, так і недоречних, фатальних “шумів” зовнішнього світу, здатних заглушити момент сплеску творчої амплітуди, який поновленню або повтору вже не підлягає ніколи.

Переважно творчий час митця триває від кількох хвилин до кількох годин. Правда, інколи він може охоплювати тиждень-два і навіть кілька місяців. Інша річ, що в такій великій протяжності натхнення матиме мозаїчне вираження, тобто приходитиме до митця у вигляді окремих миттєвостей, а не триватиме безперервно. Чи не з цієї причини завжди прослідковується фатальна неможливість автора кардинально переробити ним колись створене, адже за умови виняткового успіху (якщо раніше твір не був написаний у момент “зоряного часу”, а тепер цей момент настав) з-під пера вийде зовсім інша книга, а за умови невдачі митець несподівано розцінить свою роботу як недолуге вторгнення на “чужу” територію. Маючи гіркий досвід такого удосконалення власної книги, С.Моем підкреслював: “...Я подумав, що її, можливо, варто переписати. Та я швидко переконався, що це неможливо. Її написала людина, яку я начисто забув” [540, с. 391]. Поняття “іншого” автора, якого визнає або про якого здогадується автор справжній, – теж міфічне. Загалом у нашій поезії не так густо на культурологічні вірші, які можна вважати творами “з чужого голосу”. Якщо митці й звертаються до образів класиків, то подають їх не від першої особи, а книжно, власне, статично, оперуючи тільки біографічними даними. Для прикладу досить узяти образ “гарячого Панька” в поезії Є.Маланюка “Куліш”: “А хутір в сяєві – казкові лаштунки, / Мов дивний Чигирин, де сплять гетьманські салі, / Де ти вигадуєш, бадьорий і стрункий, / Залізний стиль нових універсалів... / Прокинувсь. І перо виводить ядом спраги: / «Народе без пуття, без чести, без поваги»” [492, с. 69]. Міфологічного відтворення персони талановитого сучасника Т.Шевченка у наведених рядках нема, є загальна інформація, відома цитата.

Якщо вдатися до схематичного відображення, то гранично “творчий час” митця завжди має синусоїдну форму, тобто у верхній точці дарує митцеві унікальний образ, а тоді цей образ розкриває, поступово втрачаючи свою напругу, щоб за мить блиснути новим дивовижним тропом чи несподіваною колізією. З цієї причини благословенні плоди “творчого часу” – це не обов’язково блискуча метафора в першому рядку чи геніальна думка в першій строфі. Автор на етапі шліфування й удосконалення написаного не такий вже безправний раб Сил Провидіння – він має право на перестановку строф, на корекцію створеного, тому “магічні перші слова не обов’язково повинні знаходитися на початку твору, іноді вони приховані десь у його середині, і важко здогадатися, що якраз вони стали першим зерном, кинутим на ще непорочну сторінку” [617, с. 239]. Отже, хоча Я.Парандовський писав, що письменник живе у двох часових вимірах одночасно – в тому, в якому відбуваються події в його творі, і в часі реальному, насправді в створенні шедедру задіяні ще два інші, цього разу – метафізичні часові пласти: “зоряний час” натхнення, який забезпечує авторові доступ до Астрального Архіву, й поки що неіснуючий час грядущої епохи, на латентну, але підсвідомо вловлену автором нагальну суспільну вимогу якої й твориться художнє полотно.

Те, що книги не народжуються лише для того, щоб бути написаними, – уже ні в кого не виникає сумнівів. Адресат твору передбачений навіть тоді, коли митець є в’язнем тюрми, як іспанський письменник Мігель Сервантес, чи коли знаходиться за ґратами психіатричної клініки, як італійський чернець-утопіст Томазо Кампанелла. Потенційний читач також метафізично завжди передбачений автором у процесі написання літературного тексту: “Читач, сам того не відаючи, стає співавтором книги ще задовго до того, як вона до нього дійде... Невидимий читач, хоча навіть узагальнений, володіє посвідкою особи, де вказані його віросповідання, громадянство, національність, походження, вік, громадянський стан, майновий ценз, стать” [617, с. 259]. Отже, час написання твору автором-донором завжди тісно пов’язаний із майбутнім часом прочитання твору читачем-реципієнтом, у теперішньому часі (власне, під час написання художнього тексту) автором закладено “законом випереджувального відбиття” того, що на перспективу виявиться цікавим і потрібним ще, можливо, навіть не народженому читачеві. Олександр Грін про парадокси індивідуального часу справедливо зауважував: “Ми стаємо деколи молодшими, а деколи – старшими” [123, с. 224]. Передчасна мудрість й набутий не з реального життя, а метафізичним способом життєвий досвід характерні навіть зовсім молодим митцям, які передчувають, що їм відпущено небагато часу на цій землі, як це було з Олегом Ольжичем, Богданом-Ігорем Антоничем, Василем Симоненком, Леонідом Кисельовим. Деміургічне призначення Б.-І. Антонича, котрий спромігся створити цілісний метафізичний український світ у поезії, який не може бути зруйнований матеріально, як це сталося з реальною Лемківщиною, котрої вже нема ні на карті, ні в етнотериторіальній і духовній сукупності, як складника нації з причини горезвісної, керованої Лаврентієм Берією операції

”Вісла” й розсіювання по інших областях представників цього краю, виявилось не тільки вищим призначенням митця, а й спричинилося до найстрашнішої плати молодим життям за протистоянням Силам Зла. У Івана Малковича саме про це йдеться в надзвичайно прозірливому вірші-візії “Антонич”: “Й тобі дадуть горіх маленький, / І той – розколеш – пуста в ньому, / аз тої пуста по одному / ідуть і йдуть – печальні лемки. / І знаєш: лиш тобі спинити, – але хіба від того ліпше? / Вже на долоні не вмістити / чоренних лемків із горішка. / Ну що ж? – ти здійсниш нині диво: / сухий горіх зазеленіє: / з білесенької середини / враз повиходять лемки білі. / Ти станеш збоку – й, наче в мечах, / вздриш, як вони десь там, в долині, зі слів, немов із вух коневих, / виходять, юні і вродливі... / А в північ копитату й вічну – / за той малий горіх зелений / твої всі роки, як червінці, / змахнуть до чорної кишені” [494, с. 101]. Безумовно, з точки зору матеріалістичного вчення, смерть Богдана-Ігоря Антонича можна вважати трагічною випадковістю. Проте авторське передчуття кончини в молодому віці, найбільш яскраво висловлене у віршах “Дзвінкова пані” й “Дім за зорею”, завжди наштовхуватиме дослідників на метафізичний висновок: Антонич заздалегідь був утаємничений, що за свою творчість йому доведеться платити найдорожчою ціною, Антонич інтуїтивно осягав, що його земні дні лічені.

У праці “Падіння Європи” Освальд Шпенглер акцентував, що кожна культура обов’язково мусить мати свою власну ідею долі, бо цей метафізичний висновок уже закладений у відчутті, кожна велика культура є не що інше, як здійснення образу певної душі: “Ми називаємо це тим, що має відбутися, випадком, долею, антична людина – Немезидою, ананке, тихе, фатумом, араби – кесмет, а інші – іншими іменами, але ніхто не може пережити відчуття іншого, чиє життя є виразом власної ідеї, що належить йому, іншому” [940, с. 121]. Антоничева смерть-ворожка. смерть-красуня, смерть-поезія, смерть-кохана, гра в карти на життя, таємнича й фатальна дзвінкова дама, треті півні, які відокремлюють ніч від днини, випадковість як неминучість – усе це не просто архетипні образи, а виразна містика, точка доторку цього світу й потойбіччя, на перехресті яких – трепетна, високо чуттєва, але при цьому ще й стоїчно незворушна до всіх проявів жахливої фантасгармонії того, що діється навколо, й до відвертих посягань, націлених на неї особисто, зграї інфернальних сил душа поета. Метафорично окреслений “дім за третьою зорею” [27, с. 227], безумовно, – художнє уособлення потустороннього раю, гарантоване Силами Провидіння місцезнаходження душі генія після його смерті.

Художній індивідуальний час, який спонукає літературного персонажа з певними рисами характеру, світоглядом, можливостями чинити так, щоб оточення сприймало ці дії як норму вчинків окремої людини, для читача стає чарівним ключиком, що відкриває двері зі світу реального в метафізичний, художній. Втеча від сірої буденщини (ескапізм) у світ, видуманий автором, покращує психічний стан й фізичне здоров’я людини, тому що цей процес пов’язаний із насолодою. А взагалі, найважливіша координата геніїв – позаземний час. Не простір, тобто місце під сонцем, не реальна доба й не

соціальні чинники, а власне метафізичний час – єдиний спільний знаменник обраних Силами Провидіння геніїв у літературі, мистецтві, політиці й науці для метафізичної співпраці з Богом. Генії, незалежно, де і в якому столітті їм приходить ся творити, завжди споріднені часом як продуктивним натхненням: “Раса, подібно давнім арійцям, може розсіятися від Ганга до Гібридів, прижитися у всіх кліматичних зонах, опинитися на найрізноманітніших рівнях цивілізації, змінити своє обличчя за тридцять століть різноманітних потрясінь – але вона все одно виявить у всіх своїх мовах, релігіях, філософіях, літературах ту кровну й духовну спільність, яка й понині зв’язує всіх її нащадків. Їхня рідність зберігається при всій неподібності” [803, с. 82 – 83]. На нашу думку, й у випадку національних геніїв, і – що дуже важливо й навіть феноменально! – й у випадку обраних Богом народів йдеться про код-програму Астрального Національного Часу, закладену Силами Провидіння з метою обов’язкової реалізації Богом дорученої місії в майбутньому. Поки не появляються сприятливі умови, національний час за законом “випереджального відбиття” знаходиться у “підтексті”, він майже не видимий ні зсередини, ні збоку, не відчутний свідомо для носіїв. Проте досить з’явитися хоч більш-менш сприятливим умовам, як “голос Духа” [856, с. 14] (за І.Франком) заставить окремих унікально обдарованих талантами представників людства чи й цілі народи зверити свій поступ із годинником Астрального Національного Часу й надалі жити лише за ним, як це мало місце ще в біблійні часи й неодноразово ставалося в кульмінаційні моменти визвольних змагань багатьох націй.

1.2.3. Концепт “Свого” і “Чужого”

Міфопоетичні параметри концептів “Чужого” і “Свого” ґрунтуються насамперед на понятті дому, як найменшої чарунки світоіснування племені, етносу, нації, і, закономірно, виявляються метафізичними маркерами на вході в Домен Держави, а якщо її колонізовано й знищено, виявляються надійними захисниками-пограничниками в Домені Нації, який у такому випадку перебирає на себе вітаїстичну функцію і допомагає народові виживати в часи бездержавності. Тож навіть високоіндустріальні народи, суттєво заражені бацилою урбанізації і нею великою мірою мутаційовані, ніколи до кінця не втрачають поняття дому – власне, колишнього селянського житла, завжди фундаментального й неперехідного: “Цей дім залишається поза культурою і також вище історії людства; він не визнає її просторових і часових границь і зберігає себе у своїй ідеї незмінним при всіх змінах будівельного мистецтва, які відчуваються на ньому, але не у ньому” [939, с. 26]. Тотожно до розуміння рідного краю, як великого національного дому (власне, метафізичного Домену Національної Держави), формуються й ті глибинні засади, які видають у кожному письменникові його істинну приналежність до певного народу. Індіанський вігвам, ескімоський іглу, чум у манту і чукчів, юрта в монголів, фанза в китайців, сакля в народів Кавказу, ізба в росіян, білена хата в українців – не просто абстрактне житло, а чіткий виразно

опредмечений зліпок національного способу життя. Дім реальний і Домен метафізичний найкраще надаються для атестації конкретного народу. Інші нації до національного помешкання можуть ставитися скептично, іронічно, зневажливо, зверхньо, сприймати його за екзотику точнісінько такою ж мірою, як у відповідь і до їхнього житла ставитиметься інший народ. Наприклад, Андре Жід виключно з точки зору європейця судить про дім північного етносу: “Ескімоси живуть у снігових халупах. Коли їх бачити на рівнині, можна подумати, що то могили... Нутро їхніх хиж темне, з трудом там можна відпочивати... Тому що ніч – непорушна, вони ніколи не довідалися, що таке година” [290, с. 19]. До того ж, навіть житло, яке вписується в параметри типового помешкання представників однієї і тієї ж нації, тобто зберігає всі ознаки фрейму, завдяки своїй метафізичній структурі може по-різному впливати на людину. Квартирі Раскольниковою, яку студент і його матінка самі вважають домовиною, в також помешканню Сонечки Мармеладової Ф.Достоевський у “Злочині і карі” небезпідставно дає вбивчу характеристику (детальніше див. “Слід невловимого Протея”, стор. 405 – 406). Облаштування житла, відповідний інтер’єр помешкань і капищ дає можливість археологам отримувати чітке уявлення про моральні й духовні здобутки племен або народів, навіть якщо вони вже давним-давно припинили своє існування. Житло чи храмова споруда таким чином стають метафізичними довідниками з надзвичайно важливою і в подробицях навічно “записаною” інформацією про тих, хто його збудував і в ньому жив, молився, приносив жертви. Тож для кращого розуміння міфологічного аспекту дому вирізимо дві його найбільш відмінні форми: житло і культова споруда. І перше, і друге завжди сприймається, як автохтонна зона, територія, на якій той, хто живе у межах цього сакрального кола, надійно захищений. Згадаймо, що саме таке розуміння найточніше передає не лише англійське прислів’я “Мій дім – моя фортеця”, рядки української пісні “Збудуй хату з лободи, а в чужую не веди”, чи ритуал, який згадується В. Соловйовим, як притаманний для міфологічного захисту в певних регіонах Росії, коли у скрутну хвилину мешканець висвердлював у стіні дому дірку і, притулившись до неї знадвору губами, багато разів повторював: “Изба моя, дыра моя, спаси меня!” [779, с. 454], але й той звичай багатьох європейських народів, який забороняв не лише карати чи вбивати, а навіть заарештовувати людину, в тому числі і кримінального злочинця, якщо йому вдалося забігти в храм. Біблія також передбачає існування в державі подібних місць, як обов’язкових і Богом визначених сховищ від помсти (Повторення закону, 19:3). Подібна подія переховування винного від правосуддя, наприклад, детально описана у романі В. Гюго «Собор Паризької Богоматері» [218, с. 315–316]. На користь необмеженого права господаря на території власного дому свідчить і єврейський звичай святкування суботи, за яким Талмудом накладено табу навіть на виконання найлегшої роботи (чоловік, який збирав сухе пруття для вогнища, Богом був покараний смертю), але заборона стосується лише праці за межами власного дому чи двору. У приватному володінні дозволялося виконувати навіть брудну й тяжку роботу, не порушуючи заповіді, але не

можна було переносити навіть носову хустинку “із одного володіння в інше” [352 868, с. 289]. Римське право теж передбачало ставлення до дому чи його більш узагальненого відповідника – держави-поліса, як до ненависної ворожої фортеці: “Римляни, не задовільнившись тим, що знищили усіх жителів Карфагена і спалили місто., розорали землю., щоб у майбутньому ніхто не довідався про його місцезнаходження” [510, с. 282]. Ставлення інквізиції до майна звинувачених у ересі мало на меті не лише підірвати матеріальний добробут сім’ї винного, а й визнати оскверненість місця, де еретик жив, а тому дім спалювали, місце рівняли з землею, при цьому часто ще й переорюючи і посипаючи сіллю, щоб довгий час нічого не росло, і обводячи парканом, щоб ніхто більше нічого тут не будував. Подібні санкції в Середні віки застосовувалися до помешкань грабіжників і розбійників, якщо житло в цих людей було. Коли ж ішлося про доми-кам’яниці, які не згорали дотла, то після їх зруйнування будівельний матеріал можна було використовувати на благодійні цілі, наприклад, для будівництва лікарні. Ставлення чужинців-загарбників до чужого національного дому, власне, типового житла народу, територію якого ними окуповано, завжди негативне, як і негативне ставлення корінного народу до екстер’єру та інтер’єру житла народу-колонізатора, його етики й естетики, побуту, моралі. Іронія українського солдата стосовно російських географічних назв, огида з причини примітивного укладу типового російського житлового помешкання, бруду в ньому й аморальності членів патріархальної сім’ї (аж до припустимості інцесту) в романі У.Самчука “Волинь” явна: “Ось тобі зайдеш у якій-небудь Рязанщині... Міхайловка, чи Вшіловка, чи якась Розплюєвка в лісах заборсалась. Ізба стоїть. Уліз – і не знаєш куди. Чад, бруд. Свиня тут же рядочком рилом мудрості розводить. Йдуть спати і батько наказує синові: ти вот, Мішка-та, не тряси са снахой целу ночь”, а щоб сини чи зяті з п’яної голови чи спросоння не помилилися партнеркою, “мати у лаптях спить” [702, с. 352]. Згадаймо також, як у “Тигроловах” росіяни-старовіри відверто насміхаються з тих настільки акуратних, що аж святкових будівель, які старанно вимащують глиною і білять вапном українці. Типова українська хата в Зеленому Клину виявляється як для росіян, так і для переселенців не просто чийось (чи своїм) дахом над головою, а своєрідним національним форпостом, тією територією, яка на рівні міфа вважається українською.

Важливо, що в казках прийом своєї, а тому завжди рятівної землі пов’язаний із пригорщею ґрунту, яку герой насипає собі у взуття, щоб спантеличити ворога відповіддю, що навіть перебуваючи у чужих володіннях, все одно стоїть на власній землі. До того ж американський політолог С. Хангінгтон визначає поняття нації як “найбільше “ми”, де людина відчуває себе в культурному відношенні вдома”, а це “ми” завжди знаходиться в умовно замкнутому просторі, своєрідній будові духовного рівня, яка і “відокремлює “нас” від усіх “них”, тих, що ззовні” [627, с. 361], власне, чужих. Російські філософи Г. Носовський та А. Фоменко у подібному випадку говорять про Домен Нації і, як погоджується з ними В. Коломбет, справедливо вважають, що після розвалу Русі-Орди в національному Домені

Росії назавжди zostалися фрагменти імперсько-азіатського світовідчуження. Саме ці компоненти й відобразилися у російських міфах про народ з великим минулим, а на метафізичному рівні й зараз провокують виїмково шовіністичне ставлення росіян до всіх інших народів і загарбання чужих територій (“Дух неситості гонить народ, сприяє, тягне за схильністю, наче... коляска без кучера, без поради, передбачення й задоволення. Голодні, як пес..., позбавлені прибутку ще з лона, заблудлі від черева” [457, с. 232]), але особливо – до народів-сусідів. У “Щоденнику” від 22.09.1990 року О. Гончар, а Є.Гуцало – у книзі “Ментальність орди” прозріливо аналізують історичні факти, які сьогодні вже стали загальновідомими. Праці російських і зарубіжних філософів, а також художні твори російських письменників це ж явище тлумачать і показують дуже виразно. (детальніше див. “Слід невловимого Протея”, стор. 408 – 428). Проте загарбання й асиміляція “Чужого”, насамперед привласнення території інших народів, як переконливо доводить історичний досвід, не завжди позитивний: “У «життєвого горизонту», незважаючи на всю його динамічність і пружність”, існує певний “ліміт розширення, перевищення якого виявляється фатальним для культури” [950, с. 23]. Власне, саме цю їхню неминучу катастрофічну розв’язку інстинктивно відчуває у романі У. Самчука “Волинь”, називаючи більшовицьку орду минущою і пророкуючи їй загибель, дід Юхим: “– А як же, по-вашому, ці? – *Ота лая?.. Згине... На нашу землю не раз напали татари. Налетять, обжеруться й виздыхають... Земля наша не на те, щоби по ній вічно орди грасували... Блазні диявола!* Вони дадуть рай. Вони, що душу Анцихристові дали і перекреслили себе тричі... *Блазні, каторжани, шарпатуги, злодії рай дадуть... Поцарствують вік і згинуть!.. – Вік? – ...Сто літ царство їх буде. Сто літ голод, мор, нужда буде.* –...То ж все загине... – Не загине. Наш народ не те що червоною шматою, але й червоним залізом з його місця не випечеш” [702, с. 535]. Сто років (власне, вік) у романі фігурує насамперед як міфічне число, яким У. Самчук окреслює термін дії російської окупації, яка українцями сприймається як інфернальне зло, що має часові межі. Проте якщо взяти до уваги найвідоміший із катренів М. Нострадамуса про те, що більшовицька імперія проіснує 73 роки й сім місяців, а метастази ленінсько-сталінської доктрини даватимуть про себе знати аж до 2025 року, то пророцтво Самчукового героя вражає феноменальною точністю.

У романах “Волинь” У. Самчука, “Рай” В. Барки і “Маруся Богуславка” І. Багряного представники російського народу, причому насамперед і тільки через походження й шовіністичний світогляд штучно й зумисно підняті над українцями як російським самодержавством, так і пізніше тоталітарним більшовицьким режимом в Україні, завжди наділені завищеною самооцінкою. Вони безглуздо й небезпечно для всіх, а для свого народу – насамперед, розширюють нібито власний дім на рівні підсвідомого комплексу місіонерської ідеї. Українці ж укотре залишаються бездомними чи до краю закомплексованими, щоб належно відстоювати право на споконвічну територію. Наприклад, батько Володьки Довбенка Матвій лише вибачливо

оправдовується перед російськими солдатами, які під час Першої світової війни розквартирувалися в його хатині, що не було коштів і часу на новому місці збудувати велике помешкання. Появу в погляді чи поведінці страху, настороженості, запобігливості й вибачливості водночас психологи називають ознакою людини, що не належить собі, власне, особистості з настільки заниженою самооцінкою, що вже знаходиться на грані фрустраційних процесів, а йдеться ж у романі У. Самчука “Волинь” не про сільського п’яничку, злидаря чи невдачу, а про зразкового господаря, у мирний час – людину великої гідності. Те, що солдат-українець вичитує рязанцю і саратівцю за безпідставні, але до краю нахабні претензії і вщент розбиває їхню бутафорну шовіністичну вищість, можна вважати суто авторським вирішенням проблеми. У реальному житті навіть повний георгіївський кавалер, якщо він за національністю представник колонізованої Росією української нації, навряд чи спромігся б на такі сміливі й безкомпромісні слова: *“Злість мене бере, що ви, сукини сини, влізете в чужу хату і вдаєте, що гаспада якісь... А дома в курятнику коптився, прилучині воші луцив, на полатях боки відлежував. Двоетажна така собі хванаберія на двадцять душ, як у тюрмі... Та у вас навіть ложками не вміють їсти й кладуть у рот лопаточками... Хами ви, от що!.. А тут на дядька напав, що хати тобі ще – покоїв не поставив, що ти хоч раз на жість у чистому полежав. Дрянъ ти! Морда твоя осляча!.. Кликати ми тебе сюди? Просили?”* [702, с. 352–353]. Вбивчий аналіз У.Самчуком типового національного російського помешкання для проживання великої патріархальної родини на рівні міфу накладається й на Домен Російської Нації, який навіть на власній території постає напівзруйнованим, холодним і наділений ознаками інфернального вмістилища домом.

Багаторічна російська експансія національного українського життєвого простору, закономірно, призвела до того, що протягом століть на території України кожен українець почувався, немов на пограниччі “Свого” і “Чужого”, іншими словами – був не-господарем, не-громадянином, а хіба що ущербним представником не-повноцінної нації, безправним наймитом. Таке становище в “Орді” Р.Іваничука, наприклад, передано афористично: *“Малорос – це не поневолений українець, а скалічений духовно покруч, прислужник, зрадник із пониклою пам’яттю”* [328, с. 131]. Водночас пересторогою звучить фраза про те, що тільки зрадникам дано вибирати собі батьківщину, адже в них відсутня пам’ять. Вибирати собі батьківщину – це свідомо перейти на бік ворога, щоб тільки не бути під його прицільним вогнем і не жити за законами совісті, а існувати з вигодою для себе за законами домінуючої політики й ідеології. *“Стан душі, який... називають intramuros – образ внутрішньої замкнутості в колі нерівності, в «стінах» відторгнутості, як приреченість на психологічне відторгнення оточуючим середовищем, для якого.., незважаючи ні на що, такі індивідууми залишаються «пришельцями»* [662, с. 337], – адже опинитися супроти ворожої барикади – це підставляти своє життя, душу, ідеали під неминучі й

невтихаючі шквали остракізму й ненависті, стати білою вороною, щохвилино почуватися прокаженим.

Прекрасно усвідомлюючи, що ослаблене, але ще живе національне ядро треба постійно дробити й деформувати ззовні, щоб народ повністю втратив здатність як до розпізнання окупанта, так і до самоідентифікації, (Р. Андріяшик справедливо підсумовував: “Моноліт національної самобутності завжди руйнувався заходами денационалізації” [4, с. 3]), радянські політологи надали класового колориту поняттям “Свого” і “Чужого”, що досі стосувалися виключно національної ознаки, а горезвісним жупелом націоналізму залякали громадян настільки, що навіть найпростіша думка про самоідентифікацію почала сприйматися як ворожа, а водночас – крамольна, ганебна й варта осуду та найжорстокішої кари. Внутрішня форма лайливого слова “западенець” в очах українців-східняків (та й росіян) на рівні деструктивного міфу робила західних українців пекельними, потойбічними істотами, на рівні внутрішньої форми слова – буквально “тими, під якими земля запалася або западається” від гріхів, злочинів чи ще чогось їм приписуваного недоброго й жорстокого. Ще одна назва глумлива назва “бандерівці” в радянські часи аж ніяк не виводила це слово від іспанського слова “прапор”, а пропонувала для розуміння близьке за звучанням, омофонічне, але аж ніяк не споріднене, – “банда”. Штучний поділ представників однієї нації на “наших” і “чужих” за класовою приналежністю інфікував фрустраційним компонентом її метафізичне ядро й завдав величезної шкоди народові, востократ зменшуючи вітальні намагання “автопілота” зберегти для нього шанс на майбутнє. Зрозуміти, що насправді коїлося зі свідомістю радянських громадян з близької відстані, власне, обличчям до обличчя, було просто неможливо. Якщо в наш час у статті “Відчуження: Як чинився поділ суспільства на “наших” і “не наших” Ю. Лазебник робить правильний висновок, то цей вислід впливає виключно з об’єктивної нинішньої, але аж ніяк не з учорашньої суб’єктивної, оцінки яскраво вираженого негативно суспільного явища: “Мене давно мучить те духовне провалля, яке впродовж сімдесяти років розколювало суспільство, на одному боці якого були “наші”, а на другому – “не наші”. За задумом архітекторів цього провалля у тім протистоянні *завжди зазнавали поразки “не наші”, однак не безпосередньо від рук “наших”, а від грізного меча влади*” [441, с. 3]. Провина “не наших” могла бути мізерно малою або й не існувати зовсім. Головне – ярлик, неминучий арешт і розстріл або концтабір. О. Ольжич засобами сміху дуже влучно підкреслив абсурдність звинувачень тим, кому чіпляли тавро “ворог народу”: “*В того баба вірить в Бога, / Цей – бандитський старшина: / Досі жовта призьба в нього / І підсинена стіна... / Цей сякався не рукою і краватку все носив; / Тих Рябко перед війною / З поліційним псом дружив*” [597, с. 176]. Проте сатира, і не тільки Ольжичева, а сатира взагалі, виявилася здатною лише викривати болячки суспільства, але аж ніяк не позбавляти від них. Конаючій у репресіях нації треба було зовсім інших ліків. Проза митців української діаспори прозирала

ширше на рівні теми “Свого” і “Чужого” й доступніше розкривала перед читачами наболілу проблему.

У романі У. Самчука “Марія” Максим, вражений бацилою більшовицької вседозволеності, перед односельцями проявляє себе не тільки як брутальна й розпусна людина, для якої народна мораль і національний український світогляд узагалі неприйнятний. Його “просвітительська” промова про релігію, як опіум народу, поглиблюється актом вандалізму: “І що йому Бог Саваоф і вся небесна канцелярія? Звів нагана, бацнув раз, і дутий київський образ розсипався на скалки. Скам’яніла Марія, не поверне язиком. – Ну что ж, мать? Чево таращіщ глаза? Ідола твоєво разстрелял, – і додав мерзотну лайку” [704, с. 89]. Крім усього іншого, Максимів дикий вчинок містить у собі міфологічний аспект зумисного осквернення найсвятішого місця у хаті – покуті, де знаходився божник. Присутність матері при нищенні святинь, як і наступного разу – присутність батька (“Вот бачу у тебе богомази вісять... Чи не варто їх послати у печку? [704, с. 103]”), – засвідчують відсутність дії на Максима не тільки українського Домена Моралі, в якому особливою сакральністю наділена батьківська хата, що завжди сприймається, як найважливіший фрейм, живе уособлення родинного гнізда, а й український Домен Сім’ї, оскільки навіть власна дружина в уявленні Максима – безвідмовна розпусна повія, а рідна сестра – цілком ймовірна кандидатка на таку ж роль для свого законного чоловіка й усіх потенційних коханців, тому на весіллі Надії він вітає молодят цинічно: “*Жінка* не буде більше рабою чоловіка. *З ким захоче, з тим буде спати... Є тільки задоволення полових потреб*” [704, с. 94]. Врешті, Максим не просто посягнув на батьківську хату, в якій Корній добровільно давав йому і майбутній невістці кімнату, він узагалі вигнав стареньких із родинного гнізда, а згодом став призвідцею до арешту й розстрілу швагра Архипа й мученицької смерті від голоду маленької племінниці та самогубства одноутробної сестри, що з точки міфу стосовно ставлення одне до одного близнят чи двійнят розцінюється, як злочин подвійний, бо трактується і як фізичне знищення іншого, і водночас як власне самогубство. Закономірно, що й Максимова “лекція” на весіллі сестри, і його неадекватне українському ставлення до батьків, й незаконна конфіскація ними збудованої хати, в яку сам не вклав ні краплі поту, ні копійки грошей, осуджується односельцями, причому насамперед з тих позицій колективного підсвідомого, в якому відчувається настанова національних метафізичних Доменів Моралі й Сім’ї з позиції розуміння концепту “Чужого”, як різко негативного й навіть інфернального явища, яке чітко проступає в збірному образі більшовиків (“А, чортова кацапня! *Опаскудили цілу Росію, а тепер на Україну прете...*” [704, с. 98 – 99]), до яких село однозначно зараховує Маріїного та Корнієвого Максима. Підсвідомі уявлення окупованої нації про винуватця своїх найбільших бід, серед яких загроза знищення, завжди стосуються “Чужого”, а, як слушно зауважує М. Наєнко, однією з проблем, “котрі мають вигляд ледве чи не вічних і тому неперехідних”, у критичні для етносу часи стає “проблема ідентичності, котра на певному етапі розвитку людської

цивілізації набула свого різновиду як ідентичність національна” [552, с. 6]. До речі, зрада, як складова частина концепту перетворення “Свого” в “Чуже” з причини відсутності національної самоідентифікації літературним персонажем або як спосіб здобуття матеріальних благ, визнання й досягнення вершин у колонізаторській державі талановитим представником окупованої нації проглядається не тільки в художніх творах, а й у біографії М.Гоголя. Готовність же Степаном Радченком до зради, як чи не єдиного способу не просто уціліти в часи сталінських репресій і терору, а й принагідно вивищитися над рідними по крові представниками окупованої нації, фігурує і в романі В. Підмогильного “Місто” (детальніше див. “Слід невловимого Протея”, стор. 417 – 420). Отже, поняття “Свого” і “Чужого” завжди функціонують досить зримо. До речі, зловісне акцентування на чужості емігрантів довготривало виразно прослідковувалося в США, коли для атестації різних груп населення вживалися промовисті узагальнені прізвиська: “Дві абріавіатури на ознаку “першого” і “другого” сорту американців: WASP (оса) – White, Anglo-Saxon, Protestant (білий, англосакс, протестант) і PIGS (свині) – Polen, Italiens, Greeks, Spanis (поляки, італійці, греки, іспанці)” [304, с. 218]. Тож коли символом повоєнної Німеччини у романі “Розгром” І.Багряного стає вулична повія, що не гребує американським солдатом-негром: “*«Нова Європа» розміняла свою цноту за цигарку, за недопалок цигарки... Он там вона стоїть з мурином на розі, під блідим ліхтарем, і нищо звивається, мов песик, зазираючи в очі»* [43, с. 36], – перетворення символічної залізної, до зубів озброєної і якнайкраще моторизованої Держави-Войовничої-Діви в Державу-Запобігливу-Шльондру увиразнює повний крах людиноненависницької ідеї Гітлера, за яку гірко розплатився мільйонами життів німецький народ (до речі, народ філософів і поетів, який мав би бути обережнішим у ставленні до подібних зреалізованих “біснுவатим фіурером” авантюр, ідентифікуючи їх, як виразно інфернальні, вже на рівні національної підсвідомості), на рівні міфу – зазнав національних втрат вітальної енергії, пережив фрустраційні процеси, знехтувавши самоідентифікацією в часи існування Берлінської стіни. Тож не дивно, що західні німці до кінця ХХ ст. вловлювали містичну присутність “чужого” у поведінці й світогляді східних. У міфологічному трактуванні окупованою нацією її завойовник ніколи не може мати Божої підтримки, а отримує тільки сатанинську, оскільки чинить зло у всепланетарному масштабі. Те, що російська нація, міфом “третього Риму” закодована на місію поневолювача й узурпатора інших народів, є уособленням їхнього лютого нищителя, тим більше страшного, що жодної вигоди, як матеріальної, так культурної, від своєї ганебної участі Росія насправді ніколи не мала, на рівні міфологічного розуміння українським й іншими підпорядкованими Росії народами вона завжди поставала в образі “Чужого” з усіма властивими цьому поняттю ознаками, і у ставленні уярмлених й окупованих народів до “Чужого” як до ворога й нищителя, не викликала жодних сумнівів. В.Барка узагальнював: “Від Будапешту до Баку – всюди, як звав Достоєвський, «божевільна скачка... розгнузданості» породжує ненависть в народах... Читаємо: «Ненависть поляків до росіян

досягнула безмірності, перевищує ненависть індусів до англійців, і ніякі слова не дають про неї поняття». Якщо хтось думає, ніби це почуття менше в Угорщині і Східній Німеччині, в країнах Прибалтики чи на Кавказі або в Середній Азії, – той помиляється. Все більше і більше *росіяни стають найосоружнішою і найненависнішою нацією новітнього часу і довго на тому огненному вулкані всидіти не можуть... Росіяни повинні з несвоїх земель відійти; бо та ненависть, вибухнувши при обставинах значного конфлікту, відплатиться на нації: можливо, з історичною катастрофою*” [58, с. 132 – 133]. Звичайно, цю цитату можна трактувати вже з точки зору того, що відбулося наприкінці ХХ ст. на карті колишнього СРСР й відбувається нині, але художні тексти літератури української діаспори дають підставу твердити про метафізичне явище протистояння уярмленої нації окупантам. Найчастіше протистояння проявляється в наступальних процесах з боку окупантів і оборонних з боку окупованих. Вчинки Отроходіна й Шікрятюва у “Жовтому князі”, Іони Лотосова в “Раю” В. Барки, самовпевненість і зневага до старого українця-трудівника солдатарязанця у “Волині” У. Самчука, вседозволеність Тюріна в “Плані до двору” Т. Осьмачки, переконаність у власній правоті дружини “партейного” чиновника, що зайняв помешкання Петра Стояна в “Марусі Богуславці” І. Багряного – не випадковості й не прикрі винятки, а закономірна норма безнаказаної і зверхньої поведінки представників пануючої нації, як не випадковість і не виняток мовчазна ненависть до них українців, що її окупанти безпомилково відчують на кожному кроці. Для прикладу досить навести думку персонажа роману В.Барки “Жовтий князь”, вчорашнього москвича Отроходіна, який приїхав в українське село Кленоточі восени 1932 року змусити виконати план зернопостачі й готовий “качати” хліб хоч би й в мертвих, не те – в живих: “Ні, він чоловік міцніший, ніж *борщодиди* думають... *Мертв’яки встануть і, насипавши зерно в труни, бігцем принесуть на зернопункт*, йому до ніг...” [57, с. 143], – який у той же час прекрасно усвідомлює, що стероризоване й навіть зламане село все одно морально й духовно знаходиться на такій висоті, на яку йому не піднятися довіку: “*Жуки з поскорозлими мізками, а глядять, як шляхта* [57, с. 144]”. Думки Мирона Катранника, які стосуються партійця-грабіжника, характеризують Отрохіна виключно як “Чужого”, який чинить те, чого представники української нації не коїли би ні за яких умов: “*От пішли б по Москві і в хату цього гризуна – теж, і почали ритись: борошно сюди, картоплю сюди – все, все. А тепер спухніть з голоду! Не йдем же. Коли б і могли, не підем*” [57, с. 145].” Підсвідоме сповідування простими українськими селянами “морального закону в собі” (за І.Кантом) й дотримання біблійного імперативу не бажати загибелі цілій нації, якщо навіть багато її представників стали на шлях служіння інfernальним силам, з точки зору міфу характеризують українців, як праведний народ, що навіть у екстремальних умовах і перед загрозою власної смерті не йде на переступ Вищих Законів божественної світобудови.

Індивідуальне чужинство, становище тимчасовості, випадкової зайшлості, сторонності в рідному краю – однозначне свідчення того, що

межа між “Своїм” і “Чужим” проходить через людину, а життя на межі, оскільки це не площина, а “край і обрив, динамічна лінія, яка відкидає від себе або всередину, або назовні” [950, с. 29], можливе тільки теоретично. Подібне трактування міфологічного простору стосується і тих, які з волі обставин чи з причини власного вольового рішення обирають проживання на чужій території заради поставленої мети. Трагічне життя М. Гоголя є чи не найяскравішим прикладом виживання на межі, але доля цього митця, як і французьких сюрреалістів, для яких батьківщина – ні Франція, ні Магриб, аж ніяк не норма, а виняток. Спрагла до внутрішньої цілісності людина або рішуче переходить межу і стає зрадником поневоленої нації, або гине, беручи на себе хрест патріота і мученика (детальніше див. “Слід невловимого Протея”, стор. 420 – 421). Основа відмінностей між “Своїм” та “Іншим” знаходиться у сфері підсвідомого, але дух культури визначає межу “Свого” і його границі з “Чужим” [945, с. 259]. “Інше” (“Чуже”) починається там, де закінчується здатність розуміти. Кордон між “Своїм” та “Чужим” – невидима, але при цьому реально існуюча і постійно функціонуюча, пульсуюча оболонка. Знаходитися на її грані небезпечно й небажано. Мабуть, саме з такого підсвідомого розуміння межі між “Своїм” і “Чужим” бере початки поширений у світі забобон в жодному разі не прощатися, не вітатися, не розмовляти і нічого не передавати через поріг, оскільки саме поріг є сакральною межею між внутрішнім світом житла (безпечним, затишним, мирним, впорядкованим) і зовнішнім світом (переповненим проблемами, небезпеками, негараздами, невлаштованістю й хаосом). Тим часом упродовж віків звичайна людська оселя невблаганно десакралізується. Якщо для сільської хати цей процес відбувається повільно, то для міської квартири настільки швидко, що, як любив повторювати знаменитий архітектор Л. Корбузьє, помешкання стає “машиною для проживання” [272, с. 28] і, до речі, зараз сприймається, як річ тимчасова, а не передавана чи успадкована з покоління в покоління: “«Машину проживання» можна міняти так само часто, як велосипед, холодильник чи автомобіль. Так само можна поїхати з рідного міста чи країни, і єдиною незручністю при цьому буде зміна клімату” [272, с. 28]. Але насправді не все так просто. Сучасний світ на метафізичному рівні нагадує космополіс, подібним за структурою до якого колись були хіба що найважливіші центри християнського Сходу, зокрема Константинополь і Фессалоніка, які справді “приймали чужоземців без різниці в громадянстві, огіго і, звичайно, в мові” [229, с. 189]. Та в тім-то й річ, що ці мегаполіси залишалися відкритими зовнішньо, але закритими внутрішньо. Створення в такому місті кварталів для чужоземців відповідало наміру все-таки ізолювати їх і наглядати над прибулими, оскільки надто інтенсивна імміграція спонукала державу застосовувати й заходи для ізопації й навіть примусового виселення, бо відмінності на рівні життя й світоглядів викликали “свого роду приступи соціальної алергії” [229, с. 191] і породжували конфлікти. Саме з причини “соціальної алергії” в романі У. Самчука “На твердій землі” герої твору відчувають себе на чужому континенті, образно кажучи, не стільки не у власному домі (людина-

емігрант-біженець часів після Другої світової війни швидко збагнула нетривкість будь-якого даху над головою взагалі й водночас усвідомила свою приналежність до всього світу), скільки в домі тимчасовому. Україна і Канада для українських емігрантів повоєнних часів на метаісторичному рівні – те ж саме, що й для магрибінців, алжирців, в тому числі й геніального А. Камю з його “Стороннім” чи Ш. Бодлера з “Квітами зла”, для яких виявилось неможливим вийти з-під влади як “Своєї” Франції, так і латентно “Чужого” Алжиру. Головний герой роману У. Самчука “На твердій землі” Павло підсумовує: “Я не мав права будувати. Я мав право на “житлоплощу” на подобу кожної тварини – нори, діри, кута, півкімнати, кімнати” [705, с. 317]. Тому для йому подібних біженців із СРСР єдиною відрадою ставало те, що на чужій землі кожен переселенець міг створити собі клаптик рідного краю, хоча – парадокс! – саме це категорично йому було заборонено раніше вдома, в більшовицькій Україні, оскільки навіть щоб побудувати нову хату на батьківському обійсті, безправний колгоспник мусив оббити десятки бюрократичних порогів, але часто-густо дозволу так і не отримував. Ще складніше було з квартирою в місті, адже багатотисячна черга на державне житло в СРСР найчастіше тривала ціле людське життя.

Та, знову ж таки, спроби героїв У. Самчука володіти рідним домом у Канаді – ілюзорні. Хоч “перенесення” часточки України на чужий континент проявляється в тому, що переселенці називають котедж Коломиєю, і саме тут найкраще працюється колишній одеситці, талановитому митцеві Лені Глідерс, названий закуток усе одно аж ніяк не справжня Коломия і зовсім не Україна. Це пояснює ту нав’язливу причину, чому в усіх розмовах українські емігранти обов’язково торкаються теми повернення назад, у свою Богом дану землю над Дніпром і Дністром. І навіть ті, хто скептично ставиться до цієї ідеї, підсвідомо в неї вірять: “– Але яке нам до того діло? – спитав інженер. – Велике. *Ми там децю залишили*, – відповів я. – *Хіба незнані могили предків*, – сказав інженер. – *Це також аргумент...* – Але що вам тут бракує?.. – Нічого. За винятком минувшини” [705, с. 335]. Якщо ж узяти до уваги думку Ю.Липи, що “хата” – це ідеал українського патріотизму, а українські думи говорять не про бундючу, містичну країну, лишень про “тихі води, ясні зорі”, де – край веселий, то про національну хату (як символічний Домен Народу – прим. О.С.) пишуть і Шевченко, і Куліш, і галицькі будителі. Саме там повинна метафізично щасливо перебувати українська родина, включаючи, за геніальним Кобзарем, “мертвих, живих і ненарождених”. Саме до цього дому “*хочуть вертатися* сучасні українські політичні *емігранти. Не до програм, а до* привабливих людських *форм українського життя*”, – тому “поняття краю, як Родини, як Хати, як Дому, – це велика річ... Для українця в його свідомості навіть не треба окреслювати докладніше українських земель... “Хата” і “дім” – найбільше характеризують органічність патріотизму українця” [458, с. 164–165]. Тож і висновки українських емігрантів у романі У. Самчука “На твердій землі” набирають, крім суто прагматичного, ще й міфологічного змісту. Більше того, Друга світова війна, як катастрофічне явище всепланетарного

масштабу, внесла суттєві корективи у сакральне поняття обжитого простору. У повісті німецько-австрійського письменника Х. Адлера “Поїздка” йдеться про депортацію людей, а заборонаю займати помешкання влада позбавляє жителів усього: волі, житла, умов для існування. Насамперед розглядається той момент, коли будинки стають мертвими задовго до тієї миті, коли їх починають бомбити. Вибираються люди – й ніби забирають із собою душу живого дому. Потемнілі цінності покинутих домів стають ознаками інфернального провалля, свідчать про заповнення колись священної території простором профанним – страшним, небезпечним, таким, що дуже негативно впливає на тих, хто опинився в горизонті його притягання. При зображенні вимирання українських сіл під час голодомору або втечі людей з України після Другої світової війни у творах Т. Осьмачки, У. Самчука, В. Барки, І. Багряного теж відчувається гнітюча містика покинутих помешкань. Згадаймо бодай такі їхні твори, як: повісті “Старший боярин”, “План до двору”, “Ротонда душоугубців”, романи “Жовтий князь”, “Марія”, “Людина біжить над прірвою”.

У материковій українській літературі трагедію оскверненого обійстя чи обезлюдненого дому в мирний час із усією силою звинувачення руйнителів спромігся показати О. Довженко у “Поемі про море” та на тих сторінках “Щоденника”, де йдеться про примусових переселенців із затопленої зони. Пізніше до міфічного аспекту наруги над колишнім людським житлом упритул підійшли “шістдесятники”, змальовуючи колгоспне село, з якого тікає молодь, а старше покоління влада визискує колгоспним безправ’ям, прискорюючи цим їхню фізичну смерть і на перспективу зумовлюючи страшні пустирища замість осель. У розробці теми Чорнобиля І. Драчем, Л. Костенко та В. Яворівським покинуті села стають метафізичними символами мертвого простору, причому смерть сільської оселі найчастіше передається через занепад або відсутність стежки до неї. У Є. Гуцала містичний підтекст задалегідь вийнятої Душі Сім’ї з родинного гнізда добре проглядається у новелі “По-хазяйськи”, де внутрішні описи помешкання несуть особливе навантаження. Закономірно, що для яскравішого показу оскверненого дому представники світової та української класики використовують символи фрустраційних явищ: сміття, павутиння, непотріб. Це маємо не лише в Х. Адлера, Г. Белля, У. Самчука, В. Барки, І. Багряного, Ю.Мушкетика, Є. Гуцала, В. Яворівського, І. Драча, а практично в усіх митців, які змальовують катастрофу ще недавно обжитого простору в роки війни чи під час іншої страшною і руйнівною за своєю суттю події: голодомору, землетрусу, вибуху на атомній станції, повені і т.п. (детальніше див. “Слід невловимого Протея”, стор. 424 – 425). Закономірно, що вдруге обжити осквернені стихією будь-яким не тільки зримо-реальним, а й інфернально метафізичним втручанням, дім, місто, державу можна лише жертвовною ціною, причому насамперед очистивши і освятивши простір, адже він неоднорідний взагалі, а в даному випадку ще й фрустраційний, викривлений і насичений інфернальним Злом: “Простір є вивільнення місць, що вміщують появу Бога, місць, покинутих богами, місць, до яких божество

не квапиться з появою” [875, с. 107], а тому благодатні фрагменти простору зумовлюють собою місцевість, яка готова до того чи іншого існування.

Для тих, хто з волі обставин опиняється за межами притягання свого Домену Нації, навіть його найменший складник – фрейм батьківського діму – все-таки залишається точкою якщо не опори, то відліку, отже, своєрідним міфічним центром світу. Якщо зіставити тексти письменників української діаспори з творами Дж.Лондона, Е. Хемінгуея чи А. Жіда, то можемо помітити, що і в тих, і в цих творах загалом жорстокий і чужий до героїв світ – Богом покинутий, а їхні навіть найсвітліші вчинками й помислами персонажі – типові парії, тобто мало не міфічні безпритульні чи бездержавні люди. Іншими словами, за Аристотелем, – дикуни: бродяги, біженці, золотошукачі, мандрівники, авантюристи за характером чи з волі обставин. З точки зору неоромантизму, як літературної течії, це – яскраві особистості, але з точки зору суспільства, – асоціальні елементи. Закономірно: для того, щоб змінити свій статус, “герої Хемінгуея шукають якусь центральну точку, але не знаходять нічого, крім відчаю” [683, с. 524]. Наприклад, в оповіданні А. Жіда “Подорож по льодовому морю” мандрівники, яких гнала вперед тільки шибенична цікавість першовідкривачів, врешті-решт залишаються ні з чим (детальніше див. “Слід невловимого Протея”, стор. 426). На противагу їм, осілі персонажі У. Самчука, В. Барки, І. Багряного, Т. Осьмачки щохвилини відчувають рятівне для них внутрішнє почуття приналежності до громади, общини, мають потужний центр притягання – власне, хоч далекий, але сакральний, міфічно обжитий простір, який надійно захищає їх від усіх проблем. Якщо ж вести мову про житло, як живу істоту, то найкраще для такої ілюстрації підійде повість Вал.Шевчука “Привид мертвого дому”, де помешкання персоніфіковане, а люди, які в ньому проживають, є більшою мірою предметами інтер’єру, ніж живими істотами, оскільки приречені на почергове “пожирання” будинком. Художньою паралеллю до “Привида мертвого дому” Шевчука запрошується “Соляріс” польського класика С. Лема, де ціла планета постає водночас і домом, й істотою, й чимось на кшталт велетенського мозку.

Ознаки “Свого” і “Чужого” виразно проявляються не лише в національній оселі та храмах. Що стосується метафізичного одухотворення, а отже, своєрідної націоналізації населеного пункту, отримання ним духа-охоронця, то література і фольклор, як світові, так і українські, подають надзвичайно багато ілюстративного матеріалу. “Переселення” душі живої істоти “в споруду чи населений пункт насамперед можливе тільки через криваве жертвоприношення” [272, с. 31]. Саме для цього замурують живого чирика в новобудову галицького капіталіста Леона Гаммершляга в повісті “Борислав сміється” І. Франка [838 с. 402–403], а в багатьох європейських баладах розповідається про те, як дружину каменяра (архітектора) приносять у жертву (найчастіше – замурують у стіну, рідше – заколюють ножом і її кров скроплює фундамент), щоб фортеця чи місто були нездоланими. Давньоруська назва сакрально найважливішої частини міста – дитинець – утворилася від слова “дитина”, і є яскравим свідченням того

страшного ритуалу, коли жертвоне немовля замурували в оборонну стіну, щоб безгрішна душа дитини охороняла місто від напастей інфернальних сил і збройних ворожих посягань. На цьому ж міфічному рівні розуміння жертвоприношення господарями міста своїх полеглих, як запоруки власного тривалого панування й тривкого існування нової влади трактується епізод поховання у повісті “Маруся Богуславка” І. Багряного, в якому йдеться про одіозний пам’ятник в центрі міста та гідну пера геніального М. Гоголя історію перетурбацій цього монумента: “Колись цим містом ішла революція... І ось одні розстріляли 40 синів і дочок цього міста за те, що ті були якимись там «щирими». Ті, що розстріляли, були «білими»... А самі втекли – їх вигнали інші. Ті, що вигнали, зібрали розстріляних і поклали їх у велику братську могилу... Потім зігнали мулярів і звеліли вимурувати великий пам’ятник з цементу й заліза... Але тут прийшли інші й вигнали геть попередніх. Ці, що прийшли, були «червоні». Вони розрили могилу, викинули рештки тих сорока..., а на їхнє місце під пам’ятник поклали своїх стільки ж, або й більше, полеглих у бою... Та скоро прийшли ще інші, «махновці», викинули попередніх з музикою, а на їх місце поклали своїх...” [39, с. 179]. Могила, таким чином, із сакрального місця перетворюється в тимчасовий готель для трупів, а тому ні ритуали, ні навіть пам’ятник не стають запорукою вічної пам’яті про полеглих та їхньої охоронної для міста місії. Крім жертвоприношення, що гарантує великому населеному пунктові власну Душу, велике значення має ще й назва міста. Якщо нема можливості назавжди окупувати підкорені землі, нація переможця бодай умовно “переносить” здобуті міста й фортеці на свою територію. Так, наприклад, після війни 1812 року в Росії появилися населені пункти з назвами взятих російською армією європейських столиць. У одній лише Челябінській області й нині є Берлін і Париж, а на дрібномасштабній карті Росії знайдемо й Варну, і Лейпціг. Ворожа спроба зруйнувати урбаністичний центр на міфологічному рівні трактується, як спроба сил хаосу знищити осередок упорядкованого часопростору, зазіхнути на територію, якою опікується Бог: “Кожне зруйнування міста рівнозначне поверненню в хаос. Кожна перемога над нападником повторює взірцеву перемогу бога над драконом (хаосом)” [272, с. 27]. До речі, навіть казковий чи біблійний змії зовнішньо завжди аморфні, тобто наскільки хаосні, що не мають виразної остаточної форми.

Заснування міста з дотриманням ритуалів на метафізичному рівні сприймається виключно як божественний акт. Дуже часто ідея містобудування належить не людям, а Господу. Згадаймо, як І. Франко у поемі “Мойсей” зосереджує увагу свого головного героя на іграх маленьких дітей іудеїв у пустелі. Навіть старому пророкові дивно, що дітвора у своїх забавах не копіює практичні заняття батьків, а наче тренується до майбутнього життя осілого, державного, власне, аж ніяк не кочового народу (детальніше див. “Слід невловимого Протея”, стор. 432). Зрозуміло, що священне “місто-село” й інфернальне “місто-місто” суттєво відмінні. Мимоволі запрошується аналогія з парою російських столиць Москва – Петербург, що є промовистими для зіставлення і трактування їхньої

метафізичної полюсності. Відмінність між двома російськими столицями була тонко вловлена ще Ф.Достоевським (детальніше див. “Слід невловимого Протея”, стор. 433), а згодом А.Ахматовою. Аналогічні до уявлень про Москву, як інфернальний центр радянської Росії, активно побутували в народі й у більшовицьку добу. Серцевина Москви – Кремль, а також дача Сталіна в Кунцево і сам Сталін в “Ротонді душолюбців” Т. Осьмачки, наприклад, трактуються за тим же міфологічним принципом, що й раніше Петербург і Петро І – власне, як земна столиця сатани і при владі сатана в людській подобі.

Підкреслюючи суто козацьке походження корінного населення міста в романі “Маруся Богуславка”, Іван Багряний веде мову про географічний поділ у цьому населеному пункті, як виразну ознаку “Свого”, тобто історично національного: **“Поділ на сотні існує відтоді, коли це місто було козачим, військовим селищем...** Всі спроби з боку уряду цей порядок зламати кінчаються нічим. **Ніякі «квартили» чи «дільниці» не прищеплюються.** Існують «Перша сотня», «Друга сотня» і т.д. Всіх сотень десять, і це число стабільне, – кількість сотень за номером не збільшується, хоч збільшується кількість вулиць...” [39, с. 9]. І хоча невблаганний час не стоїть на місці, міняються колонізатори, за вказівкою урядів яких прибиваються для нового увіковічення на залізі свіжі назви вулиць, та навіть металеві таблички іржавіють, назви забуваються, а в побуті жителі міста використовують лише прадідівські назви. Тож міфологічне пророцтво недовговічності радянської тоталітарної системи в “Марусі Богуславці” теж пов’язане з унікальною особливістю назв старих вулиць, які, як і кутки в селі, нікому перейменувати не вдається: “...Часто новий листоноша упріє, шукаючи якусь там вулицю «Кагановича», як стоїть на конверті казенного листа з податковим повідомленням, і ніяк не може її знайти, бо мешканцям якого-небудь Ропяєвого перевалка і в голову не стукне, що їхній перевалок по-новому таки зветься «вулиця Лазаря Кагановича»” [39, с. 9]. Така оцінка автором роману минулості радянської влади з її одіозними вождями не просто сатирична. Топонімічні назви дійсно не піддаються змінам, адже це мова землі, якою записана історія певного підсоння і певного народу, якщо тільки корінне населення цієї території не “глухоніме” й не “сліпе” у ставленні до оточуючого ландшафту (детальніше див. “Слід невловимого Протея”, стор. 437).

Виразні риси топонімічної сталості й генетичної пам’яті про славне минуле підкріплюється в романі “Маруся Богуславка” й типово сільськими (власне, архаїчними, ритуальними, міфологічними у своїй основі) звичаями нібито вже городян у енному коліні: “Скільки громів прогрімало, скільки подій відбулося.., а на Гусинці ще й досі парубки примушують чужих хлопців, що наважуються залицятися до їхніх дівчат, міряти сірником дорогу впоперек, або кукурікати на паркані, незалежно від того, ким спійманий є, хоч би навіть був сам комісар” [39, с. 11]. З архітектурного боку місто також Наше, власне, українське місто-село, де серед “породистих” новобудов височать старі церкви. Проте національно-патріотичному розшифруванню

назви міста в романі протиставляється шовіністичне трактування. Ідеологічно заангажований директор музею Барат пояснює походження назви з точки зору російської політики “собиранія земель” випадком, згідно з яким цариця Єлисавета, гостюючи в місті Нашому, після дощу вирішила пройтися дощаним тротуаром, а грязюка з-під прогнилої дошки несподівано чвиркнула їй в обличчя. Вінченосна особа зуміла оговтатися, “*обтерлася*, посміхнулася та: – Ну, *це нічого, це – наше!* – Так і лишилася, нібито, навіки назва «Наше»” [39, с. 194]. Дві точки зору на назву: Наше – тобто прадідівське козацьке, “Своє”, й Наше – уже здобуте окупацією, досі “Чуже” для колонізатора – у романі дають можливість І.Багрянному не тільки виразно проявляти свою авторську позицію, а й залучати ймовірних читачів-співавторів до активної інтерпретації історичних та видуманих подій художнього цього твору.

У іншому, нібито другорядному, проте за внутрішньою підтекстовою напругою вкрай потрібному, уривку цього ж твору йдеться про великоімперське зазіхання на “Чуже”. Причому не тільки посягання, а своєрідну спробу асимілювати, перетворити у власне чи хоч видати за своє насправді споконвічно чуже. Символічно, що кілька разів у романі з енного поверху військової цитаделі звучить російська пісня, слова якої видають плани окупантів на привласнення міста Нашого і перетворення, образно кажучи, цього урбаністичного центру в Їхне: “Любимий город / Может спать спокойно” [39, с. 13]. Досить-таки меланхолійно-сентиментальна, хоч, на думку автора, рахітична й “серцеципальна” модна пісня зводить з розуму підстаркуватих флоберівських дам, які в будь-яку хвилину, підкасавши рясні спідниці, готові бігти за військовими на край світу, забуваючи про всі обов’язки стосовно рідних. Але ж не флоберівські дами міста Нашого і не їхня березнева котяча любовна пристрасть вирішують проблему: “...Десь із периферії... котиться інша пісня, древня, загониста, зальотна, могутня... Пісня гримить, сягаючи, здається, аж до етеру, заливаючи геть «любимий город»: «А дівчина зачула та й з вулиці майнула...» Чудесна, древня, могутня пісня про любов. Вона котиться зухвало й нестримно через усе місто громохкими хвилями, співана закоханими парубками й дівчатами не згірше за знамениту капелу «Думка»” [39, с. 13–14]. Отже, місто Наше у творі стає чимось більшим, ніж власне поселенням міського типу. Воно набирає міфопоетичних ознак державного простору, вагомого складника Домену Нації, який вдалося зберегти навіть у добу найтяжчої ворожої експансії.

Аналізуюючи поняття “Чужого” й неодноразово ведучи мову про доречну й життєво важливу межу герметичності кожного народу, ми свідомо акцентуємо на відомій думці, що “націоналізм – це передусім усвідомлення своєї відмінності, самотності у світі” [457, с. 214]. Тож зовсім не дивно, що впродовж століть в устах українських політичних діячів теза “поставити інші народи на своє місце” стосувалася лише сусідів-загарбників виключно “приборкання їхніх загарбницьких апетитів стосовно України” [18, с. 62]. Про цей антагонізм й відторгнення “Чужого” імунною національною код-програмою, запрограмованою на збереження кожного народу, ще Гегель

писав: “Ворожість чужоземних націй є дещо субстанційне... **Якщо народи знаходяться у ворожому один до одного стані, то цим не рветься ніякий моральний зв’язок**, від цього не зазнає втрат ніщо значуще, ніяке необхідне ціле не розбивається на частки; навпаки, **це боротьба за недоторканне збереження такої цілісності і її права на існування**” [156, с. 245 – 246]. Власне, й наше наукове дослідження розгортається саме в цій площині. Міфопоетичний концепт “Свого” і “Чужого”, що наглядно демонструє дію національного імунітету, розкриває і увиразнює ментальну особливість нашого народу, в консолідуючому національному міфі України, витвореному письменниками української діаспори, відіграє роль індикатора стану притомності народу і його опірності асиміляції. Як концентрат національної культури у свідомості і як ядро ментальності в колективному підсвідомому, концепт “Свого” і “Чужого” тримає літературного персонажа в стані активної дії чи протидії художнім колізіям, а також через людину – власне, реципієнта творів красного письменства й різних видів мистецтв, людську особистість, як пересічного чи унікального, але завжди явного представника народу, впливає на суспільне життя, мистецтво, а також – державотворення.

1.3. Домен Української Держави та його питомі метафізичні складники

Поза націями й етносами людей не існує. Окрема особистість може не знати про своє етнічне походження, не мати жодної інформації про найближчих родичів, навіть не розуміти й не знати рідної для неї мови, не сповідувати притаманної їй народіві релігії, але поведінка кожної людини в суспільстві завжди видає її національність, безпомилково вказує на етнічну приналежність. Це явище насамперед спричинюється метафізичними доменами, як невидимими, але ще від часів становлення етносу існуючими й постійно функціонуючими будовами, що для повноцінного існування народу на своїй і навіть чужій території, як своєрідні транслятори, мають величезне значення. Тож ворог може зруйнувати державу, захопити територію, офіційно заборонити цікавитися історію рідного краю, довести народні маси до злиденного існування, спаплюжити мову й культуру, насадити чужі порядки, врешті, спричинитися навіть до повного витіснення корінного народу з віками насиджених місць, але тільки тоді, коли доценту будуть зруйновані національні Домени Держави, Моралі, Мистецтва, Мови, Культури, Збройних Сил, Освіти й Етнопедагогіки й т.д., така нація остаточно припинить своє існування.

Найважливішим і найпотужнішим серед метафізичних доменів народу, звичайно, є Домен Національної Держави. Як споруда, він вміщує в собі десятки прибудов, а також внутрішніх багатofункціональних приміщень (національних Доменів Мистецтва, Сім’ї, Освіти й Етнопедагогіки, Збройних Сил, Культури, Моралі, кожен з яких, якщо вести мову про український народ, входить у Домен Української Нації). Відносно автономними прибудовами в Домені Національної Держави виявляються Домени Моралі, Культури й Мистецтва нацменшин, представники яких проживають на

території національно чужої для них країни. Тим часом усі їхні домени завжди метафізично підпорядковані доменам власних націй. Чільна, провідна, на найвищому рівні свого розвитку – політична – нація (тобто така, приналежність до якої мають за честь визнавати представники колишніх нацменшин чи вчорашні емігранти: наприклад, французами себе вважають всі, хто має громадянство Франції, навіть якщо йдеться про чорношкірих чи мусульман) для власних доменів завжди відводить центральні помешкання в Домені Національної Держави.

Інша річ, що в метафізичному домені нації, яка потрапила у залежність від окупанта, завжди активізуються злякисні процеси. А О. Ольжич у статті “Дух руїни” підкреслював: “Вся *історія України* – це *боротьба двох сил: конструктивної*, що скупчує українську потугу, щоб звернути її назовні, *і руйнної*, що розпорошує її у взаємнім самопожиранні та несе розбиття і розклад” [593, с. 180]. На жаль, найчастіше верх беруть саме фрустраційні процеси, що веде до повного виснаження вітаїстичних сил і негативного переродження менталітету народу, тому Л. Костенко справедливо констатує, що протягом бездержавних століть “занепадав сам характер нації, вічно переслідуваної, вічно приниженої, – це виробило не кращі риси в її характері” [407, с. 3]. І якщо, за Д. Чижевським, не часи пригнічення й занепаду, а тільки періоди свободи й розквіту благотворно впливають на народ, то, коли таких умов нема, кожна найменша потуга чогось досягти чи змінити оплачуються жертвами, і якщо не обов’язково кров’ю, то вже однозначно великою мірою майже все витраченою снагою, енергією, скаліченими долями всіх представників народку й непродуктивною самореалізацією найкращих, власне, свідомих громадян. Є. Маланюк підсумовував, що українська історія, за кількома винятками, “дає картину суцільного цвинтарища понівечених особистостей і помордованих, покалічених біографій” [698, с. 10]. До того ж, втрата віри народу в насущну потребу його присутності на планеті завжди породжує в представників окупованої нації явище суспільної амнезії, що проявляється трагічною відсутністю самоідентифікації насамперед у її основному кількісному загалі, а для українців, оскільки це нація споконвічних хліборобів – насамперед у селянському середовищі (детальніше див. “Слід невловимого Протея”, стор. 482 – 490). Як засвідчують літературні тексти, українські селяни літнього віку не тільки ХІХ ст., а й навіть у ХХ плутали в поняття віри й національності, “Свого” й “Чужого”, та водночас знаменно, що інтерес представників української нації до самоідентифікації зростав саме серед молодшого покоління, що свідчить про латентні, приховані процеси в розвитку нації, які з кожним десятиліттям набирали інтенсивності.

Оскільки наше наукове дослідження присвячене висвітленню метафізичної дії у творах літератури української діаспори тих Українських Національних Доменів, які в часи бездержавності забезпечували життєдіяльність питомо нашого народу не тільки в межах поневоленої материкової України, а й за кордоном, власне, в еміграції, то закономірно, що частина цих метафізичних споруд (Домен Збройних Сил, Домен Мови,

Домен Етнопедагогіки) у художніх текстах виступають майже руїнами, з причини чого українські діаспорні митці не часто звертаються до їх розгляду на рівні позитивного впливу на героїв, а тому в нашому дослідженні доводиться користуватися навіть мікроскопічними міфемами й алюзіями, принагідно знайденими у відповідних художніх текстах. Наприклад, Домен Української Сім'ї виразно оприявлений І.Багряним у вертепі "Розгром", хоч про домінуючі нюанси внутрісімейних українських відносин йдеться і в інших його творах, насамперед "Тигроловах" і "Саді Гетсиманському". Велика українська родина у повісті "Розгром" – сім'я скоріше міфологічна, ніж умовно (художньо) реальна, оскільки кожен член у ній несе одне, але велике і страшне випробування із загальної суми передбачених Силами Провидіння всій нації випробувань: є в ній і в'язні сталінських концтаборів, і колишні друзі Хвильового, і бойові офіцери, і люди вчені й від природи обдаровані непересічними талантами, і мати-селянка, і малолітній Борис. Передвоєнні репресії і воєнне лихоліття розметали по світу членів цієї родини, але восени 1942 року, коли, власне, розгортаються події у творі, кожен із віддалених від рідного дому членів сім'ї, підлягаючи метафізичним доцентровим законам збереження монолітності роду й аспекту міфологічної кільцевої подорожі спішить додому. Першими збираються разом каліка Гриць, учорашній радянський в'язень, будівник Біломорканалу, художник-аматор, в минулому професор-хімік, стара мати з онуком від старшої дочки і молодша сестра Катря. Спільним помешканням для сім'ї стає простора, але одна-єдина кімната в районній лікарні, де Катря влаштувалася лікарем. Катрине радісне повідомлення однорукому й одноногому Грицеві про те, що в Києві створено український уряд на чолі з Володимиром Винниченком і Остапом Вишнею, звучить дисонансно з кривавими подіями війни, як і мало не дитяча віра цієї дійової особи у високу культуру німців: "Я вірю в Правду... Я вірю в європейську цивілізацію... Я вірю в справедливість... Та ж у них на бляхах написано: «"Гот міт унс", "З нами Бог"»" [43, с. 24]. Та не мине й кілька хвилин, як Катря особисто матиме нагоду відчути "переваги" європейської цивілізації: фельдкомендант Матіс, ввірвавшись без дозволу в чуже помешкання, не відповість на її привітання, а лише, поставивши ногу на стілець, жестом вкаже, вимагаючи, щоб Катря негайно витерла його брудне взуття. Коли ж дівчина-лікар знетямиться від завданої їй зневаги, Матіс із двома своїми перекладачами, українцем і росіянином за походженням, обзиватиме її хамкою і мало не вдарить стеком по обличчю. Неприємна і небезпечна сцена протистояння німецького офіцера та юної української інтелігентки розрядиться із приходом Ольги, яка відіграє роль мало не міфічної появи Deus ex machina. Надзвичайно вродлива й високоосвічена жінка, миттю збагнувши, яка кривава драма готова розігратися на її очах, чистою німецькою мовою вітається із Матісом і представляється господинею дому. На рівні міфологічного розуміння, Ольга – не просто жінка, вона справді законна господиня не лише цього дому, а й цієї землі. На відміну від зайдів і окупантів, тільки Ольга тут природна й доречна, німці ж – тимчасові й чужі. Перед Ольжиною владністю в голосі й поставі, впевненістю в рухах,

жестах, міміці, що видають її, як єдину справжню володарку етнічного простору, прагне бодай якось реабілітувати себе ще вільгельмівський солдафон ортскомендант, тому береться грати на роялі російський гімн “Боже, царя храни”, патетично заявляючи: “Це ваш гімн... Це був ваш гімн. І це буде ваш гімн!” [43, с. 29]. Для німецького ортскоменданта Україна ніколи не існувала й не існує взагалі, зате він зовсім не заперечує ні в минулому, ні в теперішньому, ні навіть на майбутнє існування Росії, й пропонуючи українцям самодержавний гімн, таким чином принижує їх двічі. Два перекладачі Матіса – українець і росіянин – теж увиразнюють ставлення німців до України, як до окраїни Росії, де нібито ще дотліває тубільна раса, яка вже добре розуміє мову своїх вчорашніх панів, а мови нових їй ще доведеться вчити. Те, що Ольга бездоганно володіє німецькою, не просто дивує Матіса. Коли він запитує, звідки вона знає його матірню мову, жінка відповідає, що знала її змалку. Для самого Матіса змалку аж ніяк не означає зі шкільної лави (в німецькій школі жодну іноземну мову принципово не вивчали), а значить від матері чи батька, ось чому перепитує Ольгу, чи її мати німкеня. Іронізуючи над обмеженим німцем, в пориві гніву й презирства Ольга відповідає, що її мама ще й баронеса: “– Гм... (презирливо) – як матірню мову, значить!.. Хто ж твоя мати?.. – Моя мати??? Добре! (і майже крикнула йому в лице енергійно, аж зі сльозами в голосі, гордо піднісши голову) – МОЯ МАТИ (павза) БАРОНЕСА. .. ТАК, БАРОНЕСА фон... фон УРБАН!!! – Вона скінчила з особливим притиском і метнула очима. Стек враз перестав рухатись... Матіс витріщив очі, змішався, так ніби йому з усієї сили ударили в обличчя... Козирнув у дверях, не обертаючись, і хряпнув ними. Втік” [43, с. 32 – 33]. З точки зору міфології, Матіс кардинально змінює свою поведінку лише з причини впливу на нього Домену Німецької Нації, який не дозволяє принижувати німців навіть на чужій території, а навпаки, імперативно спонукає поважати й турбуватися про них. Міфологема “матірня мова” і міфема “баронеса” виявляються маркерами розпізнавання національно своїх серед чужих, адже словосполучення “матірня мова” для кожного німця означає “рідна мова”, а титул барона, дещо нижчий від графського, ще в середньовічній Німеччині вважався ознакою дуже високого дворянського походження.

Домен Української Освіти й Етнопедагогіки також найбільш об’ємно виступає саме в “Розгромі” І.Багряного. Навіть знання іноземної (німецької) мови, як ознака високоосвіченості українців, характерне не тільки для головної героїні, а й для тих її земляків, які в роки Першої світової війни побували в німецькому полоні. Німецький староста Кирпиченко, в минулому десятилітній соловецький в’язень часів Сталіна, а ще раніше – п’ятилітній ув’язнений доби Вільгельма, побитий німецьким офіцером і принижений перекладачем, замість того, щоб почепити табличку “Тільки для німців” над останніми квітами, чіпляє її над відозвою “До тубільного населення”, цим самим прирівнюючи окупантів до дикунів. Пізніше, ображений у своїх вірнопідданих почуттях до Матіса і німців та ще й витіснений з їхнього кола перекладачем-росіянином, перекладач-українець Капка на табличці “Тільки

для німців” дописує “і для москалів” [43, с. 69]. Інша річ, що бездержавність руйнує насамперед національний Домен Освіти й Етнопедагогіки. Оксана Пахльовська, зіставляючи потреби європейської молоді й молоді української в знаннях, вловлює ключову відмінність навіть мети навчання: “...Що робити сьогодні молоді, яка народжується в Україні? Ніби ж і немає війни, немає голоду і розрухи, в молоді і сьогодні народжується з імперативом: врятувати для майбутнього – мову, культуру, пам’ять. Боротися. Протистояти”, – тим часом, як за кордоном молоде покоління про подібне й не задумується, адже про збереження перелічених вище національних цінностей невсипущо піклуються їхні повноцінні держави, а “захист цих окремих національних і універсальних світових цінностей» ще й доручено контролювати «відповідним інституціям ЄС»” [623, с. 482]. Мова навчання, здавалось би, сьогодні вже питання не суть важливе, адже англійська домінує в усіх найпрестижніших університетах світу. Проте з точки зору міфології такий підхід до явища навчання інтелектуального потенціалу нації хибний і шкідливий.

У “Вертепі” І.Багряного Домен Української Мови відіграє особливу роль у зіставленні з такими ж доменами російської і німецької. Ортскоменданту й Матісу Ольга пояснює витривалість і здібність українців до наук надлишком творчої енергії, що з точки зору міфології теж є ознакою молодості нації: “...**Всі з нас, хто вивчав вашу мову й історію, – робили це зовсім не тому, що готувались до вашого приходу. Як і не для того, щоб вас колись завойовувати мілітарно, ні... Ми молоді, ми жадібні, ми тільки вимаршируємо на історичну арену...**” [43, с. 76]. Молодий український народ, за версією Багряного та героїні його повісті-вертепу “Розгром”, витривалий ще й тому, що гартувався в пекельних умовах, але міфологема молодого народу звучить досить пророчо й цілком вітаїстично, адже на рівні міфу молодий літами герой завжди сильніший від своїх старших супротивників, завжди від них розумніший, кмітливіший, а тому й здобуває перемогу. Згадаймо античних Персея, Геракла, Орфея чи біблійного Давида або навіть Ісуса – всі вони свої подвиги здійснили в юному або молодому віці.

Порівнюючи середовище формування націй колонізаторських і умови для свого, віками окупованого зайдами, народу, Гриць каже: “**Хотів би я бачити отакий вибраний Богом, перший, ліпший у світі нарід, коли б його отак безперервно тисли, товкли, сікли... мололи... роки, десятиліття!.. Який би у нього був комплекс?!. Сліду вже не було б... І ніякого комплексу взагалі**” [43, с. 91]. Таке авторське перетрактування одного з найбільш вживаного ворогами комплексів української меншовартості у звичайнісіньке пожертвування нацією чимось малим заради великого задля того, щоб вижити, стає важливим вітальним компонентом позитивного українського національного міфу. Водночас І. Багрянний в міфологічному дусі пояснює причину посягання старих націй на енергію молодих, оскільки саме таким чином перші шукають еліксиру безсмертя, знекровлюючи свої жертви. До того ж, на багатьох сторінках “Розгрому” звучить пересторога про

закономірну приреченість народів, які обрали місію окупантів. Ольга, наприклад, пророко стверджує: *“Ви подивитесь, що буде з цим «геренфольком», коли він програє війну!.. А він її програє... І те саме буде з Москвою, коли вона програє. Але цій і виграти не зарадить...”* [43, с. 98 – 99]. Пророцтво упадку й смерті колонізаторів не випадкове. На основі міфів народів світу та Священних Книг нинішніх релігій можна зробити висновок, що загарбницькими посяганнями окупаційні нації скорочують той свій історичний час, який їм відведено Богом, бо для зла й злочинів витрачають власну вітальну творчу енергію, при цьому занедбавши, а часто й не виконуючи зовсім покладеної на них Господом благочинної місії, яка завжди їм пропонується Силами Провидіння, але далеко не завжди народами реалізується в дія добра. До того ж, І.Багрянний засобами свого міфологічного за змістом художнього тексту виразно показує спільну сутність усіх окупантів на прикладі комічної ситуації, коли в кінці програної війни безіменний високопоставлений німецький офіцер, який мріяв стати фюрером, несподівано для себе самого переконується, що серед власних підлеглих він – єдиний німець, та й то з Курська, й раптом переходить на російську мову спілкування.

Література української діаспори, на відміну від материкового українського красного письменства, характеризується не тільки унікальним вибором актуальних тем для змалювання, а ще й досить похвальним ракурсом, суттєво відмінною точкою відліку і точкою зору, з яких автор має нагоду й бажання оцінювати реальний і подавати художній світ. Появу цього явища можна пов'язувати з багатьма причинами, але найголовнішою з них залишається кардинальна зміна місця проживання, перехід митців-емігрантів від усталеної і звичної до нової й не завжди прийнятної картини світу. Дж. Гарднер небезпідставно вважав, що переміщення такого типу призводять до подвійності обсервації, власне, до тієї здорової альтернативи, яка для мистецтва просто безцінна. Водночас якщо З. Фройд міг би внутрішні переживання діаспорного митця підтасувати під комплекс “вини”, то Дж. Гарднер визначав їх насамперед, як почуття “тягару” і “втрати”. Незважаючи на певні негативи таких конотацій, у свідомості письменника ним особисто обраний, як оптимальний, вихід із життєвої ситуації, власне, виїзд за межі національної території завжди породжує “намагання примирити, гармонізувати попередні й нові орієнтації і бувають настільки ж плідні, як перехідні епохи, наприклад, у Флоренції часів Данте або у шекспірівському Лондоні” [481, с. 606]. Іншими словами, у своїх літературних текстах практично кожен митець-емігрант пробує звести до спільного знаменника те, що існує реально, те, що могло би бути, якби не склалися несприятливі для його народу політичні умови, й те, що сам пропонує як взірць власним художнім твором.

Автор-біженець опиняється на чужій території. Закономірно, що на рівні підсвідомості аж у цей час письменник починає осягати, як багато для нього самого значив рідний край, як сакральний і обжитий багатьма поколіннями предків простір. Застосовуючи принципи аналізу внутрішньої

форми слова, візьмемо до уваги коментар М. Гайдеггера: “Спробуємо прислухатися до мови. Про що вона говорить у слові «простір»?.. Дещо просторе, вільне від перепон. Простір несе у собі свободу, відкритість для людського поселення й існування” [875, с. 107]. Проте, звичайно, нас цікавить не лише простір, у якому життя можливе, а простір облаштований і захищений – з точки зору міфології, священний. Для такого поняття цілком підходять слова Аристотеля про те, що цивілізована людина приречена жити в місті (полісі), на сучасні мірки – в державі. Поза державою, на думку античного мудреця, знаходяться лише боги й дикуни. Отже, держава, як найглобальніше колективне укріплення, за формою захищеної і відокремленої від інших явної чи уявної споруди (дім, село, фортеця, країна), на рівні міфологічного сприйняття гарантує своїм громадянам насамперед відчуття власної території, повсякчасної захищеності, дію звичних і зрозумілих порядків, законів і прав. Якщо ми погоджуємося з твердженням Платона, Аристотеля, пізніших філософів і теперішніх політологів, то, образно кажучи, здатні скласти уявлення про океан через краплину його води. Іншими словами, для осягнення істини досить зосередити увагу на найменших національних людських осередках (хаті, селі, “місті-селі”) – й філософському понятті загальнодержавного Домену.

Як і античні поліси, середньовічні села, замки і фортеці вважалися втіленням спільного житла певної громади, причому помешканнями з яскраво вираженою домінантою оборонної функції. Проте фортеця і храм уже відрізнялися від селянської хати внутрішньою специфічною атмосферою: “На початку будь-якої культури над селянським домом піднімаються дві чіткі форми вищого рангу: одна – як вираження існування, інша – як мова свідомості: замки і собори. У них протилежність тотема і табу, захоплення і страху, крові й духа загострюється до грандіозної символіки” [939, с. 27]. Але дух селянської хати, архетипне світовідчуття нацією рідного дому і переживання зв’язку з Богом у храмових чи фортечних спорудах явний, адже до всіх цих архітектурних комплексів безпосередньо стосується архаїчна орнаментика, яка прикрашає не суть важливо, що саме: балки чи ворота або елементи сходової клітки. Якщо ж собор або фортеця не орнаментовані, то кожна з таких споруд у цілому виявляється своєрідним орнаментом. До речі, між орнаментом і типом дому, як видимими ознаками, нації зберігається не тільки постійний і стійкий зв’язок (прикладом може стати архітектурна спорідненість язичеського капища в Радогості і храму святої Софії у Києві з роману “Диво” П. Загребельного), а й зміни в них чи деформація аж до зникнення з культури трактуються як незворотні процеси і завжди наділені досить промовистими, а часто навіть грізними ознаками: “Коли зникає орнамент, всього-на-всього змінюється певна мова, коли зникає тип дому – знак, що вимерла якась людська порода” [939, с. 27], іншими словами – виявляється, що зникла з лиця землі ціла народність чи нація.

Місто, як метафізична структура, продукт вищого ступеня, ніж село. Історики в один голос твердять, що саме з появою міст виникають перші держави. Материкова українська література 20-х – 30-х років, а також

література діаспори, в якій йдеться про часи сталінських репресій, з точки зору святості й грішності чітко протиставила відповідну пару українських міст Київ – Харків. У творах М. Хвильового, І. Багряного, у спогадах чи щоденникових записах Д. Нитченка й В. Сосюри на той час столичний Харків набирає сатанинських рис. Це не стільки мозок тоталітарної держави, скільки оплот якоїсь метафізичної нечистої сили, яка для маскування набрала вигляду чекістів, комісарів, нарковів та їм подібних урядовців. Інша річ, що далеко не всі твори української літератури несуть виразний антиурбаністичний заряд, особливо, якщо дія в них відбувається у письменниками вигаданих, але при цьому значною мірою перенесених з реального життя художніх зліпках тих міст і містечок, які для самих митців були предметами юнацького замилювання, а у випадку еміграції через ностальгію за рідним краєм стали віртуальним магнітом на все життя. Закономірно, що в такому випадку варто вести мову виключно про “місто-село”. Проблему впливу метафізичного урбаністичного центру на літературних героїв доречно розкривати, аналізуючи першу частину незавершеного роману-трилогії І. Багряного “Буйний вітер” – “Маруся Богуславка” чи роман “Рай” В. Барки. Питанню міста у “Марусі Богуславці” приділено особливо багато уваги. Твір, власне, й розпочинається словами: “І хто його спланував, це місто!.. От він узяв циркуль, поставив його на степовім чорноземі й, не кваплячись, з віковими паузами, накреслив велике коло – це майдан. У центрі майдану... він збудував величний храм. І назвав його Успенським Собором. У тім соборі він поклав подарунок славного гетьмана Івана Мазепи – велике Євангеліє в коштовній оправі...” [39, с. 7]. Як бачимо, образом геніального зодчого, зумисно автором йменованого Невідомим, дається можливість зрозуміти, що місто, про яке йдеться у творі, задумане самим Богом, тому споконвіку несе особливе призначення. Зачин повісті, де йдеться про те, що урбаністичний пункт названо Нашим, а це утверджує читача в думці, що йдеться про своєрідне місто-дім, місто-святиню, місто-“*imago mundi*” (образ світу), надивовижу точно перегукується з міркуваннями М. Еліаде про те, що кожна архітектурна будівля має за взірць космологію: “Створення Світу стає архетипом кожної творчої праці людини... Кожне поселення людини на певному місці повторює створення Світу, починаючи з центральної точки («пупа»)... В центрі... збудують культову споруду, дах якої зображає Небо” [272, с. 25]. Подібно до розташування Успенського Собору в місті Нашому, у центрі Зачіплянки розміщує храм й О. Гончар (детальніше див. “Слід неволімого Протея”, стор. 434 – 435). Також, розшифровуючи символіку центру в поєднанні з культовою спорудою, Ф. Жозефус наголошував, що майдан чи подвір’я навколо “церкви втілює “море” (підземний світ), храм – Землю, а вівтар – Небо” [272, с. 24]. Дж. Бірлайн справедливо зауважує, що саме з причини нерозривного зв’язку міста, держави й храму була пов’язана їхня спільна доля: “Якщо держава зазнавала потрясінь, то відповідно падав престиж богів, і навпаки. Суспільна релігія зливалася з суспільною мораллю: це були два аспекти однієї і тієї ж реальності. Прославити Місто означало те

ж саме, що і вознести почесі богам – покровителям Міста” [97, с. 30]. До того ж, самé походження першолюдини, за міфічними поняттями, можливе тільки в центрі світу, де акт творення виникає з причини надміру енергії – іншими словами, безперешкодного, яскравого, доцільного й доречного вторгнення священного у земні параметри. Ось чому за месопотамською традицією першочоловік був створений на пупі Землі, за іранською – в Раю, що очевидно, також містився на пупі Землі, за юдейсько-християнською – в небесному Єрусалимі, який вважався єдино справжнім центром, оскільки лише в цих священних місцях простір має вихід на інший рівень, де сакральне, божественне стає реальним. Саме з причини міста Нашого, як апріорі особливого місця під небом, і в Багряного герої роману “Маруся Богуславка”: Петро Стоян, Аталей Діденко-Дахно і навіть Павло Гук – так суттєво відрізняються від штучно виплеканого і живцем змумійованого типу молоді радянської людини і соцреалістичній літературі. Всі персонажі І.Багряного сприймаються читачами, як взірцеві особистості, яким доводиться не просто виживати в нестерпних умовах, а й шляхом безкомпромісності отримувати шанс зберегти у своїх душах саме те, що система прирєкла на повне викорінєння й садистське оперативне видалєння. Якщо, читаючи книгу, ми й ловимо себе на думці, що в переддєнь війни у якомусь величєнькому, а тому з боку влади завжди належно піднаглядному степовому місті не могло бути аж настільки великої кількості молодих свідомих українських патріотів, як і не могло бути виключно-антирадянської постановки в місцевому театрі відповідної п’єси, то неминує натикаємось на паралель із “Собором” О. Гончара, бо ж у зрусифікованому місті металургів, зображеному в романі радянського класика, теж навряд чи знайшовся б і в одному-єдиному примірнику студент, який рисами характеру й вчинками відповідав би Миколі Баглаю (детальніше див. “Слід невловимого Протея”, стор. 436). Проте саме такий герой діє, а до того ж, як і відповідні персонажі І.Багряного в “Марусі Богуславці”, виконєє саме ту свою важливу функцію, яку можна назвати художньою правдою і яка буває важливіша за життєву.

Родинний дїм, село, місто чи національна держава – *imago mundi* – надїлені космічним значєнням і символїзмом. Над ними обов’язково мусить бути небо, а щоб “конструкція” виявилася довговїчною, її треба оживити, вдихнути в неї життя і душу. Поняття неба в будь-якому людському помешканні – чи це хата, чи храм чи фортеця, чи поліс, чи держава – розв’язуєтьєся однозначно. У багатьох історично відсталих народів у житлах є обов’язковим отвір вгорі, а на церковному склепінні досить часто малюють хмари, зорі й небо. Що важливо, і фортеці, й міста, закономірно, відгороджувалися від усіх сторін світу, але ніколи не відгороджувалися від неба. І справа не тільки в тому, що з суто технічного боку це було й неможливо, й майже не потрібно – відгородження від неба на міфологічному рівні дорівнювало б відгородження від Бога. Тож Павло Полунїця в романі “Рай” В. Барки свою теорію нещасливості громадян в СРСР пов’язує з небом, заслонєним від людей “червоними ганчірками” (прапорами): “Бїда наша від того, що небо забрали...” [59, с. 84], а профєсор Споданєйко у щодєнникових

записах занотовує своє бачення власної вини перед існуючою системою також виключно з точки зору трактування міфологічного аспекту необхідності неба: “Я винен в тому, що вважаю: порятунок людства без неба неможливий. Стеля, зложена з матеріалістичного каміння і скріплена вапном теорії про класову відносність моральних понять, позбавляє нас можливості єднатися з силою, що стоїть над серцями і сонцями” [59, с. 85]. Таким чином, тоталітарна система, навіть проповідуючи атеїзм, пильно слідкує, щоб двобічний зв’язок радянських громадян з небом не діяв узагалі. Але ж місто у метаісторії має далеко не те значення, яке ми вкладаємо в повсякденне сучасне поняття цієї лексеми. М. Еліаде справедливо твердить: “...Укріплення населених територій і міст були спочатку магічними; ці укріплення – рови, лабіринти, захисні мури – мали скоріше перешкодити вторгненню демонів і душ померлих, а не захистити від атак людей” [272, с. 27]. На півночі Індії під час епідемій навкруги населеного пункту обводили магічне коло. Такою ж віртуальною оборонною стіною у церкві з відьмою захищає себе спудей Хома в повісті М. Гоголя “Вій” і, доти не виходить за межі кола, досить успішно захищає себе від нападів нечистої сили.

Закономірно, що розуміння поняття “місто” українцями суттєво відмінне від трактування полісів-держав у античній філософії (детальніше див. “Слід невловимого Протея”, стор. 427 – 428). Саме містичним страхом українців, як споконвічних хліборобів, перед урбаністичним укладом життя багато в чому й пояснюється той факт, що більшовицькій тоталітарній системі вдалося практично безперешкодно провести селекцію кріпаків ХХ століття, перетворивши господарів і хліборобів у безправне й покірне колгоспне селянство, яке не особливо ремствує, в другій половині ХХ століття погодилося на існування без паспортів і навіть мізерної оплати за свої каторжні труди і не супротивитися підневільній долі хоча б внутрішніми бродіннями в масах, не опротестувувало закон, який прив’язував людину до населеного пункту, а точніше, до конкретної сільради міцніше, ніж у феодальні часи кріпака до свого пана (детальніше див. “Слід невловимого Протея”, стор. 428 – 429). Російськомовне й у своїй основній начальницько-чиновницькій масі також російське – радянське місто гнітило вихідців із українського села відвертою зверхністю й зарозумілістю. Згадаймо, як сприймають його голодна мати і її діти у романі “Жовтий князь” В. Барки і як до умираючої з голоду молодої селянки ставляться компартійці: “Не зняв шкіряної кепки тільки подорожній з викривленими губами, одягнений у френч жовтастого відтінку: «Чорт з нею, – сказав він, – такі, як вона, не хочуть робити»” [57, с. 367]. До речі, в подібних за змістом художніх текстах йдеться про яке-небудь порівняно невелике безіменне місто (виняток – Харків, Одеса), тобто типовий радянський центр експлуатації і денационалізації корінного населення. Зате метафізичним добрим домом у літературних текстах постає насамперед і завжди Київ. Це чітко простежується у материковій українській літературі не тільки ХІХ (“Чорна рада” П. Куліша, “Кайдашева сім’я” І. Нечуя-Левицького), а й ХХ століття (“Диво” П. Загребельного). До речі, сучасні старі європейські міста аж ніяк

не вкладаються в рамки типових полісів чи мегаполісів світової індустрії. Київ чи Львів, Краків чи Варшава, Прага чи Венеція віками несуть ознаки “міста-села”, де житель відчуває себе вагомою особистістю і не позбувається “морального закону в собі” [359, с. 5], свідомо йому підкоряючись і підпорядковуючись, причому ця справжня повноцінність, як внутрішня вагомість людини для інших людей і цей закон як природна частка її “Я” не стає тягарем чи веригами навіть у найдраматичніші моменти життя особистості. Молоді міста Європи й Америки, які з самого початку були закладені вже виключно як величезні урбаністичні центри, а не просто поселення, або ті старі міста, що їм вдалося штучно й остаточно позбутися провідних ознак великого села і стати “містом-містом”, неминуче набирають тенденції перетворюватися у своєрідні пастки бездуховності, в яких “моральний закон в собі” не діє, як не діє компас на північному полюсі, тому що інфернальними силами ці закони якщо не знищено, то обов’язково суттєво відкориговано, підправлено для полегшення совісті “завербованим” Силами Зла людським душам. Тож персонаж роману В. Барки в романі “Рай” всупереч Кантові твердить: “Сонце над нами і закон комунізму в нас” [59, с. 159]. “Міста-міста” Нью-Йорк чи Лос-Анжелос, Париж чи Петербург, Відень чи Харків (на міфічному рівні це твердження стосується Харкова часів його столичного функціонування) виявляються мегаполісами-монстрами, мегаполісами-привидами, де людина, загубившись у натовпі, вже не боїться, що її впізнають і за прогріхи шпетитимуть увесь рід, сприймає таке місто, як безконечно довгий і небезпечний лабіринт, а до того ж з причини своєї невпізнаності, нікчемної малості й нікому-не-потрібності, яку сама відчуває на кожному кроці, так легко йде на дно. Наприклад, приїжджому з України, ще не обтертому в тому Петербурзі, про який скільки мріяв і в якому планував прожити все свідоме життя, М. Гоголю місто на Неві вже на перших порах видалося містом-міражем, в якому час тече не за фізичними законами, а люди живуть не за людськими: “На Петербурзі ж нема ніякого характеру: іноземці, котрі переселилися сюди, обжилися і зовсім не подібні на іноземців, а росіяни, в свою чергу, зіноземилися і зробилися ні тим, ні іншим... Ніякий дух не блищить в народі...” [683, с. 2]. Цей погляд М. Гоголя на російське місто над Невою дуже вдало розшифрувала польський професор Я. Кульчицька-Салоні: “Гоголь... дивився на Петербург, як на витвір демона, диявола. Так само і Міцкевич дивився” [186, с. 257]. З подібних причин уже в наш час О. Забужко ділиться далеко не найкращими особистісними враженнями від інфернального Нью-Йорка: “Не втримаюсь від коментаря: найстаріша і найбільша в світі нью-йоркська підземка – немале випробування для гостей міста, і *недарма автори “хоррор-фільмів” облюбували її за місце дії для найкривавіших сцен*; головне ж – це *“череву Нью-Йорка” є притулком для всіх суспільних покидьків*” [304, с. 211]. Якщо взяти до уваги міф електричного світла (за Лосєвим), як світла мертвого, то останній штрих лише увиразнює картину підземного Нью-Йорка (якого стосується ще й суто інфернальний перифраз,

що натякає на містичній і розтлінній ролі золота, – Місто Жовтого Диявола) на увиразнення потойбічного диявольського простору.

Домену Чільної Нації, як його питомі складники й такою ж самою мірою, як він входить у архітектурний ансамбль Домену Національної Держави, більшою чи меншою мірою підпорядковуються домени нацменшин. Водночас для оприявлення в повній цілісності чи у вигляді складових частин Домену Нації не обов'язкове його місцеперебування на споконвічній території певного народу. Цей метафізичний об'єкт може шляхом вегетації чи клонування від материнської метафізичної споруди здатний діяти в екзилі й вагомо впливати на біженців чи емігрантів, тобто представників тієї нації, що його сформувала. Національний Домен назавжди залишається й на ворогом окупованій території якщо не вцілілим, то бодай у вигляді фантому чи руїн, що терпляче ждуть, коли кращі часи вдихнуть у них нове життя. Метафізична споруда Домену Нації, власне, метафізичного вмістилища Духу Народу, практично ніколи не простоє бездіяльно, а транслює свою код-програму доти, доки в світі її є кому розуміти, вловлювати, сприймати. З цієї причини невелика когорта чеських студентів змогла з небуття відродити богемську мову, а після її відродження уже весь чеський народ ніби раптово воскрес і взявся за державотворення, а євреї, проголосивши державу Ізраїль, але на той час маючи у своєму розпорядженні всього лише шість знавців давньоєврейської мови, на диво швидко й легко змогли переконати в необхідності вивчати іврит представників щонайменше трьох живих поколінь свого народу, які, здавалось би, втратили шанс оволодіти мовою прадідів безповоротно. Як справедливо акцентував Ю. Липа, “духовні традиції раси є незнищимі, їх завжди можна відродити в масах” [458, с. 248], якщо тільки маси до цього явища готові й небайдужі. Домен кожної нації несе інформацію про її характер, наміри й способи досягання поставленої народом та його вождями цілі.

Провідний російський філософ-теолог В. Соловйов, аналізуючи Домен Російської Нації часів Петра I, визнавав її конгломератом різнонаціональних метафізичних будов і визначав, як “слов'яно-фінську народність, запліднену німцями” [779, с. 667]. Російський народ, одержимий ідеєю завоювання чужих територій водночас вражений бацилою катастрофічного невміння освоювати ці території. Але якщо в Росії на сторінках книг або часописів тільки появляється легенький здогад про те, що грабіжницьке й зневажливе ставлення до колонізованих народів – аморальне, то ця думка російськими істориками негайно завуальовується наріканнями, що й росіянам живеться не краще від поневолених ними народів і що цим окупованим народам росіяни (на штиках) принесли свободу, добробут й благополуччя, виконуючи якусь особливу місію. Втім, ще російський поет К. Бальмонт, який поділяв демократичні ідеї декабристів, мав мужність визнати, що великодержавний погляд Росії, котра не мислить себе поза простором необмеженого, має у своєму свавільстві одну примху, вельми для неї характерну: “Росія любить географію і не любить історію” [457, с. 5], а правозахисниця В. Новодворська визнавала, що поблизу від Росії свобода України нічим не гарантована, окрім

як її національного героїзму, що, до речі, підтверджується у наші дні. Оксана Пахльовська свої висновки про загрозу з боку Росії вже не тільки для України, а й для інших сусідніх із імперією держав формулює ще гостріше, акцентуючи на реальних подіях, адже “країни Центрально-Східної Європи вийшли з російської орбіти з великими втратами” [623, с. 450]. Якщо ж росіяни живуть на території України (до речі, значно переважаючим числом, ніж греки, болгари, поляки, німці), то своєрідна прибудова до Українських метафізичних Доменів й виразна, хоч масштабно зменшена копія великодержавного Домену Російської Нації все ж таки диктує їм поведінку господарів у чужому домі. У романі В. Барки “Рай” Іона Іванович Лотосов не може спокійно навіть слухати про те, що єдиним виходом із критичної ситуації для росіян є навести лад у власній, хай і не найбагатшій, зате батьківській хаті, а не перетворювати своє метафізичне житло в щось наспіх збудоване й ненадійне, тільки для цього насамперед треба вступитися з чужих територій. Знову ж таки, як і всі росіяни на окупованій території, цей літературний персонаж в усіх сферах стосунків веде себе майже чесно й порядно, та коли справа торкається українсько-російських взаємин, і Лотосов хибить перед власною совістю. За Е. Фроммом, суспільний нарцисизм, тією ж мірою, що й нарцисизм індивідуальний, скерований на задоволення власної потреби враженої нарцисизмом нації у злякисному егоїзмі, фальшивому вивищенні над іншими. Гордия у християнстві недаремно вважається найбільшим за силою фрустраційної потенції людським гріхом. Він, як твердять сучасні психологи й філософи, виникає на ґрунті нарцисизму, а нарцисизм завжди характеризується завищенням власної самооцінки і заниженням вартісності життя інших людей. Закономірно, що Ісусова заповідь “Люби свого ближнього, як самого себе” [93, с. 33] (Матвія, 22:39) як для людини-нарциса, так і для літературного персонажа відповідного світобачення, непосильна, тому категорично відторгається і при кожній нагоді висміюється. У таких умовах захисна функція душі слабне, морально-етичні критерії не беруться до уваги, людина керується лише так званим “здоровим глуздом”. Нарцисизм і гордия цілого народу набирають злякисного вираження, адже ті, чий нарцисизм торкається більшою мірою групи, ніж себе особисто, дуже дратівливі, на будь-яку реальну чи уявну образу своєї групи вони бурхливо й болісно реагують. До того ж, індивід інколи ще може засумніватися у власній правоті, а учасник групи легко піддається навіюванню, не має жодних сумнівів, адже оточення повністю поділяє його нарцисизм. Група, до якої він належить, видається за об’єктивного захисника людської гідності, моралі, права й благополуччя, зате інша, протилежна за поглядами, отримує прокляття, її звинувачують у всіх гріхах, від обману й відсутності принципів до жорстокості й нелюдності. Як підкреслював Е. Фромм, “образа символів групового нарцисизму (наприклад, прапора, особи кайзера, президента чи посла) викликає в масі настільки скажену реакцію, що люди готові підтримати навіть мілітаристську політику своїх лідерів” [866, с. 252–253]. Груповий нарцисизм, різновидами якого можна сміливо вважати расизм, нацизм і

шовінізм, культивується Силами Зла через окремих, ними спокушених діячів, протягом тривалого часу. Латентні процеси, що відбуваються у колективній підсвідомості, з часом усе більше наближаються до рівня свідомості, щоб вирватися на поверхню й реалізуватися у реальних вчинках і діях, про що мав сміливість сказати у праці “Боротьба з тінню” стосовно німців в першій половині ХХ століття К. Юнг.

На рівні колонізаторської держави нарцисизм, як патологічне задоволення враженої расизмом, нацизмом чи шовінізмом нації, забезпечується перекрученням історичних фактів минулого (детальніше див. “Слід невловимого Протея”, стор. 414) і здійснюється за допомогою панівної ідеології, примусового насаджування неповноцінності уярмленим народам, аж до кодування колонізованих націй ідеєю інтернаціональних цінностей, які нібито завжди вищі від національних. Саме з причини ідеології російського нарцисизму Іона Іванович сприймає цілком слушне міркування професора-українця за образу для свого народу. Та якщо цей персонаж хоч веде себе толерантно, то в повісті “Маруся Богуславка” І. Багряного бруднючий жебрак, карикатурне втілення “непобідимої всеросійської дичавини, отієї, що стала «підпорою жандармів»” [39, с. 293], а водночас провокатор і сексот в одній особі, береться у брудну справу великодержавних інтересів вплутувати Бога. У повісті І. Багряного “Морітурі”, всупереч тому, що за визначенням К. Маркса, “пролетаріат не має вітчизни” [40, с. 67], українських революційних романтиків, насамперед командарма й штурмана крейсера “Україна” Миколу Матяжа, в енкаведистських застінках не просто звинувачують у зраді батьківщини, якою треба розуміти виїмково Росію, а й прямо дають зрозуміти репресованим, що революція “потребує, **щоб й ветерани** падали перед нею ниць і **цілували ботфорди... позичені нею в Петра Першого**” [40, с. 72]. Тяглість російської шовіністичної політики спонукає другорядний, бо на чужій території, і призначений для значно меншої, ніж у Росії, кількості росіян, транслятор Домена Російської Нації усіма можливими способами намагається руйнувати й нищити Домен Нації Української. “Інтер’єр” у Домені Російської Нації, роками уважно й ретельно підібраний, завжди передбачав і передбачає саме таке поведження і ставлення всіх представників цього народу – від геніїв (згадаймо цинічно-відвертий у захисті великодержавних інтересів вірш геніального О. Пушкіна, який неодноразово виступав проти царату, – “Клеветникам Росії”, а також його ж шовіністичне висловлювання з поеми “Кавказский пленник”: “Смирись, Кавказ: идет Ермолов” [671, с. 484]) – і протилежне до цього Шевченкове звернення до кавказців: “Борітеся – поборете! Вам Бог помагає” [911, с. 285]) – аж до психічнохворих чи вдавано-божевільних (яким виставляє себе “пророк”, він же й подібний до Гришки Распутіна “сексот Сазонова”, в романі “Маруся Богуславка”, що вдає юродивого, хоч насправді скрупульозно збирає компромат на кожного жителя містечка), від царя-“гравця в солдатики” Миколи I – й до останнього п’янички в Російській державі у ставленні до представників націй, на територію яких зазіхають великодержавні правителі. Взагалі, “інтер’єр” національного Російського

Домену і його головний апарат, прирівняний Л. Костенко з ідеально налагодженої лінзи, через яку бачить світ кожен росіянин, завжди розраховані на століття й століття наперед, а не якусь окрему подію: "...В Росії головне імперське дзеркало стоїть точно, протирається до блиску регулярно, і механізм системи гостро направлених антен чітко відрегульований" [408, с. 15]. З цієї причини дуже близькими у справі "собирання земель" виявляються і царська Росія, і Росія ленінсько-сталінська, і Росія теперішня, тому подібні погляди на "собираніє земель" і в останнього російського парії, і в класика О. Пушкіна, і в дисидента О. Солженіцина, й у всіх літературних персонажів, які почуваються істинними росіянами. Закономірно, що бездержавність українського народу протягом століть завдала метафізичному Домену Української Нації настільки великої шкоди, що друга за важливістю після Домену Української Держави метафізична будова в Україні ще з моменту ліквідації гетьманітету виявилася не придатною для повноцінного функціонування. О. Гончар, наводячи приклади бездомності найяскравіших українських талантів, резонно вів мову й про метафізичну всенародну бездомність, як домінанту бездержавного народу: "За трагізмом долі ми народ унікальний. Найбільші генії нації – Шевченко, Гоголь, Сковорода – все життя були безпритульними... Гоголь помер у чужому домі, так само бездомним пішов із життя Сковорода" [187, с. 318]. За відсутністю вибору, українська нація й у радянські часи вимушена була задовільнятися мінімальними вітаїстичними вигодами в напівзруйнованому метафізичному житлі й нидіти у безпросвітніх злиднях, спромагаючись на боротьбу ціною нерівного протистояння, що насамперед трагічно відбивалося на долях кращих синів і дочок (доля А.Горської та В.Стуса – яскраве підтвердження).

Державна бездомність української людини на рівні філософського узагальнення (М.Шлемкевич) і водночас адресоване їй метафізичне спонукання Сил Провидіння повернути собі своє в повісті "Маруся Богуславка" І. Багряного показані не тільки безпосередньо через образ бунтівного Петра Сміяна, чиє родинне житло зайняв високопоставлений чиновник, дружина якого промовисто характеризує подібне право на узурпацію: "Враг проклятий! Мой муж покажет! Наша хата... з нашої хати він нас викинув... *Нам цю хату власть дала... Мій муж партейний! А не якийсь Петлюра!..*" [39, с. 50]. Тільки щό вже говорити про репресованих, коли навіть "четвертий вождь" існуючої влади у місті Нашому – комсомольський ватажок Павло Гук – з раннього дитинства травмований втратою рідного дому, причому ця втрата надзвичайно болісна і непоправна ще й з тієї причини, що в Павла не просто конфіскували житло, як у Сміяна, а взагалі стерли його рідне село Гуту з лиця землі в голодному тридцять третьому (детальніше див. "Слід невловимого Протея", стор. 412). Відсутність відрегульованого "телескопу нації" в Домені Української Держави, власне, відсутність і самої держави, яка й досі, уже після 1991 року, Помаранчевої революції, революції Гідності й позитивної трансформації українського народу в політичну націю шляхом належного усвідомлення

себе під час збройного нападу держави-окупанта, існує більше аморфно, ніж конкретно, у часи написання творів чільними митцями української діаспори зумовлювало тематику їхніх творів і накладало відпечаток на шляхи розв'язання в цих художніх текстах животрепетних проблем, вирішення яких нація не могла відкладати на майбутнє.

Якщо спробувати віднайти на сторінках творів письменників української діаспори бодай проект-схему Домену Української Нації, то виявиться, що подібна мислеформа має місце тільки в романі-вертепі І.Багряного “Розгром”. Письменник доброзичливо іронізує, що убоге помешкання родини головної героїні твору – Ольги Урбан – подібне на аптеку, бо в ньому збереглася аптечна шафа з рештками медикаментів; на ательє художника, адже біля вікна стоїть мольберт; на музичний клас, бо в кімнаті є рояль; на спальню, під стінами двоє застелених ліжок і ще двоє складених; на вітальню, бо на стінах портрети Шевченка і Франка; на кабінет, бо в куточку добрий письмовий стіл під зеленим сукном; на бібліотеку, бо частина стіни зайнята полицями з книгами, і навіть на евакопункт чи вокзал, бо коло дверей – рюкзаки й торби. Інтер'єр помешкання й авторський коментар відразу ж окреслюють цю кімнату, а ще й, до речі, водночас амбулаторію, в якій вікна позаліплювані паперовими смужками навхрест, щоб не повилітало скло, якщо неподалік упаде бомба, як макет Домену Української Нації, загроженого війною. Нібито збиранина розкомплектованих меблів лише увиразнюють міфологеми, кожна з яких несе домінуючу ознаку Домену Української Культури, Домену Української Сім'ї, Домену Української Моралі, Домену Української Історії, Домену Української Науки, Домену Українського Мистецтва, Домену Української Армії і т.д, хоч інтер'єр цих метафізичних споруд фатально недоукомплектований. Домен Українського Патріотичного виховання у всій своїй уцербності постає в романі І.Багряного “Огненне коло”. Типова шароварщина “вишиваних дядьків” спонукає молодь боротися за Україну, але не дає цим героям жодного шансу не те що на перемогу, а й навіть на уціління. Випробувані найстрашнішим гартом, герої “Огненного кола” Петро і Роман набувають здатності бачити не просто катастрофічне становище своєї дивізії, а катастрофічний стан Домену Українського Патріотичного Виховання й Домену Української Армії. Фрази, які письменник вкладає в уста героїв, аж гримлять громами від законного обурення на тих, хто насаджує в народі комплекс другосортності: “А навіщо хлопіві наука?.. Один «дядько» навіть дописався до того, що хлопіві наука шкодить, що хлопіві не треба науки, а мусить він свині пасти, згідно з національною традицією нашою” [41, с. 74]. З уст Петра і Ромця звучить критика національного гімну, в якому недоречно й навіть пародійно відбилася не міць і слава як головні риси народу, якому співається осанна, а слиняве милосердя й наївне недооцінювання ворога, отже, неминуча на перспективу поразка й загибель України: “Ти дивись, як нас «воріженьки» чешуть!.. Це поки ми співали свої чаклування про те, що вони згинуть, «як роса на сонці», вони робили що іншого, і от маєш!.. Гуляємо на «герці»... Зрештою, навіщо нам танки й навіщо нам літаки, як у нас є вишивані

«дядьки» з мальованими «шаблюками»... Кажуть, Хмельницький під Жовтими Водами чи десь там (десь на нашій-таки землі (уточнення Багряного дуже доречно, «на нашій землі» свідчить, що король вторгся як окупант, а не козаки прийшли завойовувати його країну – прим. О. С)) взяв свого ворога лютого, якогось там польського короля, в полон та й... Пустив... живим!.. Отут тобі й вся собака закопана... Бо то був «воріженько»... А нас наші «воріженьки» ніколи не випускали живими і не випустять... Спадкова біда наша» [41, с. 76]. Душевний стан юнаків переповнений осяянням істини, яку українці мали збагнути вже давно, адже її у певній національній інтерпретації представники інших народів знають з колиски: хибний ідеал страшніший від відсутності ідеалу, а підсолоджена брехня – від гіркої правди: “Тим часом діють не цукеркові «воріженьки» й не цукеркових «козаченьків» тут треба, і не цукеркових душ, напханих розвезеним нашим, солоденьким, розміряним примітивізмом... Іншого тут треба! Бо не «воріженьки» діють проти нас, а діє математика! Діє ворог, озброєний математикою!. А математики нас якраз і не вчили. Замість вчитися модерним наукам, отієї «математики», як треба перемагати ворога, ми чортій-відколи співали про симпатичних «воріженьків»”... [41, с. 74]. Відсутність політичного лідера, а на війні – талановитого воєначальника, гетьмана, “батька”, яким прикинувся генерал поліції Фрайтаг, якого, наче в насмішку над українською воєнізованою молоддю, німці призначили керувати дивізією “СС-Галичина”, і який утік у найтрагічнішу хвилину бою під Бродами, однозначно свідчить, що Домен Української Армії зруйнований вщент апріорі.

Найчастіше в художніх літературних текстах митці інтерпретують дію національних Доменів Моралі й Мистецтва. Перший з названих нами важливий для показу людини, як страдника, грішника, борця, злочинця і т.п. Другий особливо цікавий митцям, як питомим творцям мистецтва. Якщо вдається до джерел інтерпретації відповідних доменів новітніми теологами, філософами й психоаналітиками, то Ж. Маритен, наприклад, ставить питання про Домен Моралі й Домен Мистецтва, як ті метафізичні споруди, які, крім дії на всіх громадян держави сукупно, мають пряме відношення до кожної окремо взятої особистості, оскільки виявляються метафізичними генераторами, продукуючи особистісні Домени Моралі чи Домени Мистецтва. Домен Національної Моралі передбачає насамперед благо, що, в свою чергу, для кожної людини розцінюється, як повнота її власного буття. Але водночас для цієї ж людини діє право вибору, до того ж якраз те, що з прагматичної точки зору становить щастя людини, не входить в необхідну для такої реалізації діяльність природи й, образно кажучи, лежить по той бік природою пропонованого, а тому кожній людині зокрема дано індивідуально визначати, “якого роду вище благо складає її щастя”, кожен самостійно вибирає “своє щастя або своє вище благо” [497, с. 253]. У романі “Рай” В. Барки, плануючи скоїти злочин заради звільнення від сімейних пут, Іван Іванович Бісмурчак, охрещений студентами за войовничий атеїзм, як “товариш Убийбога”, чудово розуміє, що вбивство – моральне зло й

кримінальний злочин, але надає перевагу благу з точки зору власного бажання, котре є не чим іншим, як Его самого Бісмурчака. Спланованому злочину завжди передуює “капітальний ремонт” у Домені Моралі майбутньої кримінальної особи, а випадковому чи спонтанному вбивству, яке злочинець прагне приховати, щось теж дуже подібне до “капітального ремонту” розпочинається відразу ж після скоєного злочину з метою уникнути відповідальності й притлумити муки совісті. Чорне в такому випадку замальовується білим, потворне ретушується під пристойне, страшне прикривається благовидною маскою настільки, що починає сприйматися мало не як самоутвердження або вважатися оправданим бодай ідеологічно. Згадаймо, для прикладу, роздуми напередодні вбивства Раскольниковим лихварки у “Злочині чи карі” Ф. Достоевського, думки голови трибуналу з новели “Я (Романтика)” М. Хвильового про необхідність самовипробовуванням розстрілом власної матері чи намагання голови профспілкового комітету інституту Бісмурчака переконати співрозмовника у правоті ним започаткованого укладу в Домені Моралі (роман “Рай” Василя Барки). У розмові з професором Споданейком убивця власної дружини не просто прагне виговоритися, щоб полегшити муки совісті внаслідок скоєного, а нахабно й з неабияким цинізмом оправдує вбивство взагалі, мотивуючи, що в державі й за більші злочини винні не несуть жодного покарання і не відчують докорів сумління, хоч сам конкретно до скоєного не признається: *“Для нас, марксистів, він (голос совісті) має значення передусім тоді, коли ми робимо... злочин проти інтересів світової революції і будівництва соціалізму... Якщо я маю рацію, стверджуючи, що явища совісті мають історично зумовлений характер, терзання від голосу совісті не буде, бо я матиму об’єктивне виправдання для свого вчинку... Ви казали, що той, хто замучив голодом сім мільйонів, повинен каятися... Уявіть собі, що він непохитно переконаний: для перемоги світової революції ті сім мільйонів повинні загинути – цією ціною ламається опір проти колгоспного ладу... Як же ви хочете, щоб він каявся?”* [59, с. с. 288–290]. Проте таку цинічну й небезпечну “теорію” вщент розбиває однією фразою професор Споданейко, звівши до спільного знаменника духовний кругозір матеріаліста, що крутить світом, як циган сонцем, і дикуна ньям-ньяма, який щойно пообідав ногою своєї власної тітки і, ситий, задрімав у холодку. Як бачимо, в особистих Доменах Моралі Убийбога й Споданейка різні уклади, порядки, принципи, вето і табу. Значить, особистісні метафізичні будівлі, навіть маючи за взірць спільний Домен Національної Моралі, не завжди й не в усьому з ним погоджені.

Домен Мистецтва функціонує за дещо іншими принципами, ніж Домен Моралі, оскільки “художня цінність стосується твору, моральна цінність стосується людини” [497, с. 252], але між цими двома метафізичними спорудами весь час існує двосторонній зв’язок. До того ж, мистецтво фетишизує благо твору, а не благо живої людини. Отже, найголовніша відповідальність митця – відповідальність за художню правду. Інша річ, що об’єктами домену Моралі й домену Мистецтва є люди і людські пристрасті.

Це стає якраз тією точкою перетину, якою не можна нехтувати при дослідженні, а тому ніякі стіни цих двох метафізичних споруд не ізолюють потенції таланту від внутрішнього спонукання носія цього ж таланту сказати своє слово на користь краси і моралі, вести мову про людську любов у всіх її проявах і про людські страждання можливого спектру в конкретній художній ситуації. Домен Моралі також має великий вплив на Домен Науки і Домен Освіти. Морально-етична відповідальність ученого й педагога, як і митця, продиктована не стільки холоднокровним інтелектом, скільки Кантовим “законом в собі”. Тож Ян Амос Коменський відмовився свої геніальні напрацювання віддати іншій державі, яка обіцяла мислителю й педагогу, як автору, великі матеріальні блага, заявивши, що ним створене належить лише батьківщині, тобто Чехії, яка в той час навіть оцінити не могла зробленого цим генієм, а видатний лікар й академік М. Павлов до кінця своїх днів залишався глибоко побожною людиною, і його переконань не тільки не могли змінити віяння нового часу, а навпаки, саме ці віяння ще більше спонукали до протистояння: “Я відвідую церкву, особливо заутреню, бо люблю церковний спів... Ходжу до церкви ще й тому, щоб засвідчити свій протест проти гоніння, спрямованого на церкву й віруючих” [187, с. 123]. Плідна взаємодія Домена Національної Моралі з національними Доменом Мистецтва, Доменом Науки, Доменом Мови, Доменом Патріотичного Виховання чи Доменом Освіти йде тільки на користь розвитку національного генія.

Виїмково з високих морально-етичних переконань автора, а отже, впливу Домену Моралі на Домен Мистецтва, Домен Свободи Совісті у романі Василя Барки “Рай” набуває для українців того сакрального і споконвічно важливого змісту, який не може в людських душах винищити жодна атеїстична пропаганда. Тож на сторінках роману Біблія відіграє рятівну роль у житті Олександра Астряба, якого доля кинула на саме дно суспільства в товариство вуркаганів та інших покидьків. Ця ж дивом вціліла, хоч і обгоріла священна книга, освячує любов юнака і Ольги, відіграючи роль церковного шлюбу. До речі, суспільне дно і суспільна стеля у тоталітарній державі рівноцінні. Більше того, суспільне дно може породити бунт, а бунт – спонтанно зумовити очищення, катарсис, спробу бодай окремих людей змінити свою долю, а суспільна стеля тільки уніфікує “обраних” і порятунок їхніх душ робить неможливим. Показовим епізодом цього явища стає колізія, коли вуркагани, співаючи “найнепрстойніші вирази хором... замість «алілуя» і «амінь»” [59, с. 13], передражнюють Богослужіння і намагаються покепкувати над обгорілою Біблією. Нібито волею випадку книга розгортається саме там, де йдеться про Христа на Голгофі й двох розбійників, яких розіп’яли. З причини асоціативних ланцюжків мислення увага до змісту уривка, закономірно, зростає, адже аудиторія намагається збагнути, що чекає їм подібних на Божому Суді. Закономірно, що задуманий Чиком цинічний фарс луснув, а Біблія заставила плакати й каятися тих, на чийх руках кров невинних жертв, тих, кого вже неможливо було виправити жодними засобами радянської педагогіки. Прикладів належного ставлення до

святого й священного у романі надто багато, щоб перелічити. Та найголовніше, що письменники української діаспори підводять своїх читачів до цінного й істинного висновку: віра жива серед простих людей, яких у найтяжчу хвилину підтримує Бог, літературні герої це відчувають і розуміють, через що, як селяни з роману “Жовтий князь” церковну чашу для причастя, з великим ризиком для власного життя переховують й інші сакральні предмети. Наприклад, грубник музею (роман “Рай” В. Барки) Адам Григорович Скаржинський, рятуючи від озвірілих атеїстів шедевр мистецтва, зберігає вдома дивовижний кораблик з Ісусом та апостолами – шедевр мистецтва, створений невідомим автором ще в часи Київської Русі. Водночас митці не залишають поза увагою читачів того, що радянська тоталітарна система вміє спекулювати навіть на біблійній тематиці. Коли в ресторані до Спонадейка підсідає знервований і, очевидно, загнаний у глухий кут Вовкоблїх з “Курсом Іродознавства”, то ні літературний персонаж-професор, ні читачі твору спочатку не помічають хитрої підступності такої псевдонауки. Водночас “Курс Іродознавства” – не така вже й неймовірна видумка Василя Барки. Документальні факти свідчать, що біля Казані в перші роки радянської влади було дійсно побудовано двометровий пам’ятник Іуді Іскаріотському. Інфернальні монументи, зокрема пам’ятник Петру I в Петербурзі, споруджений Катекриною II (детальніше див. “Слід невловимого Протея”, стор. 442 – 443), належно розвінчаний А.Міцкевичем (“Дзяди”), О.Пушкіним (“Мідний вершник”) і Т.Шевченком (“Сон” (“У всякого своя доля”)).

Шиллер небезпідставно вважав, що митець ховається за своїми творами, як Бог за Всесвітом. Пишучи твір, автор має справу зі світом персонажів, яких творить із допомогою власної уяви, але якщо дійові особи художніх текстів стають генераторами інфернальних спонук, митець апріорі програмує злочин, адже “протилежно до Бога, романіст – сам автор зла, скоєного його сотворіннями” [497, с. 274], а якщо художнім твором зло пропагується, то, закономірно, вся відповідальність за цей акт лягає на автора. До того ж, між світом художнім і світом реальним завжди є певні сполучні канали, через які можливі переходи вчинків художніх героїв у реальний світ. Згадаймо, для прикладу, ті неминучі трагедії, якими в театрі чи в кіно неодмінно супроводжуються постановки “Царя Івана Грозного”, “Майстра і Маргарити”, “Смерті Івана Ілліча”, “Вія”, через що для багатьох акторів стає великою мужністю погодитися грати в них ключові, отже, найбільш небезпечні для виконавця, ролі. За подібним принципом сполучного каналу В. Барка будує містичну сцену в романі “Рай”, коли чорт, граючи блазня, як і в романі Ф.Достоевського “Брати Карамазови” (детальніше див. “Слід невловимого Протея”, стор. 444 – 445), витрушує літературних героїв із книг світової класики і наочно показує, що сталося б із цими яскравими художніми особистостями, якби їм довелося жити в передвоєнні сталінські часи в СРСР: “Пригоршнею всипав привидики в млинок і покрутив ручку, і вийшли з відтулини сірі істотки, нужденні, мов мурашечки, що перемандрують через глуху дорогу. Однаковісінькі!..

Рівними колонами крокують, витрублюють їхні оркестри і знамена мають: – Хай живе! – ентузіастично гукає чорт. – Хай живе! – відповідають. – Чорт міняє тон на грізний: – Геть! – Геть! – гримлять колони” [59, с. 75]. Та походеньки самого чорта по імперії зла – СРСР – у Василя Барки пов’язані не з сатанинською оргією, як у М. Булгакова, і не з бажанням спокусити найталановитішого з-поміж людей, як у Й.-В. Гете, а зі спробою позмагатися у жорстокості, підлості й хижості з державною тоталітарною машиною, власне, з настільки зловісною і страшною своїм цинізмом, що ця спроба навіть для чорта завершується поразкою (детальніше див. “Слід невловимого Протея”, стор. 445). У “Щоденнику” О. Гончара теж знаходимо суто диявольське пояснення неймовірних з точки зору здорового глузду знущань існуючої влади над своїм же народом: “...У каменоломнях Караганди наглядяч-“філософ” пояснює в’язням із Західної України: «Нам нужен не ваш труд, нам нужны ваши муки»” [187, с. 431]. Умовивід тюремщика цілком збігається з висновками Д. Андреева про гаввах, як тонкоматеріальне випромінювання людського страждання, що виділяється як при житті, так і після смерті, і про те, що інфернальні сутності живляться енергією людських мук і страждань, а будучи за своєю природою упирами й тиранами, прагнуть якнайбільше крові й смертей, тому і роблять усе для того, щоб людство постійно почувалося якомога нещасливішим [17, с. 50 – 51]. Зустрічаючись із радянськими войовничими атеїстами, чорт у романі В. Барки “Рай” своєрідно екзамує їх і, щоб переконатися, що перед ним – уже запродані інфернальним силам душі, вдавано ставить під сумнів усі практиковані земними слугами диявола маніпуляції з “оновленням” ікон, “перетворенням” води у вино, пропонуючи явити найлегше диво. “ «Ну, що там за чудо?» – грубо відізвався Іван Іванович. Я сказав: «Безперервно являти милосердя до кожного ближнього, що страждає, як до свого рідного брата»... «Ні, тисячу разів ні! – вигукнув Іван Іванович, – від такого чуда ми назавжди відмовляємось, бо стоїмо на ґрунті революційного марксизму, науки про нещадну класову боротьбу»” [59, с. 72]. Патологічне невміння й агресивне небажання “гвинтиків” й “коліщат” радянської системи жити за законами християнської моралі однозначно засвідчує їхню повну запроданість пекельним силам.

До метафізичного розуміння особливих узгоджень домену Мистецтва з доменом Моралі В. Барка підводить читачів у романі “Рай” в епізоді з художником Федором Дзюбою, який у часи сталінських репресій створив геніальну скульптуру, що символізувала нескорену і вічну Україну. Ця скульптура народжувалася з величезним ризиком для автора, якого могли звинуватити в націоналізмі й розстріляти. Водночас у романі запропоновано читачам іншими очима глянути на трагедію життя П.Тичини. Барка подає його в образі Туркота-Семидзвоника, який погодився працювати на систему, коли зрозумів, що її кати винищать увесь його рід. Митець прийняв осоружні правила гри, “закрив рану свого серця орденом і з непорушним обличчям сів у фотель міністра” [59, с. 31] не заради себе самого, але й така благородна жертвовність не врятувала його від втрати таланту. І хоча Туркот-

Семидзвоник у романі ще потай пише і закопує свої геніальні вірші в коробочках під яблунами, щоб написане не скоро зітліло, а колись, у кращі часи перейшло в кров і плоть дерев, чудовим цвітом викликало в іншого митця ті ж самі почуття і те саме високе натхнення, з якими писалися “Сонячні кларнети”, В. Барка, як і його герой-професор не визнає слушності вчинків Тичини в такій містичній справі. Проте обидва схиляються до думки, що державні спроби поставити мистецтво на службу завжди зазнають краху. З точки зору міфу, творити на замовлення – це заздалегідь погоджуватися на вади художнього продукту, знати про народження твору-каліки. Режими Сталіна й Гітлера на практиці довели, що митців можна приручити, можна заставити писати на спущену згори тему в руслі соцреалізму, але водночас змушені були визнати найважливіше: заставити митця розродитися *геніальним* твором неможливо. Чому? Жодні моральні переступи на шкоду творчості Домен Мистецтва не прощає (детальніше див. “Слід невловимого Протея”, стор. 447), а за зраду таланту карає його занепадом і неминучим знищенням. І навпаки: навіть нестерпний характер і варта осуду поведінка не беруться до уваги в домені Моралі, якщо талант непересічний, а митець виявляється рупором метафізичних Сил Провидіння: “Художник у якості людини не може мати інших клопотів, крім своєї... любові до творчості. Він може говорити, як Ш. Бодлер: «Мені плювати на рід людський!», може нічим не цікавитися, крім свого твору, як це робив Пруст, може бути затятим егоїстом, як Гете: у самому процесі творчості, в якості художника, він не егоїст, він вільний від бажань Его” [497, с. 259]. Врешті, хоча Домен Мистецтва вимагає від письменника аскетизму у ставленні до творчості, сповідництва вищої ідеї правди і служіння Богом дорученому талантові, навіть найкращий людський характер і найвищі моральні якості автора в Домені Мистецтва мають відносне значення. При слабкому творчому обдаруванні навіть ідеальні риси характеру митця – ніщо.

Біографії найвідоміших митців однозначно засвідчують, що мистецтво у їхній долі – цілком автономна сфера, на яку негативно не можуть вплинути навіть найтяжчі гріхи митця. Неадекватна творчому обдаруванню поведінка генія може шокувати сучасників (детальніше див. “Слід невловимого Протея”, стор. 447 – 448), а згодом – й цілі покоління літературознавців, але навіть розгнuzдана поведінка носія таланту на геніальність зовсім не впливає. До проблеми аморального життя і геніальної творчості, наприклад, найвідомішого авантюриста й торговця чорношкірими рабами Артюр Рембо, звертається А. Камю у праці “Бунтуюча людина”. Його висновки про справжню сутність поета для нашого наукового дослідження надзвичайно важливі й цікаві. З шістьма кілограмами золота, зашитими в пояс, Рембо помирає від дизентерії, прекрасно усвідомлюючи, що ні найбільші гроші, ні його здібності мага і ясновидця не гарантують йому вічності. В Абіссинії, перед самою кончиною, до поета приходять думки про каяття і єдину надію – надію на Бога. Юний Рембо ніби заново воскресє в уже старечому від мук і виснаження тілі й відроджується на краю пропасті, а разом з цим – знову проривається бунт тих часів, коли поетові прокляття на адресу життя

свідчили про його ж панічний відчай перед неминучістю смерті: “Якраз в ось ці хвилини буржуа-торгаш і перевтілювався у вимордуваного юнака, якого ми так гаряче любимо... Тільки в ці хвилини починаються його муки і його правда” [354, с. 187]. До речі, неоднозначну долю Рембо та йому подібних з точки зору моралі – грішних митців – дуже вдало порівнює й інтерпретує М. Матіос, акцентуючи, що навіть більшість біблійних святих – “це колишні грішники з печаттю покаяння в серці” [505, с. 3]. Тож проблема співвідношення критеріїв домену Моралі й домену Мистецтва у романі “Рай” В. Барки різними своїми гранями постає кілька разів.

Спочатку письменник наче готує читачів, подаючи розмову студентів про лицарство в казках і відсутність лицарства в реальному житті, навіть про красу потворного за змістом: “– ...*Почався голод, і не знайшлося серед тих, хто носив зброю і командував військом, ні одного лицаря, який би почав битися за невинних людей.* Лежали люди мертві по вулицях... На цілому світі не знайшлося жодного лицаря зі зброєю, заступника нещасних... – У дійсному пеклі так і буде! – *Але як можна милуватися на гарний вогонь, коли знаєш, що в ньому люди мучаться?* – *Мистець намалює людські муки... – Не мистець, а виродок!* – з огидою скрикнула Ксеня. – *Показувати смертну муку ближнього і при тому діставати естетичну насолоду*” [59, с. 201]. Насправді ж точка зору Ксені – ракурс оцінювання змісту художнього полотна людиною чуйною, вразливою, милосердною, але без навиків сприймання шедевр образотворчого мистецтва в єдності теми, змісту, художності, підтексту і метафізичного звучання (ніхто ж із позиції Ксені не оцінює й не збирається ніколи трактувати “Загибель Помпеї” К. Брюллова чи “Дев’ятий вал” І. Айвазовського, як і зовсім до протилежних відносно думок студентки спонукає героя В. Барки “Спокутник і ключі земні” споглядання картини загибелі на арені амфітеатру від хижих звірів перших християн, адже натуралістична сцена шматування левом старого чоловіка, який приймає смерть із завидним стоїцизмом, спонукає Олега Паладюка рівнятися на цю людину, а не осуджувати художника за ним змальовані передсмертні мукт неофіта. Якщо героїня В.Барки й кипить обуренням до змісту художнього полотна, то це насамперед тому, що її схвилювала тема, а не якісний рівень зображеного. Врешті, образотворчого твору взагалі нема, студентка судить, власне, про неіснуючу художню картину з ймовірним змістом, а отже, керується не художністю й не майстерністю виконання, що могли б змінити думку героїні на протилежну, а Домен Мистецтва, який у Ксені відсутній і якого в неї бути не може, оскільки вона – не автор уявної картини чи її адепт, категорично заперечується її особистісним Доменом Моралі. До того ж, за М. Фуко, кожен художній твір – це гетеротопічний простір, тобто такий, що таїть у собі множинність вимірів, абсолютно несумісних у відношенні один до одного [951, с. 47]. Отже, якщо думка Ксені саме така і якщо резонно погодитися, що її оцінка теми має право на існування, як узагалі будь-які інші думки, то це ще далеко не істина в останній інстанції. До того ж, мистецтво має користь навіть із гріха й не бере до уваги нічого, крім власної реалізації. Якщо художника навіть осуджують,

його ж картині це байдуже, лиш би, образно кажучи, вогонь, на якому автора такі судді палять, “пішов на обпалювання прекрасного вітража” [497, с. 253]. Не дивно, що в юності Шекспір мав властиву молодим людям схильність у всьому бачити добро і навіть у проявах зла знаходити щось позитивне. На старість же “Шекспіра охопило бажання прослідкувати, яким чином особистість, у вени якої злоба вприснула... своєї отрути, псується, деградує... Честолюбство леді Макбет, заздрість Яго, невдячність дочок Ліра тягнуть за собою ряд подій, що в кінцевому рахунку стають невідворотно все більшим й більшим нещастям” [108, с. 440]. За Г.Брандесом, митцеві приходиться на собі не просто випробувати муки персонажів, відчуваючи їх власним тілом, а й творити своїх героїв, образно кажучи, з власного вийнятого ребра. Іншими словами, автор намагається входити в роль злочинців і нелюдів, як окремих іпостасей власної Тіні. Врешті, далеко не всі митці мають мужність це робити, оскільки процес народження злочинця в художньому тексті прирівнюється до співпраці з метафізичним Злом. Афоризм А. Жіда: “Те, що ти пишеш, не має наслідків” [152, с. 236], – у корені хибний, оскільки написане, намальоване фарбами, витесане з мармуру, взагалі, створене художньо, обов’язково має причинно-наслідковий характер, причому часто-густо навіть глобальний. У мистецтві фокус творчого начала володіє здатністю переміщуватися у фокус начала реально-руйніваторського і зводити нанівець талант, обираючи вектор “від дегуманізації – до деформації, від деформації – до остаточної деструкції, до продукування «нічого»” [152, с. 232]. Отже, творчим невдачам чи злетам художника, а також обстоюванню ним Добра чи Зла у Домені Мистецтва часто-густо передують порядок чи хаос у особистісному Домені Моралі автора. Це не означає, що творець має бути святенником, скоріше навпаки, він може мати солідний набір негативних рис, але в той же час сповідувати високу ідею й прагнути до самовдосконалення через власні страждання, каяття, визнання помилок. Ж. Маритен, порівнюючи закони двох доменів – Домену Мистецтва і Домену Моралі – і їхню дію на митця, зводить ретрансляцію цих метафізичних споруд до спільного знаменника, власне, авторського “морального закону в собі”, і проектує на Святе Письмо: “Ні в моральному зводі, ні в Десяти Заповідях нема рекомендацій, які стосуються живопису чи поезії, рекомендацій стосовно одного стилю або заборон іншого. Але в речах моральних існує вихідний принцип, згідно з яким... заборонено діяти проти своєї совісті” [497, с. 256]. Отже, митець мусить проявляти інтуїтивну чутливість до небезпек з боку інфернальних Злих Сил, які борються за вплив на нього з метою спотворити позитив творчого задуму.

Досить прочитати біографії відомих митців, щоб неодноразово спостерегти факт відмови талановитої людини від уже внутрішньо визрілого задуму чи навіть написаного твору. З такої точки зору спалення М. Гоголем другої частини “Мервих душ” аж ніяк не може однозначно трактуватися тільки несправедливою критикою В. Белінського. Ж. Маритен пише про подібний випадок: “Я знав одного великого письменника, надзвичайно обдарованого і як маляра... Але він відчув, що... приймає заборонену допомогу... Митець зовсім

кинув малювати. *Кинути – це він міг. Він не міг* псувати свої малюнки і *зраджувати своє бачення*” [497, с. 256]. Іншими словами, митець наділений інтуїтивним умінням розрізнати допомогу Світлих Сил, Сил Провидіння, і Злих Сил, Сил Інфернальних, а тому здатний з вдячністю приймати її від одних, будучи обачним у спілкуванні з протилежними. До речі, фраза: “Рукописи не горять” [111, с. 253], – на метафізичному рівні феноменально протрактована в “Майстрі і Маргариті” М.Булгаковим, стосується безсмертя художнього тексту аж ніяк не у земному світі, з якого цей текст назавжди (або принаймні на дуже довгий проміжок часу) виключений. Проблема морального вибору носія шедевра ускладнюється тим, що його материнське (незалежно від статі митця) ставлення до зачатого метафізичними силами у його уяві мистецькому творі починає працювати, як найголовніший життєвий інстинкт. У більшості випадків для “вагітного” твором автора не має значення, від “кого” це “дитя”, головне – народити. Далеко не завжди митець повною мірою усвідомлює і те, **щоб** саме він створив, **чому** дав фізичну оболонку. Якби всі події, про які йдеться у творі, можна було звести до особистісного досвіду автора, рівень написаного навіть найбільш розкріпаченим і найглибше самозадіяним у осягання реального світу митцем ніколи не виявлявся б чимось цікавішим від його біографії, бо нею повністю вичерпувався б. Але ж у мистецтві маємо щось зовсім інше: “Кожен раз, коли колективне підсвідоме проривається до переживання і святкує шлюб зі свідомістю часу, здійснюється творчий акт, значущий для цілої епохи, оскільки такий твір в самій глибинній суті є вість, адресована сучасникам” [969, с. 125]. Ось чому “Кобзар” Т. Шевченка не залишив і не залишає байдужим жодного українця, як не залишив і не залишає спокійним жодного німця “Фауст” Й.-В. Гете, жодного росіянина – “Євгеній Онегін” О. Пушкіна, а сучасного українця – “Сад Гетсиманський” І.Багряного, “Ротонда душогубців” і “План до двору” Т.Осьмачки чи “Марія” У.Самчука.

До речі, особливості Домену Мистецтва, при порівнянні з далеко не тотожними правилами, вето й табу в Домені Моралі визнавали ще античні мудреці. Аристотель, розглядаючи питання про мистецтво в четвертому параграфі шостої книги “Нікомахової етики”, вбачав у мистецтві добродетельність (власне “потенцію”) не власне етичну, діаноетичну, тобто таку, що належить “практичному розуму”. Мистецтво, за Аристотелем, – це така сила розумного творення, що належить душі. Тома Аквінський в цю концепцію вніс ясність в тому тлумаченні, що мистецтво має на увазі благо твору, а не благо людини. Митець служить Абсолюту, проте сам не є ні мистецтвом, ні навіть персоніфікацією мистецтва. Принципи, які стосуються Домену Моралі, впливають на нього, вимагаючи духовної і моральної рівноваги. У “Марусі Богуславці” І. Багрянний зумів унікально передати взаємодію Домену Моралі й Домену Мистецтва, схрестивши їхні прожектори на образі Людмили Богомазової. Доступна для всіх радянських чиновників найвищого рангу в місті повія, через що її іронічно називають “генеральною лінією”, колишня дочка купця чи навіть архиєрея, яка виїмково через те, що скоїлося з усією країною і з причин від неї особисто не залежних, “упала з високих високостей... на саме дно трагічної дійсності, аж на самісінький

спід, в категорію «соціально чужих», «класово ворожих», «бивших» [39, с. 140]. Авторське ставлення до героїні могла би вважатися поблажливо-співчутливим, якби не чіткий висновок: “На ній трагічний досвід цілого пропащого покоління, скинутого на соціальне дно, з якого можна піднятися їм тільки... отакою ціною...” [39, с. 140]. І саме цей висновок підводить до спільного знаменника Людмилу Богомазову з “Марусі Богуславки” й ресторанних повій – дочок виселених у Сибір куркулів – з роману цього ж автора “Тигролови”: “Дівчата говорили українською мовою!.. Рятуються від голоду й холоду, від безправ’я і смерті, – рятуються ціною краси і молодості, ціною честі і материнського щастя” [45, с. 189–190]. Проте до спільного знаменника – і тільки, адже якби письменник не ввів у текст епізод із намальованою горбатим художником Данком Шигимагою іншою Людмилою Богомазовою, читач сприйняв би трагедію дівчини виключно на соціально-класових регістрах. Через призму враження акторів від побаченого шедедру інші персонажі твору несподівано теж розпізнають в героїні уособлення жіночої краси в апофеозі найбільшого горя: “Ольга тихо ахнула, Ата стрималась, але скрикнула в душі... *На підставці стояла – Людмила Богомазова!* Але яка! *Невимовно прекрасна.* Не звичайна Людмила Богомазова, пропаша дівчина, оклепана «генеральна лінія», а... небесно гарна. Печальна й чиста, як янгол!.. У рисах обличчя викарбувана *прекрасна людська душа, очищена в печалі, в великій трагедії... Божесьька душа...*” [39, с. 290]. Коли Аталя здогадується, що це автор вклав свою власну душу в розтоптану розпустою партійних перелюбників кохану, то й читачі починають розуміти, що в даному випадку Домен Моралі повністю витісняється Доменом Мистецтва, і має рацію не акторка у своєму здогаді, а скульптор у власному баченні. Для розуміння цього явища доречною стає думка Ф. Фелліні про те, що людська цивілізація наполегливо виповідає себе тільки через мистецтво, а також висновок В. Барки про небесний рай, який утілюється лише в мистецтві, а тому мистецтво вище всіх благ і цінностей.

Домени Моралі й Мистецтва є автономними і суверенними, але вони не ігнорують один одного. Мистецтво опосередковано, обхідними шляхами впливає на мораль, але теж підлягає моралі, оскільки митець народився людиною, перш ніж став художником, і оскільки “автономний світ моралі безумовно вищий (і більший за обсягом), ніж автономний світ мистецтва” [497, с. 256–257]. Саме з цієї точки зору можна розцінювати факт появи геніальної скульптури, створеної горбатим митцем у “Марусі Богуславці”, хоч прототипом його красуні й послужила нібито недостойна такої уваги модель. І.Багрянний підводить читачів до логічного висновку, що йдеться не про Людмилу Богомазову, а про ідеал любові закоханого скульптора, не про душу зверхньої і зневажливої, безцеремонно грубої у ставленні до простих людей партапаратної шльондри, а душу автора. Як тут не згадати знамениту слова Е. Дега: “Картина – це річ, яка вимагає не менше підступів, шахрайства і порочності, ніж скоєний злочин” [497, с. 251]. Проте цю фразу не треба розуміти буквально, як буквально розуміє Ксеня в романі “Рай” змалювання людських мук на картині. Геніальні митці, які у своїх творах час від часу зображували жажливі за суттю

речі, аж ніяк не виявлялися кримінальними злочинцями чи збоченцями, що отримували садистське задоволення від змалювання страхітливих сцен. Й хоча існує провокаційне уявлення, що романіст або драматург, щоб лтримати належні знання про те, що саме він змалює в художньому тексті, повинен обов'язково поринути в стихію людського гріха або бути присутнім при такому інфернальному дійстві (детальніше див. “Слід невловимого Протея”, стор. 454 – 455), якраз “самоспостереження, а не який-небудь досвід гріха (завжди бідний і обмежений) – кращий провідник лабіринтами зла” [497, с. 280]. Навіть тоді, коли митець виводить вкрай непривабливих і злочинних персонажів, яких він “вийняв” зі своєї підсвідомості, це не означає, що автор сповідує життєву позицію таких героїв і ототожнюється з ними.

Втім, ще з часів романтизму існує думка про “болота плодоносні”, адже митець не може творити під скляним ковпаком у тепличних умовах, витягаючи виїмково зі своєї підсвідомості персонажів один за одним, як фокусник живих кроликів із чорного циліндра, не може писати, зовсім не знаючи темної сторони реальності, в яку він поринає не лише тому, що є слабкою істотою і ніщо людське йому не чуже, а й тому, що завжди знаходяться інфернальні сили, які підштовхують його до такого експериментування: “Кожна людина, яка в першопочатковому акті свободи, досить потужному, щоб він міг поглинути всю її особистість, вибирає творення добра з любові до добра, обирає й Господа, навіть якщо в цієї людини нема концептуального розуміння Бога” [497, с. 254]. А далі – про те, що коли митець зраджує йому довірену істину й власну художню совість, то автоматично ламає всередині свого таланту метафізичний важіль позитивного впливу на потенційних читачів. Реальні спроби митця приміряти реальний фізичний світ до видуманого ними світу художнього твору шляхом зіставлень зла реального і свого особистісного уявлення про Зло інфернальне ще не може вважатися свідченням про розпусність і зіпсованість автора, як і не можуть ставати речовими доказами цього явища й брутальні епізоди в його художніх творах. За М. Гайдеггером, творчий імпульс народжується в надрах самого буття і через поета, як своєрідного медіума, проголошується світові. Навіть Біблія, особливо Старий Завіт, перевантажена інформацією про страхітливі людські злочини, проте нікому з її читачів не спаде на думку звинувачувати її у пропаганді зла, насильства й розпусти. Іншими словами, фокус мистецтва знаходиться не в площині змалювання, а в авторській позиції, в особистісному ставленні митця до зображеного, мети оприлюднення цього зображення, причинно-наслідкового вектора впливу твору на потенційних реципієнтів. Але митців завжди чатує небезпека, бо вони, відчуваючи потребу в осягненні глибин зла, не можуть задовільнитися абстрактними й теоретичними способами пізнання. Письменники – не теологи й не моралісти. Вони обирають шлях досвіду, екзистенції: щоб створити геніальний твір, можуть “узяти собі в помічники диявола, хоч на півставки, і таким способом досвідчено пройти науку зла, що є прерогативою гріха” [497, с. 276]. Взяти в помічники – цілком ймовірно (детальніше див. “Слід невловимого Протея”, стор. 456). Заставити

диявола створити шедевр – справа неможлива. Інфернальні сили здатні лише “підсувати” митцеві для “ознайомлення” відповідну інформацію – у священний процес творення їх не допущено. Іншими словами, навіть маючи за гіда інфернальну сутність, митець при щирому своєму бажанні й належному прагненні може вийти з-під контролю чи впливу Злих Сил й написати річ, якою вчинить блага діло, застереже чи попередить людство про небезпеку, а цим вчинком у Бога заслужить бодай “спокій”, якщо не “світло” після смерті. Прикладом такого явища вважаємо М. Булгакова з його безсмертним романом “Майстер і Маргарита”. Десь на межі дозволеного й недозволеного балансував і Ф. Достоевський, пишучи романи “Злочин і кара” та “Брати Карамазови”. Чи був російський митець свідомий свого дару пророцтва, – сказати важко, зате О. Гончар, завершивши оповідання “Чорний яр”, яким художньо передбачив катастрофу, подібну до аварії на ЧАЕС, в щоденниковому записі за 20 листопада 1993 року зробив пророчий запис, що це оповідання-пересторога. Водночас мистецтво – оборонна цитадель цивілізації, а оскільки ця цитадель духовна, то вона має ознаки не військового, а скоріше монашого ордену, тому сам художник мусить набирати чину праведника, при цьому водночас залишаючись грішником. Згадаймо Моріакове: “Треба бути святим, але тоді не напишеш роману” [497, с. 275]. Митець запалює факел любові для людей у непробудній темряві земного існування, не особливо сподіваючись на їхнє розуміння доцільності цього духовного світла і не обов’язково отримуючи за свій шедевр гроші, популярність, вдячність чи славу, а переважно й не розраховує на таку зворотню реакцію вже з тієї причини, що ще в час натхнення отримує нагороду за непосильний труд – солодку напівбожевільну гру уяви, візії, мрії наяву: “Він не одержимий пророк, подібний до Кассандри, але такий, що з легкістю піддається пристрастям і спокусам першовідкривач, який, однак, як Одисей, твердо пам’ятає про свій намір повернутися додому” [989, с. 204]. Бути праведником у мистецтві не означає бути праведником у реальному житті. Інколи друге може навіть суттєво зашкодити творчості. Якщо роман “Рай” В. Барки, незважаючи на те, що це перший його великий прозовий твір, в якому з причини учнівства митця можуть прощатися читачами й літературознавцями огріхи, дише силою, повнокровністю зображених подій, виліплених характерів, то романи “Жовтий князь” і “Спокутник та ключі землі” вже створюють враження древніх літами старців у юнацьких тілах. І справа не тільки в гнітючості тем голодомору чи вимушеної еміграції, а насамперед у нав’язливій і часто неоправданій повчальності, неможливості прийняття світською людиною – пересічним читачем – монастирського статуту, зразком якого виявляється художня книга. Теологічні настирливо-повчальні виклади, церковні мірки, чернечі правила, які сповідує і через порушення яких, неймовірно страждаючи, терпить муки головний герой “Спокутника та ключів землі”, в якому час від часу вгадується автор, не сприймаються читачем ні на віру, ні через співпереживання, яке навіює твір. Те, що стає потребою для самого автора – ченця в миру Василя Барки і героїв, яких він береться списувати з

себе, – далеке й мало зрозуміле тим, кому адресована книга. До речі, “сковородинська людина” [932, с. 22] у XVIII столітті не відбулася з тих самих причин, з яких не змогла відбутися у XX ст. “барківська людина” – планку вимог авторами піднято надто високо, ідеал неприйнятний для основної маси, а тому не допомагає навіть особистий приклад автора. Читач може благодушно сприймати високі ідеали героя, щиро співчувати Олегу Паладюку, але не здатний погодитися з нав’язаною автором “Спокутника і ключів землі” ідеєю, що позиція його героя – єдино правильна. Як у романі “Слово за тобою, Сталіне!” В. Винниченка штучна ідея колектократії знівельовала природно закладену в романі животрепетну й дуже актуальну на час публікації ідею зрадженого братства в тоталітарному суспільстві, так і в романі “Спокутник і ключі землі” пропаганда монашого укладу життя підкосила під корінь проблему емігранта-українця в повоєнні часи, не давши їй розгорнутися на повну силу. І хоча названі твори не були написані на замовлення властивимущих, штучне внутрішнє авторське політично-ідеологічне чи моралізаторське скерування проблематики теж призвело до літературних невдач, творчого фіаско як В. Винниченка, так і В. Барку. Цілком справедливо зауважує А. Ткаченко, що коли ж ідеться про свідоме прагнення письменника втілити у творі певні ідеї чи принципи, то й досі залишається актуальним зауваження Ф. Енгельса про те, що чим більше приховані погляди автора, то краще для художнього твору. За Ж. Маритеном, “...уявне зло, в якому «лежить» роман (чи будь-який художній твір, у тому числі й нами згаданий пам’ятник Іуді під Казанню, – прим. О. С.) (так само, як, за словами святого апостола Іоанна, «лежить у злі» наш світ), знаходиться у дивній близькості з реальним злом нашого світу – воно є образ і знак цього реального зла, але знак, що творить дію” [497, с. 274]. Закономірно, що дія цього знака повинна братися до уваги в Домені Мистецтва настільки ж серйозно, як дія Заповідей Божих в Домені Моралі. Застереження, отримане на підсвідомому рівні митцем, часто-густо виявляється настільки серйозним вето, що більшість талановитих авторів або взагалі не беруться за написання небезпечних текстів, або відкладають роботу над ними на невизначений термін і приступають до реалізації задуму вже на схилі віку, як це зробили Й.-В. Гете, Ф. Достоєвський, Т. Манн. У трактуванні літературних текстів такого плану з точки зору архетипної критики вже давно побутує думка, що, торкаючись метафізично особливо небезпечної, майже табуованої у Домені Моралі проблеми, талановитий митець ризикує перейняти роль Кассандри і на майбутнє напроорочити своєму народові страшне випробування, оскільки художній текст перетворюється у вхідні ворота для проникнення інфернальних сил у реальний світ. Договір літературного героя з дияволом (Й.-В. Гете “Фауст”, А. Міцкевич “Пан Твардовський”, М. Гоголь “Страшна помста”, Ф. Достоєвський “Злочин і кара” та “Брати Карамазови”, Т. Манн “Доктор Фаустус”) поширюється на угоду з дияволом цілого народу і підпорядковує собі всіх, від бомжа до академіка, від селянина до міністра. Безперечно, є слушність у твердженнях К.Юнга в тому, що німці в роки Другої світової

війни розіграли угоду Фауста з Мефістотелем через доктрину фашизму на сцені всеєвропейського театру. Польща, лише у значно менших масштабах, ніж німці, угоду Твардовського з дияволом апробувала на західних українцях під час операції “Вісла”. Росія ж й досі носить з ідеєю месіанства (детальніше див. “Слід невловимого Протея”, стор. 459), що передбачає і демонстрацію гордині, й нарцисизм, які відповідають термінології раскольництва “Тварюка я тремтяча чи право маю?” [260, с. 359 – 360], тільки слово “я” у цій дилемі стає синонімом до словосполучення “російський народ”, який для вирішення нібито філософського питання, як Родіон Ф. Достоевського, застосовує збройну силу. Водночас, оскільки “диявол з Богом бореться, а поле битви – серце людей [258, с. 71]”, можна припустити, що Сили Провидіння, зі свого боку, також неодноразово пробують попередити спокушений народ про недопустимість угоди з дияволом і діють через геніїв цієї ж нації, спонукаючи їх до написання саме тих і, власне, таких творів, які пізніше буде названо фатальними і пророчими: “Бог... допомагає, посилаючи своїх посланців, пророків, щоб настановити людей, яким чином вони можуть розпізнавати зло і чинити добро, щоб попереджувати їх і заперечувати їм. Але після того, як це вже скоїлося, людина залишається наодинці зі своїми двома інстинктами – потягом до добра і потягом до зла, і тепер вже сама повинна вирішувати цю проблему” [868, с. 18]. Такі дії Сил Провидіння цілком накладаються на Божу заборону Єві та Адамові не коштувати плодів із одного-єдиного дерева, що була би першими людьми без жодних заперечень і сумнівів дотримана, якби не диявол-спокусник.

Коли ми ставимо геніям у вину сам факт написання твору-застереження, то з такою ж мірою звинувачення можемо підходити й до Бога, але ж і в першому (біблійному) стосовно перших людей, і в другому (численних літературних варіантах переступу різноманітних заборон) випадках явна присутність інфернальної сили, яка відіграє фатальну роль, але якій людина, створена за подобою Божою, зобов’язана протистояти особисто, бо від природи наділена Богом здатністю на власний вибір і власне рішення.

Висновки до першого розділу

Інструментарій методології міфологізму, як на сьогоднішній день найбільш молоді літературознавчої науки, на відміну від інших методологій препарації художніх текстів: психоаналізу, структуралізму, постструктуралізму, інтертекстуальності, герменевтики, компаративістики – розроблений найменшою мірою, тому нами зроблена спроба належно доповнити вже існуючий і систематизувати апарат аналізу своєчасна й актуальна. Визначення границь спектру смислової суті значень, яку містять терміни “архетип”, “міф”, “міфопоетична парадигма”, “міфологічний концепт”, “міфологічна колізія”, “міфологічний мотив”, “міфологема”, “міфема”, “фрейм”, “патерн”, “рейфлемінг”, “міфологічний концепт”, віртуальний “метафізичний домен”, дуже важливі, адже від чіткого

розуміння значень цих літературознавчих понять науковцями залежить і рівень літературознавчих досліджень. Нами укомплектований інструментарій сучасної методології міфологізму досить об'ємний і продуктивно надається для аналізу епосів перед художніх текстів тих митців, які від природи наділені міфологічним мисленням. Чітке увиразнення й упорядкування термінів, якими здатна оперувати лише методологія міфологізму, забезпечує ефективність і якість застосування такого апарату аналізу літературознавцями.

Міфологічний компонент художніх текстів нової української літератури в цілому, а літератури української діаспори 20-х–50-х років ХХ ст. зокрема, несе особливе навантаження. У художньому тексті найчастіше розгортається не власне міф, а його уламки чи підтекстові покликання, алюзії, натяки на ключові моменти сюжетів античних або біблійних міфів. Елементи міфу а художньому творі функціонують на рівні розкодування своєрідних знаків у творі підсвідомістю реципієнта, чим забезпечують співавторство читача з письменником через мимовільну інтерпретацію твору, не залежно, чи для читача процес інтерпретації виявляється свідомою дією, чи тільки підсвідомим явищем. Міфологічний концепт України, як праатьківщини української нації, у літературних текстах, зокрема у ліриці, яка набагато виразніше, ніж проза, передає трансляцію вітаїстично важливої інформації Вищими Силами через митця-медіума, на нашу думку, спричинений впливом на земну Україну-копію її небесного оригіналу – астральної України, яку можна вважати оригіналом у порівнянні з її земною копією. Як засвідчують літературознавчі студії, Євген Маланюк, Олег Ольжич, Іван Багряний або Тодось Осьмачка не завжди могли усвідомлювати, про що саме пишуть, який сакральний зміст ховається за рядками їхніх поезій. Почерпнуті поетами української діаспори з Астрального Архіву сюжети й мислеформи, в яких явні споконвічні мотиви роду, звитяги, збройної оборони рідного дому й рідної землі, пропонують читачам-реципієнтам картини праукраїнської історії у своєрідній тяглоті від найдальших часів до сучасності й постають величезним пластом досі не досліджуваного науковцями матеріалу, для студій над яким не годиться жодна з нині існуючих літературознавчих методологій, крім архетипної критики.

Як явище темпоральності, концепт часу в літературних творах митців із міфологічним типом художнього мислення, вважається найзагадковішим і водночас найменш дослідженим феноменом. Одисей десятиліттями блукав по світу, а Пенелопа не втрачала ні грації, ні жіночої привабливості, абсолютно не старіючи й не перестаючи бути бажаною нареченою для численних женихів. Принцип історизму, який появився значно пізніше, почав передбачати децентралізацію історії від автора, що змальовува окрему епоху, та часу, в якому жив особисто. Виїмково тут-і-сьогоднішнє життя митця, тобто те, що магнетично не тяжіє до прийдешнього, – автоматично робилося безповоротно вчорашнім, безперспективним, надалі не потрібним. Як точка кріплення минулого до сучасного, саме підтекст виявився своєрідною часовою скобою. “Закон випереджувального відбиття” (за П.Анохіним) не

тільки стосовно флори й фауни, а й у застосуванні до геніальних літературних творів діяв безвідмовно: потенційний читач із його насущними запитамися завжди виявлявся метафізично передбаченим автором (концепція “великого часу” М.Бахтіна). Художній індивідуальний час, який спонукає літературного персонажа з певними рисами характеру, світоглядом, можливостями чинити у літературному тексті так, щоб оточення сприймало його дії як норму, для читача стає чарівним ключиком, який відкриває двері зі світу реального в художньо-міфологічний.

Чим талановитіший письменник, тим різноманітнішим постає віртуальний час у його творах. Якщо ж йдеться про генія, то він відчуває час такою ж найвищою мірою, як геній у науці “чує” астральні підказки наукових відкриттів. Врешті, автор навіть своєрідно “бачить” міфологічний час, бо міфології мобілізують національний дух не тільки в епоху формування й народження народу, а до кінця його існування на планеті. Важливо, що в художньому творі, на відміну від реального життя, час протікає, але не витікає безповоротно. Іншими словами, пережити історичну подію бодай ще раз неможливо, а перечитати художній текст, в якому цю подію змальовано, доступно не тільки вдруге, а незліченну кількість разів. Водночас життєва істина й правда художня – різні речі. Першу соціум сприймає як таку, що не підлягає жодній корекції, від другої – очікує дива, своєрідних метаморфоз, граничного наближення минулого до сучасного аж до повного стирання межі між ними. Втеча від сірої буденщини (ескапізм) у світ, витворений автором, внаслідок свідомої чи мимовільної інтерпретації художнього твору робить і читача-реципієнта своєрідним міфотворцем.

Найважливіша координата геніїв – метафізичний час натхнення. Не простір, не історична доба й не соціальні чинники, а момент трансляції і відтворення трансльованого митцем – єдиний спільний знаменник обраних рупорами Сил Провидіння геніїв у літературі, мистецтві, політиці й науці для метафізичної співпраці з Богом. Не залежно від того, де і в якому столітті геніям приходить ся творити, вони завжди споріднені між собою моментами свого натхнення. З причини “виходу” митця із часу натхнення завжди прослідковується фатальна неможливість автора кардинально переробити ним колись створене, адже за умови виняткового успіху (якщо раніше твір не був написаний у момент “зоряного” часу, а тепер цей момент настав) з-під пера вийде зовсім інша книга, а за умови невдачі митець несподівано розцінить свою роботу як недолуге вторгнення на “чужу” територію. З причини втрати поетом-реципієнтом діапазону хвиль транслювання інформації з Астрального Архіву окремі геніально розпочаті поетичні речі можуть виявитися ознаменованими прогалинами-дефектами, як, наприклад, вірш Є.Маланюка “Ні, не покритка Катерина”, або взагалі не стають завершеними поетичними творами й у чернетках фігурують лише як зачини, уривки строф. Архіви письменників час від часу відкривають завісу таємниць натхнення, і дослідники жахаються величезних кладовищ утрачених творчих миттєвостей з причин як авторської неухважності, депресії, хвороби, так і недоречно-випадкових, фатальних “шумів” зовнішнього світу, здатних

заглушити момент сплеску творчої амплітуди, який поновленню або повтору вже не підлягає ніколи.

Міфологічні параметри концепту “Чужого” і “Свого” виявляються надійними захисниками-пограничниками в Домені Нації – метафізичній споруді кожного народу. Нація – це “найбільше “ми” (за С. Хангінгтоном), та земля, де людина в культурному відношенні почувається вдома. Ознаки “Свого” і “Чужого” виразно проявляються насамперед у національній оселі та храмах. Дух культури чітко визначає межу “Свого” і його границі з “Чужим”, оскільки “Чуже” розпочинається там, де закінчується здатність розуміти іншого. Підсвідомі уявлення окупованої нації про винуватця своїх найбільших бід, серед яких найстрашніша – загроза повного знищення, завжди й насамперед стосуються “Чужого”.

Прекрасно усвідомлюючи, що ослаблене, але ще живе національне ядро треба постійно дробити й деформувати ззовні, щоб народ повністю втратив здатність як до розпізнання окупанта, так і до самоідентифікації, радянські політологи надавали класового колориту поняттям “Свого” і “Чужого”, що стосуються виключно національної ознаки, а горезвісним жупелом націоналізму залякали громадян настільки, що навіть найпростіша думка про самоідентифікацію почала сприйматися як ворожа, а водночас – крамольна. Література митців української діаспори прозирала ширше на рівні міфологічної колізії “Свого” і “Чужого” й доступніше розкривала перед читачами наболілу проблему (“Марія” У.Самчука, “Огненне коло” І.Багряного, “Рай” В.Барки). Індивідуальне чужинство, становище тимчасовості, випадкової зайшлості, сторонності в рідному краю – однозначне свідчення того, що межа між “Своїм” і “Чужим” проходить через людину. Знаходитися на такій грані небезпечно й небажано. Саме з причини “соціальної алергії” в романі У.Самчука “На твердій землі” герої твору відчують себе на чужому континенті не стільки не у власному домі, скільки в домі чужому й для них тимчасовому. Водночас для тих, хто з волі обставин опиняється за межами притягання рідного Домену Нації, навіть його найменший складник – фрейм батьківського діму – все-таки залишається міфічним центром світу. Як ядро ментальності в колективному підсвідомому, концепт “Свого” і “Чужого” тримає літературного персонажа в стані активної підтримки чи протидії художнім колізіям, а також опосередковано через реципієнта творів красного письменства, як пересічного чи унікального, але завжди явного представника народу, впливає на суспільне життя, мистецтво, спонукає до процесу державотворення.

Найважливішим і найпотужнішим серед метафізичних доменів народу є Домен Національної Держави. Як міфологічна споруда, він вміщує в собі десятки прибудов, а також внутрішніх багатofункціональних приміщень (національних Доменів Мистецтва, Сім’ї, Освіти й Етнопедагогіки, Збройних Сил, Культури, Моралі, кожен з яких, якщо вести мову про український народ, входить у Домен Української Нації). Відносно автономними прибудовами в Домені Національної Держави виявляються Домени Моралі, Культури й Мистецтва нацменшин, представники яких проживають на

території національно чужої країни, адже їхні домени завжди метафізично підпорядковані доменам власних націй. Чільна, провідна, на найвищому рівні свого розвитку – політична – нація для власних доменів завжди відводить центральні помешкання в Домені Національної Держави.

Домен Української Сім'ї виразно оприявлений І.Багряним у вертепі “Розгром”, хоч про домінуючі нюанси внутрісімейних українських відносин йдеться і в інших його творах, насамперед “Тигроловах” і “Саді Гетсиманському”. Домен Української Сім'ї в романі У.Самчука “Марія” незворотних пошкоджень зазнає тільки з приходом радянської влади на українські терени. Довгочасна бездержавність безпощадно руйнує і національний Домен Освіти й Етнопедагогіки. У “Вертепі” І.Багряного Домен Української Мови відіграє особливу роль у зіставленні з такими ж доменами російської і німецької. Зруйнований Домен Українських Збройних Сил в “Огненному колі” І.Багряного виявляється основною причиною неможливості чергової спроби здобуття незалежності українцями. Державна бездомність української людини на рівні філософського узагальнення (М.Шлемкевич) і водночас адресоване їй метафізичне спонукування Сил Провидіння повернути питома “Своє” в повісті “Маруся Богуславка” І. Багряного показані не тільки через образ бунтівного Петра Сміяна чи талановитої актриси, дочки репресованих батьків, вихованої в радянському сиротинці Аталей Дахно та їхні спроби повернути собі рідний дім чи дізнатися бодай щось про власних батьків, а й через комсомольського ватажочка Павла Гука, рідне село якого – Гута – повністю вимерло в голодному 1933.

До метафізичного розуміння узгоджень Домену Українського Мистецтва з Доменом Української Моралі В. Барка підводить читачів у романі “Рай” в епізоді з художником Федором Дзюбою та його скульптурою персоніфікованої України. Особливості Домену Мистецтва, при порівнянні з не зовсім тотожними правилами, зокрема вето й табу, в Домені Моралі визнавали ще античні мудреці, акцентуючи, що ці метафізичні споруди зобов'язані узгоджувати свої дії і плідотворно співпрацювати на благо Домену Нації, спонукаючи народ виконувати не інфернальну підказку, а Богом визначену вітаїстичну місію, без якої не існує жодного, навіть найменш чисельного, народу.

Консолідуючий, позитивний за своєю суттю, національний міф, у тому числі й авторський, витворений окремим письменником чи когортою митців, шляхом засвоєння його реципієнтами через фольклорні або літературні твори, пронизує та безперешкодно заповнює собою колективну підсвідомість народу, а в ній активізує і узгоджує взаємодію всіх доменів, як вагомих складників основної метафізичної будови – Домену Національної Держави, помножує вітальну енергію насамперед чільної нації. З цієї причини навіть окупований бездержавний народ, що на рівні міфологічного розуміння, Силами Провидіння розцінюється, як мученик і страдник, який терпить за правду, повсякчасно отримує трансцендентальне енергетичне підживлення й особливу опіку Бога.

2. Природа геніального, як заорука міфопоетичного мислення: “В його акордах чути кроки Бога”

2.1. Дещо з міфології творчості.

Проблемі визначної людини в суспільстві присвячено сотні, якщо не тисячі, наукових досліджень. Кожна історична епоха в силу своєї специфіки й домінування певних поглядів, закономірно, вносить нові корективи у питання підходу до проблеми геніальності. Найбільші античні мудреці, серед яких Платон і Сократ, пробували знайти ключик до надзвичайно важливого аспекту визначення джерела, звідки генії підсвідомо черпають інформацію, і, як не дивно, в основному окреслили його досить чітко. Про акт творчої праці поетів Сократ, наприклад, казав так: “...Не завдяки мудрості можуть вони творити, що творять, а завдяки своїй певній природній властивості, ніби в нестямі, подібно до ворожбитів і пророків” [639, с. 89]. До того ж, ще Платон підкреслював, що джерело (у наш час під цим образом слід розуміти колективне підсвідоме, або, іншими словами, метафорично – Астральний (Небесний) Архів, доступний Божим обранцям – геніальним людям серед простих смертних – не є однорідним, на генія там чекає чимало спокус, а також простежується намагання як Сил Провидіння, так і Сил Зла схилити на свій бік, щоб використати його моральний вибір на користь чи на шкоду окремому народові чи й усьому людству: “Ми погодилися самі з собою, що небо переповнене багатьма благами, але також – між іншим, не у великій кількості, – і злом, тому, стверджуємо ми, між ними відбувається безконечна боротьба, яка вимагає надзвичайної пильності. Наші союзники – це боги, а рівнозначно й демони, ми ж, у свою чергу, – надбання тих й інших” [641, с. 404]. У античній міфології Аполлону й музам, які жили на горах Парнас і Гелікон, відводилася величезна роль в житті людського суспільства. З цієї причини Аполлон навіть отримав ще одне ім’я – Сотер (воно перекладається словом “рятівник”), оскільки провіщав майбутнє або особисто, або через оракула й цим рятував державних діячів від хибних кроків чи необачних рішень. Ю.Липа справедливо зазначав, що в античній релігії і філософії не було чіткої межі між людським і божеським: “Для елліна не було нічого дивного, що божеське висловлюється в вождях, рятівниках і добродіях людства” [458, с.162]. Дев’ять муз (правда, спочатку їхня кількість була невизначеною) вважалися небесними помічницями обдарованих талантами людей. Слово “музи” означало “мислячі” і свідчило про те, що ці богині володіли таким великим обсягом інформації, який смертним недоступний.

У древніх народів першими вченими, вождями й мислителями ставали поети, які віршами висловлювалися про минуле племені, роду чи етносу й пророчили розвиток подій надалі. Чи не з цього приводу англійський поет-романтик П. Шеллі вже у ХІХ столітті мав сміливість сказати: “Поети – невизнані законотворці світу” [123, с. 553]. Біблія ж подає два епізоди, які безпосередньо стосуються геніального дару й відповідальності носія за

нього. Перший: Мойсей, що водить іудеїв пустелею, цілком вкладається в типовий образ генія-політика. Більше того, до моменту, коли Бог доручає Мойсеєві надзвичайно складну місію провідника бунтівного й непередбачуваного у вчинках народу, біблійний вождь зовсім не володіє даром оратора: “ «О Господи – я не промовець ні від учора, ні від позавчора, ані відтоді, коли Ти говорив був до Свогого раба, бо я тяжкоустий та тяжкоязикий». І сказав йому Господь: «Хто дав уста людині? Або Хто робить німим, чи глухим, чи видючим, чи темним, – чи ж не Я, Господь? А тепер іди, а Я буду з устами твоїми, і буду навчати тебе, що ти маєш говорити»” [93, с. 59] (Вихід, 4: 10 – 12). Другий: у біблійній притчі про закопаний талант. У прямому значенні йшлося про грошову суму, що на нинішні мірки рівна двадцяти п’яти кілограмам золота, а не про творче обдарування, й у нинішньому переносному розумінні ідіома “закопати талант” означає вже дещо інше, але кара за те, що пролежало бездіяльно, хоч могло приносити користь, досі залишається незмінною й цілком вкладається в параметри біблійного смислу: “Візьміть же від нього таланта, і віддайте тому, що десять талантів він має. Бо кожному, хто має, дасться йому та й додасться, хто ж не має, – забереться від нього й те, що має” [93, с. 37] (Матвія, 25: 28 – 30). Незреалізовані здібності також передбачають низку невдач і тяжких випробувань при житті й сувору відповідальність перед Богом після смерті душі носія таланту.

Коли у XVIII – XIX столітті питання геніальності опинилося в центрі уваги передових мислителів світу, український філософ Г. Сковорода, твердячи про те, що кожна таємниця має свою тень й пояснюючи при цьому, що античні землеміри дізналися про висоту Фарійського маяка з його тіні, до питання геніальності підійшов на основі вчення Сократа про даймона (чи генія), інтерпретуючи значення цих слів як “знаннячко” або “розуміннячко”. Водночас Сковорода підкреслював, що кожна людина складається з двох начал, які протистоять і борються, або, вірніше, в людині існуючих “сутностей: із гірного й ницого, тобто із вічності й тліні, тому в кожному живуть два демони чи ангели, тобто «вісники і посланники своїх царів»” [725, с. 197]. Але геніальна людина, на відміну від пересічної, за Сковородою, ще задовго до народження належить до Божих обранців й здатна виявитися зняряддям Злих Сил тільки з власної волі, самотійно зробивши неправильний вибір.

Згодом у трактуванні філософського питання геніальності дуже багато зробили І. Кант (“Аналітика піднесеного”) та Г. Гегель (“Естетика”). Як Сократ і Сковорода, Кант визнавав скеровуючу роль особистого даймона в творчій діяльності талановитої людини: “Слово «геній» – похідне від *genius*, від характерного для людини і даного людині вже при народженні, охороняючого її і скеровуючого нею духа, з причини навіювань яким і виникають ці оригінальні ідеї” [357, с. 322]. Німецький вчений трактував геніальність як дар, якого не можна набути, а тому це явище не залежить ні від освіти, ні від виховання, ні від старанності. Геній народжується генієм, а не стає ним. Крім цього, Кант розробив досить вдалу спробу окреслити

основні параметри геніальності: “Геній – це людина великого духу не стільки за об’єктом, скільки за інтенсивністю; він становить собою епоху в усьому, за що береться”, “геній людини є зразкова оригінальність її таланту”, “хист до створення того, чому неможливо ані навчити, ані навчитися”, а сміливість геніальної людини спонукається духом з тієї причини, що в протилежному випадку закладене Вищими Силами для реалізації через цю людину “потерпіло б від боязкої обачності” [407, с. 3]. За Гегелем, геніальність – універсальна здібність, спрямована для створення художніх цінностей. Творча енергія, завдяки якій геніальна людина розвиває і вдосконалює цю здібність, не співрівна енергії сучасників. Ще один яскравий представник німецької філософії – Ф. Шеллінг, безпосередньо торкаючись питань геніальності у працях “Вступ до нарису системи натурфілософії, або Про поняття умоглядної фізики і про внутрішню організацію системи цієї науки” та “Система трансцендентального ідеалізму”, називав геніальність найбільш високим, порівняно з усіма іншими, інстинктом, який “скерований на велике і прекрасне” [925, с. 175], а водночас є діяльністю, яка суттєво вивисується над свідомою і підсвідомою сферами творчих актів людини уже тому, що продукт творчості генія завжди істинно об’єктивний і підпорядкований певній силі, яка виокремлює генія серед інших людей і заставляє його виражати словами або іншим чином продукувати те, чого він і сам повністю не усвідомлює і зміст чого безконечний за своєю глибиною. За Шеллінгом, геніальності неможливо навчитися, її неможливо досягти навіть найбільшими стараннями чи будь-яким іншим доступним людині способом, оскільки геній – це “людина, що знаходиться в руках Божих”, латинською мовою – *ratī Deum*” [925, с. 476]. Водночас геніальне обдарування стосується не тільки мистецтва, а й науки і політики, адже “властивість діяти у цих сферах обдської діяльності притаманно лише небагатьом, а до того ж – обраним. Інша річ, що, за Шеллінгом, геніальність у мистецтві й політиці суттєво відрізняється від геніальності в науці, адже все те, що вчений відкриває за принципом “від простого до складного”, геніальним називатися не може: “Геніальність... там, де ідея цілого, безсумнівно, випереджує появу частин” [925, с. 481]. З цієї причини гравітаційна система Ньютона могла бути і навіть стала геніальним відкриттям для її першовідкривача Кеплера, але для Ньютона вже виявилася всього лише науковим результатом. Подібну думку про різницю між геніальним і не-геніальним відкриттям висловлював і німецький філософ ХІХ століття А. Шопенгауер.

Той факт, що на завершальному етапі досліджень геніальності Шеллінг прийшов до висновку, що геній можливий лише в мистецтві, сьогодні аж ніяк не може розцінюватися суттєвю помилкою філософа, бо його умовивід має належно обґрунтовані підстави. По-перше, всі геніальні наукові відкриття здійснюються за принципом *метафори*, а цей троп стосується насамперед мистецтва, а не точних наук чи політики. Ми вже говорили про спорідненість тонкої матерії геніальності з матерією міфу, але йшлося насамперед про невловимість, вислизання, Протееву здатність і геніальності, і міфу мімікризувати й маскуватися. Виявляється, між міфом і геніальністю є не

тільки риси подібності, а дуже тісний і важливий природний зв'язок. О. Потебня у книзі “Із записок з теорії словесності” прийшов до висновку, що міф трансформується в метафору, коли різниця між образом і значенням, які у міфі були різними, але ця різниця суб'єктом не усвідомлювалася, починає реципієнтами чітко вловлюватися. Л. Білецький слово, як таке, розцінював, як найдавніший міф, згодом – метафору, й лише значно пізніше – поняття [94, с. 13]. Геній здатний відчутти момент розщеплення міфу на метафору, а велика кількість метафізичної енергії, яка вивільняється при цьому, очевидно, стає не чим іншим, як згорнутою у вигляді кванта інформацією, яка впливає на психіку талановитої людини, як унікального біоприймача трансцендентних сигналів, і спонукає генія до відкриттів чи шедеврів. До того ж, метафора майже завжди є образом візуальним, а зорове сприймання світу в людини розвинене найбільше, бо “око людини охоплює одночасно непомірно більшу кількість предметів і явищ, ніж решту органів почуттів, разом узяті... Загальна теорія літератури і мистецтва, говорячи про сутність образного мислення, в абсолютній більшості випадків співвідносить таке мислення обов'язково з ланцюгом зорових, оптичних картин дійсності” [338, с. 220]. Специфіка підсвідомості геніальної людини, як надчутливого внутрішнього ока, полягає в тому, що ця людина моментально фіксує сигнал, який невловимий для простих смертних. Внаслідок того, що геній ігнорує все, що не має відношення до відкриття, проте ніколи не випускає з уваги важливого, володіючи “здатністю до концентрації, яка доходить до транс” [278, с. 138], навіть працюючи над якоюсь однією проблемою, він мимохідь розв'язує іншу, вхопивши лише її тінь (вивільнену метафізичну енергію) периферійним зором. Самі науковці й митці як носії геніальності про подібне явище висловлюються афористично. Німецький математик К. Вейерштрасс зауважував: “Не можна бути справжнім математиком, не будучи трохи поетом” [123, с. 448]; всесвітньовідомий філософ, фізик, математик, мовознавець Г. Лейбніц зіставляв практично нібито незіставлявальні речі, ведучи мову про те, що музика є підсвідомими “вправами душі з арифметики” [123, с. 541]; О. Пушкін же визнавав, що “натхнення такою ж мірою потрібне в геометрії, як і в поезії” [123, с. 350], а Д. Овсянико-Куликовський стверджував, що генієві не тільки властиво, але й характерно знаходити оригінальні відповіді на нові і старі запити, оскільки “дар замисленості” (своєрідного входження в транс, на рівні підсвідомості постійної безперервної заангажованості проблемою, причому навіть вві сні – прим. О.С.) набагато важливіший вміння ставити запитання.

У той же час геніальне осяяння ніколи не самоініціюється людиною, якою б талановитою вона не була. Прерогатива контакту з генієм знаходиться виключно в метафізичній сутності, Бога. З цієї причини німецький вчений-енциклопедист К. Вольф пов'язував творчий процес з ідеєю спонтанної активності душі. Раптовість, незалежність протікання натхнення від зовнішніх ситуативних причин, пасивність волі автора і зміненість стану його свідомості, активність підсвідомого, неособове джерело творчого акту визнають практично всі творчі особистості.

Найбільше, що в плані дослідження такого феномена вдається зробити генієві, – це тільки інтуїтивно передчувати наближення контакту з “Астральним Архівом”, а сам контакт сприймати як осяяння.

Осяяння, спонтанне усвідомлення істини, геніальне відкриття може відбуватися й у цілком свідомому стані, але часто-густо осяяння до вченого приходить вві сні, як формула бензольного кільця, яка приснилася Ф. Кекуле у вигляді змії, що кусає себе за хвіст (знову ж таки маємо справу з метафорою). Метафорою можна вважати практично всі першопоштовхи до відкриття: Ньютонове яблуко, переповнену водою ванну Архімеда, подвійну спіраль ДНК і т.д. і т.д. Ще один яскравий приклад метафори як першопоштовху до написання шедевра: структура сиру сорту камамбер, яким пригостили Сальвадора Далі, надихнула його на метафоричне бачення “часу, що розтікся”, внаслідок чого з-під пензля генія появилася картина “Плинні годинники”. Іншими словами, за кожним науковим чи мистецьким проривом криється суто образотворчий компонент. Метафора спонукає до дії чи застерігає від необачного кроку й генія-політика. Напередодні всіх блискучих перемог перед Наполеоном кожна з них в уяві поставала прекрасною жінкою. Та за кілька годин до битви під Ватерлоо геніальний Бонапарт, як візію, побачив разом усі свої попередні битви-красуні, що тримали в руках ознаки слави, але серед них була одна, закривавлена і в кайданах.

Метафора передує створенню мистецьких шедеврів. Геніальне відкриття передбачає повне домінування підсвідомості над свідомістю. Яскрава метафорична підказка з боку Сил Провидіння застає генія настільки зненацька, що його свідомість не встигає відторгнути її як щось алогічне, не варте уваги й часу (детальніше див. “Слід невловимого Протея”, стор. 42 – 44). Р.-Л. Стівенсон, приміром, й сам не міг визначити свій стан під час натхнення: очевидці визнавали, що в такі моменти був непритомно-притомний, майже сонний і в той же час насправді не спав. Е. Гофман також пояснював народження нового твору власним межовим станом між сном і бадьорістю: “Я працюю, сидячи за фортепіано з закритими очима, і відтворюю те, що підказує мені хтось збоку” [475, с. 8]. Про подібний метод творчості залишив промовисті свідчення Б.-І. Антоніч: “Найкраща пора писати для мене – це ранній ранок. Напівпробуджений, ще в ліжку складаю вірші. Тоді уява викликає образи не набагато різні від сонних мрій, і тоді маю дослівно враження, мовби мені хтось у сні нашіптував якісь дивні слова... В інших порах дня при повній свідомості пишу назагал важко і багато виправляю” [342, с. 152]. С. Грузенберг пояснює подібне явище надпотужним впливом підсвідомості.

У 20-х роках ХХ століття західноукраїнський теолог і літературознавець Гавриїл Костельник у праці “Ломання душ” (1923) на матеріалі творчості Т. Шевченка й І. Франка вибудував концепцію про два типи геніїв: власне генія і майстра. Аналізуючи діапазон літературознавчих зацікавлень Г. Костельника, М. Ільницький пише, що критерієм такого поділу стало те, чим керувався Т. Шевченко і чим І. Франко у процесі

натхнення. Т. Шевченкові Г. Костельник приписує домінанту серця (інтуїції, пророчого прозріння), Франкові – домінанту раціонального мислення. Мовою сучасної психології, Г. Костельник визнає Т. Шевченка екстравертом, а І. Франка – інтровертом, хоча справедливо зазначає, що в чистому виді ні власне геній, ні геній-майстер ніколи не існують що навіть у окремих творах один і той самий митець, в якого, наприклад, домінує серце, може проявити себе і як людина, що окремі твори написала за велінням розуму. Інша річ, що митця-екстраверта Г. Костельник ставить значно вище від митця-інтроверта. Як справедливо зауважує М. Ільницький, за Г. Костельником, “серце в поета є основою його генія. Ним власне зближується поет до Абсолюту” і пояснював цей феномен не браком, як він вважав, “систематичного образования” поета, а властивістю його душі, що безпосередньо реагує на події, а не намагається вяснити їх причини і наслідки [343, с.18]. За Г.Костельником, геній – природний, самодостатній, для нього характерна насамперед категорія глибини сказаного, оскільки це резонанс божественної підказки серцю такого митця; майстер – продукт школи, тому свій талант реалізує конструктивно, шляхом дослідження, аналізу, відстоювання правоти якоїсь тези, образно кажучи, розвиває свій талант “в ширину” (детальніше див. “Слід невловимого Протея”, стор. 45 – 47). Душа генія-митця у своїх підсвідомих мандрах отримує більш тривалий у часі доступ до Астрального Архіву, ніж душі геніїв-політиків чи геніїв-учених під час миттєвих візій. Вона зустрічається і спілкується безпосередньо з представниками Сил Провидіння і Злих Сил, а тому геній-митець більше обізнаний у тонкощах метафізичного протистояння і несе більшу відповідальність за свій моральний вибір, ніж менш утаємничені у метафізичні протистояння добра і зла генії-науковці й генії-політики. Беручи до уваги всі переваги генія-митця над генієм-політиком і генієм-ученим, доходимо до висновку, що Ф. Шеллінг, аргументуючи думку, що справжній геній можливий лише в мистецтві, всього лише підкреслював особливу місію геніальних митців і вважав їх взірцевими прикладами найвищої, бо найбільш яскраво вираженої, багатогранної й найбільш затребуваної геніальності.

Г.-Г. Гадамер, основоположник герменевтики, також аж ніяк не задовільнявся виїмково матеріалістичним поясненням змісту художнього тексту й спрощеної ролі його автора як ремісника, сила творінь якого в його природній умілості: “Те, що розповідають чи вигадують поети в порівнянні з історичним повідомленням, має щось від істини загального... Нам варто було б тільки остерігатися того, щоб називати міфи в нашій свідомості «вигаданими історіями». Вони «знайдені» – або краще: в межах уже давно і з давніх-давен відомого поет видобуває нове, що оновлює старе. У будь-якому випадку міф – це відоме, звістка, яка поширена, не потребуючи будь-якого визначення походження і засвідчення... Міфічне передавання містить у собі скрізь момент мислячого визнання і реалізується у пояснюючому подальшому переказі переказу” [222, с. 108–109]. Подібну думку висловлював Гарсія Лорка, коли трактував поетичний образ як трансляцію метафізичного змісту. Д. Донцов для розуміння відповідного явища наводив

надзвичайно цікавий висновок історика О. Тієрі: “Справжню історію знайдемо лише в легендах. Легенда – це жива традиція, і в трьох випадках з чотирьох вона більш правдива, ніж те, що ми називаємо історією” [256, с. 37]. Геній завжди зв’язаний морально-етичною відповідальністю перед Силами Провидіння за те, що йому доручено. Водночас багато геніальних митців ставили перед собою питання, хто скеровує їх на створення шедеврів або підказує правильне рішення, а також чи не є ця сутність Боговорожою. На основі таких дилем виникла версія про “божественну” і “демонічну” причини творчості. Коли ж геній відчуває, що його інформує інфернальна (пекельна) сутність, але при дотриманні обережності й не-запродання душі ця інформація може бути цікава й потрібна людству, він погоджується на ризиковану співпрацю (наприклад, “Лютер слухав від сатани аргументи, які раніше не міг видумати сам” [466, с. 12]), вважаючи, як це робив і англійський письменник Д. Дефо, що обманути диявола ніколи не грішно. Якщо ж йшлося про індивідуальне обрання генієм Сил Провидіння чи Сил Зла, митці, що володіли найвищим даром таланту, надзвичайно рідко допускалися помилки, оскільки практично жоден з геніїв не був обділений найвищою обачністю, яка завжди у скрутну хвилину допомагала зробити правильний. З причини постійного стану готовності геніїв дати відсіч Злим Силам серед афоризмів видатних вчених, політиків, письменників, художників і музикантів часто натрапляємо на певні перестороги й моральні заборони. О. Бальзак зауважував: “Для того, щоб хтось був насправді великим, його серце і характер повинні дорівнювати його ж талантові” [123, с. 488], а Л. Бетховен навіть узагальнював етичні орієнтири шедеврів, наголошуючи, що справжнє мистецтво не має права сквернити себе розробками аморальних сюжетів. Український письменник Ю. Липа з подібного питання висловився ще категоричніше: “Чому найменший робітник, що носить цеглу, відповідає за її укладання, чому найнижчий вартовий відповідає за свій відтинок фронту, а письменник – найповажніша людина свого оточення й культури, може бути безвідповідальним?” [551, с. 3], а К. Юнг не злякався можливих кпинів і відкрито назвав книгу Дж.Джойса “Улісс” “інфернальним монстром”, зовсім не заперечуючи того, що “як зразок технічної досконалості, твір чудовий” [962, с. 384]. Гранична обережність і величезна відповідальність митця інколи вела до свідомого нищення генієм свого дітища. Знищив трактат “Майбутнє хімії” й А.-М. Ампер, вважаючи, що ця праця була написана за намовою диявола, А. Ейнштейн – більшість своїх останніх наукових записів з побоювань, що людство ще не доросло до таких відкриттів і що ці передчасні, а тому дуже небезпечні знання, здатні нашкодити земній цивілізації. Як відомо, спалив свою невидану книгу не лише літературний герой роману М. Булгакова “Майстер і Маргарита”. Ф. Кафка у заповіті вимагав знищення усіх своїх рукописів. Р. Кіплінг викинув у смітєву корзину рукопис твору “Recessional”.

Помимо розправ геніїв над власними творіннями, у мистецтві й науці простежується ще один варіант непогамованої автором внутрішньої

перестороги. За спогадами Т. Манна, він відкладав написання “Доктора Фаустуса”, тому що на нього, як автора, потужно діяла якась містична заборона. Подібні переживання з причини містичного страху перед власними текстами були притаманні Ф. Достоевському, Л. Толстому, І. Франкові. І якщо Д. Наливайко робить висновок, що на схилі віку видатні майстри пишуть твори, які виявляються підсумковими (таким твором, наприклад, була у Й.-В. Гете трагедія “Фауст” або ж у Достоевського роман “Брати Карамазови”), то ми не можемо не взяти до уваги, що саме ці твори й мають шанс зіграти з нацією, до якої належав митець, сатанинський жарт, хоча Силами Провидіння були послані, власне, з метою попередити про небезпеку, застерегти народ від необачного кроку, від того, що зріло в колективному підсвідомому як зловісний прояв колективної Тіні. Наприклад, у роки Другої світової війни Німеччина розіграла з Мефістофелем ту ж ідею вседозволеності надлюдини, якій потрапив на гачок і середньовічний алхімік Фауст, герой безсмертного Й.-В. Гете, а повертаючись до “символічної паралелі між історією Леверкюна і долею Німеччини” у романі Т. Манна, можна зробити висновок, що йдеться про ту саму “добру Німеччину”, яка пішла згубним шляхом з власної волі. Інша річ, що, зовсім не знімаючи зі своїх героїв провини за “спілку зі злом” і служіння Силам Зла, геніальні німецькі митці у фіналі творів не позбавляють їх (а отже, й власну націю) променя надії, “моторошного хисту покути й відшкодування” [557, с. 22]. Про подібне явище запродавства душі нації дияволу згадує і Д. Донцов у праці “Від містики до політики”, наводячи як приклад не тільки твір Гете “Фауст” й історію Німеччини, а й поему “Пан Твардовський” А. Міцкевича і підписаний у 1920 році між Польщею і більшовиками Ризький договір, за яким “пан Твардовський” отримував “галицько-волинську Маргарету (recte Марусю)” у віддяку за те, що за московським дияволом визнав “повне й виключне право розпинати Київську Україну”, але за цю не таку вже й велику послугу Мефістофеля в 1939 році “пан Твардовський” мусив віддати свою душу і “бездушним трупом лежати над Вислою” [256, с. 55 – 56], коли червоний сатана підписав угоду з коричневим і поступився Польщею німецьким фашистам.

Перестороги, які відчують генії перед написанням названих текстів, однозначно засвідчують про особисте усвідомлення ними дару пророцтва, яке після оприлюднення вже не може не здійснитися. У Е. Фромма знаходимо гіпотезу, що підсвідоме кожної людини, а отже, само собою розуміється, й талановитої, геніальної, містить надзвичайно великий за розмірами і потужний у внутрішній своїй силі пласт інформації, більшою мірою в часі такої, що стосується тернистої висхідної еволюції виду *homo sapiens*, до точки, яку людство вже пройшло на даний момент, і меншою мірою, очевидно, усіченої, лише ймовірної, а не обов’язково пророчо-достовірної – тієї частини шляху розвитку людства, яку ще доведеться пройти: “Свідомість подає соціальну людину, випадкові рамки, накладені історичною ситуацією, в яку закинута людина. Підсвідоме явить універсальну людину, витоки якої в космосі; воно становить її минуле, що

сягає зорі людського існування, і її майбутнє аж до того дня, коли природа гуманізується, а людина «натуралізується» [868, с. 350]. Іншими словами, за Е. Фроммом, підсвідомість окремо взятої людини містить у собі все те інформативне багатство, що нагромадила цивілізація від часу вигнання перших людей з Раю до майбутнього другого пришествя Христа, коли між окремими людьми, зокрема і між людством та природою, взагалі не виявиться фрустраційного антагонізму (детальніше див. “Слід невлучивого Протея”, с. 50 – 55). Водночас не можемо обминути увагою, що “прозирання” в майбутнє митцями й віщунами мають багато спільного з явищем синхроністичності (за К.Юнгом), коли присутність одного об’єкта неминуче викликає неодмінну появу іншого, який нічим не пов’язаний з першим, хоча з точки зору логіки таке багатократне співпадання просто неможливе.

Та якщо проза рясніє пророцтвами не так уже й часто, то в ліриці це явище більш помітне. Скільки митців навіщували свою власну кончину з дивовижною точністю стосовно місця і обставин (наприклад, у вірші М. Гумільова “Я и вы” знаходимо явне пророцтво: “И умру я не на постели / При нотариусе и враче, / А в какой-нибудь дикой щели, / Утонувшей в густом плюще” [210, с. 305], що може бути зіставлене хіба що з Осьмаччиним: “І в Баварії десь, у німій чужині, / ні для кого не свій, ні для люду, / без любові й страждання лежу у труні / до останнього Божого Суду” [607, с. 192], у О. Теліги зустрічаємо дивовижно яскравий образ душі в червоній амазонці й передчуття гарячої смерті [801, с. 50], у Ю. Дарагана за його ж пророцтвом і у відповідь на звернення до Господа: “Боже, зроби зі мною, що хочеш, якщо треба – замуч мене, покаліч, задуши, але дай мені стати великим признаним поетом” [431, с. 3], на думку Л. Куценка, “збулося ВСЕ – і муки сухітника, і каліцтво, і задушення хворим горлом і спаленими туберкульозом легенями” [431, с. 3], у В. Стуса – маємо унікально точно прижиттєве передбачення свого посмертного вороття в Україну і аж тоді всенародних визнання і слави: “Народе мій, до тебе я ще верну, / і в смерті обернуся у життя” [795, с. 114]), скільки поетів у підсвідомих візіях побачили картини майбутнього своєї нації, картини зловісно-страшних випробувань й, здається, лише з тією метою, щоб не нажахати сучасників, ледь прикрили їх вуаллю символів у своїх художніх текстах. Звичайно, стосовно останнього твердження йдеться не винятково про М. Нострадамуса як визнаного віщуна. Дар пророцтва підтверджується текстами “Розритої могили” Шевченка і поезій І. Франка, ліричних одкровень Л. Українки та О. Олеся, “Скорбної матері” П. Тичини, багатьох віршів Є. Маланюка, В. Барки.

Т. Осьмачка навіть не дожив до побудови атомного Чорнобиля, але ж ще при житті, в досить молодому віці, побачив всепланетарні наслідки атомної катастрофи у візії, на основі якої появилася страшна за силою свого звучання поезія. Про дотик до того матеріалу Небесного Архіву, в якому йшлося про квітень 1986 року, вірш “Гуральня” свідчить однозначно: *“Україна варить пиво на Дніпрі. / Мов туманом, / сірим димом / оповиті села, / ліси, поля / і луки... / З африканської пустелі / видно у димах / примару світову /коло Києва в стєну – / гуральню! / Залізними ворітьми /*

проломила небо, / степ угнула в чорний яр, у м'які тумани... / І льохи горлаті / віків минулих / удавила / у мокрі печери... / А врата ж ті вищі / та й од гір Карпатських!.. / На вратах горить ліхтар... / розпускає світ кривавий / до Китаю та у Лондон. / З океанів вітри линуць, / свистом ріжуть скелі в горах / ще й збивають хмари; / грім скрегоче над Савун-горою, / блискавками рве дими / та гойда гуральню / серед степену України, / як на череві важкім... / Бич тарахка на Вкраїні – / луна стогне в Альпах!.. / Люду силу незліченну / гонять чорним степом / виробляти пиво... / Ліси ронять свіже листя, / хліба гинуть на полях... / А далеко по руїнах / за отарами народу / котить буря / з глибу степену... / Йде ярами, / йде лісами, / зливами-дощами / споліскує землю, / долива моря!” [608, с. 21 – 23].

Виокремивши курсивом ключові місця поетичного тексту, спробуємо пояснити твір з проекцією на чорнобильську катастрофу. Перед нами постає самовдоволена Америка, сита Західна Європа зі своїми самовпевненими політичними пророками. Перша констатація факту, що Україна варить якесь пиво ще не насторожує читача, хоча ми вже готові це “пиво” сприймати у значенні чогось негативного, асоціативно пов’язаного з художнім образом вина як пролітої людської крові під час бенкету, що доволі часто зустрічається в літературі, насамперед, у “Слові о полку Ігоревім”, – фатальної участі присутніх. Сірий дим налаштовує читача на сприймання пожежі, що тільки-тільки почалася, та за короткий час, як наголошує автор, цю пожежу вже видно й з Африки, а сама гуральня (під якою однозначно починає вгадуватися якийсь важливий і небезпечний об’єкт, для сучасного читача – однозначно ЧАЕС) сприймається як символ прориву чи нахабного вторгнення Сил Зла – “примари світової”. Залізні ворота – захисна оболонка реактора. Закономірно, що вони проломлені вибухом, а на даху четвертого блоку – ліхтар вогню. Наукова версія компетентної комісії, що вибух на атомній станції стався внаслідок того, що обірвався урановий стержень, тут передана художніми засобами: степ увігнувся від зваленого на нього непосильного тягару, перетворився у чорний яр, льохи історії потонули під фатальним зрушенням тектонічних плит. Автор ще раз повертається до образу залізних воріт з певною метою. Цього разу дізнаємося, що ворота не лише проломили небо, а що вони вищі від Карпатських гір. Це своєрідна паралель до деталей реального факту, адже деякі науковці вважають, що Україна не зазнала смертельної для неї дози радіації лише тому, що основна частина викиду радіоактивного пилу з якихось причин потрапила не в атмосферу, а була викинута вибухом значно вище – в стратосферу. Безперечно, що чорнобильська катастрофа перелякала світ, тож не дивно, що у поезії відсвіт кривавого ліхтаря падає аж на Китай на південному сході й навіть досягає Лондону на північному заході. Водночас у творі йдеться не про грозу як природне стихійне явище, яка блискавками рве хмари, а про апокаліптичну картину, коли блискавки розривають завісу димів, тобто про те, що це небачена пожежа і що погасити й ліквідувати її наслідки дуже тяжко. Образ бича – біблійний символ Божої кари. Його удари настільки сильні, що відлуння чути в Альпах. Безглузде використання непомірно

великих людських ресурсів для ліквідації катастрофи показано як підневільну видиму смерть, тим більше, що в зоні вже гине навіть зелена природа, не те що люди: “*Люду силу незліченну* (тисячі – прим. О. С.) / Гонять *чорним* (радіаційним – прим. О. С.) степом / *Виробляти пиво*” [607, с. 23]. “Виробляти пиво” – тут: гинути в муках. Як бачимо, поезія має конкретну прив’язаність до історичної події, котра в час написання твору знаходилася в майбутньому, й зрозуміло, що з якихось матеріальних інформативних джерел Т. Осьмачка не міг почерпнути й сотої частини того, що описав, як візію.

У дореволюційні й перші пореволюційні роки відомими у той час науковцями Д. Овсяннико-Куликовським та С. Грузенбергом у Росії були зроблені цікаві спроби аналізу творчості й натхнення як її обов’язкової й особливої складової. Що цікаво, у цих дослідженнях матеріалістичний підхід не виключав ідеалістичного. Д. Овсяннико-Куликовський, наприклад, цілком серйозно вів мову про “Когось у сірому” як інфернальну сутність з роману Л. Андрєєва “Життя людини”, про інтуїцію писав, що вона “тільки породжує точку відліку роботи; справжня ж робота мислі відбувається свідомо, зрозуміло, за умови й постійної участі *підсвідомої сфери*” [581, с. 172], а в праці С. Грузенберга “Геній і творчість” є розділ “Теорія катарсису” з підрозділом “Творчість як катарсис”, розділи “Містична концепція творчості” й “Творча інтуїція”. Специфіка творчого акту в наш час розглядається насамперед як складова психології творчості (найбільш відомими науковими розвідками такого спектру в українському літературознавстві стали книги В. Фаценка “У глибинах людського буття: Етюди про психологізм літератури”, Г. В’язовського “Творче мислення письменника”, О. Іліаді “Природа художнього таланту” та М. Наєнка “Інтим письменницької праці”), але з причини матеріалістичного, а не ідеалістичного, тим більше, не міфологічного підходу автори перелічених нами літературознавчих книг не пояснюють багатьох нюансів, які стосуються генія і його натхнення. У той же час ще Б.-І. Антонич у статті “Національне мистецтво” причинно-наслідковий ланцюжок творчого імпульсу подає за схемою “від спонуки до враження, від враження до уявлення, від уявлення до укладу уявлень, від їхнього укладу до засобів барви чи слова, і в кінці матеріалізація цих засобів”, а одночасно визнає, що “метою мистецтва є викликувати в нашій психіці такі переживання, яких не дає нам реальна дійсність” [342, с. 76], а отже, дотримуючись логіки, сміємо продовжити: якщо не дає, то й не можуть ці переживання з неї бути взятими, а джерело їхнє знаходиться за межами матеріального світу і не належить митцеві на правах приватної власності, навіть якщо вона й інтелектуальна. Як тут не згадати слова Рабідраната Тагора про те, що література не може мати особистісного характеру, оскільки не належить авторові, а є божественним одкровенням [4, с. 3]. Важливу думку про метафізичний зв’язок митця з “Небесним Архівом” також подає Л. Українка у праці “Міхаель Крамер”, остання драма Гергарда Гауптмана: “Гауптман був містиком настільки, наскільки ним буває справжній поет” [824, с. 153]. Пояснюючи метафізичні

особливості процесу творчості, К. Юнг постійно наголошував на провідній ролі колективного підсвідомого, яке акумулює зарховані знання про рід, народ, расу і всю земну цивілізацію, до якої належить кожен з нас, та її історію до найменших подробиць. Проте ні для кого не є секретом, що коли у зв'язку з терміном “колективне підсвідоме” ми вживаємо означення “наше”, то це “наше колективне підсвідоме” таке ж саме “наше”, як “наше небо”, “наше сонце”, “наше минуле й майбутнє”, “наш час”, “наша планета”, “наша цивілізація”, а отже, воно водночас “наше” і “не-наше”, іншими словами – ще чиясь, і не стільки виїмково “чиясь людське”, як водночас і чиясь “нелюдське”, відмінне від людського, належне живій і розумній структурі іншого плану, істоті чи істотам найвищого рівня. Так з суто матеріалістичного підходу до “колективного підсвідомого” ми наближаємося до межі, за якою закони фізичного світу перестають діяти. Наше “колективне підсвідоме”, знаходячись у черепній коробці кожної одиниці з виду *homo sapiens*, несподівано в той же час виявляється Небесним Архівом, де є все про все, що було, є і буде від часу створення світу до його закономірного кінця і нового народження, хоча цим новим народженням і уривається інформаційна програма архіву (детальніше див. “Слід невловимого Протея”, стор. 59–60). К. Юнг справедливо зазначав, що часто здається, що художні твори “виникли, наче вже були завершеними ще до появи у світі, подібно до Афін Паллади, яка вийшла з голови у Зевса... Твір несе разом з собою свою особливу форму; все, що автор хоче додати, відторгається, а те, що сам він пробує відкинути, виникає знову” [964, с. 366]. К. Юнга влучно доповнює С. Грузенберг: “Приписувати походження винаходів і відкриттів грі сліпого випадку так само наївно, як наївно було би приписувати, наприклад, появу дитини випадковому падінню її матері, що викликало передчасні роди: відкриття і винахід “виношуються”..., “зріють” як організм в утробі матері” [205, с. 189]. Висновки К. Юнга й С. Грузенберга, як бачимо, зовсім не заперечують містики в процесі створення шедеврів, більше того, у наведених нами висновках ця містика підтекстово звучить насторожуюче й шокує. Останнє, правда, спонукає нас повернутися ще до однієї грані проблеми, а саме: чи таким уже безпечним є відвідування митцем Небесного Архіву і чи таким уже виїмково позитивним явищем стає здобута ним інформація. На жаль, тут спостерігається певна страшна закономірність. Доступ – відкритий, матеріалу в Астральному Архіві на всі випадки предостатньо, та правильне його осягнення й трансформація в художнє полотно не завжди адекватні тому, чого, здавалось би, треба однозначно чекати. По-перше, “гість” може виявитися підставною особою, яка заради власних амбіцій і бажання прославитися, розбагатіти, заставити потіснитися справді талановитих і т.д. (причин може бути багато, що, зрештою, не міняє суті справи) безцеремонно вдерлася в храм, порушивши заповідь “Не вкради!”, і, радіючи, що в неї навіть “не перевірили документів”, взялася до студій, внутрішньо не будучи до них готовою й до того ж не поблагословленою на цю далеко не безпечну місію Силами Провидіння. Закономірно, що в такому випадку страшне фіаско неминує, більше того, не стільки для самого автора (хоч для нього

рано чи пізно – теж), скільки для його прихильників і поціновувачів, адже “псевдогість”, яким найчастіше, зрозуміло, стає інтроверт, що внутрішньо протестує проти “диктування” йому художнього тексту і обов’язково береться на власний лад перейнакшувати те, що осягнув, має всі можливості таким твором збити на манівці багатьох, хто читатиме його й повірить у правильність запропонованого героями шляху чи вибору. У К. Юнга знаходимо унікально точно визначення подібного стану речей: “Для людини, засліпленої яскравим світлом, темрява стає благословенною і вільною долиною, раєм визволеного в’язня... Якщо глянути на справу з тіньової сторони, ідеали не є маяками на вершинах скал, а наглядачами і тюремщиками, нібито метафізичною поліцією” [962, с. 397]. Але навіть якщо “гостем” став екстраверт, гарантії, що він зможе почерпнути виключно справжні, високі для людської цивілізації чи свого народу орієнтири, нема.

Втім, навіть найгеніальніша людина ніколи не отримує повного доступу до скарбниці підсвідомого, бо вловлює її лише час від часу, та й то здебільшого в зашифрованому виді й невеликими дозами, спонтанно, через сновидіння і візії. Здебільшого митець черпає з підсвідомості сюжети, образи, колізії, не даючи собі навіть звіту, звідки з’являються ці майже метафізичні продукти, щоб несподівано й дивовижно отримати фізичне тіло – стати художнім текстом, картиною, кантатою, симфонією і цим самим набрати рис матеріального явища. Усвідомлене бажання будь-якою ціною дістатися бажаних скарбів виникає лише тоді, коли конкретна людина вже втаємничена, що ці скарби існують і що доступ до них можливий, оскільки бодай раз її як розумну сутність було допущено туди. Правда, таке усвідомлення не завжди означає, що це обов’язково вдасться зробити знову, а якщо вдасться, то чи дійсно вона добереться до справжньої бази даних, а не викривленої інформації – дезінформації, й чи відбуде подорож всередину себе й усієї земної цивілізації без ризику для власного психічного здоров’я (детальніше див. “Слід невловимого Протея”, стор. 61–63).

Оскільки Астральний Архів є спільною власністю темних і світлих Вищих Сил, а вони завжди гарантують право особистісного вибору кожному “відвідувачу цього закладу”, та все ж усіма можливими способами, починаючи від “пряника” і закінчуючи “батоном”, намагаються перетягнути його на свій бік, відповідно заохочуючи або шантажуючи, нагороджуючи або караючи. Зустрічі душ митців з інфернальними сутностями у час метафізичних мандрів пеклом призводять до проникнення відповідних образів у художні тексти, а тому, на нашу думку, не випадковістю і не грою творчої уяви автора варто вважати тінь батька (привид) у трагедії “Гамлет” В. Шекспіра, чорного чоловіка в трагедії О. Пушкіна “Моцарт і Сальєрі”, Когось у сірому в романі “Життя людини” Л. Андрєєва, нерухомого і чорного Когось, хто “медным голосом зовет” свої жертви й “людей считает в тишине” [99, с. 76], а також, замаскований інфернальним світлом, регоче над нещасними робітниками у жовтих вікнах (вірш О. Блока світлих Фабрика” (“В соседнем доме окна желты...")), Карно у “Санаторійній зоні”

М. Хвильового, невідомого чоловіка, що володіє кількома мовами й появляється лише для знищення радянських дівчат-диверсанток, яких й не збиралися розстрілювати бійці дивізії “Галичина” у романі І. Багряного “Огненне коло”. Втім, перелік інфернальних сутностей в художніх текстах можна продовжувати й продовжувати.

Окремі митці мають доступ до “Астрального Архіву” протягом усього свого життя, а іншим вдається лише раз чи два скористатися такою інформацією для унікально художньо цінного твору, а потім або взагалі не творити, або писати прохідні речі. Для прикладу досить взяти О. Турянського, якому вдалося написати один-єдиний, але зате геніальний (без жодних перебільшень!) твір “Поза межами болю”, а все інше ним написане виявилось у порівнянні з цим полотном нікудишнім, образно кажучи, сокирою тесаним пересічною людиною без Божого благословення. В У. Самчука таким винятково вдалим твором виявився роман “Марія” і перша частина “Куди тече та річка” тетралогії “Волинь”. Що сталося? Таж не міг, наприклад, У. Самчук так раптово розучитися писати, щоб остання частина його “Волині” стала не просто нудно-тягучою, а взагалі нечитабельною! Значить, цих письменників просто відлучили від “астрального архіву”, образно кажучи, позбавили “читацького квитка”, але за інерцією, покладаючись на нібито свій власний таланти, митці ще довго в муках невдач і розчарувань писали і надіялися на успіх. Подібний випадок творчої невдачі Т. Осьмачка передає в повісті “План до двору”, хоч йдеться тут про маляра-самоука. Стверджувати, наприклад, як це робить сам Осьмачка, що причиною фіаско його героя Нерадька стала відсутність навиків звичайних малярських азів, несерйозно. Катерина Білокур у таких справах була компетентна не більше від Осьмаччиного героя, проте малювала шедеври, перед якими благоговіли визнані генії пензля. Тож у повісті “План до двору” Т. Осьмачка подає досить цікавий з точки зору дослідження архетипного аналізу епізод творчості. Герой цього твору Нерадько, ховаючись від арешту, перебуває свою лиху годину в чужої жінки. Його похвалання, що згодом у світі не пропаде, дасть собі ради, бо може жити з заробітків художника, були звичайнісіньким блефом, але наївна Лепестина навіть не запідозрила чогось такого й почала вимагати, щоб він її намалював. Проте Т. Осьмачка не просто передає хвилювання Нерадька, який взявся за малювання, не маючи жодного уявлення про техніку цього виду творчості, а й раптове інтуїтивне відчуття юнаком правильного освітлення й без жодної практики спонтанне опанування секретами малярського мистецтва. Ми відчуваємо розгубленість Нерадька, спостерігаємо його внутрішнє самобичування, викликане гнітючими переживаннями, що взявся не за свою справу й тепер буде посоромлений. Проте в якийсь момент юнак відчуває внутрішню спроможність таки намалювати тітку. Чисто інтуїтивно він вибирає найоптимальніше освітлення натурщиці й, хоча не має малярської освіти, приступає до праці цілком професійно, уже вияснивши для себе, що саме на малюнку має бути головним, що другорядним, а що взагалі можна випустити з уваги й навіть не

відтворювати на картині. Творча удача настільки підносить Нерадька, що він переповнюється зворушливою вдячністю до тітки й цілує її в руку. Проте на цьому творчий процес ще не завершується. Нерадько ще весь у полоні створеного, а тому й пізніше не може відірватися від свого малюнка й повірити, що своїми руками створив такий шедевр: **“Чи другий раз він зміг би так намалювати? У його серце забило тривогу. Він відповіді боявся.** Нерадько мало бачив картин добрих на своїм віку. А як і бачив щось путнього, то тільки у альбомах мистецтва. **Але нічого подібного з тими чарами, які були в його портреті, він не зустрів!.. І в хлопця навернулася думка, що в йому сидить велетенської сили художник”** [606, с. 158]. Якби Т. Осьмачка на цьому епізоді ввірвав нитку творчого процесу свого персонажа у “Плані до двору”, то така ілюстрація взагалі не годилася б для нашого наукового дослідження. Навіть ще одна заставка про художню цінність картини Нерадька в кінці твору не врятувала б справи, тим більше, що сам Осьмачка у вирішенні питання творчості головного персонажа сходиться на манівці й прямо заявляє, що його Нерадько як талант не відбудеться з тієї причини, що “в селі на мистецтво дивляться так само, як і на потребу чобіт. І як немає в селян академії шити чоботи, так вони не знають, чи їм потрібні академії мистецтв” [606, с. 235]. Проте проблема творчої невдачі, якої дещо пізніше зазнав Нерадько, вже повіривши, що він – геній, – це проблема іншого порядку, ніж та, якою засмучує читачів автор, заявляючи, що Україна ніколи не зможе блиснути кольором свого духа з-під пензля його героя, бо він капітулював як художник і до палітри більше не візьметься. Нам важливо, що творча невдача маляра-самоука у “Плані до двору” виписана не з меншою скрупульозністю, ніж його ж натхненний акт створення шедеву. Процес малювання діда у святково прибраній світлиці не приносить Нерадькові радості від самого початку, і зовсім не з тієї причини, що натура цього разу не колоритна й пріснувата. Те, що освітлення не виявилось вдалим, теж було справою поправимою, а неприязнь до старого селянина в Нерадька з’явилася аж тоді, коли після кількох спроб він так і не зумів хоч у загальних рисах накидати дідове обличчя. Та найголовнішим для нашого дослідження стає факт, що Нерадько збагнув внутрішню причину своєї невдачі, причину, яка залежала не від умілості його руки, а від творчого осяяння, Божого імпульсу: “...Хто ж його зна, що там вийшло із портретом тітки Лепестини... Там не те... **Там щось є інакше, бо і в йому тоді щось було таке, з якого зараз і сліду нема. Там він з першого разу почув, що його рука креслить не людською силою,** а тією, що ніде, ні в яких книгах не вчитаєш, як її здобути. **І коли вона є у людини, то ні за які царства її не перекупиш”** [606, с. 201]. Проте інтуїтивне осягнення героєм твору Т.Осьмачки причини творчої невдачі, як відсутності моменту натхнення й задоволення, Нерадьком узагалі не береться до уваги. Талановитий самоук не стає на шлях геніальності з причини власної гордині й самовпевненості, які диктують йому рішення покладатися лише на себе й не приймати допомоги з боку для нього незрозумілого й відлякуючого джерела, яким є не що інше, як Астральний Архів у момент трансляції (часу натхнення).

Тим часом радощі творчості стають завдатком письменникові за тяжку і виснажуючу інтелектуальну, а у випадку написання великих за обсягом художніх полотен, – ще й фізичну працю. Ні з чим не зрівняна насолода творчого акту і поява з-під пера дивовижних за своєю красою рядків змушують багатьох митців признатися самому собі у священнодійстві, у словесному ворожбитстві. У той же час геній, в якій галузі він не творив би, суттєво відрізняється від ворожбита, шамана, піфії, хоча й сам теж дуже часто наділений пророчими якостями (про що ми скажемо дещо пізніше – прим. О.С.). Геній – це ще до народження прискіпливо облагороджений всіма можливими способами представник людства, бажаний і довгожданий обранець Вищих Сил Провидіння, а ворожбит – самозванець, тому найчастіше – знаряддя в руках Злих Сил. Закономірно, що ставлення до митця в такому випадку буде іншим, ніж до чаклуна, хоча боротьба Сил Провидіння і Сил Зла за нього, як за вісника, точніше, за те, куди саме він поведе людство, обов'язково точитиметься протягом усієї його творчості, а значить, свідомого фізичного життя автора, незважаючи на галузь, в якій він творить. Результат творчих потуг обраного Вищими Силами для виконання певної місії генія для Провидіння значно важливіший від долі того, на кого впав вибір. К. Юнг справедливо наголошував на цій другорядній ролі митця: “Потреба творити живе і росте в ньому подібно до дерева, що тягнеться з землі й живиться її соками. Ми не помилились, напевно, якщо будемо розглядати творчий процес як живу істоту, імплантовану в людську психіку” [964, с. 369]. Те, що ця “імплантована жива істота” може до краю виснажити й навіть довести до загибелі автора, щоб тільки отримати власне життя у вигляді художнього твору, ні для кого не секрет. Більшість талановитих людей це мужньо усвідомлює ще на початку сходження до вершини свого таланту. У І. Франка є дуже доречна для такої ілюстрації поезія “Semper tūo”:

“І перед плодом власної уяви / Стоїш, мов перед божеством яким, / І сушиш кров свою йому для слави, / І своїх нервів сок, свій мозок перед ним / Кладеш замість кадила й страви, / І чуєш сам себе рабом його й підданим, / Та в серці шепче щось: “Ні, буду твоїм паном”. / Не вір сим пошептам! Зрадлива та богиня, / Та Муза! Вабить, надить і манить, / Щоб виссать “я” твоє, зробить з тебе начиння / Своїх забагань, дух твій спорожнить. / Не вір мелодії, що з струн її дзвенить: / “Ти будеш майстром, будеш паном тонів, / І серць володарем, і владником мільйонів”. / О, не дури себе ти, молодая ліро! / Коли в душі пісень тісниться рій, / Служи богині непохитно, щиро, / Та панувать над нею і не мрій” [852, с. 269]. Цим віршем І. Франко безпосередньо перегукується з К. Юнгом, передаючи, як сама творча людина сприймає нею створене й оцінює власну роль у народженні шедедру: “Вір несе разом з собою свою особливу форму; все, що автор хоче додати, відторгається, а те, що він сам пробує відкинути, виникає знову. У той час, коли свідоме мислення стоїть збоку, вражене цим феноменом, автора захлинає потік думок і образів, які він ніколи не мав наміру створювати і які з його доброї волі ніколи би не змогли спромогтися на існування” [964, с. 366]. Дошукуючись витоків, першопоштовхів, асоціативних ланцюжків, які

призвели до появи геніального тексту, самі митці деколи переживають неабияке розчарування, переконавшись, настільки не відповідає банальна першопричина творення остаточному варіанту створеного (детальніше див. “Слід невловимого Протея”, стор. 67–68). Але на якомусь етапі досягнення свого таланту кожен автор все ж змушений визнати, що творить шедевр його власне “Я”, що це його власна внутрішня природа відкриває себе і проголошує те, чого ніколи й не було на язиці.

Сучасні психоаналітики (зокрема С. Гроф, А. Хофман, В. Налімов), експериментуючи з наркотиками ЛСД-25, МДІ, “Екстазі” та до них спорідненими галюциногенами, для руйнування межі між “Я” та зовнішнім світом і досягнення пацієнтами-добровольцями глибинної, абсолютно іншої реальності, ніж та, що існує у фізичному світі й нам звична від народження, на основі цілого циклу досліджень довели, що колективно підсвідоме людини містить надзвичайно багату й неймовірно велику за обсягами інформацію. Але про це відали ще дикі племена: “Всі людські групи доіндустріальної ери знали, що матеріальний світ, який ми сприймаємо і в якому діємо в нашому повсякденному житті, не є єдиною реальністю” [203, с. 247] (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 69 – 70).

Дивацтва геніїв і незрозумілість оточуючими їхньої поведінки аж ніяк не применшують важливості відкриттів чи ваги створених шедеврів цими унікальними представниками роду людського, які можуть вважатися єдиними незамінними людьми на планеті. В. Ефроїмсон це підкреслював особливо: “Геніальність настільки індивідуальна і неповторна, що за кожним іменем генія – Моцарт, Бах, Бетховен, Мікеланджело, Леонардо, Рафаель, Ньютон, Декарт, Ейнштейн – виростає цілий світ, ні на який інший не схожий, величезний, космічного, всесвітнього масштабу” [278, с. 137]. Водночас те, що залишається таємницею чи напівтаємницею творчості навіть на все земне життя генія і його оточення, ніколи не залишається секретом для Сил Провидіння, які вибирають генія найефективнішим знаряддям впливу на окремих народ чи усе людство в перспективі й заставляють його своїми творами мистецтва, науковими відкриттями чи політичною діяльністю значно випереджувати свій час. Російський літературознавець М. Бахтін, сповідуючи в основному матеріалістичну концепцію природи творчості, в окремих працях впритул підійшов до все-таки міфологічного розуміння сутності, ролі й призначення геніального митця. Його послідовниця Н. Бонецька, наприклад, з цього приводу пише: “Первинною реальністю художньої творчості і мистецтва для Бахтіна стає спілкування автора і героя; це факт буття, і Бахтін пише про нього цілком серйозно. Також не метафізично, але буквально Бахтін уявляє твір у якості вияву стосунків цих двох ключових фігур його естетики. Подібні судження Бахтіна витримані майже у міфологічному ключі, – досить порівняти з ними інтуїції чисто філософського, нерозчленованого, неконкретного буття Гадамера і, скажімо, Гайдеггера: в герменевтиці під «буттям» часом знаходиться лише голе слово, поняття” [107, с. 35]. Справді, М. Бахтін визнавав, що твір ніби існує всередині автора вже в готовому вигляді, а своїх героїв письменник ніби

виймає сам із себе, точніше, зі свого “Я”, що літературознавець й доводить, аналізуючи творчість М. Гоголя. Варто зупинитися й на такому цікавому аспекті його вчення, коли окремих творів, а найчастіше – й уся творчість митця на довгий час призабувалася чи вважалася низькопробною, нічого не вартою, а потім несподівано приходило визнання і “нове прочитання” художньої речі (детальніше див. “Слід невловимого Протея”, стор. 71–72). Та навіть і в тому випадку, коли художній текст не був забутий чи заборонений, за межами “малого часу” своєї епохи він внаслідок завжди притаманної, проте не завжди зрозумілої сучасникам геніальності переходить у “великий час” і отримує, згідно з висновками М. Бахтіна, нове, глибше і ширше, прочитання нащадками. Твори розбивають грані свого часу, живуть у віках, тобто у “великому часі”, причому часто (а геніальні твори – завжди) більш інтенсивним і повним життям, ніж сприймалися тоді, коли лиш побачили світ: “У процесі свого посмертного життя вони збагачуються новими значеннями, новим змістом... Ми можемо сказати, що ні сам Шекспір, ні його сучасники не знали того «Великого Шекспіра», якого ми тепер знаємо... Він виріс за рахунок того, що дійсно було і є в його творах, але чого ні він сам, ні його сучасники не могли усвідомлено збагнути і оцінити в контексті своєї епохи” [69, с. 350 – 351]. Причина такого суто метафізичного явища пояснюється просто: в Астральному Архіві, яким користується геній, нема перехідних, незначущих даних. Там кожне слово, кожна думка мають свою гравітацію, що поєднує сучасне з майбутнім: “Малий час (сучасність, найближче минуле й передбачуване (бажане) майбутнє) і великий час – безконечний і ніколи не завершений діалог, в якому ні один смисл не вмирає... Нема нічого абсолютно мертвого: у кожного смислу буде своє свято відродження” [69, с. 392 – 393]. Проте, як уже було сказано, говорити про міфологічний інструментарій літературознавчої концепції Бахтіна не випадає. Міфологічним скоріше можна вважати літературознавчий інструментарій Д. Андрєєва, а концепція аналізу Бахтіна наближується, тобто лише тяжіє до архетипної критики, ще не послуговуючись нею належно. Всеохоплююча теософська система Д. Андрєєва має розділ про художнє полотно й про митців, у зв’язку з чим не згадати її основні постулати просто неможливо. Андрєєв пише про “порятунок” митцем своїх героїв: Толстой рятує Наташу Ростову, Достоевський – Ставрогіна і Свидригайлова. Але як утаємничений оглядач невидимих світів, Андрєєв має на увазі при цьому речі абсолютно конкретні. Іншими словами, за Д. Андрєєвим, літературний герой є істотою тонкоматеріального буттєвого плану, зі своєю долею, передбаченою їй творцем-генієм, але від якої герой, тим не менше, реально відокремився. (детальніше див. “Слід невловимого Протея”, стор. 73–74).

Міфологічний підхід Д. Андрєєва до проблеми генія і геніального твору дає можливість збагнути те, що не входить у компетенцію матеріалістичного ракурсу. Насамперед автор-геній і його геніально виписаний герой становлять собою метафізично обумовлену і пов’язану тонкоматеріальними зв’язками єдність. Аналізуючи драму Г. Гауптмана “Міхаель Крамер”, Леся Українка теж наводила винятково влучні слова

знервованого й виснаженого творчими пошуками старого художника про те, що сторонні люди все одно не побачать у його майстерні таємниці, якої очікують, власне, не побачать того, що бачить і відчуває тільки він сам, коли його охоплює натхнення: “Я розумію... Вони хочуть, врешті, бачити, що там сховано. Весь час я пригощав їх великими словами, тепер хотілось би, нарешті, побачити що-небудь. **Нічого там нема!** – кажу вам. Нічого не виходить у цього старого дурня. **Іноді він щось бачить, навіть відчуває** – потім хапає шпатель і все зішкрябує геть!” [824, с. 142]. Ще одним важливим складником творчого акту Д. Андреев називає ні з чим незрівнянну насолоду митця від власного натхнення, задоволення, яке може бути зіставлене хіба що з оргазмом, що підтверджує думку З.Фрейда про потяг до творчості, як лібідо. У це досі ніким з дослідників творчості акту не підмічене явище цілком вкладається часто вживаний, за свідченнями сучасників, вислів Мікеланджело, що “його мистецтво заміняє йому жінку” [466, с. 5] й афоризм російського драматурга А. Чехова: “Хто спробував насолоду творчості, для того всі інші насолоди не існують” [123, с. 345] Проте ця неодмінна і, головне, невідкладна плата Сил Провидіння за надривний мистецький (і науковий або політичний) труд не є остаточним розрахунком за талант з його носієм. Існує значно більша нагорода. Пригадаймо “Божевественну комедію” Данте, в якій і ліричний герой, і сам автор тексту мають непохитне переконання в тому, що творчістю, як метафізичними мандрами душі пеклом і емпіреями, вони заслужили на тім світі місце в раю. Інша річ, що насправді митець може залишитися лише при авансі (власне, моментах задоволення під час акту творчості), особливо за умови перетворення його з висхідного вісника у низхідного (питанню вісництва Д. Андреев надає особливого значення).

Хоча за кордоном тілобудовою і мозком видатних людей ще в ХІХ столітті зацікавилися медики, які з матеріалістичної точки зору намагалися пояснити причини надзвичайного обдарування геніальної людини її анатомічними особливостями, а згодом появилось чимало видань зарубіжних філософів і психологів з проблеми геніальності, зокрема такі найпопулярніші, як видана в 1575 році книга Х. Уарте “Дослідження здібностей до наук”, надрукована в 1904 році книга Х. Елліса “Етюди про геніїв Англії” (перевидана в 1927 році з дещо зміненою назвою – “Історія англійського генія”) чи випущена у світ в 1988 книга психолога Каліфорнійського університету Д. Саймонтона “Наукова геніальність Досі найбільш відомою працею про геніальність залишається все-таки книга Ч. Ломброзо “Геніальність і божевілля”. Інша річ, що її авторів інколи несправедливо приписують думку про те, що всі геніальні люди якщо не значною мірою, то хоч трохи божевільні. Але насправді Ломброзо тільки доводить, що божевілля не є обов’язковою гранню геніальності, бо інакше неможливо пояснити, як Галілей, Колумб, Вольтер, Наполеон, люди, безсумнівно, геніальні, які до того ж протягом свого життя витримали страшні випробування, ні разу не проявили жодної ознаки божевілля [466, с. 212]. До того ж, Ломброзо цілком об’єктивно пояснює причини високої

знервованості геніїв, яка, на перший погляд, може видаватися відхиленням від психічної норми: непосильний тягар таланту, самозаглибленість і безперервні пошуки на шляху до відкриття, нехтування практично всім (і в першу чергу – побутом і сім'єю), крім улюбленої справи, цінування кожної хвилини власного самозаглиблення, яку ніколи не проти вкрасти запопадливі на знайомства з генієм навкололітературні, навколополітичні чи навколонукові люди, призводять генія до спроби відгородити себе від навколишнього світу якнайвищим муром, незалежно від того, як цей мур називатимуть інші: егоїзмом, зверхністю чи дратівливістю. Проте несправедливе ставлення оточуючих сам геній переносить дуже болісно: “Що для звичайних людей здається уколом шпильки, йому вже уявляється ударом кинджала” [466, с. 15]. Високий больовий поріг генія, очевидно, виявляється одним із його обов'язкових параметрів душі, що допомагають налаштуватися на для пересічних людей невловимі сигнали, котрими й передаються ті імпульси, які геній розгортає у божественну музику, шедеври мистецтва чи літератури (детальніше див. “Слід невловимого Протея”, стор. 78–81). Ще однією ознакою душі генія стає здатність на велику пристрасть. Хрестоматійний факт: спонтанно зробивши відкриття у наповненій водою ванні, голий Архімед, не пам'ятаючи себе від успіху, вискочив на вулицю з криком: “Еврика!” Ампер так захопився красою природи Женевського озера, що мало не помер від щастя. До того ж, у геніальних людей любовні пристрасті, як найбільш поширені людські почуття, проявлялися у досить ранньому віці, що засвідчує глибоку вразливість і чуттєвість: Данте закохався у дев'ять років, Байрон – у 8, Руссо – в 11. За статистикою, сімейні стосунки багатьох геніїв просто катастрофічні, але причина цього явища лежить в іншому горизонті, ніж побут і перетурбації соціального життя. Річ у тому, що багато хто з митців несправедливо переносить своє ставлення до Сил Зла, яких у свідомому стані не пам'ятає, подібно до сновидінь, які ми забуваємо, щойно прокинулись, на ставлення до земних недругів, які, звичайно ж, не вартують настільки високої амплітуди ненависті й зневаги. Також геній наділений вмінням чути, як він сам же й мислить, і зіставляти ті неясні й незіставні для пересічних людей метафоричні компоненти думки чи архетипні символи в єдине ціле, використовуючи взаємозв'язок, який, крім генія, ніхто більше помітити не може, а також має сміливість оприлюднювати свій здогад, яким би неймовірним і абсурдним цей умовивід не видавався для опонентів.

Ю. Мейер підкреслював, що коли талановита людина – вправний стрілець, що поціляє у ціль, яка видається нам важкодосягненою, то “геній потрапляє в ціль, яку ми навіть не бачимо” [466, с. 20]. Наприклад, тлумачать сні навіть представники відсталих племен сучасної Африки, але тільки З. Фройдіві спало на думку, що опосередковано через сні образами й символами промовляє підсвідоме. Ч. Ломброзо подає інші приклади, коли всім відомі, буденні речі в полі зору генія ставали поштовхом до наукового відкриття чи до створення шедеврів: “Скільки вчених-фізиків, переїжджаючи через ріку, спостерігали коливання вимпела на барці, і одначе вивести з

цього закони аберації вдалося одному Брадлею! А скільки людей... бачили типові фігури вантажників, і все-таки Іуду не створив ніхто, крім Леонардо” [466, с. 37]. Додамо: скільком на голову падало яблуко, а закон всесвітнього тяжіння відкрив лише І. Ньютон, скільки тримали в руках цитрусові, а лише В. А. Моцартові, погляд якого мимовільно впав на ці фрукти, згадалася народна неаполітанська пісенька, яку він мимохіть почув п’ять років тому і яка лягла в основу його геніальної кантати до опери “Дон Жуан” [466, с. 11], лише Е. Гіббон вирішив написати історію Греції, побачивши руїни Капітолія і т.д., і т.п. Ці чітко індивідуалізовані й ледве вловимі навіть геніями асоціативні зв’язки починають діяти за принципом Юнгової синхроністичності і стають вхідними воротами в позалюдський світ, але говорити про це ми будемо більш детально дещо пізніше. На даному етапі лише візьмемо до уваги, що про сутність генія і геніального К. Юнг у статті “Психологія і поетична творчість” писав: “Таїна творчого начала, так само як і таїна свободи волі, – є проблема трансцендентна, яку психологія може описати, але не може вирішити. Подібно й творча особистість – це загадка, якій можна, правда, приписувати розгадку з допомогою різних способів, але завжди безуспішно” [280, с. 40]. Тож сучасний спектр визначення поняття “геній” досить широкий: від “патологічного явища” і “шизофреніка” до “унікально обдарованої талантом людини” і “обранця Бога”. Перші два визначення побутують аж ніяк не завдяки теорії Ч. Ломброзо, а насамперед тому, що ще донедавна “крайні варіанти психічної норми, а точніше – ознаки неординарної особистості, вияви яскравого таланту не завжди клінічно правильно трактувалися” [659, с. 8], а до того ж при перебігах деяких хвороб психіки дійсно можлива поява досі не проявлюваних здібностей. Проте той факт, що психічнохвора людина може проявляти окремі вміння геніїв аж ніяк не означає, що й генії – це божевільні люди. “Геніальність сама по собі – не хвороба, але вона суттєва “ускладнююча обставина” в психіці людини” [583, с. 197], – справедливо акцентував Д. Овсянико-Куликовський. А сучасний український лікар-психіатр М. Коструба, ведучи мову про те, що генії, живучи серед звичайних людей, своєю поведінкою дуже не схожі на них і що геніальність в окремих випадках може супроводжуватися психопатологічними феноменами, які аж ніяк не є її головною суттю, підкреслює, що сама собою особлива обдарованість людини від природи не потребує нервово-психічної патології і що більшість геніальних людей не просто психічно здорові, а й у порівнянні зі своїми пересічними сучасниками найздоровіші в плані психіки: “Геній, мабуть, найвищий вияв психічного здоров’я, ідеальної гармонії біохімічних і фізіологічних процесів. З біологічної точки зору – це найдиференційованіший, досконалий тип людини” [659, с. 8]. Не заперечуючи, а великою мірою лише підтверджуючи психічне здоров’я геніїв, доктор біологічних наук, російський генетик В. Ефроїмсон у праці “Загадки геніальності” все-таки наводить приклади, які свідчать про певні соматичні відхилення організмів геніальних людей (детальніше див. “Слід невловимого Протея”, стор. 82–83).

В основі геніальності лежать інтелект і досвід, але тільки їхніх високих показників недостатньо для того, щоб людина стала геніальною. Італійський живописець, скульптор, архітектор, видатний учений Леонардо да Вінчі підкреслював: “Де дух не водить рукою художника, там немає мистецтва” [123, с. 536]. Присутність духа обов’язкова і в науці чи політиці, інакше про геніальні винаходи або вчинки не може бути й мови. Водночас не можна нехтувати й надзвичайно високою працездатністю генія, адже часто-густо йому доводиться не тільки уважно прислухатися до “підказок духа”, а й, будучи спонуканим цим духом, проробляти такий огром роботи, який не під силу цілим науковим інститутам. Для прикладу нагадаємо, що М. Гоголь писав “Мертві душі” 8 років, О. Бальзак по 12 разів переробляв свої тексти, Л. Толстой кільканадцять разів переписував величезну за обсягом “Війну і мир”. За В. Ефроїмсоном, геній підвладний тому завданню, яке поставила для нього ж його внутрішня сутність, він повністю підпорядкований творчості, а тому всю напругу інтелекту, інтуїції, сил і умінь скеровує на цю єдино важливу у його житті справу [278, с. 138]. Внутрішня сутність може заставити генія чинити всупереч логіці й здоровому глузду, ризикувати тисячами людей, як це зробив Александр Македонський, скерувавши свою армію на Схід і Південь у фанатичному бажанні дійти до Індійського океану, чи Наполеон, який кинув своїх співвітчизників у авантюрний зимовий похід на Москву, чи як вчинив чужий при дворі іспанських королів Х. Колумб, що скоріше зі справжнім збродом, ніж із досвідченою командою, наважився на вкрай ризиковану морську подорож через Атлантику в той час, коли героїзмом вважалася навіть переправа через Ламанш. Якби подібного роду цілеспрямованості генія не існувало, то генії, навіть народившись вундеркіндами, ними й zostалися б, так і не досягнувши тих кульмінаційних точок свого життя, які якраз і проявили цих непересічних особистостей геніальними людьми.

Інколи Сили Провидіння спонукають генія настільки експлуатувати себе непомірною працею, що це відображається на його здоров’ї і стає явним ризиком для фізичного життя (детальніше див. “Слід невловимого Протея”, стор. 85–86). Фанатичний трудоголізм генія межує з терпінням святого. Французький природознавець Ж. Бюффон підкреслював, що геній створюється здатністю надзвичайно терпляче й скрупульозно довго обмірковувати свою ідею. Близьку до цієї думку висловлював і російський лікар-фізіолог І. Павлов: “Геній – найвища здатність концентрувати увагу... Невідступно думати про предмет, вміти з цим лягати і з цим же вставати. Тільки думай, тільки думай весь час – і все важке стане легким” [797, с. 3]. Людвіг ван Бетховен залишив свідчення про особливі, майже нав’язливі ідеї, які не покидали його роками ні вдень, ні вночі, зате згодом розгорталися в шедеври мистецтва: “Раз задумана тема протягом багатьох років не забувається мною” [338, с. 29]. Іншими словами, геній вміє заставити свою свідомість настільки перевтомитися проблемою, що її вирішення Вищими Силами буде доручено виконувати його ж підсвідомості.

Ні соціальними умовами, ні спадковістю, ні вихованням, ні межовими з патолого-психічними станами сутність генія пояснити неможливо. Тонка матерія геніальності споріднена тонкій матерії завжди і всюди вислизаючого з рук дослідників міфу. Мав слушність О. Вейнінгер, коли писав: “Природа генія – природа Протея” [119, с. 112], оскільки за найдавнішими античними міфами, Протей – син Океана (Посейдона) і Фетіди, морське божество, улюбленим місцем якого був острів Фарос, де Протей пас батькових тюленів і постійно експериментував своїм умінням перевтілюватися в різних тварин і навіть неживі речі. У античній філософії, до речі, саме Протея вважали символом першооснови світу – уособленням вічної і завжди змінної, але ніколи не зникаючої матерії. З цієї причини його зображували древнім старцем [736, с. 175]. Долю шедевра чи відкриття вирішує впіймана мить такою ж мірою, як вона вирішує і долю перемоги чи поразки: “Наполеон говорив, що результат битви залежить від однієї думки, яка тимчасово залишалася бездіяльною; як тільки надходив благополучний момент, вона спалахувала подібно до іскри, і в результаті давала перемогу” [466, с. 7]. Тільки геній “цілком випадково” може “підглянути в Бога” таку таємницю, до якої жодна інша людина не має доступу. Так сталося зі знаменитою теоремою П. Ферма – математичною загадкою всіх загадок, так маємо з усмішкою “Джоконди” Леонардо да Вінчі або з “Божественною комедією” Данте Аліґ’єрі. Отже, йдеться про ірраціональне явище, і в такому випадку нам залишається міняти ракурс бачення проблеми і підходити до неї з інструментарієм метафізики, тим більше, що матеріалістичний підхід до проблеми геніальності не оправдав себе ні у ХІХ столітті в Західній Європі, ні в СРСР, ні у США.

Науково-технічний прогрес і масова комп’ютеризація, безумовно, в наш час полегшили наукову й творчу працю. Але говорити про те, що ці фактори результативно вплинули на геніальні відкриття чи створення шедеврів, недоречно. Геніальність проявляється на інших регістрах, ніж спектр дії найдосконалішої комп’ютерної програми. Ще А. Ейнштейн підкреслював, що відкриття в науці здійснюється аж ніяк не логічним шляхом, бо в логічну форму воно оформлюється тільки протягом викладу. Відкриття, навіть найменше, – це завжди осяяння. Результат приходиться ззовні і завжди так несподівано, ніби хтось підказав його. Іншими словами, причислені нащадками до безсмертних І.Ньютон, Д.Менделєєв, І.Пулюй та десятки поетів чи інших діячів мистецтва отримували геніальну інформацію тим самим способом, що й віщун Нострадамус. Однозначно погодившись усього лише з висновками, що нездібних людей в природі не існує, сучасні психологи теж аж ніяк не наблизилися до проблеми геніальності, а лише окреслили найбільш актуальні психолого-педагогічні завдання, оскільки єдиним здобутком багаторічних експериментів став висновок, що реалізація здібностей дорослої людини прямо залежить від розумових набутків її дитинства: 20% свого майбутнього інтелекту дитина засвоює до першого року життя, 50% – до чотирьох років, 80% – до восьми років, а до 13 літ дитина досягає 92% усіх своїх інтелектуальних можливостей [280, с. 430].

Отже, в цьому віці вже можна передбачити “стелю” майбутніх досягнень дитини. На практиці геніями не стають ні завдяки зусиллям передових педагогів і психологів, які з небаченим завзяттям експлуатують ідею креативності у Західній Європі та Америці, ні згідно розрекламованого коефіцієнта IQ (Ай-Кью), який визначає тільки рівень інтелекту, проте аж ніяк не засвідчує геніальність.

2.2. Народ шукає в геніях себе

Хоча певний час існувала гіпотеза, що генії – це люди з найвищим показником IQ, дослідження американських психологів – Л. Термана та його сина, котрі сумлінно протестували 150 000 людей, серед яких були й інтелектуали з близьким до 200 IQ, не виявили серед них жодного генія [279, с. 132]. У наш час нові методики, які дають можливість визначити IQ навіть покійних людей на основі їх біографічного матеріалу, доводять, що в геніїв показник інтелекту не нижче 120, а взагалі переважно знаходиться в межах 150 – 200 IQ. При зіставленні коефіцієнту інтелекту пересічних докторів точних наук з коефіцієнтом інтелекту нобелівських лауреатів у тих самих галузях відмінності теж мізерні, а деколи навіть не на користь геніїв, але від цього факту вони геніями бути не перестають. Ні один із сучасних психологічних тестів не може виявити генія до того часу, аж доки він сам себе не проявить геніальним відкриттям, отже, йдеться не про психологію, а про метафізику й міфологічне мислення. Питання геніальності, майже витіснене на обочину або й за межі наукового аналізу у прагматичному ХХ столітті в світовій практиці, у СРСР взагалі вважалося мало не табуованим суто з ідеологічних мотивацій. Мало того, що класовий марксистсько-ленінський підхід до проблеми геніальності не надавався зовсім, горезвісні “чистки” інтелігенції, репресії та “зрівнялівка” унеможливили не те що сприятливі, а взагалі життєздатні умови для геніїв. Тюремні біографії С. Корольова, А. Туполева та А. Сахарова якнайкраще засвідчують, що чекало генія навіть у космічній чи атомній галузях, які в СРСР вважалися престижними й такими, що ними невсипущо опікувалася держава. Геніям-митцям, якими в українській радянській літературі випало нещастя на якомусь етапі почуватися П. Тичині й О. Довженкові, відводилася або роль вірнопідданого придворного поета, або Соловки і енкаведистська куля. Писані “навиворіт душі” [409, с. 65] Тичинині пропартійні й славословні збірки, типовим еталоном яких стала “Партія веде”, й Довженкові заідеологізовані кіносценарії “Щорс”, “Життя в цвіту” (“Мічурін”), “Поема про море” лише підкреслюють агонію геніальних талантів.

Численні спроби дати визначення слову “геній” у вітчизняній філософії, мовознавстві й літературознавстві переважно були і залишаються досі або здогадами власне самих носіїв геніальності, які намагалися на основі власних відчуттів і переживань відтворити сутність того, що не підлягає логічному аналізу, або досить недолугими спробами укладачами словників усі ці здогади звести до спільного знаменника, щоб таким чином дати

узагальнені визначення понять “геніальний” і “геній”. Якщо розгорнути енциклопедичні видання і різноманітні словники, то можна перекоонатися, що в них не так уже й багато інформації про поняття “геній” та “геніальність”, а до того ж ця інформація аж надто абстрагована. Наприклад, в “Українській радянській енциклопедії” 1960 року видання геніальність тлумачиться як “найвищий ступінь здібностей, виразом яких є творчість, що має історичне значення для суспільства” [158, с. 185 – 186]. Стосовно значення слова “геній”, то воно трактується як основна ознака людини виняткових здібностей: у певній галузі геній створює нову епоху, він перший розв’язує ті завдання, які назріли в суспільстві. А далі, звичайно, йде перелік видатних людей, починаючи, закономірно, не від античних мудреців, а від класиків марксизму. Мало чим відмінне тлумачення понять “геніальний” і “геній” знаходимо у словниках іншомовних слів різних років видання, і навіть у виданому в 2002 році у видавництві “Перун” “Великому тлумачному словнику сучасної української мови”, що вкотре засвідчує висновок, що питанню генія і геніальності досі не приділено належної наукової уваги. Єдиною відмінністю від інших джерел і, безумовно, заслугою укладачів, стало не стільки тлумачення слова “геній” у “Літературознавчому словнику-довіднику” [200, с. 155], скільки чи не вперше зроблене посилання на прізвища видатних зарубіжних і вітчизняних науковців, які досліджували проблему геніальності.

У двадцятих роках ХХ століття на проблему геніальності у наукових дослідженнях особливу увагу звернули такі великі тодішні наукові російські світила, як С. Грузенберг (книги “Геній і творчість” (Ленинград, 1924) та “Психологія творчості: Вступ до психології та теорії творчості” (Минск: Беларусспечать, 1923)), І. Лапшин (“Містичне пізнання і Всесвітнє почуття” (Петроград, 1922) та “Філософія винаходу і винахід у філософії” у двох томах (Петербург: Наука и школа, 1922)) і Д. Овсяніко-Куликовський (“Психологія національності” (Петроград: Время, 1922), “Толстой як художник” (СПб. : Орион, 1905), “Лев Миколайович Толстой: Нарис його діяльності, характеристика його генія і покликання” (СПб. : Издат. бюро, 1905), а також міфологічна за інструментарієм дослідження праця “Психологія думки й почуття. Художня творчість. Основи ведаїзму”, яка складає собою весь шостий том дев’ятитомного видання творів цього науковця (СПб. : Т-во “Общественная польза”, 1909). До речі, у названому повному зібранні творів Д. Овсяніко-Куликовського побачили світ й інші праці, що мають пряме відношення до проблеми геніальності: “М. В. Гоголь” (Т. I.), “Л. М. Толстой” (Т. III), “Життя людини”: Замітки про творчість Леоніда Андрєєва” (Т. V). Інша річ, що цькування і викорінювання в радянській науці всього, що не піддавалося матеріалістичному поясненню, загальмувало не тільки будь-які студії в галузі генетики й у психології, а й взагалі зробило неможливою постановку питання геніальності. Праці російських теологів, літературознавців і філософів: Д. Андрєєва, М. Бахтіна, Ю. Лотмана, О. Лосєва – дотично зачіпали проблему натхнення і творчого процесу, але зі зрозумілих причин й ці видатні вчені не могли і не мали права розвинути свої

думки в тому руслі, якого вимагав контекст метафізичного явища геніальності. Видана в 1965 році книга О. Іліаді “Природа художнього таланту” хоч і базувалася на досить важливих посиланнях (тільки виносков налічувалося 374), проте вже самі назви розділів цієї наукової роботи (наприклад, “В сітях містики й ірраціоналізму”, “Соціальні джерела таланту”) чітко підкреслювали, що автор знаходиться на виразних класових і матеріалістичних позиціях.

Втім, незважаючи на неймовірні потуги науковців кінця ХХ – початку ХХІ століття в напрямі розвінчання загадки таланту, людство не стільки наблизилося до вирішення наболілого питання, скільки на кожному новому ступені розвитку всієї системи наук повернулося до старого античного висновку, що поруч – таємниця таємниць і справжнє священнодійство, які функціонують аж ніяк не за законами фізичного світу. Б. Рассел у книзі “Людське пізнання” про подібне писав, що світ фізики набагато більший, ніж світ відчуттів, і навіть у деякому відношенні більший, ніж світ буденного здорового смислу, але, “переважаючи їх обох за кількістю свого змісту, світ фізики поступається їм в пізнаній якісній різноманітності” [676, с. 346]. Тож хоча через кожні три з половиною роки людство подвоює свої знання і на шляху еволюції рухається в геометричній прогресії, а значить, суттєво змінює певні оцінки стосовно дуже багатьох явищ, в тому числі – стосовно свідомості й підсвідомості як окремої людини, так і всієї людської цивілізації, саме в царині розуміння геніальності маємо мізерні набутки. Російський письменник О. Горбовський з цього приводу іронічно констатує, що ми знаємо настільки мало про це, “як наші предки про атмосферну електрику” [78, с. 19]. Більше того, досліджуючи людське тіло, найменше у відсотковому відношенні опанування предметом дослідження лікарі можуть сказати саме про мозок як орган розумової діяльності. “Найважливіший інструмент Всесвіту”, за визначенням голландського письменника В. Олтманса, – людський розум, проявляється насамперед як “загадковий танець між мозком і духом”, адже “мозок – усього три фунти протоплазми, яка містить неймовірну кількість інформації (біля 280×10^{18} бітів), проте ми не знаємо, як він функціонує, і не можемо відтворити все, що в ньому нагромаджується, бо здатні запам’ятати лиш речі, пов’язані з життєвими асоціаціями” [78, с. 232]. Ні досить значне коливання в межах норми ваги людського мозку представників різних рас і народів, ні зіставлення головних півкуль пересічних людей з півкулями їх сучасників-геніїв, ні порівняння будови цього важливого органу у представників різних століть або представників сучасних диких племен і високорозвинених народів, як і зіставлення будови мозку психічно хворих і психічно здорових людей, фактично не дають серйозних підстав говорити про якісь суттєві відмінності, які мали би впливати на інтелект, а тому могли би стати речовими доказами (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 92–93): “Дані чітко вказують, що зміни в діяльності мозку тісно пов’язані зі змінами у свідомості, але майже нічого не кажуть про природу свідомості та її

походження, залишаючи ці питання відкритими” [203, с. 266]. Іншими словами, про механізм геніальності науковцями нічого не вияснено досі.

Водночас виникає закономірне, але знову ж таки, матеріалістичне, запитання: чи успадковується геніальність? Якщо це питання розв’язувати на матеріалі негативних прикладів, то виявиться, що відоме прислів’я: “Яблуко від яблуні недалеко падає”, – справджується в дуже багатьох випадках, особливо коли йдеться про нащадків злочинців і негідників. Ч. Ломброзо наводить промовистий факт про те, як “від одного родоначальника – п’яниці Макса Юке протягом 75 років народилося 200 осіб злодіїв і убивць, 280 нещасних, що страждали сліпотою, ідіотизмом, туберкульозом, 90 повій і 300 дітей, що передчасно померли, а вся ця сім’я коштувала державі, враховуючи збитки і витрати, більше мільйона доларів” [466, с. 51]. На відміну від zdegradованих елементів, генії не відзначаються плодовитістю і в їхніх сім’ях багато дітей не буває, а деколи не буває й зовсім з причини фанатичної зайнятості генія улюбленою справою і нехтуванням сім’єю як такою взагалі. Проте статистика свідчить, що говорити про те, що справжній, великий талант переходить у спадок нащадкам, не доводиться. Можна твердити хіба що про підготовку ґрунту для появи такого таланту. Батько Аристотеля, придворний лікар царя Амінти, був медиком, сини Аристотеля Нікомах і Каллісфен, а також племінники відзначалися непересічним розумом. Рід Бахів дав 8 поколінь музикантів, з яких 57 осіб були широко відомими. Серед живописців особливо плодовитою на таланти була сім’я Тиціанів. В. Ефроїмсон відтворює генеалогічне дерево наділеного непересічним розумом та інтуїцією талановитого політика, сучасника Петра I – Петра Андрійовича Толстого (1645 – 1729), далекого предка не лише геніальних Лева Толстого і Олександра Пушкіна, а й доброго десятка відомих в Російській імперії своїм розумом людей, зокрема представників родин Чаадаєвих і Одоевських [282, с. 27]. Втім, знову ж таки мусимо зауважити: тут також ведемо мову не про передану в спадок геніальність, а лише про талановитість. Як справедливо зауважував О. Вейнінгер, “талант – спадкове, найчастіше родове майно (сім’я Бахів); геній же не переходить у спадок; це майно не родове, а індивідуальне (Йоган Себастьян)” [119, с. 108]. До того ж, аналізуючи генеалогічні дерева тих людських родин, які були особливо урожайними на талановитих людей, науковці переважно зосереджують увагу виїмково на досягненнях окремих яскравих особистостей, їхніх високих посадах і провідній ролі в житті суспільства. З матеріалістичної точки зору такий підхід оправданий. З ідеалістичної – зовсім не годиться, бо не враховує тих особливостей селекції, коли вона в певних поколіннях несе латентні генетичні можливості для нащадків. Сили Провидіння, поза всяким сумнівом, проводять величезну роботу протягом кількох людських поколінь, щоб нарешті народився геній. Оскільки ж народженню винятково обдарованої особистості передує скрупульозна підготовка у підборі генетичного матеріалу, то закономірно, що заздалегідь враховуються відповідні рівні свідомості й підсвідомості, можливості творчої уяви, пам’яті, екстрасенсорні можливості, інтуїція, інші важливі параметри. На жаль,

людство не володіє такими даними навіть на основі найбільш повно складених генеалогічних таблиць геніїв, а українці взагалі не мають достовірного генеалогічного дерева родів Т. Шевченка, І. Франка, Олега Ольжича, Т. Осьмачки, Є. Маланюка, Івана Багряного, Уласа Самчука, С. Крушельницької чи К. Білокур, щоб виявити в цих родоводах ті неймовірні, просто-таки казуїстичні перипетії, які були потрібні всього лише для того, щоб на перспективу додався ще один чи кілька вкрай потрібних генів, а через багато поколінь укомплектувався їхній відповідний набір для того одного-єдиного представника, заради якого й пророблялася така титанічна і довготривала селекція (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 95–102). На метафізичному рівні трактуванню проблеми крові (мовою сучасної науки – питанню генної інженерії) відводиться особливе місце. Згадаймо, у романі М. Булгакова “Майстер і Маргарита” у відповідь на здивування героїні, чому саме її вибрано для містичного дійства, Коров’єв прямо каже, що причина цього вибору – наявність тих кількох крапель королівської крові, які течуть в її жилах і успадковані від високородної прапрабабки з XVI століття [111, с. 222]. В. Соловйов у праці “Зміст любові” зупиняється на родоводі Ісуса Христа за материнською лінією, оскільки Біблія дає багатющий матеріал для дослідження генеалогічного дерева Боголюдини. Народження Месії, як типове народження генія, готувалося протягом доброго десятка поколінь предків Ісуса. У той же час надзвичайно складна система засобів, які визначили в порядку історичних явищ появу Месії, як не дивно, не задіяла факторів великого кохання. Любов, звичайно, як неземне почуття зустрічається в Біблії, але як факт окремих, а не як засіб христового процесу. Святе Письмо не розповідає, чи одружився Аврам з Сарою завдяки непереборній силі полум’яної любові, але на всякий випадок Провидіння зволило з нащадком, ніби зумисно чекаючи часу, коли плотська любов цього подружжя остаточно охолоне, щоб від столітніх родичів зачалось дитя віри, а не любові. Ісаак одружується з Ревекою не з кохання, а з причини прагматичного рішення свого батька. Яків любить Рахіль, але ця велика і всеперемагаюча любов виявляється такою, що зовсім не надається для народження генія, і він починає предків Христа від нелюбої дружини: Месія отримає гени від сина Якова Іуди, який народжується від Лії. Аж ніяк не заперечуючи свободи високого сердечного почуття, Вища Сила залишає Якову право любити Рахіль, а для необхідного поєднання з Лією використовує примусовий засіб зовсім іншого плану, залучивши третю особу – прагматично відданого своїм сімейним і економічним інтересам Лавана. Сам Іуда для належної комплектації генів родоводу далеких предків Месії мусить, вже маючи законних дорослих нащадків, на старості літ согрішити зі своєю невісткою Тамарою, без генів роду якої неможлива дальша селекція тієї особистості, яка на перспективу повинна стати Боголюдиною.

Наведені факти дають підставу твердити: якщо ж для народження в якомусь із майбутніх поколінь видатної людини Сили Провидіння нехтують навіть однією з найбільших цінностей, яку підносять у Біблії до синоніма Бога – любов’ю, то можна зробити висновок, що геніальна людина

обходиться надто дорого, щоб Сили Провидіння знехтували нею чи з доброго дива дозволили їй не виконувати свого призначення, тим більше, що далеко не кожен геній потрапляє саме в ті умови, які йому вкрай необхідні, більшість геніїв гаснуть незреалізованими – і всі титанічні селекційні потуги Вищих Сил виявляються даремними. Новатор у двигунобудівництві Р. Дизель про надзвичайно малу ймовірність умов для належного виконання генієм свого призначення сказав так: “Абсолютно хибно стверджувати, що геній проб’ється сам. Зі ста геніїв дев’яносто дев’ять загинуть невідомими. Тільки переборовши несказанні труднощі, кожен сотий досягне визнання... Отже, якщо поряд з геніальним обдаруванням нема в порядку винятковості і вражаючого дару життєвої боротьби або відсутня потужна підтримка, шанси на перемогу нікчемні” [278, с. 134]. Коли ж геній потрапляє в сприятливі для свого дару обставини, Сили Провидіння починають дбати виключно про реалізацію його великої місії, яка, ясна річ, набагато важливіша від життєвих перипетій носія феноменальної обдарованості, його людського щастя і долі, на що Вищим Силам через мізерність земного життя генія у порівнянні з його ж неземною функцією не виникає потреби навіть звертати увагу. Тож цілком слушно зауважує В. Розанов: “Талант письменника з’їдає його життя, з’їдає щастя, з’їдає все. Талант – фатум” [123, с. 348]. На відміну від ремісничої, власне, суто прагматичної діяльності, творчість народжується не з необхідності, а тільки з вищого спонукання. І саме це вище спонукання пропонує творчій особистості багатющій матеріал, до якого іншій людині ніколи не додуматися шляхом чистої логіки: “Інстинкт, інтуїція, або інсайт – це якраз те, що насамперед приводить до ідей, що підтверджуються або заперечуються пізнішими судженнями; однаке підтвердження, якщо воно можливе, в кінцевому рахунку полягає у поєднанні з іншими ідеями, які мають, у свою чергу, не менш інтуїтивний характер... Навіть у найвищій як тільки є чисто логічній сфері саме інсайт вперше пропонує нові знання” [674 с. 369]. Коли ж геніальний митець починає осягати свою повну залежність від таланту, опинившись уже на межі власного життя й смерті, прозріння не приносить йому ніякої радості, хіба що відчуття панічного страху через усвідомлення, що його безпощадно експлуатують і згубно для його ж здоров’я використовують якісь неймовірно могутні сил. До речі, відчуття смертельної небезпеки з боку власної творчості притаманне дуже багатьом носіям великого таланту. Але для митця це водночас і відчуття неймовірної насолоди. Танатос і Ерос творять дивовижної сили сплав садо-мазохістських відчуттів, відмовитися від майже наркотичної залежності яких справжній митець не може. Найкраще про це сказав сучасний поет І. Римарук: “*Із лабіринту виходу немає. / Поезія – Медея, що вбиває / дітей своїх...*” [679, с. 10]. Проте й усією своєю канвою і фабулою, і натяками підтексту вірш, з якого ми використали цитату, дише міфом, та й мислення його автора – міфологічне (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 100).

Усталена думка про те, що геніальна людина дуже рано проявляє свій талант, як нібито свідчить статистика, неточна й далеко не завжди правдива. Маємо однаковою мірою достовірні факти, які свідчать і “за”, і “проти” такого

судження: одні дійсно ставали геніями дуже рано, інші – аж на схилі віку. Моцарт уже у вісім років віртуозно володів всією технікою першокласного музиканта. Англійський фізик В. Томсон поступив до університету в 10 років, геніальний англійський психолог і антрополог Ф. Гальтон читав книги з двох років, в чотири роки осилив таблицю множення, у п'ять декламував без жодних огріхів довжелезні поеми В. Скотта, а в шість знав “Іліаду” й “Одіссею” Гомера в оригіналі напам'ять. Дж. Байрон у вісім років прочитав повністю Старий Завіт і міг переповісти його близько до тексту Біблії. Визнаним філософом у двадцять років став француз О. Конт, а його співвітчизник, математик і філософ Ж. Д'Аламбер в чотири роки розв'язував задачі за гімназію, а в 23 став членом Академії. Р. Декарт своє найбільше відкриття, відоме як “Декартові координати”, зробив у сімнадцять років, а під час служби в діючій армії, практично в перервах між боями, 22 – 23-річним написав свої найкращі філософські трактати. Геніальний англійський історик Т. Маколей у три роки відтворив з пам'яті щойно прочитану книжку для дорослих, а після відвідин музею перерахував усі експонати в тому порядку, як вони були розставлені на стелажах [278, с. 142]. З геніальних правителів О. Македонський шістнадцятилітнім став царем. Через шість років він узяв штурмом Фіви, через дев'ять – Вавилон і рушив на Індію. На вершині слави Карл Великий опинився у 30 років, Наполеон Бонапарт – у 26, а Карл XII – всього у 18. Найновіші дані свідчать, що лауреатами Нобелівської премії з природничих наук у наш час переважно стають науковці у віці 37 років, дещо молодші лауреати у галузі фізики й хімії, на рік-два старші – в галузі медицини.

Проте це зовсім не означає, що стати геніальним можна лише в першій половині свого життя. Платон, який займався наукою до останньої миті, помер над згортком для письма зі стилосом в руці у віці вісімдесят один рік. Архімед придумав увігнуте дзеркало сімдесятип'ятилітнім, Цезар найкращі свої трактати, серед яких і “Трактат про старість”, написав після шістдесяти, а названий – в шістдесят три роки. Г. Галілей сімдесятидворічним закінчив “Діалоги про рух”, а М. Буонаротті писав свій “Страшний Суд”, розпочавши роботу п'ятдесятивосьмирічним і закінчивши шістдесятишестирічним. Коли ж Мікеланджело спроектував і оздоблював собор Святого Петра в Римі, втілюючи в життя свою найвагомішу творчу ідею, то вже мав вісімдесят сім років. В. Тициан не покидав творчості до дев'яноста дев'яти років свого життя. І. Ньютон інтенсивно науково працював до вісімдесяти трьох літ, Т. Едісон після вісімдесятирічного ювілею запатентував 40 нових винаходів. Як не парадоксально, інколи геніальність приходила до свого обранця після довгих літ його наукових чи творчих невдач. Мольєр, наприклад, спробував себе у жанрі комедії досить пізно, а до того вважався посереднім драматургом і актором. Подібне прослідковується з Ж.-Ж. Руссо, який більше десяти років творив опери й вірші, що зовсім не відзначалися блиском, а визнаним зробився уже далеко немолодим. До “Людської комедії” О. Бальзак не написав жодного геніального твору. Ф. Тютчев став відомим у шістдесят років. Отже, віковий ценз теж не може вважатися головним критерієм для прояву божественного дару генія.

Геніальність в одній сфері не означає таку ж найвищу обізнаність в іншій. Наполеон мав дивовижну пам'ять, але так і не зміг вивчити англійської мови, О. Пушкіну не давалася математика, Е. Геккель не міг відрізнити картин Тиціана від картин Рафаеля. Більше того, часто-густо геніальність у певному виді мистецтва стосується лише окремого жанру. З цієї причини Д. Овсянко-Куликовський підкреслював, що “у сфері об'єктивної творчості Толстой – геній не універсальний” [582, с. 237], адже за суттю свого генія ніколи не ставав сатириком, а тому цим митцем “в образі Кареніна людина художньо не знайдена” [582, с. 188], бо з його нібито одіозного персонажа не вийшов сатиричний образ, як це було митцем задумано. Водночас геніальність не стає пріоритетом якоїсь однієї науки чи одного виду мистецтва. Геніальність універсальна, поширюється на всі сфери суспільного життя, але дуже вибірково і виїмково через свого обранця, а зовсім не того, хто бажає бути обраним. Домінуючі ознаки претендента на геніальність не піддаються жодному аналізу через латентність протікання. Найбільш відомою, бо реально зримою, поворотною точкою в житті такої людини можемо назвати хіба що явище імпресингу (термін, запроваджений В. Ефроїмсоном за аналогією до існуючого в етології поняття “імпринтингу” (у перекладі “той, що запам'ятався”). Якщо прискіпливо проаналізувати дитинство геніїв, то при бажанні й удачі завжди можна знайти епізод, який особливо запав їм у пам'ять. Імпресингом може виявитися почута в особливий момент розповідь матері чи няні, підслухана розмова батьків, трагічний випадок, який довелося спостерігати на пасіці свого однорукого діда майбутньому Іванові Багряному, звинувачення рідними дитини у каліцтві матері, як це сталося з Тодосем Осьмачкою, народження якого принесло неньці сліпоту.

Ще одним поворотним пунктом в долі генія майже завжди виступає Його Величність Випадок. Майбутній геніальний фізик М. Фарадей, підлітком на хліб насущний заробляючи у типографії і книгарні, міг ніколи й не зустрітися – але ж зустрівся! – з видатним ученим-електрохіміком Г. Деві, який уже під час першого спілкування був вражений знаннями хлопчика й без найменших вагань запропонував йому роботу у своїй лабораторії. Купецький син С. Боткін не мав жодного шансу стати придворним лікарем, оскільки до вихідців із купецьких сімей російське дворянство ставилося з величезним презирством, й медичним світилом не тільки в Росії, а в усій Європі, але ж обставини життя склалися так, що ні сам носій геніального таланту, ні жоден з його родичів не змогли протидіяти Силам Провидіння. Кадровий військовий В. Суворов, батько геніального О. Суворова, й мріяти не смів, що його кволий від народження син зможе продовжити династію кадрових військовослужбовців, а не те що в майбутньому стане геніальним російським полководцем. Вищі Сили й тут філігранно вирішили справу: прадід О. Пушкіна, легендарний Ганнібал, випадково зав'язавши розмову з юним Сашком Суворовим, напрозоричив йому величезний військовий талант й мало не силою приспонукав батька майбутнього генералісімуса, В. Суворова, записати Олександра сержантом в Преображенський полк, незважаючи на всі

хвороби й невтішні прогнози лікарів, що хлопець муштри просто фізично не витримає [278, с. 142]. Поет і фізик П'єр Кюрі в лабораторії Ліппманна у Парижі звернув увагу насамперед на те, як вправно орудує інструментом одягнена в парусиновий халат на той час ще нікому не відома Марія Склодовська, яка всього лише підзаробляла лаборанткою, щоб не померти з голоду, закохався в неї, створив необхідні умови для розвитку таланту дружини – й згодом саме вона стала двічі лауреатом Нобелівської премії в галузі хімії і фізики. Т. Шевченка у Літньому саду помітив Іван Сошенко. Настю Лісовську продали в султанський гарем. Такі життєві епізоди у долі досі нікому невідомих людей, з матеріалістичної точки зору трактуються тільки як випадкові збіги, але ці завжди на диво доленосні випадки тягнуть за собою досить стійкі й надзвичайно важливі для майбутнього генія причинно-наслідкові ланцюжки інших подій, за якими не може не вгадуватися рука Провидіння, але це вже передбачає аж ніяк не матеріалістичний підхід до проблеми генія .

Не-колоніалізована, не-окупована, не-пригнічена іншою, повноцінна держава практично завжди зацікавлена в реалізації інтелектуальних і мистецьких потуг своїх геніальних представників. Самодостатні нації шанують і оберігають своїх геніїв, усвідомлюючи їх вище призначення. Про геніального політика Шарля де Голля, наприклад, ще за життя, у 1960 році, було видано книгу “Людина, котра є Франція”. У той же час кожен геній – продукт свого історичного часу, тому він не тільки не відкидає, а обов'язково бере до уваги всі досягнення попередників, особливо зосереджуючись на тих аспектах, які їм виявилися непосильними. І. Ньютон, роблячи свої відкриття, ніколи не приписував цю заслугу виїмково собі: “Якщо я бачив далі інших, то лише з тієї причини, що стояв на плечах гігантів” [797, с. 4]. Геній надзвичайно глибоко відчуває кровну єдність з нацією, яка породила його, і завжди залишається їй настільки вдячним, що заради неї готовий пожертвувати не лише життям, а й безсмертям

З іншого боку, народ, який гідно цінує своїх великих, не тільки забезпечує їм безбідне й повноцінне матеріальне існування, а й повсякчасно підживлює своєю метафізичною енергією і спонукає до нових шедеврів чи відкриттів. Найпростіші підрахунки коефіцієнта корисної дії такої взаємовіддачі перевершують всі сподівання: “...Будь-яка невеличка держава, наприклад, з 5-мільйонним населенням, яка зуміла добитися у себе реалізації 10 відсотків своїх потенційних геніїв, за півстоліття залишить позад себе країну, у 100 разів більш густо населену, але більш консервативну в цьому відношенні” [280, с. 42]. Та коли йдеться про країну з відсталою економікою, політичною невизначеністю, низьким рівнем національної свідомості, горе її талановитим синам і дочкам. Народи, в яких внаслідок грубого втручання ззовні або підпорядкування їх іншим, окупаційним, націям послабилися когерентні (ті, що зв'язують, зчеплюють, такі, що націлені на доцентровий рух збереження цілісності) фактори метафізичного поля, втрачають здатність розуміти роль генія, як і, до речі, національного героя, який теж є різновидом генія (геній-політик), для їхнього ж розвою. Б. Грінченко про таке явище

писав афористично: “*Народ-герой героїв* появляє, / шануючи, він їх *вінцем вінчає*: / *Високий дух – високість визнає*. / А раб-народ, як є герой у його, / Він на борця величного свого / Грязь кидає, його камінням б’є” [199, с. 31]. Л. Костенко у праці “Геній в умовах заблокованої культури” бере до уваги насамперед те, що геніальний представник бездержавного народу підлягає деформаціям, часом непоправним, і, хоча геній має більшу відірність, здатен до більшого протистояння, ніж пересічна людина, але й він відкоригований епохою, обставинами, бо безпосередньо причетний до нації та її тяжких, вже генетично запрограмованих проблем, а тому в українського генія два способи реалізації свого божественного дару: перший – широковідомий і ущербний, а тому для бездержавних народів типовий, другий – неоправдано жертвний і, найтрагічніше, такий, що ніколи не передбачає реалізації геніальності власне для свого рідного народу (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 106–107). Аналіз безвихідності становища українського генія дав підставу Л. Костенко зробити трагічний висновок: “Українські Бермуди поглинають своїх великих” [407, с. 3]. Справді, саме з причини бездержавності своєї нації не змогли стати відомими всьому світу геніальні українські композитори М. Березовський, А. Ведель, Д. Січинський, не зумів запатентувати світове відкриття геніальний український фізик І. Пулюй, погасла в мороці колгоспних злиднів українська художниця рівня П. Пікассо – Катерина Білокур. У той же час народження космополітичного генія такою ж мірою неможливе, як і народження дитини поза генами батьків, людськими расами чи національністю. Навіть для К. Юнга факт власного народження в Швейцарії не був випадком. Про подібне йшлося і в спогадах Й.-В. Гете “З мого життя”, де фігурує особливе географічне місце приходу генія у світ. Поява генія, як уже було сказано, – це глобальна за величиною подія насамперед для окремого народу, тому російський письменник Ф. Абрамов мав усі підстави образно урівняти одиничне з загальним, підкреслюючи таким зіставленням унікальну вагу для свого народу феноменально талановитої людини: “Геній – це нація в одній особі” [123, с. 349], а Л. Костенко цю ж думку висловила ще прозоріше: “Народ шукає в геніях себе” [406, с. 551]. Тож не дивно, що Сили Провидіння посилають генія туди й тоді, коли від його геніального внеску залежить доля нації.

Сучасний критик і літературознавець О. Логвиненко, торкаючись проблеми ролі генія для рідної йому нації, справедливо посилається на думку Оноре де Бальзака про те, що королі управляють державами протягом певного часу, а митці керують своїми народами опосередковано через художні тексти віками [4, с. 3], а Гор Відал, відповідаючи на запитання, чому пожертвував можливістю стати президентом на користь письменницької праці, сказав: “Я маю більший вплив, ніж президент” [551, с. 3]. Геній завжди наділений інтелекцією (найвищим якісним ступенем) менталітету своєї нації – і приховати приналежність до певного народу сам його талант, як Божий дар, не дозволяє. Є. Маланюк не даром наголошував: “Мистецька творчість нещадна й мстива. Вона викриває в творі національність творця,

вона зраджує в ній найглибше – расу. А викриває й зраджує так, що зримими стають усі пороки, всі виразки і всі гріхи митця перед родом і народом, перед справжньою, а не паперовою батьківщиною тіла й духа” [552, с. 6]. Аж у період повної реалізації свого божественного дару кожен геній відчувається громадянином світу, а не окремої держави. Але це можливе тільки тоді, коли перейдено національну орбіту, й аж ніяк не тоді, коли її не дали досягти національному генієві. Ставши національним надбанням, геній виходить на новий рівень й стає генієм для усієї цивілізації за тими самими правилами, за якими національна культура у своєму найвищому прояві стає, за Є. Маланюком, вселюдським надбанням.

Однією з важливих передумов “урожайності” на геніїв є суспільна потреба в їхніх відкриттях і шедеврах: “...Всюди, де з’являлися ідеальні або навіть оптимальні умови, суспільні потреби, соціальне замовлення на той чи інший талант – обов’язково ця потреба «виводила на світ» не одного, не двох – непропорційно більшу кількість особливо обдарованих або навіть геніальних людей” [278, с. 139] (детальніше див. “Слід невловимого Протея”, стор. 108–109). На думку В. Ефроїмсона, частота народження потенційних геніїв у сприятливих умовах 1: 2000 – 10000, але, “очевидно, лише один з десяти народжених геніїв взагалі може якось проявити себе” [278 с. 140]. Отже, частота появи геніальної людини різко змінюється 1: 20000 – 100000 знову ж таки не на користь генія, а якщо взяти до уваги, що нам йдеться не про генія, який проявив себе бодай якось, тобто ущербно, а про яскравий прояв геніальних здібностей, то частота появи зменшується ще на один порядок, й виявляється, що реалізується один геній на мільйон своїх пересічних сучасників. У несприятливих, а до них насамперед відноситься й трьохсотрічна бездержавність української нації, частота оприявлення генія спадає ще на один-два порядки, й виходить, що навіть у ХІХ – ХХ столітті в Україні геній мав ймовірність народитися у співвідношенні 1:10 000 000 – 1000 000 000. Втім, й сам В. Ефроїмсон визнавав, що власне геніїв, які яскраво проявили себе, на всю людську цивілізацію було на диво мало: “...Ми готові вважати геніями всіх, кого звичайно геніями вважають. Але чи багато таких людей? За час існування нашої цивілізації їх навряд чи було більше 400 – 500” [280, с. 41]. Якщо ж брати до уваги витoki літератури української діаспори першої половини ХХ століття, то приходиться визнавати, що фактично всі її представники належали до покоління національного Розстріляного Відродження, а в порівнянні зі світовими літературними процесами – мали пряме відношення до зоряного часу всіх європейських красних письменств. Опинившись за межею материкової України, Іван Багряний, Євген Маланюк, Олег Ольжич, Тодось Осьмачка, Улас Самчук, Олена Теліга й інші письменники своїми художніми текстами творили Україну в екзилі, але, втративши пуповинний зв’язок з рідним краєм, сприймали далеку справжню Україну вже тільки за міфологічний концепт, а не реальність. Це одночасно й утруднювало, і спрощувало набуття кожним з них зосібна такої бажаної геніальності (подання деякими письменниками української діаспори самих себе на Нобелівську премію –

промовистий факт). Чому ж ніхто – навіть феноменально наділені міфологічним мисленням Годось Осьмачка й Олег Ольжич – геніальності не досягли, так і zostавшись лише дуже талановитими митцями? Загадка.

Матеріалістичні трактування причин частоти появи геніїв не пояснюють явища, які образно прийнято називати ідеями, що витають у повітрі. До того ж дублювання геніальних наукових відкриттів однозначно засвідчує, що кожне з цих відкриттів не просто мало відбутися як явище можливе, а обов'язково мусило відбутися в певному проміжку часу як явище вкрай необхідне й заздалегідь передбачене, і ця примусовість йшла виїмково ззовні, будучи абсолютно байдужою як до соціального стану відкривача і до географічного місця, в якому перебував геній, так і до геополітичного становища держави, в якій він проживав і яка далеко не завжди могла створити йому оптимальні умови. Для ілюстрації подібного явища досить згадати малюнок багатоступінчастої ракети, зробленої приреченим до смерті М. Кибальчичем на тюремній стіні. В. Вернадський наголошував на тому, що відповідні ідеї Силами Провидіння в такому випадку імплантуються геніям фактично за однією матрицею: “У цих відкриттях видимі одні й ті ж риси, вони до дрібниць повторюють один одного, а між іншим, стосовно них не може бути й мови про які би не було запозичення” [122, с. 234]. Проте дублювання відкриттів Божими обранцями аж ніяк не означає, що за нібито повторні відкриття з успіхом можуть братися пересічні особистості. Суто людські спонування до примусового розквіту талантів, у тому числі літературних, як це зробила у двадцятих роках, наприклад, ВУСПП, кинувши гасло “Всі в літературу!”, позитивним результатом не увінчалися: навперекір Силам Провидіння, штучно виростити генія неможливо, як неможливо пояснити всі смисли геніального твору, поки він знаходиться у “малому часі” (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 110–114). Проте у випадку геніального літературного тексту “читач часто відчуває себе втягнутим у хід подій, які в момент читання здаються для нього реальними, навіть якщо насправді дуже далекі від його власної дійсності” [337, с. 266]. Шедеври мистецтва, завдяки обов'язковій присутності компонентів міфу, досягають того, що стають вікном у суттєво відмінний від реального метафізичний світ навіть тоді, коли критики навперобій твердять про цілком реалістичне зображення. Такий твір, за законом айсберга, несе в собі значно більше, ніж містить на поверхні, й ця підводна, точніше, підтекстова, частина якраз і становить те ядро, в якому пульсує вічність.

Процес творчості – глибоко інтимна справа. Митцю вкрай необхідні певні умови усамітнення, відсутність зовнішніх шумів і перешкод, інколи навіть певний маскарад, який допомагає налаштуватися на хвилю натхнення (досить згадати у що і як одягався, коли творив, М. Гоголь (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 113), шокуючи своїм виглядом випадкових свідків. Можна згадати й оповідання Т. Осьмачки “Психічна розрядка”, героя якого сахаються односельці, запримітивши, що для творення своїх віршів Гарасим Сокира наряджається у рядно, уявляючи його тогою і твердячи цікавим, що “в такій одежі колись ходили боги і демони” [609, с. 130]). Проте,

якщо сприятливі умови неможливі, відбувається повне абстрагування, своєрідна відсутність особи творця при його ж фізичній присутності. Оточуючими людьми така поведінка переважно сприймається як відхилення від психічної норми або як явний зв'язок митця з чимось відлякуючим, мало не з Богом або його антиподом, у народному уявленні – з “нечистою силою”. Згадаймо, як про свої перші спроби зв'язку з Небесним Архівом говорить в оповіданні “Малий Мирон” І. Франко або як про подібне явище свідчить В. Сосюра [782, с. 108] (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 114). Особисто побачити й пережити те, про що митець пише, також не є крайньою необхідністю для створення художнього полотна (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 114–116). Й.-В. Гете детально описав Італію, жодного разу до цього не маючи нагоди бачити її.

Підсумовуючи сказане, хочемо зауважити, що, на наш погляд, геніальність не може вичерпуватися чинниками матеріалістичного плану: інтелектом, вихованням, освітою й впливом соціуму, оскільки біографії більшості геніїв однозначно засвідчують беззаперечний вплив Вищої Волі на долю цих унікальних представників людської цивілізації. Геніальність також не варто вважати особистісною заслугою її носія бодай з тієї причини, що цій унікальній дар дається йому цілеспрямовано генетично завдяки невсипущій селекційній роботі Сил Провидіння такою ж мірою від нього самого незалежно, як його ж приналежність до раси, нації, колір волосся, шкіри, конституція тіла, група крові і т.п. Проте не можемо не визнати й того надзвичайно важливого принципу, що виїмково від особистісної позиції зрілої і свідомої геніальної людини залежить ступінь реалізації Божого дару, в тому числі вибір сторони Добра чи Зла в метафізичних масштабах. Погоджуючись із К. Юнгом, що геніальна людина-митець великою мірою відіграє роль живого біологічного інкубатора для народження геніального твору, шедеврів образотворчого мистецтва, появи неземної музики, не можемо не взяти до уваги принципу найвищого демократизму Сил Провидіння, які завжди дають право генієві самому вирішувати, чи погоджується він добровільно на таку непосильно обтяжуючу роль. Відповідальність митця за вручену йому Вищими Силами геніальну місію надзвичайно висока, і найбільшою карою для генія стає позбавлення його цих феноменальних здібностей. Біблійна притча про закопаний талант і застерігаюча фраза російського кінорежисера Г. Козинцева: “Художник ніколи не кидає мистецтва, але буває, що мистецтво покидає художника” [123, с. 346], – є лише найбільш відомими пересторогами з доброї сотні подібних. Водночас як “розкіш історії” [278, с. 140], геній незмінно відіграє роль насущної життєвої необхідності і його поява метафізичним чином завжди животрепетно й нагально виявляється вкрай потрібною власному народові й усій цивілізації.

До того ж, трансцендентальний вплив Сил Провидіння на геніїв надзвичайно подібний до Вищого Імперативу, адресованого цілому народові, що однозначно мав на увазі Д. Донцов, коли писав: “...Державу надихує життям окрема нематеріальна сила, яка кермує цілим життям держави і без

якої організм суспільний з усіма своїми позірно незмінними формами, членами й частинами стає трупом” [257, с. 135–136]. Як геній не здатний добровільно зректися своєї реалізації таланту, бо життя для нього втратить сенс, так і народ навіть попри зовнішню флегматичність, а бездержавний – ще й попри напівмертвість, політичну пасивність, яка вміє заколисувати його на цілі століття, почувши “голос Духа” (за влучним вислом І. Франка), врешті-решт прокидається і приступає до активної реалізації свого вищого призначення, часто всупереч усім прогнозам політологів і вкрай несприятливим обставинам для державотворення.

2.3. Митець, якому випали й дороги, й манівці: метафізичні мандри душі Тодося Осьмачки

В українському літературознавстві питанню натхненної творчості митця присвячено не особливо багато наукових праць. Якщо називати прізвища науковців та їхні книги, що проливають світло на специфіку творчого процесу, то перелік праць виявиться не особливо великим: “У глибинах людського буття: Етюди про психологізм літератури” В. Фащенко, “Творче мислення письменника” Г. В’язовського та “Інтим письменницької праці” М. Наєнка. Міфології творчості митця з певних об’єктивних і суб’єктивних причин у ХХ столітті в українському літературознавстві не було приділено навіть такої уваги, як, наприклад, психології творчості. А тим часом ще Платон вказував, що метафізичне джерело (у наш час під цим образом слід розуміти колективне підсвідоме, або, іншими словами, метафорично – Астральний (Небесний) Архів – прим. О. С.), яке доступне Божим обранцям (у дещо пізніші часи філософи їх називали їх адвокатами Бога – *advocatus Dei* – прим. О. С.) – геніальним людям серед простих смертних – не є однорідним, на генія там чекає чимало спокус, а також простежується намагання і Сил Провидіння, і Сил Зла схилити на свій бік і використати його моральний вибір відповідно на користь чи на шкоду власному народові чи й усьому людству [641, с. 404]. За Н.Фраєм, небесна (райська) й демонічна (інфернальна) образність у художніх текстах бере свій початок від підсвідомих освоєнь автором відповідних метафізичних площин. Можна припустити, що йдеться не про що інше, як мандри душі митця вві сні, під час візій та натхнення фізично недосяжними для простих смертних світами.

Якщо не брати до уваги те, що пережив І. Франко в процесі написання ліричної драми “Зів’яле листя” та поеми “Похорон” (див. “Слід невловимого Протея”, с. 119–145), то дещо пізніше, всередині ХХ століття серед українських письменників діаспори найбільш відчутно проблема спокуси митця Силами Зла постала в перипетіях долі Т. Осьмачки. Навіть ті сучасні літературознавці, які не аналізують його творчого доробку виїмково з позицій міфу, в один голос твердять про демонів: “демони” або якість словами чітко не окреслене поняття підтекстової інфернальності в Осьмаччиних творах нав’язливо фігурують у численних літературознавчих розвідках у періодиці, а в книзі М. Слабошпицького “Тодось Осьмачка”

натрапляємо на несподівану назву цілого розділу “Чужина. Демони”. За такого стану справ навряд чи варто дорікати С.Короненку за спробу пояснити природу Осьмаччиних демонів у розлогій статті “Самотній демон української літератури” з точки зору містики або Н.Зборовській за використання інструментарію власне міфологічної методології у книзі “Танцююча зірка” Тодося Осьмачки”. На наш погляд, міфологічне мислення автора “Старшого боярина” настільки стабільне й всеохопне в кожному його окремо взятому творі, причому як прозовому, так і ліричному, власне, в усій творчості загалом, що коли порівнювати художнє мислення Тодося Осьмачки з іншими письменниками діаспори відповідної доби, зокрема з Іваном Багряним чи Уласом Самчуком, то обов’язково виявиться, що в них міфологічний ракурс має епізодично-фрагментарний характер, бо здебільшого виявляється мисленням психологічним чи описовим.

Зрозуміло, що недолугість чи недостатність міфологічного інструментарію, як дуже вагомі чинники і, закономірно, причини невдалого аналізу, здатні звести нанівець досить сміливу наукову спробу пояснити, що ж відбувалося з Осьмачкою, і, в кращому випадку, здатні перелякати читача рафінованою чортівщиною, а в гіршому – подати ще одного талановитого українського поета психічно хворою і небезпечною навіть для її ж рідних людиною. Наприклад, С. Короненко, доречно і вчасно зробивши цікавий прорив у дослідженні лірики Осьмачки, на жаль, все-таки допустилася кількох помилок. По-перше, ведучи мову про сутності, які нібито самовільно підселилися у підсвідомість поета і спонукали його знущатися з дружини й маленького сина, бо хотіли заставити Тодося нічим не залежати від близьких людей і самого себе, але рятували поета фізично в трагічно-безвихідних ситуаціях, адже його тіло їм було потрібне живим і неушкодженим для того, щоб у ньому існувати, авторка статті “Самотній демон української літератури” не дає собі звіту, що людина з “підселеними” сутностями вважається одержимою дияволом (духом) чи дияволами (духами) й ніколи ні за яких умов ніякою мистецькою творчістю не відзначається, зате для неї завжди характерна брутальна словесна агресивність, чого в Осьмачки не знаходимо в жодному художньому творі. Характерні прояви опанування дияволом можуть підтвердити й сторінки Біблії, де Ісус виганяє з одержимих нечистих духів, й сучасні книги теологів, зокрема з проблеми екзорцизму. Але оскільки наша праця літературознавча, ми вважаємо за краще навести слова Ф. Томпсона з “Есе про Шеллі”: “Диявол може робити багато справ... Він може зіпсувати поета, але він не може створити поета” [497, с. 279]. По-друге, коли С. Короненко пише, що “вціління” Осьмачки на тлі масових арештів і смертей виглядає якимсь нереальним і містичним” [399, с. 7], а далі посилається на сучасницю поета Л. Коваленку, яку дуже дивувало, що Осьмачка не побував на засланні, як Б. Антоненко-Давидович, уникнув розстрілу, чого не зумів багато хто з його сучасників чи не зник після арешту без жодної звістки, як Є. Плужник, то варто все ж таки взяти до уваги, що Осьмачка виявляється не одним-єдиним митцем, якому вдалося чудом, як, до

речі, дуже подібно до нього В. Барці або Ю. Клену чи тільки частково подібно І. Багряному, уникнути того, чого не уникнули інші.

До того ж, підкреслюючи подібний щасливий випадок, доцільніше мати на увазі ангела-охоронця, ніж демона. З подібного приводу О. Яровий у статті “День Гоголя” писав: “Потяг до вічного життя – це ознака Божої «позначки» в людині; диявол же мітить невситимою спрагою смерті, самознищення” [982, с. 3]. По-третє, коли авторка статті наводить цитату самого Тодося про те, що “Осьмачка відчуває, а точніше, вже знає, що йому дано дар, якого «його власник не має сили почувати тоді, коли схоче, і не може точно окреслити йому меж»” [399, с. 7], то таким цитуванням теж не доводить наявності демонів або їхньої заслуги в таланті поета, бо подібне відчуття творчого Божого дару властиве кожному митцеві. Наприклад, В. Барка, чернець у миру, якого запідозрити у зв’язках з нечистою силою просто неможливо, за свідченнями Лесі Корсун, завжди був, “як людина віруюча, глибоко впевнений, що його твори – це співтворчість Вищих Сил, які диктують йому навіть поза його свідомістю і його самого” [62, с. 7]. Саме феноменом співпраці з Богом або з його ангелами (і доступом до Небесного Архіву) Барка, до речі, пояснював витoki деяких своїх передбачень: у драматичній поемі “Кавказ” (1950) – розвалу радянської імперії, а в одній із ліричних поем – “Апостоли” (1943) – відродження і розквіт християнства в Україні.

По-четверте, С. Короненко здається дивними в Т. Осьмачці, як у поетові-початківцю, вчорашньому пастухові чи плугатареві, його “енергетично потужна метафорика і планетарне мислення, ніби на гірському узвишші стоїть самотній демон і дивиться згори на землю всерозуміючими очима” [399, с. 7], на основі чого дослідниця робить категоричний висновок, що так писати не можна навчитися. Та в тім-то й річ, що геніям період учнівства не потрібний бодай уже з тієї причини, що навчитися геніальності взагалі неможливо. Згадаймо, як раптово і потужно ввійшов у літературу молодий Т. Шевченко чи юний П. Тичина. З Т. Осьмачкою відбулося те ж саме, і жодні демони до цього явища ніяких стосунків не мали. Навіть якщо й припустити, що Тодось володів даром так званого “автоматичного письма”, то й це не є доказом демонів, адже в такому випадку пересічним людям свої твори диктують якісь світлі сутності, можливо, душі померлих письменників, але при цьому ніколи не спонукають реальних людей, які записують ними диктоване, до чварів у сім’ї й не використовують їхню працю насильно, а лише з добровільної згоди, за що платять тим самим творчим задоволенням, яке отримує й геній від своєї роботи. Коли ж “автоматичне письмо” стає доступне митцеві, який ще до опанування ним проявив свій талант, воно теж не перетворює цього письменника в психічнохворого (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, с. 148–149). У хвилини творчості такий митець-медіум, як і мало не кожний талановитий автор у мить натхнення, також ніби не присутній у реальному світі.

Тоді що ж відбувалося з “божевільним” Тодосем насправді? Беручи до уваги те, що по-диявольськи підло й жорстоко розігралося з І. Франком,

відбившись як метафізичне явище в підтекстових прошарках його поем “Зів’яле листя” і “Похорон”, маємо всі підстави припускати, що подібного не уникнув й Т. Осьмачка. Перша його книжка “Круча” (1922), яка складалася усього з десяти віршів, заявила про появу генія, як і “Сонячні кларнети” П. Тичини. Осьмачка почерпнув з Небесного Архіву таку інформацію, яка вражала не просто геніальністю викладу й словесного оформлення, а й пророцтвами, і в цьому С. Короненко має рацію. Вірші “Регіт” і “Колісниця” вихопили з вічності візію кривавого й голодного найближчого майбутнього України, а в поезії “Гуральня” панорамно розкрилася небезпечна для всього світу катастрофа на Чорнобильській АЕС. Цілком справедливо, що поет сам не знав, про що пише. Те, що лягало на папір, дивувало, інтригувало, навіть лякало автора, і, як селянського сина, з дитинства наслуханого про диявольські спокуси, спонукало бути гранично обачним. Очевидно, ввімкнений свідомістю Тодося потужний сигнал небезпеки і синдром крайньої обережності якимось чином допомогли Т. Осьмачці збагнути, що його душа у підсвідомих мандрах відвідує небо і пекло. Таке твердження – не наша гіпотеза. Ж. Маритен у праці “Відповідальність художника” писав: “Поезія має свою духовну таємницю... Духовне таїнство поезії відкрите як для Неба, так і для Пекла... Поетичний досвід і досвід містичний народжуються один поруч з іншим, і є між ними якийсь вид симпатії. Завдяки... вибору, що здійснюється в серці людини, поетичний досвід може насправді наслідувати цей містичний досвід, бути закликком до нього. Він може скерувати поета до екстазу пустоти й небуття і спокуси магією, досвід чого мали Малларме і деякі інші поети, а найбільше – сюрреалісти; а може спрямувати поета на досвід містичний, тобто до Божої благодаті” [497, с. 274]. Ще належно не розібравшись, до чого можуть призвести мандрівки його душі пекельними проваллями й небесними вершинами, Тодось то продовжував писати, як і раніше, підсвідомо задіюючи механізм Богом даного таланту, то, переляканий написаним, пробував творити без послуг Небесного Архіву. Інколи картини пекельного потойбіччя, “підглянуті” душею Тодося в підсвідомих мандрах, накладалися на не менш жахливу атрибутику сталінських часів і геноциду українського народу. “У своїй творчості поет представив похмуро-трагічну поетику часу як вигублення буття. Час – пекло для людини, він з’являється «червоними ночами» і «чорними днями», женучи людську тьму-тьмуцу у «грізну криницю», у «підземні густі тумани», у «всесвітню прірву голубу». Та в «безодню часу» ти ніколи не впадеш останнім, тобі наступатимуть на ноги, тебе підганятимуть... нові приречені” [320, с. 24], – цілком логічно інтерпретувала Н. Зборовська колорит творчого доробку Т. Осьмачки, сприймаючи зловісно-похмуро метафористику поета, як узагальнено-апокаліптичну візію з виразними ознаками суто більшовицького репресивного колорит.

Втім, не один Т. Осьмачка практикував черпання унікально виразних образів, символів, метафор, а то й цілих сюжетів з Небесного Архіву. Є. Маланюк, наприклад, у вірші “Зо мною ангели не розмовляють більш” привідкриває свою письменницьку “кухню” і однозначно визнає

безрезультативність творчих потуг без метафізичного сприяння поетові: “Зо мною ангели не розмовляють більш. / Дух відлітає, тяжеліє тіло. / І тягне до землі. / Й земля рождає вірш, / Що ледве рушиться, змагаючись безкрило, / Що ледве дихає, що ледве промовляє” [492, с. 265]. Заслугою С. Короненко є точно вловлене дослідницею щоб саме внаслідок такого роздвоєння виходить з-під пера Т. Осьмачки: “Книжка «Скитські вогні», видана 1925-го, справляє вже інше враження. Так, ніби її писало двоє людей: одна людина продовжувала дивитися на Землю й Україну з космічної височини, відсторонено, холодно і провидчо (вірш «До степу», «Весна», «Труни у гаях», «У табори»), інша – маленька і налякана тією першою, щось намагалася сказати своє, але виходило слабше, жалісніше і... не зовсім професійно... Таке враження, що ця «космічна» душа не знає життя людського, а “людська” душа не знає космічного” [399, с. 7]. По-іншому й бути не могло, хоч сам Т. Осьмачка, ймовірно, під час роботи над “Скитськими вогнями” щиро припускав, що здатний творити без допомоги, за визначенням Є. Маланюка, ангелів, заборонивши їм спілкуватися зі своєю душею, причому без цієї метафізичної допомоги творити не менш талановито. До того ж, у вірші “Сонет” образ живих душ стосується, скоріше всього, власне душ людських, які не спокушені й не погублені в момент свого фізичного життя інфернальними силами, а звернення “душе, на світляних розгонах, / свої прозорі вікна розтворяй” [607, с. 70] точно вказує на адресата і може вважатися свідомим авторським налаштуванням власної душі на мандрівки емпіреями вслід за світлим ангелом, а не пеклом у супроводі дияволиці. Крім цього, специфіка поетичної творчості вимагає негайної фіксації матеріалу, що спонтанно надходить з Небесного Архіву, власне, запису без жодного зволікання, обдумування й зважування митцем доречності змісту й образів. І. Кант у праці “Антропологія з прагматичної точки зору” підкреслював: “Як так сталося, що поети також почали вважати себе богонатхненними або одержимими?.. Це можна пояснити тим, що поет, на відміну від прозаїка, готує свою роботу поквапом і повинен ловити сприятливий момент, коли його охоплює внутрішній настрій” [358, с. 425 – 426]. Так відбувалося й з Осьмачкою, але не зволікати, не зважувати й не обдумувати, що йому диктує небо, він уже не міг, бо вже був налаштований на найстрогіший самоконтроль та безвідмовну внутрішню цензуру. Далі – гірше. Під час підсвідомих мандрів своєї душі вкрай обережний Т. Осьмачка вловлює присутність не тільки світлого даймона, а й інфернальної істоти чи істот. Страх запродати їм свою душу, бути спокушеним чи використаним як знаряддя диявольського впливу на читачів накладається на далеко не найкращі події в державі і помножується на жах бути ув’язненим і фізично знищеним реально.

Тодосеве минуле в “чорних запорожцях” у часи УНР, початок процесу над СВУ, розгромна рецензія В. Коряка зі звинуваченнями Осьмачки в “сильній національній свідомості”, що “затемнює його класове самовідчуття” [732, с. 13], – однозначно розцінюються владою як складники “злочину”, а самого поета в передчутті арешту й насильницької смерті роблять

несамовитим від розпачу. Саме тому, що втамувати мало не тваринний страх за власне життя Тодосеві не вдається, йому стає надзвичайно складно тримати себе в руках. Поет із найменшої причини вибухає люттям до рідних, його вчинки видаються оточуючим неадекватними, й Тодось безмовно погоджується зі страшним діагнозом божевілля, адже лікування у психіатричці стає для нього тим самим єдиним рятівним шансом вціліти й вижити, що й перебування в подібній лікарні В. Сосюри. І психічно, і фізично Осьмачка здоровий, але це не рятує його від самого себе як геніального поета, а отже, не припиняє боротьби за його талант Сил Провидіння і Сил Зла. Психіатрична клініка не могла заборонити Тодосевій душі продовжувати метафізичні мандри, митець про них достеменно відав, а сучасники здогадувалися: “Осьмачка носив у собі якусь таємницю, про яку знав лише він один, але складалося враження, що розповісти про неї не мав права нікому” [399, с. 7]. А кому було розповідати? І хто з митців, навіть підозрюючи щось подібне в себе самого, признався б у цьому Осьмачці, цим визнаючи й себе таким же ненормальним, як Тодось? А як сприйняли б пересічні люди розповідь поета про мандри його душі інфернальними пустинями й небесними емпіреями? Чи може, Осьмачка мав викласти все ним підсвідомо пережите перед сталінським слідчим, який сповідував винятково матеріалістичну концепцію буття? Крім насмішок, кпинів, глуму й ще одного, вже остаточного, підтвердження божевілля, від таких співрозмовників у подібному випадку Тодосеві чекати було нічого, тому він зятято мовчав і тлумив у собі страшну таємницю.

Війна ж внесла нові корективи, й страх як перед радянською тюрмою, так і перед німецькою кулею, оскільки німці мали чітку вказівку розстрілювати психічно хворих і калік, заставив поета, не гаючись ні на мить, покинути столичну лікарню й тікати на захід, адже без хліба чи даху над головою він міг обходитися тижнями, проте, як справедливо підсумовує М. Жулинський, “без творчості Тодось Осьмачка не міг би прожити й дня” [298, с. 5]. Людині, що виростає в селі, не так вже й складно долати за добу десятки кілометрів, пробираючись лісами, чагарями, ледь помітними стежками, орієнтуватися вдень за сонцем, а вночі за зорями, хоча жителю міста це видається непосильним для практичного здійснення. Коли Ю. Стефанік пише, що й у еміграції Тодось умів несподівано, наче “із-під світу” (що й дало назву його останній книзі поезій), появлятися і так же несподівано зникати [792, с. 110], то ми розцінюємо ці події виїмково як прояв набутих поетом навиків під час мало не підпільної мандрівки з Києва до Львова, а не ознаку демонічної властивості поета невидимо переміщуватися в просторі.

“Львівський” період у житті Осьмачки особливий. Сприятливі реальні умови для творчості (точніше, для життя) ще не свідчать про сприятливі підсвідомі мандри для Тодосевої душі, що її дедалі частіше й частіше починає водити пекельними ущелинами Цариця Зла, прагнучи спокусити так само, як було спокушено демонічною Велгою у “Зів’ялому листі” Івана Франка. З граничної обережності Осьмачка стає особливо прискіпливим до

кожного свого поетичного слова, невтомно звіряє, чи в його поетичні рядки не вкралася нібито помилка, а насправді – послужливо підсунене йому інфернальною сутністю і вчасно ним самим не помічене викривлення тієї інформації, яку черпає з Небесного Архіву висхідний вісник. Викривлення означає прогріх, прогріх тягне за собою першу сходинку на шляху перетворення висхідного вісника у свою протилежність, низхідного вісника, низхідний вісник запродує власну душу дияволу, чого найбільше боїться Тодось, вже достатньо втаємничений у зловісні інтриги інфернальних сутностей. М. Слабошпицький у літературному профілі “Тодось Осьмачка” згадує, що коли О. Тарнавський самовільно змінив один рядок Осьмаччиного вірша, який надрукував у “Львівських вістях”, задалегідь виплативши як гонорар за публікацію цьому авторові вісімдесят злотих, що свідчило про велику повагу до поета, якого в Західній Україні дуже шанували і про якого надзвичайно піклувалися, Тодось у день виходу газети з горезвісним віршем влетів у редакційний кабінет Тарнавського з криком, чому спотворили його поезію, злопам’ятно носив згадку про редакторське втручання в його твір у своєму серці десять років, а при зустрічі у Філадельфії зі своїм “кривдником” не вибачився, лиш поблажливо мовив: “Я все ще пам’ятаю, але й забуваю” [732, с. 25]. Страх Т. Осьмачки виявитися прирученим Силами Зла, відчуття підступу в кожному мить, контролю за власною душею інфернальних сутностей вимотували митця, робили його неврастеніком в реальному житті аж настільки, що він почав боятися отруєння і відмовлявся від частування навіть гостюючи в найкращих друзів.

Та й як тут було не зламатися, якщо Сили Зла безперервно цькували поета. Прочитаймо уважно третю частину вірша “Вдовиця”. Коли ліричний герой цього твору повертається додому, власне, у своє убоге помешкання на горищі, то бачить вже знайомого йому чорного вдовиного крука з червоним дзьобом, який для героя (як і для самого Осьмачки, про що свідчить епіграф, яким став уривок вірша Едгара По “Ворон” стає втіленням інферальної сутності, що не випускає душу ліричного героя з-під свого недремного нагляду: “І я повертався, мов люди живі ще / із смертного бою без дум і без мук, / аж бачу, що, сівши на вогке горище, / мене зустрічає і крякає крук.../ О так... це той самий, / бо з дзьобом червоним, / він крякав і жінці прийдешне її.../ І хто він такий тут в облуді ворони / облітує ночі і ранки мої?” [607, с. 210]. Про що цей вірш? Чи вся інформація в ньому міститься тільки в рядках, чи є щось і поміж рядками? На думку В. Ізера, “ми можемо уявляти тільки те, чого тут немає; без елементів невизначеності та наявності лакун у тексті ми не здатні використати нашу уяву” [337, с. 268]. Перша і друга частини сюжетної поезії “Вдовиця”, якщо їх розглядати без врахування міфічного підтексту, прості й легкі для розуміння. Сексуально розпалена довгим утримуванням від плотських утіх самотня молода жінка, муж-мисливець якої не повернувся з полювання два роки тому, прагне чоловічої любові й чекає женихів, зазиваючи їх у своїх мріях. Коли ж з’являються троє перших претендентів, вона укладає їх спати і замикає кожного в іншому помешканні: першому стелить ліжко в хатині над проваллям, другому пропонує клуню, третьому –

дубову комору, а сама очікує зовсім інших любасів, визнаючи, що бажає лише того, хто візьме її гвалтом (“Бо став би навіки аж той за дружину, / хто здер би зухвало мої спідниці / і стиснув за стан, щоб, відкинувши спину, / я в його зомліла на дужій руці” [607, с. 210]). Але, як свідчить третя частина поезії, вимріяний сексуальний партнер не з’являється, і вдовиця, як це сама й передбачала, знаходить свою смерть у проваллі “у обіймах страшного кінця” [607, с. 210]. Оце ніби й все. Але в тім-то й річ, що лише “ніби”, тому доведеться зробити невеличкий відступ.

Згадаймо, що, відгукуючись на першу збірку Т. Осьмачки „Круча”, С. Єфремов писав, акцентуючи: “В Осьмачки так рясно образів грандіозних та zarazом і надзвичайно простих і нештучних, що вони аж його самого побивають, гнітять... Це якась грандіозна сила фантазії, що навіть буденні звичайнісінькі речі повертає на таємну символіку, повну похмурої якоїсь величності” [287, с. 642 – 643]. І саме ця таємна символіка, але дозволимо собі не погодитися, що завжди похмура, зате справді завжди приголомшуюча, й патетика, місцями дуже споріднена з Біблією та її визначенням обителі людини – Землі – як юдолі плачу, підказує читачеві, щоб він залишався пильним і вмів вчитати не лише в рядках, а й з-поміж рядків те, що насправді хотів сказати їх автор. Що цікаво, така підтекстова настанова існує як у доробку “раннього”, так і „пізнього” Осьмачки, отже, є тим стійким компонентом Годосевої лірики. Літературний твір Т. Осьмачки, як це притаманно текстам такого ґатунку, безперечно, “активує наші власні здібності, надаючи нам змогу відтворювати світ, представлений у тексті. Продуктом цієї творчої активності є те, що можна було б назвати дійсним виміром тексту. Цей дійсний вимір не є самим текстом, ні не є уявою читача, він надходить разом із текстом і уявою” [337, с. 266]. Іншими словами, у подібних творах більше недомовленого, ніж оформлено словами.

Перше, що читачі й літературознавці вловлюють у тексті “Вдовиці”, – це помітне, власне, домінуюче, місце жіночого образу в усьому тексті, проте у двох перших частинах саме вдовиця є чи не єдиною основною героїнею. Інша річ, що ліричний герой третьої частини, якщо не взяти до уваги його чоловічу стать, усім іншим надзвичайно подібний до вдовиці: та ж неземна, просто космічна туга в душі з причини самотності, те ж вершинне (горище – хата над кручею) місце проживання, те ж саме передбачення трагічного кінця й та ж сама присутність містичного ворона. А якщо припустити, що вдовиці насправді не існувало, а засобами маскування поет хотів сказати щось зовсім інше, ніж те, що міг прочитати пересічний читач?

У Тичини маємо вірш “Плач Ярославни”. Історія його написання феноменальна: перебуваючи в чужому своїй душі, голодному й непривітному Харкові, Павло Григорович почувався, за свідченнями С. Тельнюка, “як Ярославна в нерідному їй Путивлі після того, як ізвідти пішла дружина Ігоря” [802, с. 260], а оскільки асоціації в П. Тичини, знову ж за С. Тельнюком, відзначалися несподіваністю, то чому той, хто освідчився в любові сестрі коханої (вірш “О панно Інно”), не міг “поставити на місце самотньої Ярославни себе, а на місце князя – Лїду Папарук?! Що – чоловік не

може уявити себе на місці жінки? Таж найліпші виконавці ролей жінок в Елладі, Китаї, Японії – чоловіки!” [802, с. 260]. І – що найголовніше – Ліда Папарук прочитала “Плач”, все правильно зрозуміла – і, як наголошує С.Тельнюк, негайно примчала до коханого. Якщо врахувати, що Осьмачка за силою таланту, асоціацій і міфічного мислення не поступався Тичині, то чому й він не міг замаскувати свого ліричного героя, тобто – свідомо порушити літературозначні канони, за якими ліричний герой і поет не взаємоототожні – самого себе?

Якщо ж вдова – ліричний герой, а точніше, душа поета Т. Осьмачки, то й дві перші частини вірша треба читати по-іншому. З. Фройд, підкреслюючи роль лібідо в діяльності митців, пов’язував невтолену сексуальну енергію з її переходом у енергію творчу. Втім, відкриття Фройда не могло відзначатися новизною навіть у часи першої публікації його статей. Згадаймо, ще Мікеланджело постійно твердив, що мистецтво стало йому єдиною і вірною дружиною, а “Гете, Гейне, Байрон, Челліні, Наполеон, Ньютон хоч і не говорили подібного, але своїми вчинками доводили ще дещо гірше” [466, с. 5], – як підкреслював Ч. Ломброзо. Отже, сублімовану невтолену сексуальну енергію “вдовиці” можна протрактувати і як потужний творчий імпульс самого Осьмачки, який пробують використати в свої цілях інфернальні “женихи”. Саме з цієї причини “вдовиця” не тільки не погоджується на статеві зносини із жодним з них, а й дуже негативно ставиться до таких “гостей” взагалі: “І всі вони там, хоч до Божого Суду, / нехай кабанами хропуть, мов з-під лав” [607, с. 210]. Міфема “свиня” у міфах завжди несе символіку найнижчого оскотинення: богиня Цірцея перетворює саме в свиней Одиссеєвих похитливих супутників, у притчі про блудного сина необачний, розпусний і марнотратний юнак не лише пасе свині, а й з голоду живиться їхніми недоїдками. Та найважливішим для нашого аналізу є та розповідь у Біблії, де Ісус виганяє злих духів з одержимого бісами і вони вселяються в стадо свиней, тобто обирають для себе найбільш “споріднену” сутність. Іншими словами, у вірші “Вдовиця” інфернальні істоти, з точки зору поетової душі, є огидними кабанами, з якими взагалі не можна вступати ні в які стосунки. Мрія душі про достойного супутника, який у поезії поданий дещо в брутальній іпостасі мало не гвалтівника, – це мрія про водночас вимотуючу сили, але дуже бажану, бо подібну до оргазму, насолоду творчості, а самогубство вдовиці у нами аналізованому вірші – це ще одна спроба поета, подібно до віртуально здійсненого поховання самого себе в поезії “Останній арешт”, “переграти” долю, “вмерти” для Цариці Зла і цим досягти бажаної недоступності до своєї душі чигаючих на неї інфернальних сутностей.

Але хоч десятки разів душа Т. Осьмачки пориватиме з “випарами пекла”, та десятки разів до них же повертатиметься знову. Інша річ, що з такою ж періодичністю його душу рятуватиме й світла сутність, ангел, Прекрасна Дама. Блукання душі поета астральними верхів’ями й пекельними проваллями, безперечно, підживлювали або виснажували, заспокоювали або штовхали в розпач Тодося Осьмачку. Проектуючи підсвідомо пережите,

перекладаючи його на мову символів, поет не втримувався від проявів власного ставлення до мандрів своєї душі, хоча в художніх текстах вони добре завуальовані й найчастіше постають лише як шукання поетом життєвої і мистецької правди й справедливості: “І серце завмирає і болить, / Що не зазнало в світі щастя, / І вічність пожирає кожну мить, / Яка і в зародку пропаща, – / Що всі шукання праведних шляхів / Й чола коханого в короні / Завмерли в випарах брудних горшків / І драній світлі на солоні; / Що хочеться кричати з розпачу грудей, / Що в атрибутах рабства й бруду / Поетові назустріч кидає день / Святого Каїна та Юду” [607, с. 142]. Образи Каїна і Юди в цьому контексті набувають іншого розуміння, ніж широко поширене стереотипне значення відповідних образів-символів. Як тут не згадати вражаючого умовиводу О. Потєбні: “Говорити – означає не передавати свою думку іншому, а тільки активізувати в іншому його власні думки. Таким чином, розуміння, в понятті передачі думки, неможливе” [657, с. 115]. Тож коли С. Короненко, аналізуючи першу збірку поета, наводить рядки: “Один я на світі, / мов Юда в гаю на віршовці”, – і мимохіть лякається їх і явного, і прихованого змісту (“У цих двох останніх рядках (чи не найбільш вражаючих з усієї творчості поета) є щось, що одразу насторожує християнську душу” [399, с. 7]), ми прекрасно усвідомлюємо, що у свідомості авторки автоматично спрацювало категоричне несприймання ліричного героя через образ Юди. Проте Юда – це не лише той, хто зрадив, а й той, хто не зміг жити після скоєної зради, що засвідчує повне усвідомлення ним свого гріха й найбільшого вияву каяття, аж до погублення через самогубство, що може розцінюватися і як свідоме самопожертвування власною душею, що внаслідок скоєного гріха заслужила нігіляції.

Самогубство відоме з найдавніших часів, але на різних етапах розвитку цивілізації соціум по-різному ставився до цього явища: “На етапі первісно-общинного ладу заради збереження роду в голодні роки добровільно умиряли себе старі люди. В японському фільмі “Легенда про Нарайяму” показано відголоски цього звичаю – діти відносять старих на вершину священної гори, де ті добровільно приймають смерть від голоду” [692, с. 98] (Подібне явище також описав М. Коцюбинський в оповіданні “Що записано в книгу життя”). До того ж, як свідчить світова історія, за феодалізму в чоловічій половині людства склався кодекс честі, за яким смерть через самогубство ставала спокутою за ганебну поразку на війні. Хоча Старий Завіт однозначно не схвалює самовбивства, проте Саула, який заколов себе після поразки на полі бою, оправдовує і ставиться до його вчинку з повним розумінням. З історичних осіб звів порохунки з життям і римський імператор Нерон, який, потерпівши фіаско у боротьбі за владу, кинувся на лезо меча. Не рабство, а самогубство обрала єгипетська цариця Клеопатра. І хоча майже усіма сучасними психологами й психоаналітиками самогубство психічно здорової людини розцінюється як явище соціального плану, А. Камю приходиться до висновку, що поскільки “у кожного з нас буває своя ніч у Гетсиманському саду” [355, с. 108], яка не дає жодного вибору, то й самогубство не виявляється наслідком бунту, а передбачає згоду: “Все

вичерпано до кінця, людина повертається до суті своєї долі. Вона передбачає своє майбутнє, своє єдине і трагічне майбутнє – і рушає йому назустріч” [355, с. 64]. Тож й у творчому доробку Т. Осьмачки ідея самогубства – не таке вже й рідкісне явище. У “Плані до двору” натрапляємо на акт самовбивства Тимоша Клунка, який не зміг дивитися на голодне існування своєї сім’ї. За Шерехом, бунт і ненависть ліричного героя в поемі Т. Осьмачки “Поет” розщеплюються на два вектори: перший спрямований проти Сталіна-сатани та його опричників і спричиненого ними земного пекла, другий стає бунтарством в ім’я бунтарства, повстанням одного проти всіх, оскільки повернення України до її дореволюційного минулого неможливе: “Перше забезпечує поемі нечувану насагу ненависті – і в цьому її сила. Друге приносить безнадійність і смертельну тугу, передчуття неминучості загибелі... Тому бунт села, власне, становить собою з початку до кінця самогубство. І себе вбиває кінець кінцем і сам Свирид Чичка” [930, с. 262]. Образ Каїна в Осьмачки ідентичний цьому біблійному персонажеві з поеми І. Франка “Смерть Каїна”, а це означає, що в розумінні обох поетів не смерть, а життя було для першого в людському роді братовбивці найстрашнішою карою. Випробуванням для Каїна виявилось Боже тавро прокляття на вічне скитання і страждання його душі доти, доки вона не відчує своєї самотності, відчуженості й не розкається в скоєному. Франко підкреслив, що смерть для Каїна стала не чим іншим, як вінцем любові, що ним наділяє його Господь по довгих терпіннях, шуканнях, роздумуваннях і кінцевому каятті цього першого на Землі вбивцю: “Отже, Каїн помер у такому самому душевному спокої, як його сестра і дружина Ада та брат Авель, що більше любив Бога і близьких, як своє життя” [943, с. 455]. Подібна парадигма полюсно протилежних випробувань людини на міцність віри й чистоти серця чітко прослідковується й в Осьмачки, тому на основі такої міфологічної точки зору навіть Юда та Каїн не можуть вважатися символами людської ганьби й прокляття, а стають лише свідченням людської недосконалості й слабкості, що призвели цих найбільш відомих біблійних грішників до невимовних страждань і неминучого, а що ще страшніше – й вічного – каяття за свій негідний вчинок.

Проте поява в Осьмаччиній ліриці образів Юди й Каїна як рівних, а тому зіставлених з якоюсь причиною з ліричним героєм, вкотре підтверджує мандри його душі пеклом, де якраз мучаться Юда та Каїн. Це не окреслене в поезіях “щось” як причина тяжкої гріховності ліричного героя виразно натякає на зв’язок поета з Царицею Зла. У відповідних поезіях ця інфернальна сутність, як і в І. Франка, постає персоніфікованим образом зими (в Осьмачки у вірші “Ранок” іпостась дияволиці водночас дуже подібна до тієї, що фігурує в “зимових” поезіях О. Блока, адже льодяна на дотик спокусниця пропонує своєму обранцеві смерть у крижаній пустелі: “Гей же, серце моє, свою справу зарадь / так, як роблять самотні герої, / бо тебе тільки слухає мертва падь / та безлисті граби й сухостої, / а що людська душа – то немов камінці / або дикий під горами постріл / насторочує вічно до тебе кінці / душоубством та холодом гострі” [607, с. 197]), кам’яною панею (у

Є. Маланюка в поезії “Норвезькі очі, і лице” фігурують “страшні обійми діви кам’яної” [492, с. 239], в Осьмачки у вірші “Камінь” підтекстово – кам’яне серце: “Душе моя темна, чого ти тут в горах / живитись не хочеш терпінням, / а молишся нишком, щоб доля сувора / серця поєднала з камінням?” [607, с. 167]), кимось безіменним і огорнутим мороком таємниці, хто приходить замість дівчини (“І дівчини як серце не діждалось, / то прийде інший хтось у тьму” [607, с. 165]), царицею, королевою, тобто фатальною і містично владною жінкою, про що скажемо більш детально. Крижана Пані з пекельного потойбіччя – цілком логічна іпостась інфернального світу, оскільки геєна вогненна – не єдина ознака пекельного простору, який має і протилежну до вогню крижану стихію, а також не менш витончені від покарання полум’ям випробування космічним холодом. Останнє коло пекла, за Данте, без видимих меж розділене на чотири концентричні пояси: “У першому разом з Каїном мучаться зрадники рідних, в другому – зрадники батьківщини і однодумців, в третім – зрадники друзів і соратників, і накінець, в четвертому – зрадники благодійників. Якраз там, у центрі четвертого кола, по груди вивищується з льоду Люцифер, у трьох пащах якого караються ті, чий гріх, на думку Данте, страшніший за всіх інших: зрадники величі Божественної (Іуда) і величі людської (Брут і Кассій, які вбили Юлія Цезаря)” [692, с. 374]. У вірші “Подорожній”, де вже й сама назва несе важливу інформацію про мандрівку душі поета колами пекла, розробляється важлива міфологема фізичного зближення ліричного героя-дівча з інфернальною сутністю. Хоча у тексті кілька разів згадується дівочий вінок як символ цноти, герой, звертаючись до матері, визнає: “Ні одна дівчина / Вінка не сплітала / Для твого сина” [607, с. 76]. Така інформація надзвичайно важлива, оскільки жодна дияволиця, тим більше – в іпостасі сукуби, не може бути цнотливою. Посохлі дівочі вінки, якими грається потойбічний пекельний вітер, стають символами земного дівочого гріха, аж ніяк не меншого від гріхопадіння спокушеного Царицею Зла митця: “Мені вітер кида / Першими вінками, / Що колись на чолах / На дівочих сяди” [607, с. 76]. У поезії “Чекання” закоханий жде своєї обранки під стінами старого замку і сам кам’яніє. Подібна тема також розробляється у поезії “Не можу пригадати, кого я ждав”. На потойбічний світ вказує насамперед досить дивна як для молодого ліричного героя втрата пам’яті і символічний образ обтяженої людськими душами “гілки світової”, яка висить з безодні, а не в безодню, отже, маємо типове дзеркальне відображення предмета, як і подібне бачення автором річок та моря у вірші “До степу”, адже тільки із задзеркалля, тобто із потойбіччя в цьогобіччя, можна побачити, що степ підпер “ріками моря, / щоб не схитнулися вони / на ниви хлібороба” [607, с. 35], адже тільки дзеркальне відображення підмінить те заглиблення моря в землю і течію рік згори вниз, які характерні для наземної точки зору, течією знизу вгору й опуклістю моря всередину, що здається такими річками підпертим, якщо дивитися із потойбіччя, і пояснити панічний страх героя, що колись і він одірветься з символічної галузки життя. Усвідомлення надто великої відстані від крижаного й темного потойбіччя до сонячного земного світу,

неможливість ні догукатися, ні подати про себе звістку після смерті, виривається в митця зойком розпачу: “О будь же прокляте, життя моє, / бо як свого діждуся кола – / не вчує сонце, що нам світ дає, / мого розпачу ніколи!” [607, с. 80]. Свого кола пекла, раю або чистилища може очікувати лише людська душа після смерті тіла. Для інфернальної сутності, про яку С. Короненко говорить як про “підселеного” в підсвідомість Осьмачки демона, ніякі кола пекла не страшні – йому там комфортно і він там почуввається вдома.

Осьмаччина спостережливість, обачність і гранична обережність допомогла цьому митцеві дуже швидко розпізнавати, хто набивався йому в супутники: світлий ангел чи упириця. Розпізнана Цариця Зла безжалісно розвінчується ліричним героєм поезії “Жорстокість”: “Тільки що за проклята подвійність така / в почутті побивання дурного, / що виводить у поле мене, мов рука, / і спиняє під місячним рогом? І хоч знаю, що ти у бараці без лун, / може, в душу вдивляєшся тихо, / тільки я своє серце держу на бігун, / може, з півдня підхопиться вихор, аби з вогкістю хвиль подихнув він мені, / що в напечених скелях гуркоче, і нагадує блиск, і напругу колін, / і твій рот, і безумство дівоче” [607, с. 190]. Не кохана дівчина, яка відпочиває в бараці і мріє про свого обранця, не її душа, що в мріях або снах може прилітати з південного боку, а наділена магнетизмом інфернальна сутність вимагає зустрічі з митцем, мало не насильницьким методом витягаючи його в голе поле під містичне світло місяця, й сама прибуває на побачення виїмково з півночі. Їй він потрібен – він мусить прийти, покинувши все. Зате в хвилину біди чи небезпеки в житті поет не може сподіватися на допомогу цієї страшної своєю могутністю, але водночас й не менш страшною крижаною байдужістю демонічної істоти: “І хоч би океанськими бурями я / тебе кликав і нині, й зимою, / то й тоді ти, царице жорстока моя, / не хитнула б для мене й косою... / І була б ти така без усяких зусиль, / ніби берег північного моря, / об який розбиваються гуркоти хвиль / і про вічну розпуку говорять. / І тоді, як народ для твого співця / в лісі зріже на цвинтар клен-дерево, / не читатимеш горя з мого лица, / загадкова якась королево” [607, с. 192]. У Т. Осьмачки вистачило мужності неодноразово відторгати від себе Сили Зла, причому відторгати навіть у хвилину, після якої жодне відчуження вже виявилось б неможливим.

Вірш “Синя мла” подає одну з останніх спроб інфернальних сутностей спокусити поета коронуванням (згадаймо детально описану в Біблії ситуацію, коли диявол пропонував Ісусові всі царства світу [93, с. 6] (Матвія 4:8), тобто також своєрідної пропозиції корони з рук Царя Тьми, а також біблійне застереження: “Яка ж користь людині, що здобуде весь світ, але душу свою занапастить? Або що дасть людина взамін за душу свою?” [93, с. 24] (Матвія, 16:26)). На тлі зупиненого часу (“То був ні день, / ні ніч, / бо сонце й місяць / на небесах стояли в відстані далекій, / в одних просторах і одним часі” [607, с. 200]), неподалік від безживної пустелі з одного боку й інфравмістилиця з протилежного (“виднілося / із далини порожнє місто” [607, с. 201]) розігрується метафізична спроба Цариці Зла коронувати поета

вінцем із зірок і горілої трави, який відбиває червоні кола і падає з голови орла, що у Осьмачки, подібно до Есхілової хижої птиці, котра катувала Прометея, стає збірним уособленням страшною за силою і жорстокою за вчинками потойбічної сутності. До речі, у поезії “Сучасне місто лжеязиче” Т. Осьмачки в збірному образі, винесеному в заголовок, теж чітко вловлюються ознаки інфра-міста, обителі злих духів, які, збагнувши непосильність поставленого перед ними завдання, відкинули у тінь (тіні властиві лише фізичному світові), тобто викинули з пекельного вмістилища живу душу поета “за те, що небо вічно кличе / Його на дальну височінь” [607, с. 144]. Правда, Н. Зборовська у “Танцюючій зірці” Годося Осьмачки” інтерпретує цю поезію як таку, що в ній ліричний герой Осьмачки намагається “заклясти” “сучасне місто лжеязиче” і цим ритуальним заклинанням захистити село з його правічною духовністю” [320, с. 15]. Звісно, можна заклинати й захищати, але для результативності поет мусить насамперед не допустити до занпащення Силами Зла власної душі. І. Ільїн у статті “Про суб’єктивність релігійного досвіду” про співрівне ритуальне дійство пише так: “Той, хто протистоїть злодіям силою чи мечем, той повинен бути завжди чистішим і вищим своєї боротьби, щоб безодня, яка таїться в кожному і навіть найбезкорисливішому компромісі, не ковтнула його. Меч повинен бути як молитва; а молитва повинна мати силу меча. І чим досконаліша буде його молитва, тим менше, можливо, йому прийде́ться хапатися за меч” [341, с. 190 – 191]. Іншими словами, негативні ризики заклинання значно вищі від їх позитивної дії.

Від вінка, покладеного на голову поетові замаскованою під дівчину Царицею Зла, митець почувається чавунним, а до того ж має апокаліптичну візію загибелі тих представників свого народу, яким захотілося заклятої зірки в “червоні ночі, чорні дні” [607, с. 203] (про міфему цього кольорового поєднання як домінантної ознаки втрати вітальної енергії, страждань і болю скажемо далі), а їхнє надривне поспішання за ілюзорною мрією обернулося смертю: “І щойно закляту і птицю, й зірницю / над прірвою там доганяли вони, / то зараз же й падали в грізну криницю / з висот, у підземні густі тумани. / А зорі і птахи під груди орлині / знімалися швидко в летючі ключі, / та й сипались в сонце, неначе в долині / мошка у підпалену скирту вночі” [607, с. 204]. Цариця Зла, використавши всі запобіжні методи для уникнення свого передчасного розвінчання поетом (від того, що у вірші присутній навіть постійний спів півня, але це лише імітація, бо справжній півень піє, стрічаючи ранок, і від його співу пропадає вся нечиста сила, а тут півень своїм співом спричиняється до того, щоб, як у казках хатинка на курячій ніжці, “нерухоме місто / обкручувалося на місці враз / і дірами своїми чорними / ставало вкопано до півня / і луною відповідало: “У-у-у...” [607, с. 201], до називання Царицею Зла самої себе дівчиною Вірою (яка, проте, “не добра і не зла” [607, с. 202]), а тому в визнанні такої самоіндиферентності вже відчувається підступ, адже віра може бути сильною, палкою, великою, малою, слабкою, але обов’язково якоюсь однозначною, тобто або доброю, або злою, і зваблювання митця “Правдою-Вірою, сонцем його” [607, с. 204],

тобто нібито найвищими земними ідеалами, які хитро підмінені сурогатами з інфернального світу), згодом, як це було в “Зів’ялому листі” І. Франка, проявить свою зловтіху, диявольський оскал потойбічної сутності. Коли поет прозріє і зірве зловісний вінок зі свого чола й кине в безодню, Цариця Зла, несамовитим криком оглушивши німу пустелю й орла, риторично запитає безконечну пекельну порожнечу: “Де ж та Правда-Віра, / сонце його?” [607, с. 204]. В цьому – й люта зневага інфернальної сутності до незламного ліричного героя, і ненависть до його міцних переконвань, як підвалин сили духу.

Як тільки митець звільняється від диявольського наслання, нечистої мани, закривається й чорна книга, в якій його мали записати як низхідного вісника, “несвітське сонце” падає в “пащу земну”, перетворюючись у пекельний вогонь, орел набирає обрисів і кольору чорного ворона, в якого очі самого Сатани, а все потойбіччя, величезний інфернальний простір застигає, миттєво втративши здатність до руху, подібно до навіки застряглої у вікнах церкви нечистої сили в розв’язці “Вія” М. Гоголя, лише кольорами диявольського вмістилища видаючи себе: “І випало сонце з пазурів орлиних / та й заревло страшно у пащу земну. / І згасла пожежа від лету / несвітського сонця, / немов у кімнаті свіча / від раптом закритої книги. / І на прірву, на чорний космічний поріг / відпочити навік орел уже став / й над безоднями крила у чорнім пері, / як морські береги, в далечінь розіслав. / І на них, ще густіші за кригу страхіть, / синій іній сів, синя мла налягла, / і два місяці жухлі, похожі на мідь, / засвітили в орла з-під страшного чола / та й у чорну пустелю самотньо горять / з-над безодні, останньої в світі труни. / А в повітрі зависли склянисті моря, / мов завмерли громи, глушини, глушини... / глушини...” [607, с. 205]. Чорне тло цього художнього тексту, на якому зловісно виблискують лиш червоні зорі, що їх несуть у дзьобах якісь містичні птахи, замасковані під голубів, червоний пекельний вінок, брудно-жовті, аж мідяні, очі-місяці чорноперого орла, який насправді є зловісним потойбічним вороном, підкреслюють пекельний пейзаж. Та й сама назва вірша – “Синя мла” – виразно натякає на інфернальний часопростір, де час загус маревом, мрякою, туманом, синій колір якого, за О. Лосєвим, лише підкреслює порожнечу, неосвоєний людиною простір, “прекрасне ніщо”, яке “тягне нас услід за собою” [474, с. 53], як тягне вниз безодня потенційного самогубця.

Т. Осьмачка з дитинства прекрасно усвідомлював, що означає запродати душу, тому його вірш “Мрія” ледь привідкриває завісу страшної плати митця за Богові не вгодний, бо продиктований Силами Зла, твір. Намальований Нарбутом демон в останні дні земного життя митця приходить до вмираючого художника і випиває з кров’ю його душу (за Біблією, саме кров є матерією душі, тому в Святому Письмі натрапляємо на відповідні категоричні перестороги стосовно крові): “І підійшов навшпиньки демон / І в мозок нахилив уста./ Коли ж від його, наче п’яний, / Поглянув скося на мельборт, / То на губах криваві плями / Окреслювали страшно рот./ Було і через місяць темно; / В лікарні Нарбут умирав, / І тут же на мельборті демон, / Уже змальований стояв; / Оригінал же аж на шафі, / Усівшись на фоліант, /

Грав на крилі, немов на арфі” [607, с. 126]. Ця підглянута на рівні підсвідомості Осьмачкою візія настільки вражає нашого митця, що він приміряє подібне явище до себе. Інша річ, що Тодосева “гаряча мрія / ще кров із мозку не взяла” [607, с. 126], бо це не просто мрія, а духовна істота, світлий даймон зовсім іншого плану, ніж Нарбутів демон, якщо тяжіє до астральної України (“Вона над озером німіє / на Україні край села” [607, с. 126]). Водночас митець готовий у годину своєї смерті вирвати власне творіння з-під крил потойбічної істоти, якщо вона виявиться демоном, і так жбурнути на дорогу (символ повертання і повернення), щоб аж в Україні упала сльоза в осоку того озера, яке методом дзеркала притягало з далекої чужини душу ліричного героя додому.

Звичайно, С. Короненко має рацію, коли твердить, що у вирішальний момент поетове “мирне співіснування з демонами закінчилося, він оголошує їм війну” [399, с. 7]. Інша річ, що дослідниця певна, що такий перелом у Осьмачки наступив аж після його зустрічі з черницею Йосифою (Оленою Вітер) в санаторії містечка Криниця і що з причини відторгнення митцем демонів “з поезії Осьмачки віднині зникають “космічні”, “потойбічні” мотиви”, а його лірика “стає земнішою, доступнішою, людянішою” [399, с. 7]. Але такий висновок може розцінюватися всього лише як афішування бажаного за дійсне, адже значна частина поезій Т. Осьмачки, де фігурують інфернальні сутності, написана в часі значно пізнішому від зустрічі з ігуменею і від поезій, присвячених монашці (“Предше”, “Кривда”, “Хустка”, “Помста”, “Молитва”), наприклад, таких особливо відлякуючих неприхованою присутністю Дами Зла і пекельними пейзажами, як: “Неминучість”, “Останній арешт”, “Жорстокість”, “Синя мла”, “Вдовиця”, “Марево Есхілового орла”. Кохання Тодося Осьмачки до черниці стало тільки важливим підтвердженням, що в цій високодуховній жінці він несподівано впізнав чимось подібну до неї астральну сутність, Прекрасну Даму, яка закарбувалася у підсвідомості під час мандрів душі поета емпіреєм. З першої зустрічі митця здивувало, що давно йому знайома обранка не впізнає і не розуміє його, тому в хвилини розпачу він навіть звертався до тих літературних сюжетів, де інфернальне перемагає небесне, а тварне – людське в людині: “А ти не знала, видно, і не знаєш / ні крапельночки про це, / бо, зустрічаючися, відвертаєш / від мене згідливо лице / і викликаєш у душі розпуку, / що я не Фауст і не біс, / який, силкуючи тебе за руку, / схилив би у таємний ліс / і видер би з кісток та з м’язів / твоє жіноче молоде, / аби ти кривдника по цій образі / не забувала вже ніде” [607, с. 157]. Проте далі таких напівпогроз-напівридань, а також волення до Бога (“Христе, спаси нас / від найстрашнішого гріха” [607, с. 157]), змилюватися над ним і подарувати монахиню, наречену Ісуса, йому, закоханому поетові, бунт Осьмачки не поширився. Причина такої поступливості поета полягала в тому, що він прекрасно знав, що інфернальні сутності готові використати його земне нерозділене кохання, скористатися розпачем серця поета, щоб віддалити його від Бога й приблизити до сонму сатани.

Протистояння поета Силам Зла та їх непоборному бажанню підпорядкувати собі на службу його талант продовжувалося навіть після того, як Т. Осьмачка вдався й до найбільш кардинального способу свого вивільнення з-під такої нав'язливої "опіки". Як й І. Франко в "Похороні", у поезії "Останній арешт" Т. Осьмачка обіграв свою фізичну смерть, але вже подав не тільки похорон, а й проголосив заповіт поховати себе під осиковим хрестом, цим самим наглядно ще раз довівши пекельним сутностям, що його душі їм не заволодіти, бо він швидше цю душу умертвить, ніж запродасть. Водночас поет знав, що емпіреї для нього не зачинені й там його чекає завжди готова супроводжувати світла сутність. У вірші "Марево Есхілового орла", дискутуючи зі зловісним птахом, що видзьобував живому Прометееві печінку, а тому для Осьмачки є не стільки орлом, скільки, як це вже стало зрозумілим у "Синій млі", чорним і зловісним посланцем пекла, поет не боїться заявити про свої сакральні знання: "...Нарешті я дізнався нині, / що я низам чужий, чужий цілком, але й твоїй чужий вершині... / І знаю серцем чистих самотин, / могутніших за чистий досвід, / що мешканець і я стрімких вершин, / яких не долітав ти досі" [607, с. 218 – 219]. До речі, про головного героя Есхілової драми "Прометей прикутий" у вірші нема ні слова. Зате Прометей двічі згадується в поемі "Поет" і його звитяжна доля й сам образ ніби накладаються на головного героя цього твору – Свирида Чичку. "У поемі двічі з'являється образ Прометея... Але в Осьмачки не тільки покараний і скутий Прометей; у нього Прометей занурений у кромішню п'ятьму, не Прометей-крадій вогню, а Прометей, у якого вкрали вогонь, Прометей, що не вірить не тільки богам, а і людям, і собі" [930, с. 263], – небезпідставно писав Ю. Шерех.

Звичайно, небесними вершинами Тодося Осьмачку водила не Цариця Зла. У вірші "Реакція" він просив зовсім іншої супутниці в небес: "Сило Божа, дай мені думки тверезі / і холодну спостережливість очам, / щоб не квапився читати я поезій / випадковим, як пригода, слухачам, / бо вони вітають і розпусну нору, / й душогубцям плещуть на гірських сторчах... / Сило Божа, дай душі моїй простору / і єдиного з душею слухача!" [607, с. 171 – 172] – й отримав світлого ангела, який постав перед внутрішнім зором поета Прекрасною Дівою, що знайшла своє втілення у царівні русокосії з вірша "Елегія", де поет пише про своє кохання до нібито реальної дівчини, але, як Франко риси демонічної Велги помітив у Целіні, так і Осьмачка у невідомій школярці лише просто впізнав і ніби наново, вже в реальному житті, підніс до небес давно підсвідомо високо поціновану власною душею цнотливу поведінку й душевну чистоту астральної сутності, хоч ангели і безтілесні, позбавлені статі, а земна дівчина з плоті й крові: "Я знов ходжу з уявою важкою, / затримуючи думам хід, / яка обкинута кругом косою, / немов Чумацьким Шляхом світ. / Я знов люблю царівну русокоосу, / яку стрічають квітки та трава, / вона ж, поцілувавши тільки розу, / ховається за дерева / і не турбується, чи крик зозулі / долине до її двора, / чи хтось там похитнувся, мов від кулі, / від дівчини ще школяра..." [607, с. 216]. Втім, як ми вже говорили, навіть у цьому випадку обачний і багато разів

випробовуваний Силами Зла Т. Осьмачка панічно боїться помилитися, бо знає здатність до мімікрії, до феноменального маскуванню інферальної Велги під Прекрасну Даму, тому звертається за допомогою до найвищої інстанції: “Врятуй мене, мій Боже, від такого / шаленого чуття плачів / і не лишай мене ніколи під порогом / чужого серця на ключі. / Бо ти з Ордани виніс розкіш людям / з любов’ю на святі піски, / моїм же з цього залишивши грудям / єдину кригу з вод ріки... / Та, врешті, ти зі мною дій, що хочеш, / мій дух тебе не заклене, / бо все дарма: мізерне і уроче – / лише молю, не муч мене!” [607, с. 216]. У третій частині вірша “Пашпорт” перед читачами теж виразно постає ангел, Прекрасна Дама. Що важливо, митець називає її Дівою і підкреслює цноту благоговійним ставленням до неї: “І діва сходить з білих шат / І думає: чи чоловіки / Цілують ноги у дівчат?” [607, с. 140]. Ось тут й можна здивуватися, вслід за С. Короненко, звідки в селянського сина таке глибоке розуміння найвищого етикету, звідки такі витончені шляхетні манери, за якими вже й дотик губами до ніг Прекрасної Дами – найбільше щастя? Подібною до світлої астральної сутності з вірша “Пашпорт” стає ще одна світла астральна сутність, яка, благословляючи, цілує вірші Т. Осьмачки у поезії “В Альпах”, через що митцеві здається, що його самого побожно кладуть між палітурки неба і землі, адже ним написано оцінено Силами Провидіння як безсмертне творіння. Щоб краще зрозуміти суть такого поцілунку, досить порівняти простонародний вислів, який стосується дуже розумної або дуже чемної дитини, про яку кажуть, що Бог поцілував її у голівку. Саме світлий даймон покаже Осьмачці астральну Україну, а внаслідок побаченого поетом в емпіреї оригіналу, рідний край в усій райській красі постане в Тодосєвих прозових текстах, незважаючи на те, що, за Н. Зборовською, реальна територія радянської України вже стала “зачарованим місцем”, десакралізованим “проклятим часопростором” [316, с. 127], який для відновлення своєї священності потребуватиме чимало зусиль усієї нації, котра, до того ж, мусить просвітлитися й вивільнитися від інферальних впливів. І коли у вірші “Україна” Т. Осьмачка від імені візійно побаченої держави майбутнього проголошує: “Шляхи мої неміряні, / гори мої неважені, / звірі мої не наджені, / води мої не ношені, / риба у їх не ціджена, / птахи мої не злякані, / діти мої не лічені, / щастя моє не злежане... / оце така я в тебе матінка, / в руці Господній / Україна синенебая!” [607, с. 200], – цей монолог Вітчизни постає віртуальною, але водночас цілісною й багатобарвною райською землею, вражає небесними кольорами, Божою щедрістю до українців, різноманітністю флори і представників фауни українського підсоння, які співіснують у передбаченій Біблією повній злагоді.

Поезію Т. Осьмачки хибно розглядати без його прозового набутку, а прозу – без складних метафоричних віршів, більшість з яких, на відміну від Тодосєвого епосу, варто вважати призначеними, як уже було сказано, для елітарного читача, хоч у цих творах і не йдеться про богемне життя чи захмарні мрії, а здебільшого мовиться про життя земне в конкретних картинах та візіях майбутнього або минулого. Як і В. Шекспір, Т. Осьмачка “мислив себе поетом

незалежно від того, що саме писав” [145, с. 182]. Людина і Бог, людина і духовність, людина як соратник і однодумець Бога в протистоянні сатані та його інфернальному й навіть земному воїнству у поезіях Т. Осьмачки як проблема займає чільне місце. Ліричний герой стає своєрідним рупором Сил Провидіння, зливається з автором та з тими персонажами, які є носіями християнської моралі, а отже, на час написання творів робиться реальною збірною дійовою силою і для протидії більшовизму як земному демонізму. Асоціації, які викликають поезія і проза цього письменника в його пошановувачів, досить глибокі, хоч, безперечно, різні у конкретних реципієнтів, адже залежать від моральних орієнтирів, ерудованості, освіченості, внутрішнього потенціалу кожного з читачів. Аналізуючи подібне явище впливу лірики Шекспіра, М. Габлевич підкреслює: “Поетове слово – місток від його уяви до нашої. І якщо картина, що її малює нам наша уява, не збігається з картиною, яку малювала поетові його уява перед втіленням її у слово, то причин цієї розбіжності може бути дві – неточність поетового слова або ж неточність розуміння читачем того слова” [145, с. 180]. Проте це не означає, що пересічний читач обов’язково відчуває гостру потребу в тому, щоб хтось із літературознавців “розшифрував” йому художній текст поезії чи прозового твору. Таке більшою чи меншою мірою розшифрування прочитаного завжди безпроблемно відбувається автоматично (бо підсвідомо) кожним реципієнтом, незалежно від його освіти, установки, а часто навіть свідомого бажання це робити. На підтвердження істинності цього припущення вважаємо за потрібне нагадати, що К.Естес неодноразово акцентує, що подібно до снів, історії часто розмовляють з нами мовою символів, минаючи таким чином те, що в психоаналізі називається “его” або “Персона”, тобто звертаючись безпосередньо до душі і до духа, які і є справжніми адресатами древніх урочів і настанов, які постачаються історіями за допомогою науніверсальнішої мови символів.

2.4. “Що в імені тобі мосму?”: ключова категорія міфологеми імені з точки зору архетипного аналізу

Ім’я як один з основних, найважливіших компонентів мови здавна і повсякчасно цікавить філософів, етнографів та літературознавців. Інша річ, що у цьому питанні, як і в багатьох інших, думки ідеалістів та матеріалістів суттєво розходяться. Античний філософ Сократ вважав імена метафізичними компонентами, про що ми довідуємося з праці Платона “Кратил”, повністю присвяченій питанню того, що Сократ чи не вперше в світі звернув увагу своїх співрозмовників-філософів Гермогена і Кратила на внутрішню форму власних назв: “Неможливо досліджувати щось по-іншому, не вивчивши імені або не дослідивши значення назви” [642, с. 487]. Аналізуючи походження імен окремих небожителів, Сократ, задіюючи важелі тієї ж таки внутрішньої форми слів, легко переконує слухачів, що слово “Афіна” означає “роздуми бога”, “Гефест” – “світло”, “Арес” – “яскраво виражена нестримна чоловіча сила”. Зате перші матеріалісти, у середньовічній схоластиці, представлені

напрямом номіналізму, відстоювали думку, що реально існують лише поодинокі речі, а всі загальні поняття (універсалії) – це лише імена, знаки і назви, породжені людським мисленням, а не дійсністю. У цьому випадку імені (як власному, так і загальному) не надавалося не тільки якихось надприродних властивостей, а й особливого значення. Пізніші теологи й філософи, серед яких чимало таких всесвітньо відомих, як Д. Юм, І. Кант, Дж. Берклі, Ф. Бекон, Т. Гоббс, Дж. Локк, безпосередньо чи опосередковано, прямо чи тільки дотично, але в кожному випадку – неодноразово – торкалися проблеми імені. Як належно не досліджене, а тому невирішене питання імені й у наш час являє собою надзвичайно цікавий і благодатний для наукових гіпотез, пошуків і досить обнадійливих результатів пласт своєї *terra incognita*, особливо у площині міфу й архетипної критики, як літературознавчої методології. Щоб збагнути це, досить зробити деякі посилання на міфічні тексти. Наприклад, у Біблії Бог прилучає Адама до співтворчості з Ним Самим, Який «Сам кличе, Сам посилає, й імена дає» [725, с. 332], як це видно на прикладі апостолів і святих, тим, що доручає щойно створеній Ним першій людині давати назви всім живим істотам: «І вчинив Господь Бог із землі всю польову звірину, і все птаство небесне, і до Адама привів, щоб побачити, як він їх кликатиме. А все, як покличе Адам до них – до живої душі – воно ймення йому. І назвав Адам імена всій худобі, і птаству небесному, і всій польовій звірині» [93, с. 2] (Буття, 2: 19 – 20). Іншими словами, Адам стає учнем і помічником Бога майже відразу ж після створення й оживлення першої людини Господом.

Назвати на міфологічному рівні означає подарувати життя, дати право на існування. Табуйоване ставлення до імені Бога й імені людини в первіснообщинних племенах логічно вмотивоване тим, що розголосом імені як сакральної таємниці можна нанести непоправну шкоду носію цього імені. У християнській релігії Бог має кілька імен, і жодне з них не є остаточним, а значить, не може вважатися справжнім, але й відомими іменами Господа Біблія не рекомендує користуватися без крайньої потреби: «Звичне читання [Біблії] заважає нам звернути увагу на лінгвістичний наголос у заповіді: «Не називай Імені Господа Бога твого всує» [676, с. 68]. Подібне підкреслював Г. Сковорода, наголошуючи, що ім'я у естві, а ество в імені, тому коли Мойсеєві Господь називає себе Сущим, Єремія називає Бога мечем, а Павло живим словом, то всі вони всі розуміють одне й те ж. З цієї ж причини О. Лосєв дуже доречно наводить вислів російського святого Іоанна Кронштадтського: «Ім'я Боже є Бог» [473, с. 245]. Міфема імені завжди володіє змістом і смислами, які розкриваються лише в контексті.

До того ж, за Біблією, Боже ім'я свідчить про присутність найвищої сили в скеруванні. Мойсеєві Господь каже прямо: «Ось Я посилаю Ангела перед лицем твоїм, і щоб провадив тебе до того місця, яке Я приготував. Стережися перед лицем Його, і слухайся Його голосу! Не протився Йому, бо Він не пробачить вашого гріха, – бо Ім'я Моє в Ньому» [93, с. 82] (Вихід, 23: 20–21). Інфернальні ж сили, за Біблією, стараються маскуватися прекрасними іменами, як, наприклад, Люцифер, про якого писав український філософ, що

“Сатана образ і ім’я Світлого Ангела для себе краде” [725, с. 186], тому для розвінчання істот “нижнього”, тобто пекельного світу, не власні, а їхні загальні назви завжди несуть відбиток справжньої суті: “...По-грецьки дияволос, тобто перекидник, по-римськи ж traductor, тобто звідник або перевідник, дане ім’я наклепникові, по-слов’янськи ж робити наклепи означає те ж саме, що й колотити, змішувати гірке з солодким, і навпаки” [725, с. 407]. Ганебні власні імена мають властивість ставати загальними. Це стосується зокрема імен літературних героїв, особливо якщо ми вживаємо їх у в множині, наприклад, “сучасні герострати”, “новітні плюшкини” і т.п. На подібне явище вказує навіть Біблія: “Погани всі позначаються цим іменем (Вавілон), а це означає змішування, або злиття” [725, с. 157]. І вже однозначно нема імен, які б не значили впливали на свого носія. Якщо ж в ім’я носіями відповідної мови не вкладається якогось важливого змісту, воно стає порожнім. За Г. Сковородою, пусте ім’я без сутності подібне до виноградного грона, майстерно зображеного на стіні пензлем, бо воно обманює виглядом справжніх ягід, обіцяючи смак солодкого соку, а нерозумні пташки, прилітаючи поласувати виноградом, лише б’ються до стіни.

Природа не терпить порожнечі, і, якщо в імені нема позитивного смислового навантаження, автоматично набувається негативне. Це добре відчували на собі носії штудернацьких імен, якими після жовтневого перевороту назвали їх недалекоглядні батьки. Різні Електрики, Барикади, Революції, Октябрини та їм подібні часто розплачувалися за безглузде наймення змарнованою долею. Свідоме зречення людиною імені, втрата нею назви власної, індивідуальної, на міфічному зрізі проявляється як викреслення особистості з соціуму, перехід із світу живих у світ мертвих. О. Астаф’єв пояснює подібне явище на матеріалі вірша Т. Осьмачки: “Це дуже важливий момент сигніфікації. Відмовляється від себе попереднього і персонаж триптиху Т. Осьмачки «Пашпорт»: він рве свій паспорт і жбурляє його у ріку. Спершу може здатися, що в основі твору – мотив нарцисизму: «А я схиляюся все нижче / Себе побачити в струмку». Але насправді це мотив антинарцисизму. Особистість перестала бути власністю її носія, вона перетворилася не тільки в об’єкт, схожий на інших, а в «чорта», який ще вчора «виривав греблі», а сьогодні, «утомлений», «в колиці» пливе по воді” [30, с. 174]. Заміна у тюрмах і концтаборах імен та прізвищ в’язнів номерами стає першою сходинкою на шляху до десоціологізації особистості, адже ще до настання фізичної смерті така людина викреслюється з пам’яті якщо не рідних (але згодом більшою чи меншою мірою їхньої теж), то насамперед тих, з ким приречена безпосередньо спілкуватися (наглядачами, лікарями, тюремним начальством), оскільки набирає якостей не особистості, а бездушної речі, яка занесена у реєстр під певним номером. З точки зору міфу, у тюрмі чи концтаборі людина поетапно і невблаганно витісняється зі свого власного метафізичного індивідуального простору, аж поки в’язень не відчужується сам від себе, тому його “фізична смерть, зберігаючи біологічне значення, починає відігравати другорядну роль щодо соціального небуття і

знищення індивіда як суб'єкта культурних і суспільних процесів" [484, с. 15]. Аналіз життєвих перипетій в'язнів сталінських і гітлерівських концтаборів, які зуміли уціліти в нелюдських умовах, підводить до однозначного висновку про те, що рятівним поясом для цих нещасних ставали власні імена (не клички і не прізвиська), за допомогою яких вони спілкувалися в часи ув'язнення бодай із ще однією людиною.

Водночас етнографічні записи свідчать, що у представників первісних племен існує табу на істинне ім'я людини. У багатьох казках народів Європи й Америки герой старається втаїти своє ім'я від ворогів, адже, як виявляється, можна "грати на інструменті імені, щоб відчинилися двері" [277, с. 18]. Б. Рассел пише, що дикуни й у наш час бояться відкрити ворогові своє справжнє ім'я, щоб той не використав його у магічних діях. Інший сучасний знавець звичаїв відсталих племен "чорного" континенту В. Корочанцев, підкреслюючи, що хоч у різних районах Африки процедури й принципи "наречення" дитини сильно відрізняються, та "ім'я тут – перший пропуск в людський світ, свого роду посвідчення особистості" [401, с. 76], завбачливо додає історичні відомості про те, що "ще в Древньому Єгипті у кожної людини було два імені: справжнє, або "велике" ім'я, яке тримали в глибокій таємниці, а також добре, або "мале" ім'я, яке було відоме всім. Ситуативне розуміння "доброго" чи "поганого" для самого носія його ж власного імені пропонується в багатьох художніх текстах як зарубіжної, так і власне української літератури (детальніше – див. "Слід невловимого Протея", стор. 195). Використання імен, закріплених у міфологічній свідомості як носіїв знаковості, є, за умови співпадання метатипу образів, одним із важливих засобів міфологізації персонажів, що виявилися носіями цих імен [376, с. 115], а тому архетипна критика не випускає зі свого поля зору міфеми таких імен.

В історії окремих народів і всього людства імена богів та героїв відіграють виїмково активну й чільну роль. О. Лосєв акцентує: "Іменем і словами живуть народи, зриваються з місця мільйони людей, наближаються до пожертвування і до перемоги глухі народні маси. Ім'я перемогло світ" [473, с. 166]. П. Флоренський у книзі "Імена" справедливо зосереджує увагу на містичній силі імені, адже ім'я передбачає конституцію особистості й окреслює ідеальні контури її життя. Це не означає, що, конкретним іменем визначена, людина не вільна у своєму виборі і діях у його границях. Більше того, кожне дане ім'я реалізується, як цілий спектр моральних самовизначень, пучок різних життєвих шляхів. Верхній полюс імені – чистий індивідуальний промінь божественного світла, першообраз досконалості, що мерехтить у святому чи пророкові з цим ім'ям. Нижній полюс того ж імені спускається в геєну, як спотворення божественної істини цього імені, але й тут залишається інваріантним. Праведник рухається вгору, злочинець і запеклий злодій – на дно. Між верхнім і нижнім полюсами знаходиться точка моральної байдужості, власне, також своєрідна межа, біля якої, ніколи не втримуючись на ній, збираються звичайні психотипи, пересічні люди. Три межові точки і, відповідно до них, три типові розряди носіїв цього імені з

усіма проміжними ступенями духовної висоти. Але це не заважає їм втілювати, хоч і суттєво відмінно, тільки один інваріант духу, один духовний тип. Із цим іменем можна бути святим, можна типовим примітивним міщухом, а можна – й негідником, навіть нелюдом. Але і святим, і міщухом, і негідником, й нелюдом носій конкретного імені стає не як представник якогось іншого імені, не як-небудь, а лише згідно власного імені [835, с. 67]. Закономірно, що ім'я виявляється тією “сисловою стихією, яка потужно рухає аморфну Безодню до Числа, Число до Ейдоса, Ейдос до символу й міфу” [473, с. 165]. О.Забужко також наголошує на енергії імені, причому навіть якщо це ім'я стосується не людини, а виявляється власною назвою, наприклад, вулиці, міста: “Всяке-бо ім'я є не налічка, але сутнісний знак речі, символ, обтяжений довгим шлейфом історико-культурної наповненості, і зміна імені – завжди входження в мережу інших смислових зв'язків, а відтак і зміни істоти перейменованого (це досить вичерпно показав П.Флоренський, завваживши, між іншим, що і в людському житті всі сутнісні рдміни – приміром, подружнього або іншого громадянського стану, як-от світського на духовний тощо – закономірно супроводяться зміною імені)” [305, с. 138], – і трактує зміну назв періодичних видань, вулиць, площ у наш час, як квазіміфологічне дійство, власне, “розчаклування” українцями “Свого” від негативних впливів “Чужого”.

У літературних текстах процес реалізації власних імен дійових осіб проглядається більш чітко, ніж у реальному житті, оскільки є нагода простежити за всіма вчинками, діями й мотивами героїв або персонажів, які виявилися носіями конкретних імен. Наприклад, у першій частині трилогії “Буйний вітер” І. Багряного – “Маруся Богуславка” – головна героїня твору Аталея власних батьків не пам'ятає, але її рідкісне ім'я, що перекладається словом “пальма”, повсякчасно несе своєрідний шифр, код. Зрозуміло, що воно не тільки вплинуло на характер і красу дівчини, яка виросла вродливою, граційною і гордою, мала розвинені почуття міри, гідності, вміла зберігати свою власну автономію, в крайньо тяжких умовах зреалізувала талант, а й змусило рано чи пізно привести її до витоків, адже той, хто знав Аталейних батьків, одночасно відав і про рідкісне ім'я, яке вони дали дочці, а хто дізнавався, що акторку звать Аталеею, її ім'я неодмінно асоціював з репресованим батьком. Але подаючи таке суто раціональне розуміння причинно-наслідкових зв'язків безпосередньо через ім'я, ми повністю відтісняємо за куліси розуміння метафізичного значення імені, що в нашому дослідженні конструктивного національного міфу недопустиме. Не соціальні чинники і не виховання в радянському сиротинці сформували Аталей – містична сила життєлюбної пальми, що нуртує в імені, заставляє дівчину протестувати проти всього, що особисто розцінюється нею, як ганебне, недостойне й гидке. Саме Аталей підбиває акторок піти до церкви. Вона ж без тіні страху вступає в словесну дуель з радянським сексотом, каже правду у вічі “четвертому вождю” міста Нашого – першому секретарю комсомолу, ініціює постановку “Марусі Богуславки” з таким виразним ідеологічним і політичним підтекстом, що цей сіренький текст, який саме з причини

художньої убогості радянські цензори допустили до сценічного втілення, зневажливо йменуючи “Маруською”, під час прем’єри шокує радянську владу монологами-звинуваченнями, в яке молоді акторки вклали весь свій хист, а при цьому на повну силу використали міміку і жести, звертаючись до партійних босів у перших рядах партеру як до чужинців, ворогів, лютих загарбників.

Усі спонтанні Аталейні вчинки є наслідком бунту підсвідомості, яку постійно активізує ім’я дівчини: “Ім’я справді скеровує життя особистості у певне русло і не дає потокам життєвих процесів текти, куди трапиться. Але в цьому руслі сама особистість повинна визначити свій моральний зміст... Ім’я – хрія¹ особистісної будови” [835, с. 66–67]. Згідно з принципом спектру імені, за П. Флоренським, Аталейя в романі І. Багряного теж має простір для руху “вверх – вниз”: тобто від юної бунтарки проти тоталітарного режиму – до радянської танкістки, захисниці й рятівниці цього ж режиму. До того ж, коли у “Марусі Богуславці” майже завжди фігурує повне ім’я героїні (Аталейя), то в “Огненному колі” – лише його коротка, навіть фамільярна форма (Ата). До речі, Ата в грецькій міфології – дочка Зевса і Еріди, швидконога богиня ворожнечі і чвар, божество, яке уособлювало затемнення розуму, фатальну помилковість рішень і вчинків. Ім’я античної богині, про яку навряд чи й здогадувався Іван Багряний, стало фатальним для його героїні. З ідентичного приводу О. Астаф’єв небезпідставно акцентує: “Автор не стільки зображує дійсність, скільки виражає сутність речей, подає їх індекс, ознаку і саме на цьому будує свій концепт, в основі якого відомий психологічний закон природного суперництва між відчуттям і образом, між зовнішнім і внутрішнім життям” [30, с. 164]. До речі, ім’я, прізвище або вуличне прізвисько (кличка) в художньому тексті набирає ознак індекса занадто часто, щоб настільки яскраво виражене явище літературознавці не брали до уваги. До того ж, Р. Якобсон у праці “В пошуках змісту мови” писав, що функція індексу залежить від асоціації за суміжністю: “Дія індексу базується на фактичній, реально існуючій суміжності означеного і означуваного” [976, с. 104]. Іншими словами, дим завжди передбачає вогонь, кров на траві – рану, колиска – немовля, людський слід на піску досі безлюдного острова – присутність тубільця, а ім’я – певний, завжди гранично чіткий і виразний сигмент спектру його вираження через конкретну особистість. Алегоричні імена, до яких можна причислити всі вуличні прізвиська й партійні клички, ніколи не бувають випадковими, як не стають випадковими зміни одних імен та прізвиськ на інші у реальному житті й художніх текстах. Аналізуючи героя “Енеїди модерної” Л. Полтави Івана Гнатовича Стія, що поміняв своє прізвище на Стой, О. Астаф’єв пише, що йдеться не лише про те, що герой виявився жертвою русифікації. Прізвище Стій натякає на зв’язок з українським “як стій” – символом непохитності, який пов’язаний із семантикою цього слова. Попереднє прізвище натякає на високому покликанні його носія, який може виконати своє призначення,

якщо зреалізує “етичну потенцію, закладену в його прізвищі, ототожнить себе з ним, чого насправді не відбувається. Через епізод перетворення прізвища Стій у Стой (тобто прізвище-тупик, прізвище-заборону до руху вперед – прим. О. С.) моделюється ідея деперсоналізації людини, її саморуйнації і самознищення. Персонаж сам заперечив свою сутність, не набув власного «я» [30, с. 174 – 175]. Рудань з промовистим прізвиськом Как-Цапнуть у “Енеїді модерній” того ж таки автора Л. Полтави через своє фривольне прізвисько, що характеризує його насамперед як донощика, асоціюється з сексотом Макоробовим з роману “Рай” В. Барки, якому люди дали прізвисько Мікроб, що феноменально відповідало внутрішній сутності персонажа, а водночас виявляється досить-таки співзвучним з його родовим прізвищем. Таким чином етимологія імен літературних героїв і типів може містити значно більше міфологічної інформації, ніж проявлені на рівні тексту (але не підтексту!) їхні вчинки і дії.

Оскільки ж імена близьких людей стають небесною музикою для тих, хто цих людей щиро любить, то з цього приводу О. Лосєв підкреслював: “У любові ми повторюємо імена коханих і кличемо милих іменами. В ненависті ми обмовляємо і принижуємо ненависну людину через її ім’я. І молимося ми і проклинаємо іменами, через вимовляння імені” [474, с. 166]. Тож увесь час думаючи про Ату, в розмовах з Ромцем називаючи її на ім’я, герой роману “Огненне коло” І. Багряного Петро наче зове дівчину, а така дія дорівнює магічному ритуалу заклинання: “називати ім’я людини – означає кожен раз виражати побажання або благословляти” [277, с. 126]. Отже, Стоян ніби стукає в двері підсвідомості коханої, манить її своїм закликком, аж поки догукується до такої бажаної для обох зустрічі... на свою лиху годину. Втім, якщо ми вже торкнулися міфеми імені, то варто нагадати біблійне перейменування розбійника Савла в апостола Павла, Авраама й Сарі в Авраама й Сарру, внаслідок чого змінюється їхня доля, а також згадати біблійного “тезку” головного героя повісті “Огненне коло” – апостола Петра, якому Ісус пророчить особливу роль в історії церкви, акцентуючи насамперед на значенні імені: “І кажу Я тобі, що ти скеля, і на скелі оцій побудую Я Церкву Свою, – і сили адові не переможуть її. І ключі тобі дам від Царства Небесного, і що на землі ти зв’яжеш, те зв’язане буде на небі, а **що** на землі ти розв’яжеш, те розв’язане буде на небі!” [93, с. 24] (Матвія, 16:18 – 19). П.Флоренський небезпідставно підкреслював, що ім’я – це та найтонша плоть, засобами якої проявляє себе духовна сутність (настільки важливим для характеротворення персонажів української материкової літератури стають їхні імена, – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 199). У повістях “Маруся Богуславка” та “Огненне коло” ім’я “Петро” у поєднанні з прізвищем “Стоян” увиразнює твердість характеру й силу духа молодого українця. Міфологема прізвища літературного героя Л. Полтави (Стій – Стой) та прізвищ героїв О. Довженка й І. Багряного (Стоян) вкотре переконливо свідчать, що закладена в імені метафізична позитивна енергія або обов’язково реалізується його носієм, або ж він відмовляється від свого родового імені методом його зміни на інше чи отримує кличку (прізвисько) в

своєму соціальному прошарку. Водночас негативна енергія прізвища (прізвиська) на рівні міфу також прагне реалізації в інфернальному ключі. Якщо порівняти носіїв спільнокореневих прізвищ: героя “Перехресних стежок” І. Франка Стальського із героєм п’єси В. Винниченка “Гріх” Сталинським, – то не можемо не помітити дивовижну подібність у мисленні, діях, вчинках і світоглядах персонажів, виведених двома зовсім різними за типами художнього мислення авторами. Партійна кличка деспота і тирана Йосифа Джугашвілі – Сталін – теж вписується в це ж семантичне гріздо прізвищ і наводить на думку, що присутність найбільш вираженого за міцністю й незламністю “металічного”, власне, сталєвого, компонента в родовому прізвищі чи прибраному псевдонімі робить його носія людиною холонокровного й безжального характеру, образно кажучи, сталєвим кинджалом у руках Сил Зла. Ім’я – “новий вищий рід слова, і ніяким обмеженим числом слів і окремих ознак не може бути розгорнуте повністю. Окремі слова лише скеровують нашу увагу до імені, тому при втраті пам’яті найчастіше «особистість відновлюється з іменем»” [835, с. 50]. Старі священики відають про те, що коли людину, яка внаслідок травми чи невідомої причини втратила пам’ять, тричі під час сповіді назвати її ж іменем, така людина виходить зі стану амнезії й починає пригадувати, що з нею скоїлося.

У художніх текстах імена персонажів несуть додаткову підтекстову інформацію про своїх носіїв. Для прикладу візьмемо повість Т. Осьмачки “Старший боярин”. Ім’я головного героя Гордія Лундика утворене від назви столиці Фракії – Гордіона, що передбачає аристократизм духу, вищість, привілейованість персонажа. Гордієва кохана Варка завдяки імені несе на собі відбиток чогось таємничого, незрозумілого. Нічого дивного: ім’я Варвара з грецької перекладається як “іноземка”, “чужинка”, “та, що володіє незрозумілою мовою”. Варка дійсно своєрідна біла ворона серед примітивної сільської молоді, бо подана письменником, як інтелігентка, що мала дуже розумного батька й сама вчилася у високих школах, тобто “чужинка” в селянському соціумі, а її “незрозуміла мова”, загравання з нечистою силою, відчайдушне намагання відворожити біду від односельців належно простежується у сцені “відьмування”. Н. Зборовська пише: “Містичний сюжет повісті власне розпочинається подією відьмування... Однак свідком відьмування стає Гордій Лундик. Таємна змова, що мала бути виконана в належній формі, тобто в особливий час (опівночі) і з належним обрядом (спів і дорога через комин) стає явною, отож недійсною. А отже, непокорена нечиста сила розпочинає нове коло напасти” [316, с. 128]). У романі Уласа Самчука “Марія” самовпевнений, безжалісний, з тяжким характером Перепутька наділений іменем Корній, що з латинської означає “ріг”, “гострий кут”. На протигагу йому, м’який і делікатний Кухарчук отримує ім’я Гнат, а вся внутрішня форма цього імені проявляється аж у кінці твору, коли Гнат стає палким проповідником Біблії і звинувачувачем сатанинської влади у штучному голодоморі 1932 – 1933 років, – саме словом “вогненний” з латинської перекладається його ім’я. Ім’я Марія трактується

по-різному. З старосєврейської це слово означає “бунт”, “проти́дія”, “апофеоз піднесення”, “вищість”, “перевага”, з єгипетської трактується, як “улюблена Богом”, з грецької – “гірка”. У народі недаром вважають, що коли батьки дають дитині ім’я якогось святого чи святої, то заздалегідь погоджуються на подібні, хоча й не такою великою мірою, як у святих, життєві випробування, що їх доведеться в земному житті витримати носіям такого імені. Самчукова Марія сповна переживає долю Діви Марії, як жінки-страдниці, жінки-мучениці і в материнстві: і в жертвній любові, і в гіркоті надзвичайно складної і тяжкої долі.

Дуже доречно згадати книгу О. Лосєва “Філософія імені”, в якій російський науковець характеризує ім’я насамперед як суттєву частину колишнього чистого меона (“іншобуття слова”) і водночас фонему, семему та ноєму в усіх їхніх проявах, ідею й енергему, а також сутність або зміст. Ім’я, за О. Лосєвим, – це завжди образ, тобто щось напрочуд цілісне і єдине – ейдос (конкретний ідеальний зміст слова). Ейдос і логос (метод ейдоса) є змістом сутності, але ейдос спостерігається у своїй простій єдності; логос же отримує своє значення тільки “як сполучення й об’єднання багатьох моментів”, адже безіменна людина – вічний в’язень самої себе, власне, “антисоціальна, некомунікабельна, несоборна і, отже, також неіндивідуальна” [473, с. 237] істота, оскільки “са́ме ім’я (у своїй вищій формі – міфічно-містичне ім’я, де сутність перебуває найбільш повно й цілісно) є межею між двома видами сутності – першою (першосутністю) і другою (першоствореною, яка виступає з різним ступенем адекватності в іншобутті, яке має одне ім’я з першосутністю й існує за рахунок її енергій)” [473, с. 242]. Уже давно є аксіомою, а тому не потребує доведення, той факт, що своїм літературним героям письменник добирає імена переважно підсвідомо, при цьому часто-густо не маючи й найменшого уявлення, що саме те чи інше ім’я означає в перекладі, зате завжди феноменально ліпить характер, який дивовижно відповідає імені героя. У повісті “Розгром” головній героїні І. Багрянній дає одне з найпотужніших жіночих імен – Ольга. Похідне від чоловічого (Олег), це ім’я, як і більшість власних назв такого типу творення (Іванна, Богдана, Степанія, Романа, Васирина), містить великий відсоток суто чоловічої сили, насамперед здатність до героїзму і мужності протистояти обставинам чи ворогу, тим більше, що слово “Олег”, як і значна частина княжих імен дохристиянського періоду Київської Русі (цілком справедливо зауважує В. Грабовський: “Князівські імена – чиста сторінка в нашій історії. А вони ж не могли бути довільними чи випадковими, бо завжди мусили нести вивірену, стислу й дуже потрібну народові інформацію. Ім’я князя – гасло племені. Рурик (болобан), сокіл-сапсан, а ще – соняшний, як світлик” [196, с. 8]), могло означати “чільний дружинник”, “полководець”, а не тільки перекладатися зі скандинавських мов словом “святий” (теорія варязького як нормандського, а не слов’янського походження Олега Віщого теж дуже сумнівна, і її аргументовано розбиває В. Грабовський, підкреслюючи, що варяги могли компактно проживати в Тмутаракані (на території сучасної Кубані) й належати до слов’янських

племен). Малолітній син замордованої фашистами Ольги, про якого німецький офіцер у романі “Розгром” І. Багряного пророчо каже, що цей малюк не забуде більшовикам закатованого в Сибіру батька, а німцям – убитої матері, а тому майбутнє тільки в його руках, має ім’я Борис, а воно утворене від старослов’янського Борислав, яке означало “той, хто бореться за славу; славний борнею” [76, с. 55], що якраз і передбачає в носіїві такого імені метафізично закладену ціль вибороти Україні ту незалежність й волю, за які його батьки заплатили власним молодим життям.

Міфема імені спрацьовує в усіх, без винятку, високохудожніх текстах, тому письменники до імен своїх героїв чи героїнь підходять дуже уважно, при потребі навіть міняючи їх у процесі написання твору. Якщо порівняти певні записи “Щоденника” О. Довженка з його ж кіноповістю “Україна в огні”, то стає зрозуміло, що спочатку Олеся Запорожець була задумана автором як Санька, згодом Олена [252, с. 143], але письменник зупинив свій вибір на виразно українському імені – Олеся. З прізвищами (родинними іменами) літературних персонажів справа набагато прозоріша: внутрішня форма слова кожного прізвища як спадкового імені цілої родини несе чимало важливої інформації про найдальші коліна генеалогічного дерева. Досить почути “Запорожець”, як уява малює славних предків-січовиків, прочитати “Заброда” – і вловлюєш тінь якогось мандрівника-подорожнього (прийшлого, такого, що забрів до поселення, але так ніколи й не став своїм у чужій громаді) у прізвищі такого носія. Роль прізвищ в художньому тексті теж дуже важлива. Л. Коломієць, аналізуючи відповідне явище у творчості Валер’яна Підмогильного на прикладі “Повісті без назви”, пише, що в цьому творі прізвища не просто символічні, а саме такі, що розкривають внутрішню прірву “невідповідності суспільного статусу людини до її природних якостей” [393, с. 5]: фізик, представник точної науки має прізвище Пащенко, що в читачів асоціюється зі скептично-лайливими словами “пашека” і “пашекувати”, художник, пальці якого покликані творити диво, – Безпалько, колишній селянин Радченко, що шляхом мімікрії прижився у місті й став співцем “гігантоманії епохи”, прибрав собі прізвище Городовський, цим самим закріпивши статус новоспеченого міщанина. До речі, географічні назви, зокрема назви великих населених пунктів, впливають на їх долю подібно до впливу людських імен на живих носіїв. Ось чому в багатьох народів прийнято називати міста, додаючи до назви слово “святий” (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 203). Зміна прізвища, а тим більше імені, суттєво впливає на долю його носія. Фізична людина як нерозривна єдність душі і тіла спочатку категорично відторгає нове ім’я, як щось чужорідне, а згодом втомлюється від такої боротьби й внутрішньо ламається, дозволяючи новому імені диктувати свої умови. Часто-густо у випадку зміни імені в людини різко міняється характер, зникають одні й появляються інші, раніше невластиві, звички. У романі Уласа Самчука “Чого не гоїть огонь” Віра Ясна, радянська шпигунка і диверсантка, своїми вчинками цілком оправдує суть фанатичної комуністичної віри у “світлі” ідеали, й лише тоді позбавляється наносних, генетично непритаманних їй,

фрустраційних для неї імені й прізвища, коли повертається у свою природну іпостась жінки-українки, спромігшись знову стати Павліною, тобто повернувши собі охоронне й рятівне для носія ім'я, дане при хрещенні.

Зовсім інша справа з кличками, тобто псевдоіменами. Така, що принижує особистість, образлива для носія, партійна чи кастова кличка завжди діє на людину фрустраційно (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 205). Як злякисна пухлина, вона роз’їдає дане при хрещенні ім'я свого носія, а разом з цим і його характер, долю. Згадаймо, для прикладу, перипетії життя героїні новели М. Хвильового “Кіт у чоботях” Гапки (Гафії), яка стала партійним товаришем Жучком, автоматично отримавши не лише принижуючу жінку собачу кличку, а й мало не собаче бездомне життя. Не краща ситуація і з прізвищами заїжджих комуністів, які “викачують” у селян хліб у романі В. Барки “Жовтий князь”. Автор – кандидат філологічних наук! – дає своїм персонажам прізвища з явними граматичними помилками: Отроходін (так і проситься Остроходін), Шікрятів (хоч мало би бути Шкірятів чи Шкурятів). Прізвище з граматичною помилкою, як і кличка замість імені, негативно впливають на свого носія, продукують ущербність його життя, аморальність вчинків. У подібних ситуаціях спадає на думку афористичний висновок П. Флоренського: “За іменем і житіє” [835, с. 194], адже міфема імені тримає у своєму гравітаційному полі характер і долю.

Ми не ставимо за мету аналізувати всі імена літературних героїв з точки зору архетипної критики, зате сміємо зробити висновок, що у високохудожніх текстах письменники української діаспори унікально вдало йменували своїх героїв, підсвідомо відчуваючи, що “ім'я – новий вищий рід слова і ніякою обмеженою кількістю слів чи окремих ознак не може бути розгорнуто сповна. Окремі слова лише скеровують увагу читачів до нього” [835, с. 12], як, наприклад, пестливе ім'я Сонечки Мармеладової зі “Злочину і кари” Ф. Достоєвського чи ім'я Стояного побратима Ромця, яке І. Багрянний у повісті “Огненне коло” зумисно вживає у пестливій формі, акцентуючи на юному віці й романтизмі свого героя, теж несе додаткове зворушливо-співчутливе навантаження. За П. Флоренським, зменшувальне ім'я є пристосуванням імені до середовища, але в такому випадку обов'язково відбувається втрата монументальності й сили імені [835, с. 72], ось чому в жодній нації не прийнято називати дорослих людей зменшувальними іменами. Якщо ж відповідна пестлива форма імені довготривало стосується дорослого члена соціуму, то йдеться або про фізичного каліку (сліпий Андрійко в романі М. Стельмаха “Кров людська – не водиця”), або про хвору чи божевільну людину (алкоголичка Ольга в повісті Вал.Шевчука “Привид мертвого дому”), або про скривджену долю героїню (“Олюнька” А. Чайковського, “Парасочка” Марка Черемшини). Проектуючи дане твердження на роман “Огненне коло” І. Багряного, можемо сказати, що Ромцьо саме тому й “Ромцьо”, що доля його вже задалегідь вирішена: він задалегідь приречений на загибель у зовсім юному віці, як і десятки інших таких же українських інфантильних Ромців у вогненному кільці.

Стосовно Петра, то в повісті “Маруся Богуславка” він показаний симулюючим психічну хворобу, про що здогадуються сусіди, які знали весь його рід, а з дитинства й самого Петра з його розстріляним чекістами братом. Нібито божевільним він вийшов з радянської тюрми після того, коли за прояв невдоволення радянською владою як малолітній злочинець якийсь час перебував у колонії, а після досягнення зрілого віку був ознайомлений з присудом до найвищої міри покарання, власне, зі смертним вирок, який повинен був бути виконаний, як тільки Петрові виповниться вісімнадцять. Читаючи твір, ми здогадуємося, що дорослий Петро симулює божевілля, щоб врятувати собі життя, але водночас статус божевільного дає можливість Стоянові чинити те, на що радянські психічно здорові ніколи не наважаться. Наприклад, він з тріском виганяє зі своєї батьківської хати сім’ю комуніста, який туди вселився за час відсутності господарів, шантажує і принижує по телефону місцевого партійного боса, натякаючи йому, що радянська система навіть дуже вірнопідданих запаковує за ґрати. Петрові подобається бавитися з вогнем, постійно ризикувати собою, що теж безпомилково свідчить про його внутрішню цілісність, відмінне психічне здоров’я і той факт, що колишній в’язень не зійшов зі стежки опору й боротьби. Свого героя І. Багрянний наділяє неабияким талантом художника: до драми “Маруся Богуславка” юнак малює чудові декорації і “випадково” забуває їх на видному місці, щоб ці замальовки могли бути зреалізовані в театрі. Перед приходом німців Петро записується в радянську армію, але, як свідчать уривки незакінченого роману І. Багряного “Держіть поїзд!”, якимось чином опиняється на окупованій німцями території і в пошуках правильного шляху для розвитку української державницької ідеї пробирається в Західну Україну й записується в українську дивізію “Галичина”. Замість докладного екскурсу в минуле головного героя “Огненного кола” І. Багрянний вкладає в уста Петра фразу, яка багато чого пояснює у стосунках Стояна й Аталеї: “А моя мила не пише, бо... бо її саму вішали ті самі, що вішали твоїх друзів, але вона утекла, щоб її вішали інші, ті, що загубили її батька” [41, с. 63]. Як бачимо, для реконструкції цілісної частини знаходиться необхідний шматочок мозаїки: ми здогадуємося, що Ата якимось чином уникла смерті на фашистській шибениці, коли гітлерівці зайняли її рідне місто, й перейшла фронт, щоб опинитися на радянському боці. Закохані юнак і дівчина в умовах воєнного хаосу повели себе дзеркально симетрично, що й спричинилося в їхній долі до розв’язки, що з диявольською віртуозністю розігралася на останніх сторінках роману.

Ім’я живої людини чи літературного персонажа містить у собі в згорнутому вигляді надзвичайно потужну за силою і велику за обсягом інформацію. У книзі “Людське пізнання: його сфери й межі” Б. Рассел писав: “Достеменно відомо, що власні імена зобов’язані своїм існуванням в звичайній мові поняттю «субстанції» – першоначально в елементарній формі «особи» й «речі»” [676, с. 84], а О. Потебня у праці “Теоретична поетика” акцентував: “Слово тільки тому є органом думки і обов’язковою умовою всього пізнішого розвитку розуміння світу й себе, що першопочатково є

символом, ідеалом і має всі ознаки художнього твору” [657, с. 40]. Кожне конкретне й чітко індивідуалізоване ім’я та прізвище нагромаджують в собі як позитивну (звитяжну), так і негативну (гріховну) енергію всіх попередніх своїх носіїв, а тому мають властивість метафізичного компонента: “У слові та імені – зустріч усіх можливих і ймовірних пластів буття... В імені – зосередження всіх фізіологічних, психічних, феноменологічних, логічних, діалектичних сфер. Тут згущена й насичена квінтесенція як людсько-розумного, так і всього іншого людського і не-людського, розумного і нерозумного буття і життя” [473, с. 33]. Чи не з причини трансцендентального походження імен М. Цветаєва застерігала, що можна жартувати з людиною, але не варто жартувати з її іменем. Між іменем як назвою власною та іменем як назвою загальною в мові прослідковується суттєва різниця: перше наділене вищим якісним ступенем – інтелігенцією слова, своєю особливою окремішністю, внутрішнім аристократизмом, особливим метафізичним чинником власного ейдосу й логосу. Людські імена та прізвища, рівноцінно як топонімічні назви, завжди характеризуються найвищим ступенем змісту, смислу й внутрішньої форми. Ім’я ніколи не втрачає ядра чистого меона (“іншобуття слова”), але при цьому ще й активно реалізується як фонема, морфема, семема, ноема, енергема, міфема в усіх варіативних проявах їм властивих якостей. І якщо Біблія однозначно твердить, що спочатку було слово, і це слово було Бог, отже, першорухом стало найбільш відоме ім’я Творця, до речі, однозначно назва власна, то йдеться насамперед про те, що в ідеалі могутності імені немає меж, що саме іменем створений і на іменах тримається світ, оскільки з перших хвилин свого існування ім’я стало тим потужним зарядом енергії, який фізики сьогодні називають першопоштовхом, що привів у рух Всесвіт.

2.5. Ефект дзеркала: *natura naturans*² і *natura naturata*³

Якщо уважно вчитатися в перший розділ Святого Письма, то можна вловити один дуже важливий нюанс, який стосується проблеми, сформульованої в назві цього розділу нашого наукового дослідження: “А земля була пуста та порожня, і темрява була над безоднею, і Дух Божий ширяв над поверхнею води” [93, с. 1] (Буття, 1:2). Іншими словами, Біблія зовсім не заперечує, а навіть стверджує, що Божественне начало віддзеркалювалося у водяній поверхні, а міфи про створення світу, зокрема українські, часто-густо подають версію, що диявол постав із чогось, що відбивалося у воді або плавало на поверхні як піна чи бульбашка, яку Бог побачив і до якої озвався чи просто торкнув патерицею – і цим жестом дав право на існування. Наприклад, В. Шухевич подає такі дві гуцульські версії створення світу: “З первовіку була лиш вода, облаки і Бог сйитий. У облаках спав Алей, дух Божий, – а Бог ходив по воді. Раз зробив си на воді шум, йикийс купак, йик кавалок дерева, що крутило си на воді йик живий! Бог се

² природа творча

³ природа створена

вздрів та й питає: – Що ти є? – А воно відповіло: – Я не знаю!” [953, с. 9]; “Земні зразу ни було, лиш море ціле. На мори був шум. Зверхи, з воздухів падала роса. З роси став дух – йико Бог від віка до віка. З шуму став Ирод. Чорт то є послужник, Ирод – то первовичний йик Бог; Ирод, но не знає гадок Божих. Бог знаєт усі Ирода змисли. Ирод не знає гадок чоловіка, сумліньи докив не заговорит, а Бог знаєт усе” [953, с. 15]. У “Міфах України”, зібраних Г. Булашевим, поява Сатани з задзеркалля найбільш конкретизована: “Одного разу, коли не було ще на світі ні землі, нічого, а була сама тільки вода, ходив Бог по тій воді, і бачить на ній бульбашку з піни, що ворущиться. Бог розколупав жезлом бульбашку – та й виліз звідти маленький чорненький чоловічок з хвостом і рижками. Бог дав ім’я цьому створінню – Сатанаїл і мовив до нього: «Йди за Мною, будемо разом ходити»” [533, с. 53]. Чи було те, що побачив Бог на водній поверхні, містичним Чимось, чи дзеркальним відображенням самого Бога, – питання відкрите, але ефектові дзеркала у висвітленні творчого процесу митця літературознавцям давно годилося б відвести значно більше місця, ніж маємо на цей час, тим більше, коли йдеться про міфологічний метод пізнання й інтерпретації художнього тексту.

Свого відображення у воді первісні люди панічно боялися, вважаючи його появу матеріальним проявом небезпечного для їхнього життя, недоброго духа. Своєрідним атавістичним залишком таких вірувань міг стати значно пізніший, уже античний, міф про Нарциса, ім’я якого походить від грецьких слів “ціпеніти”, “робитися нерухомим”, “завмирати”. Французький письменник П. Киньяр припускає, що античний герой помер від погляду із задзеркалля інфернальної сутності, бо у струмку побачив аж ніяк не своє власне відображення: “...Вода лісового потоку – те ж дзеркало храму Лікосури, де той, хто молився, бачив у мутному бронзовому дзеркалі не своє обличчя, а споглядав бога чи мерця – жителя царства тіней” [375, с. 133]. Сьогобіччя і потойбіччя, за віруванням багатьох народів, розділене дзеркальною поверхнею. У народному уявленні українців й досі під час похорону в домі покійника всі дзеркала завішують полотном, цим самим гарантуючи присутнім безпеку від лімінальної істоти, тобто мертвого, і від повторення його смерті іншими, оскільки вважають, що дзеркало в присутності відділеної від тіла душі набирає властивостей тунелю між цим і тим світом. Якщо з такої точки зору розглянути легенду про Орфея і Еврідіку, то міфічний співець не мав права оглядатися виїмково з тієї причини, що дзеркало в ту ж мить втягнуло б назад істоту, яка вже давно належала до задзеркалля. Міфічний Персей з допомогою дзеркала вийшов переможцем у двобої з Медузою Горгоною. Великою мірою, не від меча, а саме через дзеркало вона й загинула, бо заціпеніла, побачивши власне страхітливе відображення. З винаходом дзеркала як неодмінного предмета інтер’єру почалися проблеми, яких аж ніяк не очікували ні ті, хто його створив, ні ті, хто ставали їхніми власниками.

Містична суть дзеркал проступала нібито повільно й поступово, зате невблаганно, й це явище тлумачать напрочуд влучно не тільки міфи. Про дзеркала чи кулі з блискучою поверхнею, які часто дуже успішно

використовували віщуни і практикували навіть державні діячі, збереглися документальні свідчення: зокрема напередодні битви з персами Олександр Македонський довго вдивлявся у своє бронзове дзеркало, аж поки перед його зором не постала битва в її кульмінаційному моменті. Для передбачення далекого майбутнього також використовували дзеркала, одним з яких було “дзеркало Августа, який покарав Овідія засланням за те, що поет побачив у його дзеркалі «дещо»” [167, с. 168]. Відомий у всьому світі лікар Теофаст Парацельс, попри суто медичне лікування, часто заставляв хворих дихати на поверхню придбаного для цього їхніми родичами нового дзеркальця, щоб хвороба переходила в задзеркального двійника пацієнта.

Інфернальну сутність дзеркала дуже влучно підкреслив Г.-К. Андерсен у казці “Снігова королева”. Міфічний аспект світобудови “верх – низ”, “рай – пекло” (допомога героям казок переважно приходиться зверху, як, наприклад, Ельзі у казці Г.-К. Андерсена “Дикі лебеді”, коли брати-лебеді прибувають дуже вчасно і прикривають своїми пташиними тілами приречену до спалення сестру, а підступ, поява недоброї, інфернальної, істоти – завжди знизу, з-під землі, як у народній українській казці “Ох”) у казці “Снігова королева” спричинюється до того, що чорти, посягнувши на “верх”, розбивають чарівне дзеркало, яке не є і стати не може предметом горнього світу, бо апріорі є інфернальним предметом. Маленькі шматочки розбитого люстра, потрапивши в серце і в око Каєві, змінили характер хлопчика. Та найважливіше: через крихітні шматочка дзеркала в очі й серці Кай став легкою здобиччю Цариці Зла – Снігової королеви. Маніпулюючи свідомістю враженої інфернальною матерією дитини, точніше, вже отрока, Снігова королева на Північному полюсі, де все блищить дзеркальними крижаними поверхнями, спонукає Кая скласти слово “вічність”. У підтексті казки чітко прослідковується думка: спокушена Силами Зла людина повинна гарантувати їм підстави здобути безсмертя й безконечність влади на землі, але оскільки в казці йдеться про отрока, отже, на рівні міфу людської іпостасі, майже не вразливої для інфернальних сутностей, Кай попри всі старання так і не спромагається скласти слово, так потрібне Сніговій королеві.

Недобра сутність дзеркальних поверхонь найкраще проявляється в темряві, коли сатанинські сили мають найбільший вплив на людину. П. Флоренський небезпідставно писав: “Якщо ненароком побачиш своє відображення в дзеркалі, особливо наодинці, і, тим більше, вночі – невже не охоплює тебе відчуття присутності потаємного, збентеження, полохливості?.. Двійник дзеркальний копіює мене: але він тільки прикидається пасивним моїм відображенням, мені тотожним, а в певний момент раптом усміхнеться, скорчить гримасу і стане самотійним, скинувши личину мавпування. Здається природним, але чи таке воно насправді – це ще питання: цього якраз і страшно” [835, с. 368]. Російський поет В. Ходасевич у вірші “Перед дзеркалом” теж наголошував на подібному моторошному відчутті, оскільки дзеркальний двійник у його поетичному тексті не просто відштовхуючий своєю зовнішньою непривабливістю, а й нелюдською, просто диявольською

мірою премудрий, через що нагадує хитрого й підступного біблійного змія-спокусника, для якого найголовніше – нав'язати безсловесну розмову за допомогою жестів і міміки, нею підштовхнути до угоди, а тоді й результат не забариться: “Неужели вот тот – это я? / Разве мама любила такого, / Желто-серого, полуседого / И всезнающего, как змея?” [69, с. 427]. Як бачимо, ефект дзеркала підсвідомо глибоко зрозумілий багатьом письменникам, теологам і філософам. Загальновідомим літературним прикладом дії задзеркалля може вважатися роман “Портрет Доріана Грея” О. Уайльда, в яєому намальований образ головного героя протягом тривалого часу перебирав на себе всі ознаки старіння організму, дозволяючи прототипу насолоджуватися вічною молодістю, незважаючи на розгульне життя, аморальні вчинки і навіть карні злочини. Втім, саме виїмковість, безнаказаність, підкупаюча інших краса юності і вічна молодість потурали деградації Доріана, що він збагнув аж тоді, коли звичайна сільська дівчина, неосвічена, але чиста помислами, на його спробу признатися в грішному житті, відповіла, що “розпусні люди завжди виглядають старими й потворними” [819, с. 268]. Прийшовши додому, Доріан не тільки вперше не отримав задоволення від свого вічно молодого відображення в дзеркалі, а й розбив його, раптом вловивши в тому красені, який самовпевнено дивився йому в очі із задзеркалля, моторошно-холоднокривного чужого. Не краще виглядав і намальований портрет. Аналізуючи трагічну розв'язку роману О. Уайльда, Є. Маланюк наголошував саме на містичному ракурсі мистецтва: “...Удар ножа, направлений до твору мистецтва, в полотно портрета – влучив у серце оригіналу. І смерть не оборонила Доріана від пімсти мистецтва: його знайшли старим і гидким біля портрета, що сяяв владною красою – назавше. Так мститься Демон Мистецтва, володар країни, що лежать поза межами добра і зла, але в межах мистецької моралі” [488, с. 20]. Іншими словами, інфернальна сутність має пряме відношення до метафізичного Домену моралі, про що скажемо пізніше.

До ефекту дзеркала вдався М. Коцюбинський у повісті “Тіні забутих предків”, щоб містичним чином пояснити закономірність смерті Івана Палійчука. І. Коваль із цього приводу констатує, що “співпадіння подій повісті з архетипами суспільної свідомості створюють обернену перспективу” [387, с. 114], бо на запитання, чому Іван загинув, у творі готова відповідь: коли народився, не дотримали необхідного ритуалу, тому нещастя Івана нібито наперед визначені, як пересторога іншим, а водночас помста інфернальних сил. Л. Танюк чи не першим помітив, що ефект дзеркала надзвичайно вдало обіграв Микола Куліш у драмі “Мина Мазайло”: “Він умів домогтися на сцені майже неможливого. Його герої не просто дискутують, дошуковуючись істини й справедливості, не просто живуть у певному просторі й соціальному часі – вони все це г р а ю т ь один перед одним... Грає... Мина Мазайло перед численними дзеркалами, які є для нього “той, інший світ, уявний” [799, с. 14]. Всі представники сім'ї головного персонажа – Мазайлиха, Рина, Мазайло – перед тим, як остаточно зважитися на рішення, яке назавжди перекреслює всі етнічні набутки власного роду,

саме перед люстром обігрують певну ситуацію, приміряючи до себе роль, яку їм з мефістофельським цинізмом підказує дзеркало. Як дзеркальне відображення “перевернутого світу” слід розглядати й іпостасі амазонок не тільки в античному, але й у радянському суспільстві, де жінкам добровільно-примусово нав’язувалися “перспективні” і “престижні” професії трактористки, розвідниці, військової льотчиці, які аж ніяк не узгоджувалися з жіночим світосприйманням і власне жіночою місією в соціумі. Та для нашого наукового дослідження найважливішим є те, що ефект дзеркала має безпосереднє відношення до мистецької праці. Наприклад, автобіографічний літературний твір є не чим іншим, ніж метафізично дзеркальним, а тому завжди виявляється тільки подібним, але аж ніяк не тотожним, відбиттям життя письменника.

Принципи художнього вирішення портрета жінки в повісті Тодося Осьмачки “План до двору” досягаються Нерадьком спонтанно, наче приходять з іншої сфери, тобто з “Небесного Архіву”, хоча причиною наполягання господині її намалювати стало недоречне похвалання квартиранта, що у місті він зможе прожити за гонорари від намальованих картин. Прилаштувавши Лепестину на стільчику, Нерадько не намагається скопіювати її обличчя, а прагне вловити те, що становить цілісність особистості цієї жінки, яку він уже добре знає. Іншими словами, названий літературний герой веде себе як істинний художник, а не фотограф. Створений ним портрет – не дзеркальне відображення колгоспниці, а щось значно глибше й потужніше за силою, і саме тому геніальне. Водночас у намальованому портреті Лепестини незримо присутній його автор, проглядається власне Нерадькове авторське ставлення до героїні, його моральні й духовні уподобання, оскільки, за визначенням М. Бахтіна, “творця ми бачимо тільки в його творінні, але аж ніяк не поза ним” [69, с. 383]. Аналізуючи явище подібності, але аж ніяк не тотожності реальної людини та її світлин, російський літературознавець прийшов до висновку, що на відміну від відображення в дзеркалі, зроблений художником портрет не містить відображення фіктивного іншого, тобто правдивіше, ніж дзеркальне відображення. За М. Бахтіним, портрет зроблений художником, – це бачення себе очима іншої людини, власне видіння-марення художника, своєрідне ворожбитство. Отже, у картині все-таки метафізично живе оригінал, а в дзеркалі може проявлятися замаскована інфернальна сутність.

Ефект дзеркала завжди притаманний щоденниковим записам, листам і образотворчим автопортретам, оскільки, за М. Бахтіним, “мій зовнішній вигляд не може стати моментом моєї характеристики для мене самого. У категорії Я мій зовнішній вигляд не може переживатися мною як охоплююча і така, що остаточно мене вивершує, цінність, оскільки переживатися вона може тільки в категорії ІНШОГО, і для цього треба себе самого підвести під цю категорію, щоб побачити себе як момент зовнішнього єдиного живописно-пластичного світу” [69, с. 36–37]. Мабуть, саме з цієї причини в усіх мемуарах обов’язково вловлюємо на елемент штучності й фальші. Беручи до уваги таку особливість, мусимо під відповідним ракурсом розглядати більшою чи меншою мірою автобіографічні тексти літератури

української діаспори, зокрема романи “Волинь” У. Самчука, “Сад Гетсиманський” і “Тигролови” І. Багряного та “План до двору” і “Ротонда душогубців” Т. Осьмачки, а також його ж поему “Поет”. Автобіографізм цих художніх творів, безперечно, має всі ознаки творів дзеркального типу.

Намальовані пензлем художника його ж автопортрети теж не можуть вважатися автопортретами у повному розумінні цього слова. Зате дуже часто в таких картинах ледь вловимо присутній диявольський оскал, ошцурення, містична недобра енергетика дзеркального двійника, який тільки замаскувався під художника, але насправді ним не є і ніколи не був. Як не згадати з цієї причини вислів М. Гайдеггера про те, що картина висить на стіні, як висять на стіні мисливська рушниця. Безперечно, цей вислів викликає асоціацію з відомим афоризмом А. Чехова, тому відразу ж сприймається як застереження. М. Бахтін для розуміння суті автопортретів додавав ще й своє резюме: “Мені здається, між іншим, що автопортрет завжди можна відрізнити від портрета за якимось, наче в привида, виразом обличчя. Воно ніби не обіймає собою цілісно людину до кінця: на мене майже моторошне враження справляє завжди розсміяне обличчя Рембранта на його автопортреті й дивно відчужене обличчя Врубеля” [69, с. 35 – 36]. Інша річ, що літературний текст – не дзеркало й навіть не картина, через які можна потрапити у потойбіччя. Прототипи героїв і героїнь ліричних творів не ризикують життям, їх навіть енергетично підживлює художній текст і дарує довговіччя. Згадаймо: до глибокої старості дожили й Ликера Полусмак, і Целіна Журовська, й Ольга Рошкевич.

Ж.-П. Сартр справедливо зазначав, що до поетів інформація приходить із задзеркалля (у майстрів пензля, навпаки, – йде в задзеркалля): “Звичайна людина, коли говорить, знаходиться по ту сторону слів, поблизу об’єкта; поет же завжди знаходиться по цю сторону... Поет же знаходиться поза мовою, він бачить слова навиворіт, нібито й не належить сам до людського роду, і, відправляючись назустріч людям, він, перш за все, натикається на перепону, і ця перепона є слово” [710, с. 317 – 318]. Те, що виходить з-за амальгами, ніколи не може мати одного значення, воно завжди багатозначенне (подібно до символу), у ньому пульсують міф і підтекст, розраховані на інтерпретаторів, і ці чинники діють за законом рівності у Сократа, за яким всі посудини біля фонтана, незважаючи на різну ємкість, мають спільну ознаку, бо по вінця наповнені водою – отже, кожен читач отримає стільки, скільки зможе вмістити його уява. У кожній справжній поезії, за Е. Хемінгуєм, 85% інформації знаходиться між рядками (“закон айсберга”), і тому саме цих 85% можна інтерпретувати до безконечності по-різному. За Ж.-П. Сартром, поет “не хотів сказати нічого іншого, ніж те, що сказав”, інша річ, що “поетичне слово є мікрокосмом” [710, с. 319–320], а за А. Бретоном, якби поет хотів сказати те, що ми відтворили, інтерпретуючи його вірш, він би це зробив, але тоді не існувало б геніальної поезії в тому вигляді, який маємо. Проте якщо митець не говорить всім зрозумілою мовою, то це людина, яка “відмовляється використовувати мову” [710, с. 317], через що поета можна порівняти з музикантом або художником, які

використовують звуки і фарби, які не є знаками до того моменту, доки нами не задіяні й доки не розшифровані нашою підсвідомістю, та й у первинному, ще не використуваному вигляді, й влучне слово, й фарба, й звук мають спільний знаменник: “Але ж живе в них неясний, мерехтливий зміст, чи то легка радість, чи боязка печаль, притаманні їм іманентно, або ж такі, що огортають їх маревом спеки: цей зміст і є звук або колір” [710, с. 314]. Письменницька праця не завжди є працею власне поета, бо поет за мовним складом вираження думки, навіть якщо він пише прозою, знаходиться за рівнем свого обдарування значно вище від просто прозаїка: “Прозаїк пише, пише і поет, це так. Але... проза утилітарна за своєю суттю. І я з бажанням визначив би прозаїка як людину, яка використовує слова... Якщо це... безрезультатне, то людина не стає поетом, а, скоріше, лише залишиться прозаїком, щоб нічого не сказати” [710, с. 321]. Отже, в розумінні Ж.-П. Сартра, справжнім творцем художнього твору є не просто відтворювач дійсності, а своєрідний деміург, який передбачає читача, як потенційного співавтора свого твору. Такий читач, образно кажучи, завжди знаходиться в одній площині з автором, в значить, у зоні відносної безпеки для себе самого.

Поет, прозаїк-поет і просто прозаїк – письменники. Але вектор творчості першого спрямований виключно із задзеркалля, і ніякої небезпеки для читачів не несе, навіть якщо змальовує справжні жахи потойбіччя (“Божественна комедія” А. Данте, “Фауст” Й.-В. Гете). Вектор творчості другого найчастіше знаходиться в площині мови, але може в рідкісних випадках міняти свій напрямок аж до протилежного, тобто метафізичним способом перетікати в задзеркалля (М. Булгаков, М. Гоголь, Ф. Достоевський, О. Уайльд), і тоді такий текст робиться однозначно небезпечним не стільки для читачів, бо дзеркало мови їх усе-таки не пропускає всередину, вважаючи за співавторів власне автора (інтерпретаторів тексту), про що ми наголошували вище, скільки для задіяних в ньому акторів під час постановки на сцені чи зйомок фільму, адже вони перевтілюються в героїв, отже, починають жити уже в перпендикулярній до автора й читача площині художнього світу за його ж законами. Актор і режисер О. Кайдановський, наприклад, до кінця своїх днів ніс хрест однієї зіграної ним ролі, тому часто жалівся: “Я ніким не можу бути після «Сталкера»” [135, с. 11]. Близькі друзі звали О. Кайдановського Каїном за те, що ніколи не могли відговорити його від фатальних затій: “Одного разу він приніс “Смерть Івана Ілліча” Толстого і сказав, що хоче це зняти. Соловйов дав йому півгодини, щоб передумав – є матеріал, з яким гратися не можна: “Майстер і Маргарита”, “Пікова дама”, “Смерть Івана Ілліча”. Іваном Іллічем був Валерій Приємихов, що скоро невиліковно захворів” [135, с. 11]. Мав рацію В. Ізер, коли стверджував, що художній твір завжди щось більше, ніж просто текст [337, с. 263]. Вектор творчості третього митця (“прозаїка”) знаходиться виключно у паралельній площині до дзеркала мови, але в цьому випадку йдеться про митців, які “вивчилися” на літераторів, а не митцями народилися. Про що би вони не писали, їхні твори не будуть довговічними й потенційно для кого-небудь небезпечними, вони не перейдуть з системи координат “малого” часу в час

“великий” [69, с. 350], адже в цьому випадку здебільшого йдеться про графоманство, яке розглядати в науковому дослідженні як факт нема сенсу.

Прекрасно усвідомлюючи, що через недостатнє висвітлення проблеми, яку чи не вперше порушено нами, “білих плям” у сучасному розумінні *natura naturans* і *natura naturata* набагато більше, ніж власне облагородженого дослідженнями літературного матеріалу, хочемо обнадійливо сказати: міфологічна методологія передбачає можливість розробок нового горизонту, а новий горизонт завжди – високу ймовірність відкриттів і наявність простору для обладнання вищого й кращого оглядового майданчика, іншого й ширшого ракурсу, літературознавчої інтерпретації всього того, що досі залишалося не поміченим.

Висновки до другого розділу

Кожна історична епоха з причини еволюційного розвитку і домінування певних поглядів пропонує своє бачення геніальності. В античній міфології Аполлону й музам відводилася особлива роль у житті людського соціуму. Слово “музи” означало “мислячі” й виразно натякало те, що вони володіли таким великим обсягом інформації, який смертним недоступний. У древніх народів першими вченими, вождями й мислителями ставали поети, які пророчили розвиток подій надалі. Геніальне осяяння ніколи не самоініціюється людиною, якою б талановитою вона не вважалася. Ініціатива контакту з генієм знаходиться виключно в руках метафізичних Вищих Сил. У момент натхнення митець черпає з колективної підсвідомості сюжети, образи, колізії, не даючи собі звіту, звідки вони з’являються, щоб дивовижним чином отримати фізичне тіло. Натхнення передбачає повне домінування підсвідомості над свідомістю, а метафора чи мислеформа найчастіше передують створенню мистецького шедевра чи науковому відкриттю. Геніальні політичне рішення, наукове відкриття чи мистецький шедевр – завжди осяяння, що приходить ззовні настільки несподівано, ніби хтось підказав його. Те, що геніальність, як “імплантована жива істота”, може до краю виснажити й навіть довести до загибелі свого носія, щоб тільки отримати власне життя у вигляді мистецького шедевра, наукового відкриття чи історичної події, в історії нашої цивілізації підтверджено неодноразово.

Ні соціальними умовами, ні спадковістю, ні вихованням, ні межовими з патолого-психічними станами появу й сутність генія пояснити неможливо. Перестороги, які відчують генії, однозначно засвідчують про усвідомлення ними свого дару пророцтва, яке після оприлюднення вже не може не здійснитися. Водночас те, що залишається таємницею чи напівтаємницею навіть на все земне життя генія і його оточення, ніколи не є секретом для Сил Провидіння, які вибирають генія найефективнішим знаряддям впливу на окремих народ чи усе людство й заставляють його власними творами мистецтва, науковими відкриттями чи політичною діяльністю випереджувати час.

Ні один із сучасних психологічних тестів не може виявити генія до того часу, доки він сам себе не проявить геніальним відкриттям, отже, йдеться не про психологію, а про метафізику і явище, дуже близьке до міфологічного. Численні спроби дати визначення слову “геній” у вітчизняній філософії, мовознавстві й літературознавстві переважно були і залишаються або умовиводами самих носіїв геніальності, які намагалися на основі власних відчуттів і переживань пояснити це метафізичне явище, або досить недолугими спробами укладачами енциклопедій і тлумачних словників ці ж здогади звести до спільного знаменника, щоб таким чином дати узагальнені визначення понять “геніальний” і “геній”. Самі письменники надзвичайно рідко вдаються до художнього тлумачення проявів і специфіки творчості своїх персонажів, як носіїв геніальності (винятками можна вважати твори Т.Осьмачка “План до двору” та “Психологічна розрядка”).

Поява генія, як “розкоші історії”, відіграє роль вищої необхідності і метафізичним чином завжди животрепетно й нагально виявляється вкрай бажаною власному народові й усій цивілізації. Однією з важливих передумов “урожайності” на геніїв є державно-національна потреба в їхніх вольових рішеннях (як геніальності політиків), відкриттях (як геніальності науковців) і шедеврах (як геніальності митців). Натомість народи, в Домені Нації яких внаслідок грубого втручання ззовні або підпорядкування їх іншим, окупаційним, націям послабилися когерентні фактори метафізичного поля, втрачають здатність усвідомлювати роль генія для їхнього ж розвою.

За Н.Фраєм, небесна (райська) й демонічна (інфернальна) образність у художніх текстах бере свій початок від підсвідомих освоєнь авторами відповідних метафізичних площин. Тож навіть ті сучасні літературознавці, які не аналізують творчого доробку Т.Осьмачки з позицій міфу, постійно ведуть мову про демонів або якесь словами чітко не окреслене поняття підтекстової інфернальності у його творах. Врешті, не тільки Т.Осьмачка черпав унікально виразні образи, символи, метафори, а то й цілі сюжети з Небесного Архіву. Є.Маланюк, наприклад, у вірші “Зо мною ангели не розмовляють більш” також привідкрив свою письменницьку “кухню” і однозначно визнав безрезультативність творчих потуг без метафізичного сприяння.

У перші книжки “Круча” (1922), яка складалася з десяти віршів і засвідчувала появу генія, як і “Сонячні кларнети” П.Тичини, Т.Осьмачка почерпнув з астралу таку інформацію, яка вражала не просто геніальністю, а й пророцтвами. Під час своїх підсвідомих мандрів вкрай обережний Т.Осьмачка вловлював присутність не тільки світлого даймона, а й інфернальної істоти чи істот. Час від часу картини пекельного потойбіччя, “підглянуті” душею поета в підсвідомих мандрах, накладалися на не менш жахливу атрибутику сталінських часів і масового геноциду українського народу.

Поява в Осьмаччиній ліриці образів Юди й Каїна, як рівних і зіставлюваних з ліричним героєм, підтверджує мандри його душі пеклом, де якраз мучаться названі біблійні злочинці. Належно не окреслене в поезіях

“щось”, як причина тяжкої гріховності ліричного героя, виразно натякає на зв’язок із Царицею Зла, яка виявилася розпізнаною і розвінчаною ліричним у поезії “Жорстокість”. Т. Осьмачці вистачало мужності неодноразово відторгати від себе Сили Зла. Вірш “Синя мла” подає одну з останніх спроб інферналу спокусити поета пропозицією корони, яку йому готовий одягти Цар Тьми. У поезії “Сучасне місто лжеязиче” Т. Осьмачки в збірному образі, винесеному в назву твору, теж чітко вловлюються ознаки інфраміста, обителі злих духів, які, збагнувши непосильність поставленого перед ними завдання, відкинули у тінь (тіні властиві лише фізичному світові), тобто вигнали з пекельного вмістилища живу душу поета. Протистояння поета Силам Зла та їхньому бажанню підпорядкувати собі на службу Осьмаччин талант продовжувалося навіть після того, як митець-емігрант удався до найбільш кардинального способу свого порятунку. Як й І. Франко в “Похороні”, у поезії “Останній арешт” Т. Осьмачка обіграв власну смерть, але подав не тільки похорон, а й проголосив заповіт поховати себе під осиковим хрестом, цим самим наглядно ще раз довівши пекельним сутностям, що його душі їм не заповучити, бо він швидше цю душу умертвить, ніж запродасть. Водночас поет усвідомлював, що небесні емпіреї для нього не зачинені й там його чекає завжди готова супроводжувати світла сутність. У вірші “Реакція” він просив для себе саме такої супутниці й навіть отримав світлого ангела, який постав перед внутрішнім зором поета Прекрасною Дівою, що знайшла своє втілення в образі царівни русокосої (вірш “Елегія”). Саме світлий даймон показав Осьмачці астральну Україну, а внаслідок побаченого поетом в емпіреях оригіналу, рідний край у райській красі надалі поставав навіть у прозових текстах цього автора, незважаючи на те, що, за Н. Зборовською, реальна територія радянської України вже зробилася “зачарованим місцем”, десакаралізованим “проклятим часопростором”, який для відновлення священності потребував титанічних духовних зусиль усієї нації.

Назвати на міфологічному рівні означає подарувати життя, дати право на існування. Античний філософ Сократ вважав імена метафізичними компонентами фізичного світу. У Біблії Бог прилучає Адама до співтворчості з Ним Самим, пропонуючи дати імена (назви) створеним Господом об’єктам фауни й флори. П. Флоренський у книзі “Імена” справедливо зосереджував увагу на містичній силі імені, адже ім’я метафізично передбачає особистість і окреслює контури її життя. Про подібне веде мову О. Забужок, наголошуючи, що перейменування радянських назв неа українські є міфроргічним аспектом розкодовування українського постколоніального світу.

Для характеротворення літературних героїв імена та прізвища надзвичайно важливі, що виразно прослідковується у творах У. Самчука “Марія”, І. Багряного “Маруся Богуславка”, “Огненне коло”, “Тигролови”, В. Барки “Рай”. Міфема імені спрацьовує в усіх, без винятку, високохудожніх текстах, тому письменники до імен своїх героїв ставляться дуже уважно, при потребі навіть міняючи їх у процесі написання твору. Водночас негативна енергія прізвища (прізвиська) на рівні міфу прагне своєї реалізації в інфернальному ключі. У романі В. Барки “Жовтий князь” фігурують

представники радянської влади з явними граматичними помилками в прізвищах: Отроходін, Шікрятів. Таке ущербне родове ім'я, як і кличка замість імені, негативно впливають на свого носія, продукують аморальність вчинків, недолугість рішень. Ім'я живої людини чи літературного персонажа завжди містить у собі в згорнутому вигляді надзвичайно потужну за силою і велику за обсягом інформацію. В ідеалі могутності імені немає меж, адже саме іменем створений і на іменах тримається світ.

Сьогобіччя і потойбіччя, за віруванням багатьох народів, розділене дзеркальною поверхнею. Ефект дзеркала має безпосереднє відношення до мистецької праці. Наприклад, автобіографічний літературний твір є не чим іншим, ніж метафізично дзеркальним, а тому завжди виявляється тільки подібним, але аж ніяк не тотожним, відбиттям долі самого письменника. Ефект дзеркала притаманний щоденниковим записам, листам і автобіографіям. За М. Бахтіним, навіть портрет, зроблений художником, – це бачення себе очима іншої людини, власне видіння-марення художника, своєрідне ворожбитство. Виконані самим художником його ж автопортрети взагалі не можуть вважатися автопортретами у повному розумінні значення цього слова: дуже часто в таких картинах ледь вловимо присутній диявольський оскал, ошцирення, містична недобра енергетика дзеркального двійника, який тільки замаскувався під художника, хоч насправді ним не є і ніколи не був. Тож Ж.-П. Сартр справедливо зазначав, що до поетів інформація приходить із задзеркалля (у майстрів пензля, навпаки, – йде в задзеркалля).

Те, що виходить з-поза амальгами, ніколи не набирає одного-єдиного значення, воно завжди багатозначеннєве (подібно до символу), у ньому пульсують міф і підтекст, розраховані на численних інтерпретаторів.

Міфологічне мислення дає можливість геніям залучати читачів-реципієнтів до сприймання всіх пластів ними запропонованого художнього твору й активної підсвідомої інтерпретації того, що за “законом айсберга” (Е.Хемінгуей) словами у тексті не оприявлене. Такий художній твір постає як щось більше за літературний текст, а вгадувані читачами в ньому смисли виявляються набагато ширшими за змістову наповненість.

3. Духовне і плотське в трактуванні національного міфу

3.1. Еротика, як особливість міфологічного мислення й міфологічної концепції авторської позиції

Серед українських письменників першої половини ХХ століття, крім Т. Осьмачки (й частково – М. Черемшини, але його творчих напрацювань у цій книзі торкатися не можемо з причини рамок теми нашого дослідження), нема жодного іншого митця, чия творчість характеризувалася б настільки яскравим, парчево-сонячним зображенням картин рідного краю більше небесної, ніж земної України, тяжіючи аж до необароковості, і чия творча сміливість відзначалася б повною розкутістю думки, нехтуванням будь-якими табу при змалюванні повнокровного і багатогранного духовного й плотського життя героїв, що стало характерним лише для української материкової прози, починаючи з 60-х років ХХ ст. (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 559–596). Еротика у прозі Т. Осьмачки – домінуюча, але при цьому зовсім не надумана ідея-фікс, подібно до Винниченкової, за якою людина не може й дня прожити без плотських утіх. Сексуальна реалізація героїв діаспорного письменника є усього лише однією окремо взятою площиною їхнього багатовимірного життя, причому площиною з обов’язковим міфічним колоритом [926, с. 182 – 189]. Без реалізації себе в цій площині персонажі не будуть Осьмаччиними, більше того, у випадку відсутності розкриття через плотське кохання перестануть хвилювати читачів, як яскраві емоційні й життєспраглі особистості, які не можуть жити за чернечими законами в далеко не монашому світі.

Письменник за своєю суттю міфологічний андрогін, тобто у процесі натхнення здатний змалювати жіночі й чоловічі світовідчуття, враження й зміни настрою, або такий, що всіма силами намагається проникати в суть не тільки героїв тієї статі, до якої сам належить, а й протилежної. На жаль, не тільки в українській, а фактично у всій світовій літературі, письменники-чоловіки давно беззастережно узурпували право трактувати й описувати сексуальні сцени виїмково за шкалою відчуттів сильної статі, приписуючи їх жінкам. Оксана Забужко, посилаючись на “Золотий записник” нобелівської лауреатки Доріс Лессінг з іронією наводить думку цієї англійської письменниці про те, що жінкам не дозволено перебивати чоловіків, які їм розповідають, що саме відчувають їхні партнерки у ліжку [301, с. 189]. Перефразовуючи, скажемо, що існує думка, нібито читачі-реципієнти жіночої статі не повинні й на йоту сумніватися в тих умовиводах письменника-чоловіка, які стосуються жіночої сексуальності. Закономірно, що на цьому явищі спотикалися й класики красного письменства багатьох народів, й визнані світом літературознавці. Міфологічне ж трактування жіночої пристрасті – результат чоловічої точки зору на любовну жагу, засноване на спостереженнях за тваринним світом. Скотарство зумовлювало відповідні асоціації. За аналогією до тваринного світу, самка вважалася активною, точніше, провокуючою на близькість самця власне своїм фізіологічним короточасним процесом гону при паруванні. Тож не дивно, що в багатьох

гуцульських селах навіть повідомлення про одруження, наприклад, сестри, дочки чи внучки мало специфічний відтінок інформації про сексуальне нестримне бажання нареченої: “Запросимо вас скоро на весіле. Наша Василюнка гонитси” [768, с. 561]. Секс вважався в такому випадку нестримним природним потягом, який, як і тварині, жінці подолати неможливо, через що вона завжди активна учасниця процесу. На підтвердження такої думки досить згадати відповідний світоглядний підхід до спарювання в розумінні Івана Палійчука та Марічки Гутенюкової з “Тіней забутих предків” М. Коцюбинського. Якщо взяти до уваги дослідження жіночої сексуальної психології світовими та українськими науковцями (психологами, літературознавцями) й медиками – психіатрами й сексопатологами, то виявиться, що почуття задоволеності собою за здійснений статевий акт не є для жінки обов’язковим, набагато ймовірніші самокартання і самоосуд за гріховний плотський зв’язок, особливо якщо йдеться про явище випадкове чи таке, що може призвести до небажаних наслідків. Чоловік сприймає посягання іншого на його жінку насамперед як посягання на законну приватну власність. Сам він для себе самого вільний і чиясь власністю (навіть шлюбної дружини) не відчувається. Жінка ж, на противагу чоловікові, сприймає сексуальне домагання як посягання на свою суверенність, і це майже однаковою мірою стосується як законного нелюба, так і гвалтівника. Для чоловіка любов і секс – часто різні речі, тому в його трактуванні повне право на існування може мати секс, як плотське задоволення навіть без почуття любові, власне, фізичний акт без належного емоційно-естетичного переживання. Жінка, умовно кажучи, більш перебірлива, а тому сексуальні стосунки без любові для неї постфактум найчастіше огидні й викликаючі осуд чи зневагу у ставленні до інших представниць слабшої статі, котрі на таке здатні.

На жаль, героїні Т. Осьмачки наділені виїмково чоловічим сексуальним досвідом, тобто у літературних текстах вони відчувають, мислять і роблять висновки неадекватно своїй статі, що можна вважати художньою вадою відповідних літературних творів з причини недостатньої обізнаності діаспорного митця в гендерній інтимній сфері. Водночас міфи з їхніми обов’язковими сексуальними компонентами, закорінені в підсвідомості кожної людини, як національному й навіть всепланетному колективному підсвідомому, а в підсвідомості письменника – досить відчутно, адже цей факт здатний виразно проявитися на сторінках художніх творів, дають можливість митцям черпати з Небесного Архіву інформацію, яку видумати неможливо. Ритуальне жертвоприношення вродливої Ласкавиці, яку жерці мають зарізати у збудованому для принесення жертви богу Хорсу шатрі, у романі Д. Міщенка “Синьоока Тивер” з точки зору присутніх зображено як солодкий поцілунок і як біль з причини дефлорації, а сексуальне переживання насолоди подається як найвищий оргазм, що приведе принесену в жертву дівчину до непритомності: “Там, у наметі, й має статися перше Ласкавчине побачення з богом... Поцілунок його буде болісним, та лише на мить. По тій миті настане солодке забуття, а поки і воно триватиме,

покладуть божу обраницю в лодію і віддадуть вогню” [537, с. 360]. Українська ментальність і домінування духовного над матеріальним, а значить, якоюсь мірою – і над плотським, спонукала національних митців розглядати сексуальну сферу лише під кутом високих почувань нетілесного плану. В реальному житті культури цей крен компенсувався достатньою кількістю фольклорних сороміцьких пісень, масних анекдотів, прислів'їв та загадок з відповідним сексуальним підтекстом. Еротична тема як така в українській літературі з'явилася аж після Першої світової війни. Це теж виявилось закономірним явищем уже з тієї причини, що всесвітня бойня відкрила багатьом очі на скороминушість земних утіх, на те, що людське життя надто вразливе й коротке, щоб нехтувати його радощами, і призвела до бодай часткового нехтування митцями табу на зображення плотських утіх. Світова література не стала відхрещуватися від взаємопереплетення життя і смерті на рівні сексуальних відчуттів персонажів. Дж.Джойс у розділі “Цирцея” роману “Улісс”, який писав протягом 1914–1920 рр., змалював еякуляцію щойно повішеного, який у хвилину смерті отримав таке ж фізичне задоволення, як і в кульмінаційний момент статевого акту: “Випускає дух. Потужна ерекція повішеного крізь його смертний одяг викидає на бруківку краплі сперми” [241, с. 689]. Таким чином Танатос поступився Еросу, життя восторжествувало над смертю.

У наш час уже не є секретом, що тільки особисто пережите спонукає митців свідомо чи підсвідомо оголювати ті підводні рифи сімейних стосунків, які невтаємниченому читачеві спочатку видаються надуманими або наскрізь фальшивими. Письменник не стільки черпає своїх героїв з реального життя, скільки зі своєї власної підсвідомості. Саме з такої точки зору М. Бахтін зауважував, що всі персонажі “Мертвих душ” М. Гоголя рідні письменникові тією мірою, що ним же з нього ж самого вийняті. Драма самотнього мандрівника теренами воєнної України, а пізніше – чужого континенту й довгочасний сексуальний піст Т. Осьмачки не можуть бути приховані навіть нібито відстороненням і зумисним притіненням його авторської позиції та своєрідним переведенням стрілки у творі з чоловічого сексуального світу на жіночий й зумисним перемиканням уваги на особу власне героїні, яка мала б відігравати лише роль тла стосовно найбільш страждущого через сексуальну неповноцінність героя-чоловіка. Оскільки ж для цього митця характерне яскраво виражене міфологічне мислення, то й у його прозових літературних текстах найчастіше спостерігається міфологічний елемент характеротворення героїнь і міфічне трактування власне жіночого падіння з причини сексуальної доступності. Наприклад, малолітня жертва Мадзигона Гапуся легко погоджується лягти в ліжко зі старим звідником, головою Куцівського парткому й водночас директором школи, цілком припускаючи вірогідність того, що він займатиметься з нею статевими розвагами, але тільки тими сексуальними іграми, які не позбавлять цноти, адже, як утішає себе дівчинка, так чинять до весілля мало не всі сільські парубки зі своїми коханими.

“Смутні” часи (війна, революція, прихід в українські села більшовицької влади, колективізація), як час осквернення окупованої нації ворогами через потопання насамперед жіночої честі й засівання генофонду сім’ям чужинців, на рівні міфологічних маркерів розцінюються у багатьох творах Т.Осьмачки, як загрозливе й страхотливо-відверте інфернальне явище. Згвалтування червоноармійцями-туляками вчительки, наприклад, подано не як окремий акт вандалізму, а як міфічна картина збезчещення російською солдатнею персоніфікованої в образі молоденької освіченої дівчини всієї України. Національний одяг жертви, її висока духовність, типова, тому, на перший погляд, буденна, не яскрава на тлі інших сільських красунь, врода протиставлені зухвалій хтивій пісні розпучної солдатні. Водночас не можемо не брати до уваги, що війна завжди вносить свої безцеремонні корективи у статеві стосунки. У повісті “Розгром” І.Багряного кілька разів з уст німецьких солдатів звучить не менш цинічна пісенька: “Война пріма, война гут! – / Фрау дома, фройлян тут” [43, с. 37]. Власне, у подібних за змістом воєнних брутальних піснях на рівні міфічного зрізу міститься важлива інформація: в час війни всі чоловіки, які беруть у ній участь, незалежно від сімейного статусу, неодружені, оскільки вважаються потенційними нареченими смерті. Останнє зримо відбилося в українських піснях, де син просить матір не чекати його, бо він уже одружився і “взяв за себе паняночку – // В чистім полі земляночку” (могілу), тому в пісні п’яних червоноармійців акцентовано на грубих і вульгарно-порнографічних, навіть кінських, худоб’ячих, а не людських плотських бажаннях: “В селі малий Ванька жил, / Ванька Таньку палюбил... / Тпру, ну, га-го! / Тпру, ну, га-го!” [610, с. 35]. Зовнішньо багатий і цілісний опис Осьмаччиної героїні (до наруги над нею) і фрагментарний, виключно через міфему дівочої коси, згадану після згвалтування, створює ефект міфологічно зримого переходу героїні зі світу сонця (земного існування) у світ тіней (потойбіччя), а також підпорядкування інфернальним тогобіччям не захищеного церковною мораллю сьогобіччя, оскільки похмура картина страшної ночі й акцент на людях-невидимках підкреслюють вторгнення пекла в реальний світ, вихід інфернальних Злих Сил за свої віковічні межі й заповнення нечистою силою земного простору, на який ще вчора інфернал не мав жодного права: “Коса самотньо злягалася від потилиці на спину. Тільки рукава сорочки пишно майоріли мережками з-під чорної корсетки. Обличчя було простесеньке, ніби дитяче, і дивилося перед собою так, неначе впізнавало між натовпом у вечірній темряві свою ласкаву долю...” [610, с. 34]. До речі, дівоча коса, як оберіг цноти і міфема, фігурує не тільки в народних піснях і віруваннях, а й у багатьох художніх текстах ХІХ – ХХ століття і навіть реальних подіях (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 572 – 574). Т.Осьмачка тільки наголошує, що саме брутальна пісня червоноармійців-чужинців, як фривольне словесне тло до групового згвалтування, заглушила дівочий крик і своєрідно спаралізувала натовп селян, які нічим не проявили свого ставлення до трагічної події, яка відбувалася на їхніх очах. Навіть природа не посміла бодай якимось чином зреагувати на злочин: “А там, *де було «коло» московської солдатні, лежала*

пожмакана корсетка, та хазяйки її з-за тину не видно було... *І не рипали хати нігде тієї ночі, і люди були, ніби невидимки тієї ночі*" [610, с. 36]. Акт публічного групового згвалтування дівчини розцінюється громадою і самим Т. Осьмачкою, як щось виразно сатанинське за силою зла й нищості. Подібною до Осьмаччиної є авторська позиція в романі І. Багряного "Людина біжить над прірвою", де описана, з точки зору композиції, абсолютно зайва й нічим не вмотивована порнографічна сцена. Зате на рівні підтексту читачами юна коханка чекістів сприймається, як інфернальна сутність, що з сатанинською насолодою безсоромно демонструє своє розкішне молоде тіло приреченому на допити й мученицьку смерть Колотові: "...Розкуйовджене ліжко з купою безладно розкиданих подушок і зім'ятою периною, *серед яких, млосно розметавшись, лежала... напівоголена дівчина – в такій позі, в якій її було залишено*, мабуть, після запаморочливо-пристрасних обіймів, доведена до забуття чи сну... *Дівчина підвелася, солодко потяглася й, опустивши голі ноги з ліжка, встала. Ще мить стояла в самій лише короткій сорочині перед Максимом, зовсім його не помічаючи*" [38, с. 105]. Міфічний аспект оголення як втрати цінності окремої особистості для громади, набування оголеним чи оголеною підтекстового статусу людини поза законом чи й навіть ототожнення оголення зі смертю того, хто дозволив себе у такому вигляді побачити всім іншим, дає читачам зрозуміти, що війна – це беззаконня у всьому.

Осьмаччині перелюбодійники-комуністи не можуть мати жодного оправдання. У "Ротонді душогубців" малолітня Гапуся Шелестіян, як потенційна жертва, потрапляє у надзвичайно складне й трагічне становище. Віддана в найми Мадзигонові заради користування її сім'єю парою кіней, залякана шантажем з боку партійного виродка, що погрожує заарештувати й згноїти в тюрмі її батька, чотирнадцятилітня дівчинка не може супротивитися гвалтівникові й тільки пропонує компроміс, явно натякаючи на петингові – любовних іграх оголених коханців без доконання сексуального акту, як вечорничний неповний коїтус що також опосередковано згадується в народних піснях про дошлюбні взаємини [50, с. 387], а в окремих селах колись був відомий як звичай "притули". До речі, подібну забаву наймача і наймички не заперечує і навіть вважає за цілком можливу в ситуації, що склалася, старий Шелестіян, для якого коні в господарстві більше важливі, ніж безпека власної дитини. Монолог батька дівчинки вражає наївним оправданням-згодою, що за все треба платити, але тільки в межах дозволеного: "І ще двох тижнів нема, а воно он що. Ви прийдіть подивіться. Вона ще й геть дитина, а він швидко буде кольором чуба такий, як я, а змалився. Поліз до дитини" [610, с. 91]. Ні батьківська інтуїція, ні звичайнісінька людська обачність, ні навіть незavidна доля попередньої служниці Мадзигона не зупиняли Шелестіяна від досить ризикованого наймання дочки й не викликали якихось емоційно-бурхливих сплесків після трагедії, що розігралася: покірне констатування факту, лякливий словесний осуд, відсутність навіть думки про помсту – якнайкраще засвідчують селянську капітуляцію перед бідною, що несподівано звалилася на всю сім'ю. Ми вже говорили про пасивність батьківського світу на сторінках прози

Т. Осьмачки. Залишається лише підтвердити, що жіночий світ у прозі цього письменника змушений покладатися тільки на себе: як не дивно і не парадоксально, вагітна малолітня Гапуся проявляє значно більшу силу духу та мужності, ніж її підстаркуватий батько, і зробить усе можливе, щоб врятуватися від безчестя й зберегти себе як особистість далеко за межами рідного села.

І в еротичній сцені падіння Гапусі Шелестіян, як і в епізоді згвалтування туляками молодесенької вчительки-українки, велику – і при цьому власне національну – міфологічну роль відіграє коса – символ дівочтва. Коли Мадзигон у сінях ухопив неповнолітню наймичку-пралю на руки й ногою відчинив двері у свою кімнату, “куценька і груба Гапусина коса, погойднувшись, ударилася об одвірок, неначе хотіла вхопитися за стіну й не пустити свою маленьку господиню на стежку глуму та неслави” [610, с. 57]. З погляду міфологічного трактування, в українському фольклорі дівочій косі відведено досить багато місця. Звичай обрізати косу покриткам вважався одним із найганебніших покарань, бо на міфологічному рівні жінка в такому випадку втрачала зв’язок з усіма своїми живими та мертвими предками й ставала відторгнутою і самотньою як на цьому світі, так і в потусторонньому після своєї смерті. До речі, покриткам відрізували косу особи чоловічої статі, найчастіше парубки-дівичі. У народній пісні “Їхали козаки із поля додому” підмовники-спокусники після скоєного ними групового згвалтування прив’язують “Галю до сосни косами” [50, с. 279], хоча волосся аж ніяк не може вважатися найоптимальнішим матеріалом для використання в якості пут при виконанні страшного ритуалу спалення жертви, адже коси згорять значно швидше, ніж займеться одяг чи сосна. Дослідники європейської етнографії наводять припущення, що коса як символ і неодмінний атрибут невтраченої цноти вважалася настільки значимою, що могла врятувати від спалення на вогнищі в часи інквізиції, оскільки наявності цноти було достатньо, щоб спростувати зв’язок особи жіночої статі з дияволом.

Виїмково з причини міфічного трактування дійства, пов’язаного з дівочою косою, інша Осьмаччина героїня – Мархва з “Плану до двору” – при перевдяганні в чоловічий одяг не дозволяє Нерадькові торкатися її волосся ножицями, а доручає обрізати коси маленькій Ніні: “Я ще не покритка, щоб це робив парубок” [606, с. 230]. Відтяте волосся Мархва не нищить, а забирає з собою, як речовий доказ свого дівочтва. Якщо уважно проаналізувати вчинки міфічно-зловісного Осьмаччиного персонажа з повісті “Старший боярин” Маркури Пупаня, то теж можна помітити, що цей звідник і облесник претендує виїмково на жінок. Дівчата Пупаню недоступні саме через власну цноту, що стає, за найдавнішими міфічними уявленнями, неперехідним бар’єром для вихідців з тогочася і захищає їхніх потенційних жертв надійніше від усіх інших оберегів.

Приклади розтління представниками радянської влади українських дівчат Т. Осьмачка наводить практично в усіх своїх прозових творах. До того ж, часто-густо це розтління стає навіть не актом сексуальної жаги, а розтлінням для розтління. У “Ротонді душоубців” рівень падіння завідуючого школою і водночас голови Куцівського парткому Мадзигона

автор підкреслює ще й скотоложством, категорично забороненим Богом (“І з жодною худобиною не зляжешся, щоб не стати нею нечистим. І жінка не стане перед худобиною на злягання, – це паскудство!” [93, с. 123] (Левит, 18:23) і таким гріхом, за який Біблія веліла негайно карати смертю: “А хто паруватиметься з скотиною – буде конче забитий, і скотину ту заб’єте” [93, с. 125] (Левит, 20:15). Розбудивши Гапусю, яка вважала, що серед ночі після того, що з нею трапилося в ліжку старого звідника, їй нема смислу повертатися додому, і поспішно випровадивши збезчещену дівчинку, Мадзигон не забуває крикнути їй навздогін, щоб впустила до хати собаку, яка вже давно шкребеться в двері, й та радісно вскакує його в ліжку. Скотоложство Мадзигона увиразнене авторською оцінкою того, що “такі часи настали.., коли бідна *людина мусить поступатися собою навіть собаці*” [610, с. 61], а в повісті “План до двору” цей же митець надає явищу розтління гротескності. Гіперболізація сексуального насильства над українками, як міфологічна колізія, увиразнює трагічну ситуацію засмічення генофонду й увиразнює спробу окупантів втримати українську націю в становищі наложниці, винищивши чоловічий первінь або звівши його носіїв до мінімуму. У праці “Якими нас прагнете?” О. Теліга саме відсутністю домінанти чоловічого начала в українській нації (“якраз в тих країнах, де мужчина є найбільшим мужчиною – в англо-саксонців – розвинена найбільша пошана до жінки” [801, с. 92]) і багатовічним приниженням й сексуальною наругою чужинців над українками пояснює причину того, чому українки незугарні виховати свідомих нащадків, а плодять, “дурних курчат”. Причина цього явища проста: Україна на міфологічному рівні залишається “байстрючою матір’ю яничар” (за Є.Маланюком), тому й для її дочок недосяжний такий взірець, як антична римлянка – мати Грахків. Навіть у найкращому випадку українка відповідає лише еталонів Андрوماхи, але ж “оскільки жінка типу матері Грахків або Жанни д’Арк робить, як казав Б. Шоу, з овець – мужчин, то тип Андрوماхи, навпаки, робить з мужчин те, що робила з ними Цирцея... Для неї буде далеко важнішою рідна стріха від рідної землі” [801, с. 91]. Невтішні висновки Олени Теліги про українську Андромуху цілком накладаються на міфологічний підтекст багатьох українських романів, написаних навіть у ХХ ст. у дусі соцреалізму в материковій Україні. Література української діаспори, на щастя, змогла уникнути цього міфологічного концепту.

Більшовицький комісар Тюрін у нами аналізованому творі Т.Осьмачки планує відкрити у всіх селах будинки розпусти, куди насильно треба помістити вродливих куркулівен для обслуговування працівників “гепеви”, для яких відвідування подібних закладів стане обов’язковою “державною повинністю” [610, с. 183]. Коли ж цей партієць намагається особисто згвалтувати Мархву, його не бентежить навіть присутність маленької дівчинки Ніни, бо комісар вважає, що й такого віку українки повинні зватися до свого майбутнього ремесла. “Тюрін поданий передусім як гвалтівник і понищувач жіночого світу... Жіночий світ показаний уже однозначно в перспективі знищення” [320, с. 43], – підкреслювала Н. Зборовська. На наш

погляд, сексуальна атака Тюріна на Мархву виписана Осьмачкою більше в міфологічному, ніж життєво вірогідному ключі. Грубий, вульгарний і зухвалий комісар навіть зривається на лірику, що навряд чи властиве таким натурам: “Надивлюся на ті груди з гостренькими кінчиками, що піднімають мережану підтичку сорочки над прекрасним твоїм дівочим животом” [610, с. 226]. У випадку з Тюріним дуже сумнівно, що такий тип став би виспівувати дифірамби своїй жертві, не бажаючи нею цинічно заволодіти негайно. Інша річ, що Тодось Осьмачка бачить свою героїню очима закоханого в Мархву Івана Нерадька, а тому намагається передати й внутрішній стан свого героя, і своє власне, причому суто чоловіче, розуміння жіночої сексуальності. Тож еротична сцена несподівано переповнюється відчутним для потенційних читачів хвилюванням самого автора, його ж усе зростаючою сексуальною заангажованістю. Доречно навести цитату французької дослідниці гендерних стосунків П. Барр: “Усе, що написано чоловіками про жінок, має викликати недовіру, бо чоловіки звичайно виступають водночас і як судді, і як позовники” [100, с. 22]. Іншими словами, маємо перефразований античний афоризм, загальновідомий урізано, як фраза “*Vae victis*” (“Горе переможеним”), що в дійсності мала продовження стосовно причини згаданого горя, оскільки історію переможених отримує право писати ворог. Змальовані Т.Осьмачкою у стані переживання власної пристрасті сцени згвалтувань попри всі естетичні здобутки автора мають суттєву хибу: письменник певний, що жіноча сексуальна поведінка тотожна чоловічій, а тим часом згвалтування не тільки не приносить жінці ніякої насолоди, а може навіть надалі зробити її фригідною, оскільки у підсвідомості такої жертви надовго, якщо не назавжди, залишаться страх, огида й образа. Тож саме з причини нанесеної фізичної і моральної шкоди жертві кримінальні кодекси практично всіх цивілізованих держав передбачають за згвалтування не меншу міру покарання, ніж за вбивство.

Опис сексуального посягання Тюріна характеризується важливими особливостями. Тодосева героїня не тільки через надмірне сексуальне збудження втрачає здатність боронитися (хоч в подібних умовах реально це могло б статися хіба що з причини паралізуючого дівчину страху, але ж Т.Осьмачка так її поведінку не трактує), а й навіть певними рухами виказує згоду на статову близькість: “...*Почала здригати колінми, аж сорочка на животі заметлялася*, неначе від подиху вітру... І коли *комісар, одірвавшись поцілунком, розкошуючи, подивився в очі Мархви* та й знов припав губами до її вуст, *Мархвина ліва рука поволі обвила стан комісарів*” [606, с. 227–228]. Як засвідчує текст, у Т.Осьмачки вже не реагує на сторонню особу не тільки цинічний комісар, який готовий злягатися при неповнолітній дівчинці, а й цнотлива Мархва, для якої присутність Ніни при її моральному падінні устократ збільшує ганьбу. До того ж, виявляється, Мархва вже й не опускає очей, що може бути характерним навіть не для коханої жінки чи законної дружини, а хіба що для досвідченої повії, і пробує обняти нелюба-насильника, заохочуючи відповідним жестом до зближення. Отже, не лише художнє трактування зображеного Т. Осьмачкою еротичного

моменту дуже спірне, а й увесь епізод несе собою фальш. Втім, плотські, власне жіночі, бажання героїнь Осьмачки хибують не тільки катастрофічним незнанням автора бодай найважливіших аспектів жіночого спектру любові й нерозумінням відмінностей у фемінному й маскулінному відчуттях. У певних епізодах, що для нашого дослідження суттєво, відчувається свідоме бажання цього письменника принизити слабшу стать у порівнянні зі статтю сильною, зімстити на героїнях власну ущербність.

Жіноча воєнна та повоєнна самотність, і як її наслідок – неадекватне поведіння, теж мають міфічне обґрунтування і звучання у народних віруваннях, фольклорі та художній літературі. Згадаймо думку гетьмана Хмельницького в романі П.Загребельного про обіцяну народною мораллю Божу благодать над тому, хто одружиться з удовою, і його ж висновок, що *“коли жінки самотні, вони мовби нагі. Кожен може їх узяти. Сумне видовище”* [311, с. 43]. Життя нації не має права припинитися, а тому в часи катаклізмів і нещастя підсвідомість спонукає вцілілих чоловіків до більшої розкутості в сексуальному поведінні. Зате жінок це ж явище заставляє спокутувати свідомі й несвідомі свої і чужі проступки. У Т. Осьмачки жіноча полишеність напризволяще, самотність у “смутні” часи дорівнює космічній. У його художньому світі домінує підле і мстиве чоловіче начало, через що Тодосеві герої чи персонажі переважно зовні могутні, егоцентричні, спрагли панування над жінками, але в дійсності непевні навіть власних сил, а не те що своєї питомої ваги у світі, де, крім себе самого, чоловікові, треба як мінімум захищати ще й дружину, сім’ю, а як максимум – державу.

На реєстрах міфологічного світорозуміння проблема статевого стосунку у аже поневоленому колонізатором соціумі звучить у повісті Т. Осьмачки “Старший боярин”. Проти зловісного діда Маркури з усього великого села наважуються виступити лише одинадцятьох найбільш сміливих чоловіків, але навіть їх він зневажливо називає “цмокнунами”, тобто у порівнянні з ним грудними дітьми, адже при наближенні страшного Пупаня ці персонажі, сидячи в засаді, проявлять себе, як вважає перевертень, виключно цмоканням – умовним знаком, що дід їде, але на щось більше не спроможуться. Жіноча беззахисність і самотність у “Старшому боярині” найбільш зримо постає після зваблення старим своєї чергової жертви. Виявляється, сексуальний акт з ініціативи зовні огидного, але фізично гіпертрофовано могутнього Пупаня робить молодлиць настільки безвольними й уже непридатними ні для роботи в господарстві, ні для сім’ї, що вони занедбують усе й починають мріяти виключно про нову зустріч зі страшним дідом, але наступного разу все закінчується для нещасних смертю у воді, куди Маркура безжалісно кидає екс-коханок з кручі. Міфологічне пояснення поведінки Пупаня зрозуміле: жінки потрібні були йому не для власної насолоди чи їхнього ошасливлення, а тільки для осквернення, тому вода, причому не стояча, а протічна, це осквернення здатна змити бодай з мертвих. У той же час зваблені Маркурою селянки зовсім не зважають на страшний досвід своїх попередниць, бо майже божеволіють від сексуальної жаги, називають Пупаня нареченим і настільки нетерпляче очікують зустрічі з ним, що ніяка сила не може перешкодити їм

шукати й рано чи пізно таки знаходити свого потенційного вбивцю. Це особливо підкреслено образом попаді, яка також не уникла фатальної долі. Проте, попри містичне пояснення жіночої любовної жаги Т.Осьмачкою, в літературі є ще й міфологічне пояснення цього феномена. Другорядна героїня роману “На твердій землі” У. Самчука – тітка Ен, чиє минуле багате на сексуальний досвід, визнає: *“Любов... жорстока сила. Вона розриває жертву, як лев козу... Це стихія... Чим ви сильніші – тим безсиліші. Це такий же закон, як закон гравітації”* [705, с. 328]. Знову ж таки, в Т.Осьмачки маємо зримий перехід Ероса в Танатос, хоч цього разу вже майже усвідомлено-бажаний відповідною жертвою.

Розтілеснюючись після смерті, “мефістофельська” людина залишається довічним прислужником і рабом нечистої сили. Мати Варки, спокушена злим духом, власне, тим же старим Пупанем, на думку Н. Зборовської, містично приречена віщувати біду навіть після своєї смерті: її опівнічний спів завжди стає провісником біди для всього села. Врятувати материну душу від митарств, тобто присутності душі мертвої людини в світі живих, і допомогти їй стати перед Судом Божим, який визначить міру вини, а також врятувати село від зловісної матеріної пісні, можна лише за допомогою ритуалу, який, власне, й пробує здійснити дочка.

Події у “Старшому боярині” відбуваються напередодні Першої світової, що характерно для українського міфологічного часу, який кріпиться до історії не датами, а ключовими подіями, хоча твір писався, що документально підтверджено, чи бодай завершувався, у вирі війни з фашистами. Та про відсутність лінійного часу, зате присутність вічності у цьому художньому тексті, Ю. Шерех писав так: “Автор каже, що дія діється в червні 1912 року. Не вірте йому. Ніщо в повісті час, і рік, і день. Є довічна Україна – царство мертвих, і живих, і не народжених ще українців” [927, с. 236]. Реальні воєнні лихоліття Другої світової тільки наклали сатанинський відпечаток на Осьмаччин твір. Своєрідне відродження Маркури в образі Харлампія Проня – це всього лише часова трансформація представника пекла, повторна поява інфернальної сутності, потенційно оновленої за час короткого неіснування чи летаргічного стану й через те набагато сильнішої, ніж сутність попередня, яка набирала тілесної конституції діда Пупаня. Якщо Маркура міг претендувати лише на жінку, то Харлампій уже резонно зазіхає на цнотливу дівчину. І – що цікаво – розумна, освічена, вродлива дочка священика дає згоду на офіційний шлюб з чоловіком, якого все село вважає демонічною істотою. Пояснення такого вибору Варки можливе тільки з точки зору міфологічної парадигми рабської жіночої природи і власницької чоловічої: серед односельців попівна не бачить того, хто міг би її підпорядкувати, над нею по-справжньому домінувати, опікуватися її життям чи смертю, як це здатний зробити тяжкий за натурою і холоднокровний у рішеннях, аж ніяк не сентиментальний, на протигагу Гордію Лундику, Пронь.

Пропозиція дівчини, щоб небіж тітки став старшим боярином на її весіллі, теж має міфологічний еротичний підтекст. Етнографи, зокрема Хв. Вовк, залишили твердження про (у випадках фізичного нездужання,

статевої слабкості аїд час весільного обряду молодого) реальну підміну старшим боярином нареченого на шлюбному ложі і виконання саме ним подружнього обов'язку [136, с. 286]. Для Харлампія Проня, як представника нечистої сили, Варка може стати доступною лише після втрати дівочтва, а тому Харлампій, з одного боку, не перечить вибору старшого боярина Варкою, а з другої, люто, смертельно ненавидить Лундика, як суперника, тому в пориві сатанинського гніву розправляється з Лундиковою тіткою, довершуючи колись розпочату Маркурою справу стосовно неї, єдино униклої його любові, а значить, і смерті, й пробує свій злочин звалити на Гордія, якого обов'язково запідозрять у вбивстві, як зацікавлену у спадщині особу.

Міфологічний ракурс сексуальної парадигми Т. Осьмачка уриває напівдороги: авторові несподівано набридає гратися в таємничі або напівтаємничі іносказання, описувати мало не відьомські ритуали, й він вдається до опису реалій, що з міфом уже мають опосередкований зв'язок чи й узагалі цей зв'язок втрачають. Варка, яка ще зовсім недавно була підсвідомо неабияк зацікавлена і в шлюбі з Пронем, і в обов'язковій присутності на весіллі Гордія, починає вести себе більш реалістично, що проявляється в її дилетантському намаганні розвідати в наймички про таємниці плотських утіх. Дуньку такий поворот справи просватаної панночки не дивує, хоч вона до останньої хвилини грає роль цнотливої сільської дівки, яка нібито ніяк не може второпати ні причини такої розмови, ні того, про що саме кортить дізнатися попівні: “Але... давай мене штовхати у бік кулаками та питатися, чи я знаю, як то воно замужем, і *чи може дівчина враз умерти від отієї несподіванки, що кождий хлопець преться з нею туди, куди й не треба*, наче дурний” [611, с. 16]. Т.Осьмачка навіть не припускає, що цнотлива дівчина при найбільш розпаленій уяві не здатна довести себе до крайньої фізіологічної потреби в сексі, про яку прямо каже його героїня Варка: “*А я аж тремчу його вхопити устами, руками, і ногами стиснути хлоп'ячі коліна, і втягти його в своє лоно під саме серце*” [611, с. 92]. Кількома сторінками пізніше сексуальні фантазії дівчини досягають такого апогею, що значно перевищують природні й закономірні для кожного зрілого юнака фантазії Гордія Лундика.

Автор “Старшого боярина” наділяє свою героїню чоловічим способом мислення стосовно коїтуса і чоловічими переживаннями любовної пристрасті та очікуваної від статевого акту насолоди. Тож виникає запитання: чи варто було за такі тонкі й особисто належно не пізнані матерії братися патологічному самітникові Т. Осьмачці? Відповідь на це питання все-таки ствердна, оскільки еротика в прозі цього митця вивела українську літературу на новий якісний виток. Картини любовної жаги, гімн жіночому тілу, посилена увага до проблеми плоті підсвідомо спонукали й наступну когорту митців розробляти раніше табуйовані теми глибше і правдивіше. М. Слабошпицький наводить незаперечний факт, що в часи застою, коли про літературу української діаспори ніхто не смів заїкатися, а не те що нею цікавитися, П. Загребельний якось у розмові прохопився, що він знайомий з Тодосевою “хімерною” повістю і тільки після прочитання цього твору

збагнув, якою повинна бути українська проза. Цей висновок про неабияку цінність спадщини забороненого письменника вступав у протиріччя з переконаннями тодішньої літературної “еліти”, тому співрозмовник П. Загребельного пережив неабияке потрясіння: “Ситуація була ірреальна... Керівник спілки партійних письменників називає ім’я того, кого система назавжди перекреслила... І каже при тому, що вся тутешня проза не варта «Старшого боярина» Осьмачки, про якого заборонено навіть згадувати” [732, с. 4]. Звичайно, в радянські часи еротика в художніх текстах вважалася замахом на моральність, трактувалася розбещуючим прийомом, але ж саме життя не обходилося без неї. Зараз в літературі вже не існує табу, але через прорвану греблю ринула не тільки бунтуюча вода правди, а й смердючий бруд лихослів’я, відвертої бруталної порнографії. У багатьох творах письменників 90-х років ХХ століття, зокрема постмодерністів, делікатну еротику було підмінено грубою соромітщиною, психологічно-ліричне начало плотської любові витіснено утилітарно-фізіологічним комплексом сексуального збочення, а тому герої таких “шедеврів” як у літературі, так і в кіно, нагадують біороботів, запрограмованих більше на мистецтво саранчі: жертви і злягатися, – ніж на роль пристрасних, але чуйних і вразливих коханців. У той же час у кращих зразках української літератури ще кінця ХХ – початку ХХІ століть питанню плотської любові відводилося належне місце і раніше табуований інтим ніс у собі високе естетичне навантаження. Поезія і проза “шістдесятників” також виявилася багатого на феноменальні знахідки (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 581–588). Еротика, як особливість прози Тодося Осьмачки, – цінне надбання українського красного письменства ХХ ст., яке саме цим письменником було виведене на нову, вищу орбіту свого функціонування, оскільки статеве життя взагалі, а тим більше, чітко виокремлене сексуальне життя окремого народу, завжди становить дуже важливу частину національного міфу. Репродуктивна функція етносу прямопропорційно залежить від підсвідомого дотримання її представниками певних, для цієї нації дуже доцільних табу, і неухильного виконання метафізичної код-програми, націленої на збереження генофонду, а отже, в горизонті міфу – гарантії права нації на повноцінне існування в віках, протилежним до чого є асиміляція аж до повного зникнення народу з лиця землі.

Міфологічний аспект статевих стосунків завжди передбачає поняття “Свого”/“Чужого” й чітку диференціацію цих понять. Біблія не тільки не схвалює, а накладає табу на шлюб з чужоплемінними і чужовірними. Подаючи напучування батька Товії, Святе Письмо однозначно гласить: “Бережись, моя дитино, всякої розпусти й насамперед візьми собі жінку з роду твоїх предків. Не бери жінки-чужинки, що не з родини твого батька, бо ж ми сини пророків. Ной, Авраам, Ісаак, Яків, батьки наші від віку – зятя це собі, дитино, добре – усі вони взяли собі жінок з-поміж своїх рідних, і були вони благословенні в своїх дітях, і потомство їхнє успадкує землю” [93, с. 493] (Книга Товит, 4:12). Це застереження важливе з багатьох причин, але насамперед з причини генетичної, оскільки, хоча, за В. Вернадським, “всі

раси між собою схрещуються і дають плодове потомство” [122, с. 479], та поєднання генів представників далеких націй, тим більше, рас, уже в третьому поколінні веде таких нащадків до серйозних мутацій і втрати правнуками й праправнуками кращих рис своїх батьків. В. Лизанчук наводить вражаючі приклади такого дисбалансу: „Все це значно складніше, ніж здається... Наполеон, Ленін, Сталін, Гітлер і К^о – монстри, що мали невідоме національне походження, жили і керували чужомовними для них народами” [457, с. 147]. Тому радше не з причини забобонів, а з причини віками випробуваного табу в романі Івана Багряного “Тигролови” українські переселенці на Далекому Сході чітко дотримуються норми одруження виїмково з представниками своєї нації. Коли в тайзі випадково зустрічаються дві українські родини – Сірків і Морозів – читач не може не вловити, що жартівливе сватання Морозової Марійки за сина Сірка батьками молодих людей з обох боків – це генеральна репетиція перед дійсним засиланням сватів. До того ж, і Морозів зять старшої дочки Ганни – теж із українців, бо лише українець може охарактеризувати оторопіння дівчини від зустрічі з хлопцем, на якого давно накинула оком, й почуття зниклової юної красуні Марійки від того, що це всі помітили, суто українським і напрочуд вдалим словом “макоцвітна” [45, с. 100]. Як тільки Григорій Многогрішний приходить до тям у Сірків, перше, що чує, – це пісню, яку співає його сестра Наталка та ще й звертається до нього (бо до кого ж іще?): “Трицьку! Чого ж ти не підпрягаєш, ну ж бо: “Цілувалися ми із тобою один раз” [45, с. 50]. Як тільки втікач з ешелону смерті розплющує очі, він бачить українку, хоч і не рідну сестру, не свою Наталку. Втім, нерідних Наталок не буває взагалі, бо вже саме ім’я “Наталка” перекладається словом “рідна”. До того ж, подвійне дублювання імен представників молодшого покоління: і в батьківській родині Многогрішного дітей назвали Григорій та Наталка, і в Сірків – Григорієм і Наталкою – увиразнює рідність духовну (в далекій тайзі Многогрішний знайшов близьких мораллю і світоглядом земляків) і національну, рідність за приналежністю до одного народу, в якому дочки – найрідніші мамині порадиці, а в синах нуртує кров запорожців, що стережуть свій рідний край (ім’я Григорій якраз і перекладається фразою “той, хто не спить, пильнує”). До того ж, міфема імені Наталка з часів однойменної драми Котляревського набула ще й виразного розуміння типової української козир-дівки, яка здатна і на високе почуття, і на трепетне ставлення до матері, за вдачею працьовита і вихована, на язик гостра, до пісні й танцю вдала, а свою любов готова боронити і за себе, і за коханого, якщо він занадто м’який душею й “борцем не вдався” [822, с. 149]. Наталка І. Багряного характером і вчинками дуже подібна до Наталки Котляревського. Збагнувши, що вперше любить і що Григорій теж закоханий в неї, Наталка дражнить і свого милого, який освідчитися не сміє, а поцілувати, коли вона задрімала, спробував, і власного, залюбленого в Марійку брата, ставлячи за приклад взірць такого великого чоловічого почуття, від якого бувалий в бувальцях, січений в боях запорізький козарлюга (в романі Багряного ця стара пісня прилаштована до нових умов, тому в ній вже не запорожець, а

козак-мисливець у тайзі зустрічається з чорнобривою землячкою з України) може знепритомніти. Проте Наталчині кпини й жарти завжди доречні. Коли настає вирішальна хвилина, дівчина виявляється серйозною і рішучою у вчинках, самостійною у життєвому виборі. Міфологічний підхід до розв'язки роману проливає світло на домінуючу роль жінки в українській сім'ї навіть там, де ззовні ця сім'я видається патріархальною. Як засвідчує відповідний уривок тексту, навіть в сцені вирішення Наталчиної долі й відмови Григорієві Многогрішному чи благословення молодят батьками основну роль відіграють жінки: дочка і мати, – розв'язуючи складну проблему на рівні міфологеми українського прислів'я – “Як тато скаже, так по-маминому й буде!” Поведінка Григорія Многогрішного теж підпадає під параметри світогляду й моралі народу, до якого він належить і які, як складові менталітету, завжди містять нашарування національного міфу. Збагнувши, що Наталка стала свідком його розправи з чекістом-катом Медвином, Григорій намагається пояснити дівчині, що це не злочинне вбивство, а лише справедливий вирок за тисячі власноручно Медвиним закатованих українців. Він не бере коня, з яким легше й швидше можна було б дістатися кордону, бо пам'ятає розповідь старого Сірка, що до приходу радянської влади в українських селах двері тому й не замикали, що злодіїв узагалі не було. Згодом, з неабиякою небезпекою добравшись до границі, Многогрішний з ще більшим ризиком повертається, бо усвідомлює, що вчинив негаразд, адже вдома його з дитинства вчили з добрими людьми й вітатися, і прощатися, і за добро дякувати. Що важливо, старий Сірко зовсім не дивується несподіваному поверненню Григорія: “А я знав, що ти прийдеш, сину, аге ж... Ну ось...” [45, с. 220], – а це означає, що повернення всього на кілька хвилин було не стільки вчинком, скільки ритуалом. Втім, якщо ми вже торкнулися ритуалу як сукупності обрядів, тобто церемонії, знакової дії – дуже важливого складника національного міфу, то не годиться випускати з уваги й те, що сім'я Сірків протягом усього довголітнього проживання в Зеленому Клину (Сірчиха згадує, що припливли вони на нове поселення, сівши на корабель в Одесі навесні в 1887 році, коли вона ще була дитиною, а старий Сірко парубійком, у той час, коли події у романі відбуваються у кінці тридцятих років) не тільки дотримувалася християнських свят за українськими звичаями, а й суто українських ритуалів, з цими святами в Україні пов'язаних. Наприклад, на Святий вечір перед Різдвом Сірки-мисливці квапляться додому насамперед з тієї причини, що так велить звичай, а старий для віншування своєї родини використовує не особливо й змінений протягом віків текст ще спудейського вертепу [45, с. 160], причому вдосвіта сам стукає у двері власної хати (В Україні це мав би робити хтось із сусідських дітей, але в непрохідній тайзі при п'ятдесятиградусному морозі інших віншувальників, крім самих себе, чекати годі) і просить дозволу на дійство.

Ритуал благословення молодят, про який ми вже згадували, в романі відіграє роль згоди всього роду нареченої на її шлюб. Якщо розглядати це явище з точки зору міфу, то тільки під ракурсом причинно-наслідкових

зв'язків: й досі в народі вважається, що без належного дотримання такого ритуалу життя молодої пари може не скластися. До того ж, стара Сірчиха ще на початку роману, розповідаючи Григорієві про життя в тайзі, не забуває згадати про обереги роду, зокрема про васильок, пучок якого подарували нові переселенці, бо він, як і чорнобривці та барвінок, на Далекому Сході не росте, і про свого покійного сина Миколу, який, вправляючись в силі, за українським звичаєм “підкову розгинав руками, граючись” [45, с. 66]. У хаті Сірків багато вишитих рушників, біля хати – квітник і пасіка. Кожна деталь-міфема у побуті й інтер'єрі красномовно засвідчує, що тут у злагоді й з духовною домінантою в кожній справі мешкають заможні українці, причому живуть у вірності й любові, і що в майбутньому сім'ї дітей – Наталки і Грицька – будуть подібними до міцної і надійної сім'ї їхніх батьків. На противагу щасливим шлюбом людей однієї національності, доля тунгуза Пятра Дядорова й росіянки Фійони лише підкреслює ненадійність і фрустраційну природу міжнаціонального подружжя. Чужість таких чоловіка і жінки на підсвідомому рівні активізує в кожному з них намагання підпорядкувати собі іншого, використовуючи для цього й елементи національного імунітету, яким кожен народ відгороджується від інших націй, з метою автономності вважаючи себе кращим. І якщо вирішення проблеми сімейного щастя Дядорова і Фійони полягає не тільки в різній національності чоловіка й жінки: гуляща Фійона могла б своєю розгульною поведінкою зробити нещасливим й росіянина-старовірця, – то численні приклади, зокрема в літературі західноукраїнській, де про проблему міжнаціональних шлюбів письменники, на відміну від радянських, могли говорити без побоювань, лише підкреслюють тягар життя всієї родини, де батьки є представниками ворогуючих народів (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 592–594).

Темі любовних стосунків між представниками окупованої нації і окупанта відводить особливе місце І.Багрянний у вертепі “Розгром”, а проблема кохання в цьому творі потребує насамперед і тільки міфологічного ключа. Протистояння Ольги й Матіса а романі – це непримиренність яскравих особистостей колонізованої і колонізаторських націй. Закохані повсякчасно відчують табу на розвиток їхніх любовних стосунків, а міфологічна колізія загибелі Ольги й каліцтва Матіса постає, як розплата за гріх навіть нібито нерозділеного з обох боків, хоч насправді – взаємного, почуття. Всі члени змальованої Багрянним української родини усвідомлюють, що Матіс закохався, але кохання німецького офіцера до освіченої і сміливої, проте абсолютно безправної і беззахисної українки в умовах Другої світової війни може коштувати їй життя. Коли мати, брат і сестра попереджують Ольгу, щоб вона не ризикувала, Ольга згадує Шекспірового Отелло і відповідає, що де велика любов, там неодмінно хтось когось убиває, але вона ж водночас твердо вірить, що аристократ душею Матіс “уже не підніме свого пужална”, бо вже одного разу “замірявся стеком.., а виходить, що одхвиськав сам себе” [43, с. 59]. Водночас у відповідь на Грицеву думку, що любов сильніша за все, Ольга з іронією констатує, що це почуття тільки “ошляхетнює...

бандитів і робить з них поетів” [43, с. 59]. Міфологічна парадигма гендерних стосунків у “Розгромі” розгортає любовну колізію поза національним питанням лише до пори до часу. Якби автор повісті переслідував мету відтворити воєнні події і жах становища беззахисної жінки на окупованій, власне, чоловіками-ворогами території, сюжет твору передбачав би неминучу особисту розправу фельдкоменданта над Ольгою. Проте, на противагу всім передбаченням такої колізії читачами і навіть зловтішним надіям одіозного Капки, офіцер Матіс проявив себе німецьким інтелігентом, а не солдафоном. Таку поведінку легко розкритикувати, але неможливо довести, що вона не має ознак міфологічної. І хоч поета з Матіса не вийшло, а через гру в шахи він став ще й опосередкованим призвідцею до смерті обранки свого серця, більше того, пізніше навіть не спробував захистити її від арешту ортскоменданта, його любов до Ольги не охолола навіть тоді, коли Матіса перевели під Сталінград і там він пережив найганебнішу для своєї нації поразку, і тоді, коли, вже з відступаючою німецькою армією, обідраний, з костуром у руці повертався через містечко, в якому зустрівся з Ольгою, і побачив її серед площі повішеною. Любовна колізія для самого Матіса несподівано набрала символічного звучання: Ольга – високодуховна, а отже, шляхетна, аристократична й не скорена довіку жодними колонізаторами-плебеями Україна: ні німецькими окупантами в роки Першої і Другої світової війни, ні сталінськими арміями – в теперішньому і майбутньому.

З точки зору трактування архетипної критики важливо, що Матіс знаходить для страченої коханої найвищий титул і не соромиться визнати її правоту, а в його ж оцінці виразно відчувається міфологічне осмислення пережитого й пророче прозирання майбутнього: “*Королева... Ти мала р а ц і ю, фрау Ольга!.. Це називається “перемогли”... Ха-ха-ха!!! Ось для чого Німеччина не їла масла десять років... (прошепотів трагічно) – і ось де ми зламали собі хребет... Це м и?.. Але й в о н и!.. Ми котимось у прірву. А над прірвою стоїш ти, і н і х т о не г о д е н т е б е т у д и з і п х н у т и... І ми, і вони – безсилі тебе подолати... – Увійшла мати Ольги з клучочком... З нею, тримаючись за руку, Борис... Матіс обернувся: – О, майн Гот! *Батька замучили в о н и... Матір замучили м и... А обоє ми будемо прип’яті до ганебного стовпа Історії НИМ!!!*” [43, с. 120 – 122]. Врешті, ставлення чоловіків до українського жіночого ідеалу, уособленого в образі Ольги, в “Розгромі” І.Багряного загалом теж має виразне міфологічне підґрунтя. Різні національні міфи (український, російський і німецький) по-різному проявляють себе в контексті однієї і тієї ж ситуації чи стосовно предмета особистісної оцінки. Перекладач-росіянин, подумки розмовляючи зі своїм шефом Матісом, стає виразником ближчого йому самому генетично колонізатора України, – окупанта зі Сходу: “*Ж-женщина! (крутить головою). Чертовка... Чудо в європейском масштабе... М И с ней не будем церемониться*” [43, с. 68]. Втім, не особливо церемоняться й німецькі окупанти. Коли Матіс, шахіст вищої категорії, зачеплений за живе Ольжиними словами про моральну й інтелектуальну перевагу окупованої нації над нацією колонізаторів, береться*

доводити їй, що легко перемаже, зігравши з нею три партії в шахи, бо після таких зухвалих слів Ольги в його особі на карті стоїть честь Німеччини, жінка заявляє, що, хоч **“про честь України в світі ніхто не говорить”** [43, с. 78], готова з ним грати навіть без однієї важливої в шахах фігури, але на перших порах для німця така пропозиція видається великою образою. Та програвши першу партію і приступивши до другої, Матіс повертає свій хід на шаховій дошці, на що проти всіх правил гри милостиво погоджується Ольга, а на початку третього нагадує Ользі, що та обіцяла віддати туру. Іншими словами, Матіс двічі ще до своєї поразки за шахівницею визнає себе слабшим і просить поблажливості у представниці жіночої статі ворожої нації, що ніяк не узгоджується з чоловічим кодексом честі. Постулати цього кодексу прекрасно усвідомлює Ольга, в критичну мить перетворившись із відчайдушною амазонкою в слабку жінку, вишукану даму, яка, рятуючи своє життя, прозоро натякає, що помста з боку арійця не просто аморальна, а насамперед така, що ганьбить Німеччину: **“Мені здається, що Ваша Вітчизна для перемоги потребує чогось іншого, аніж кров беззахисних жінок”** [43, с. 85]. Як митець, Багрянний-міфотворець, прекрасно усвідомлював, що в екстремальних умовах війни така героїня, якою він виліпив Ольгу, вціліти не може, як і не може погодитися на втечу, переховування, пересиджування в безпечному місці. Це образ-тип жінки, якій дано розпізнавати брехню навіть там, де обман замаскований науковими аргументами, наприклад, теорією меншовартості українців, або прикритий висновками про міф зіпсованості цієї нації, що до смерті перелякало наївну Катрю, коли вона прочитала подібне. В Ольги нема страху як перед власною загибеллю, так і перед ворожими доктринами й міфами, які намагаються розтлівати її народ. Героїня Багряного виступає душею української нації, а душа, за Сократом, завжди відає більше, ніж розум, а значить, й усі історики – чужі й свої, разом узяті. Про бажане для окупантів становище українців і цілком протилежний до цієї видумки реальний стан справ Ольга каже: **“Вони нас знають так, як і марсіян... Нам не важливо, що про нас думають вороги. Важливіше – що ми самі про себе думаємо, важливіше – усвідомити, хто ми насправді... Чи ми щось, чи ми ніщо?.. Ми зросли в тій трагедії, де виживають лише сильні духом, виходячи з неї безмежно загартованими... Ми чекаємо. Спокійно чекаємо на слушний момент для старту”** [43, с. 96 – 98]. Водночас Ольга жодного разу не проявляє себе амазонкою, взагалі не бере зброї до рук, а при цьому кожного разу перемагає, як жінка і як персоніфікована Україна.

Ю.Липа наголошував, що міжнаціональні статеві стосунки призводять до появи в нащадків рис, характерних як для нації батька, так і для нації матері: **“Треба розрізняти два роди домішок. Один має значення фізіологічне – таку домішку можна викрити біо-антропологічними способами. Це – домішка крові. Вона постає найчастіше з просочування”** [458, с. 114]. Найбільш доказовим матеріалом у цьому випадку, на думку дослідника, для української нації виступає група крові “В”, раніше взагалі не притаманна українцям, зате властива для росіян і монголів, у яких досягає 80% від загальної кількості

[458, с. 102], а також антропологічні виміри пропорційності частин тіла, форма і об'єм черепа і т.д. Іншою домішкою виявляється запозичення від народів-сусідів культурних набутків та ідей. Проте жодні домішки не можуть домінувати над національними первинними, інакше народ перестане бути самим собою й асимілюється, розчиниться в іншій нації. На основі домінування певних біо-антропологічних домішок Д. Донцов класифікував українців за будовою тіла і рисами характерів на чотири типи: нордійців, динарців, остійців і медитеранців, детально описуючи не лише зовнішні ознаки кожного, а й провідні риси вдачі: “Коли у нордійця стрічаємо спокій і певність себе людини чину, у остійця – працьовитість мурашки, метушливість, у динарця впертість вола, то у медитеранця бачимо експансивне захоплення улюбленою працею” [257, с. 231]. Вважаючи нордійців найкращими претендентами на представників провідної верстви, вродженими державниками і правителями, але водночас визнаючи, що в українському соціумі представників цього типу дуже мало, Д. Донцов зосереджував свою увагу на близькому до нордичного, але на рдин ступінь нижчого типу медитеранця, який від нордійця відрізняється лише гарячим темпераментом, через що “думає як арієць, а чинить як мурин” [257, с.231], і вважав, що практично більшість активних в політичному житті громадян України були саме медитеранцями: Іван Сірко, Максим Кривоніс, Іван Вишенський, Юрко Тютюнник, тому й не змогли до кінця виконати покладену на них Богом місію.

Оголення тіла мертвої й від морозу аж скляної Ольги (вертеп “Розгром” І.Багряного), якою з жахом усе-таки милується Матіс, – також елемент еротики. Це домінування життя й краси над смертністю окремої людини зокрема й смертю (Танатосом) взагалі. Міфологічне мислення письменників часто диктує змалювання таких сцен, які не обов'язково мають бути ймовірними в реальному житті, зате в художньому тексті несуть міфологічний зміст і дають оцінку тих метафізичних явищ, які читач здатний збагнути лише в руслі міфологічної концепції авторської позиції.

3.2. Любов як гріх і як харизма

Питанню почуттів любові у теології, філософії, психології та мистецтві завжди приділяється не просто особлива, а прискіплива увага. Тим часом з точки зору прагматичної корисності, любов, як і краса, не є обов'язковими для людського існування й не є проявом одного з основних інстинктів – продовження роду, а отже, й генетичного безсмертя окремої людини у своїх нащадках. У В. Соловйова знаходимо логічний висновок: “Що найпрекрасніші предмети бувають зовсім непотрібні для задоволення життєвих потреб і що, навпаки, речі дуже корисні бувають зовсім позбавлені краси, – це, звичайно, не потребує доказів” [777, с. 706]. Красу представників фауни теж важко пояснити результатом корисних мутацій протягом мільйоннолітньої еволюції, адже дуже часто краса, наприклад, пави чи

павича, не може вважатися ні такою, що виконує захисну функцію, ні тією, що появляється тільки для зачаровування партнера в період шлюбних ігор. Не виїмково в цьому призначення краси. Які б не були її матеріальні прояви, формальна краса завжди заявляє про себе, як чиста марнота. Але ця нібито непотрібність високо поцінується людиною. І якщо краса не може цінуватися, як засіб для задоволення тих чи інших життєво важливих або фізіологічно необхідних потреб, то вона існує, як сама-в-собі-і-для-себе. У красі – навіть при найпростіших її проявах – ми зустрічаємося з чимось особливо цінним, що існує не заради іншого, а заради самого себе, й існуванням своїм “тішить і задовільняє нашу душу, яка на спогляданні краси заспокоюється і звільняється від життєвих прагнень і трудів” [777, с. 707–708]. У той же час краса може нести яскраво виражені як позитивні, так і негативні ознаки.

Стосовно людської любові, то вона теж, навіть якщо це й не платонічна, а повноцінна плотська любов, тяжіє не тільки до спарювання, в чому помилково бачив її одноплщинне призначення З. Фройд, а й до значно вищих цінностей. Розбиваючи однобічність фрейдизму, Е. Фромм із гумором зауважував, що подібний погляд був би оправданий, якби статевий потяг діяв на організм точнісінько так само, як голод або спрага: “З цієї точки зору, статеве бажання уподібнилося б сверблячці, а статеве задоволення полягало б в усуненні цього зуду” [868, с. 129]. У той же час питання любові надзвичайно складне й аж ніяк не підпадає повністю під сенсаційну якийсь час у минулому і вже досить засовгану для XXI століття версію лібідо. Більше того, для пояснення любові, як і краси, не годиться не тільки вчення З.Фрейда, й теорія Ч. Дарвіна про природний відбір і навіть спрощений варіант людського трактування задуму Сил Провидіння, за яким, здавалося б, тільки велике кохання двох ідеальних особистостей здатне зачати майбутнього генія в науці або мистецтві, вождя чи пророка в суспільстві. В. Соловйов, досліджуючи саме цей аспект проблеми, писав, що керуюча життям людства сила, яку одні називають світовою волею, інші – підсвідомим духом і яка в дійсності є Божим Провидінням, безсумнівно, завжди керується своєчасним народженням необхідних для її цілей провіденційних людей, влаштовуючи в довгих рядах поколінь необхідні сполучення предків стосовно майбутніх, причому не тільки найближчих, але й найвіддаленіших, нащадків: “Для цього провіденційного підбору генетичних попередників використовуються найрізноманітніші засоби, але любов у власному значенні слова, тобто як виключно індивідуалізований і екзальтований статевий потяг, не належить до цих засобів” [777, с. 751]. Справді, якщо з точки зору сучасної генетики глянути на дуже прискіпливий генетичний підбір відповідних предків для народження в майбутньому біблійних пророків чи й самого Месії, то несподівано у тексті Святого Письма відкривається те, до чого лише недавно підійшла сучасна наука. Наприклад, Якову дарує первістка Рувима не кохана Рахіль, яка народжує аж п’ятого за чергою сина Яковові, а сліпа Лія. Ще складніше з народженням вдовою Тамарою близнят Фареса і Зару, батьком яких нібито випадково стає

її власний свекор, бо старший його син Ер, шлюбний чоловік Тамари, помер бездітним, середульший, Онан, не забажав виконати обряду діверства, власне, відновити своєму братові рід, за що був знищений Богом, а наймолодшого, Шелі, батько сам не приспонував здійснити статевий акт із братовою вдовою. Отже, щоб провиденційні нащадки отримали відповідні гени, Сили Провидіння вдалися до дивовижних маніпуляцій людськими долями, не беручи до уваги почуття любові зовсім. За подібними сценаріями батьком царя Давида стає Овед, народжений Рут від Боаза, в якого убога молода жінка збирала на полі колоски. Сам же Давид, випадково побачивши з даху вродливу Вірсавію, яка купалася, хитромудрим способом позбувається її чоловіка, свідомо пославши Урію на смерть у бою, тому з Вірсавією народжує сина, який за законом телегонії [800, с. 319] більше Уріїн, ніж його. Хоч любов Давида до Вірсавії тривала роками, на старості літ від цнотливої служниці-наложниці шунаммітки Авішаг, яку вклали до нього у ліжко лише для того, щоб своїм молодим гарячим тілом гріла пристарілого царя, оскільки йому під ковдрами весь час було холодно [93, с. 340 – 341] (Перша книга царів, 1: 1 – 4), Давид зачинає вже справді свого сина Соломона, який, незважаючи на те, що існувало чимало перепон, а на батьківський трон претендував син від Вірсавії, таки проголошується царем ізраїльським. Якщо ж любов між старозавітними батьками Біблією й не заперчується, вона теж не відіграє провідної ролі, оскільки широковідомі біблійні подружжя (Сарра і Авраам чи Захарій і Єлизавета) народжують свою дитину (відповідно Ісаака (Ісаака) чи Івана Предтечу) у досить похилому віці, тобто в такий період свого життя, який аж ніяк не може свідчити про палке кохання, але водночас стає саме тією часовою точкою відліку, що передбачає народження якраз цієї дитини, знову ж таки, від певної, також генетично підібраної Силами Провидіння навіть ціною гріхопадіння й кровозмішання, партнерки (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 531–532), наступного продовжувача роду, аж поки не появиться Мойсей, Соломон чи Ісус, на якого Силами Провидіння покладена особлива місія. Біблія однозначно підтверджує: “А всіх поколінь від Авраама до Давида – чотирнадцять поколінь, і від Давида аж до вавилонського переселення – чотирнадцять поколінь, і від вавилонського переселення до Христа – поколінь чотирнадцять” [93, с. 3] (Матвія, 1: 17). Генеалогічні дерева біблійних родин наглядно демонструють безпосередн. Втручання Вищих Сил у селекцію вождів і пророків ізраїльського народу

В. Соловйов називає імена найбільш відомих біблійних особистостей, кожного разу аргументовано доводячи, що велике кохання надзвичайно рідко призводить до народження генія: “У Священній Історії, так само як і в світовій, статева любов не є засобом або знаряддям історичних цілей; вона не служить людському роду. Тому коли суб’єктивне чуття говорить нам, що любов є самостійне благо, що вона має власну самодостатню цінність для нашого особистого життя, то цьому чуттю відповідає і в об’єктивній дійсності той факт, що сильна індивідуальна любов ніколи не буває службовим знаряддям родових цілей, які досягаються помимо неї” [777,

с. 752]. Аналізуючи інтенсивність репродуктивної функції й статевий потяг у живих організмів на планеті взагалі, теолог приходять до думки, що статева любов й потужність народжуваності знаходяться між собою в обернено пропорційному відношенні, оскільки чим сильніше одне, тим слабше інше. На основі величезної кількості літературних прикладів В. Соловйов робить висновок, що Сили Провидіння в таку справу, як кохання, не втручаються, очевидно, надто високо ставлячи її саму, як факт божественного явища в людському житті, або що любов існує виїмково для самої себе, а не ще для чогось іншого, бо часто зустрічаємо абсолютно непояснений для теорії факт, що найсильніша любов дуже часто буває нерозділеною і не тільки визначного, але й узагалі жодного потомства не дає. Закономірно виникає питання: якщо внаслідок великої любові люди постригаються в ченці або закінчують життя самогубством, то заради чого клопоталися в цьому дійстві завжди зацікавленим у вищій на перспективу меті Силам Провидіння: “Надзвичайно індивідуалізована і екзальтована любов Вертера до Шарлоти доводила (з точки зору цієї теорії), що якраз із Шарлотою він повинен був зачати важливого і потрібного для людства нащадка, заради якого світова воля й розбурхала в ньому цю незвичайну пристрасть. Але як же ця всевідаюча і всемогутня воля не здогадалася і не змогла вплинути в бажаному смислі і на Шарлоту, без участі якої пристрасть Вертера була зовсім безглузда й непотрібна?” [777, с. 749]. Більше того, В. Соловйов наводить задокументовані історичні приклади, підкреслюючи, що генії народжуються в найпересічніших сім'ях від батьків, які не відзначалися особливою жагою любовних переживань: “За теорією, Ромео і Джульєтта повинні були би, відповідно до своєї великої пристрасті, народити якусь дуже велику людину, на крайній випадок Шекспіра, але насправді, як відомо, навпаки: не вони створили Шекспіра, як мало би бути теоретично, а він їх – і причому без будь-якої пристрасті – шляхом безстатевої творчості” [777, с. 749]. Тож статева любов і продовження роду – речі різні.

Ще стародавні греки робили суттєву різницю між різновидами любові, як почуття, що має широкий спектр і суттєві відмінності у своїй різновидності. Вони розрізняли *storge* – любов батьків до дітей (насамперед материнську та батьківську, що виражається у всебічному піклуванні про малолітніх нащадків і в матеріальному забезпеченні їх у зрілому віці в момент успадкування майна від представників старшого покоління), *filio* – дружню любов (приятельську і симпатію між подругами чи друзями), *eros* – еротичне кохання (тілесні насолоди, плотську любов, у тому числі й одностатеву), *agape* – любов досконалу, любов самовіддану, безкорисливу, жертвовну, фатальну, божественну за силою почуття, в яку міг перерости кожен із трьох інших видів любові, які ми вже перелічували, але які самі по собі ніколи не можуть вважатися любов'ю найвищого рівня. Релігійні параметри плотської любові несуть виразний відбиток тієї оптимальної для своїх віруючих код-програми, яка гарантує вітаїстичні репродуктивні аспекти. Наприклад, многожонство, якого зовсім не заперечує Старий Завіт, як цілком нормальне на певному історичному етапі явище, і многожонство в мусульманстві не

виникли на голому місці, а були спричинені великими втратами чоловічого населення під час багатолітніх воєн, коли поновити кількість загиблих представників роду можна було тільки відмовившись від моногамності. До того ж, Коран передбачає, що, одружуючись з черговою із чотирьох законних дружин, чоловік мусить гарантувати реальну можливість матеріально забезпечити як її, так й інших своїх дружин, нічим не ущемляючи інтересів жодної. Многожонство в мусульманстві категорично виключає почуття ревності до чоловіка і ворожнечі між його жінками (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 533–534). Якщо ж у деяких племен чи малочисленних народів поняття подружньої зради відсутнє, а найвищим проявом гостинності господаря стає його пропозиція власного ложа і власної дружини гостеві, то цей звичай теж пов’язаний насамперед із питанням продовження роду. По-перше, найчастіше в таких випадках йдеться виїмково про дружину, а не про цнотливу дочку. Отже, явище телегонії гарантує господареві все-таки народження його дитини, навіть якщо й не ним особисто зачатої. По-друге, небагаточисленність особин племені веде до виродження через близькоспоріднені шлюби в такому соціумі, як, наприклад, часто вело й до виродження у царських сім’ях багаторазове шлюбівання протягом віків представників тільки двох окремо взятих імператорських родів, через що народження байстрюки в монаршій родині як оновлення крові роду ставало навіть бажаним. По-третє, в народів Крайньої Півночі народження дитини – велика подія не тільки для її батьків і роду, а й для всього селища, оскільки через постійні низькі температури в багатьох чоловіків сперма взагалі втрачає здатність до зачаття. Така реальна причина, закономірно, на підсвідомому рівні трансформується в звичаєве право соціуму й моральний вибір кожного, тому в Заполяр’ї, наприклад, наречена з нешлюбним дітям – дуже бажана і престижна, на відміну від ставлення до покритки в Європі, де статус покритки розцінюється соціумом з протилежної точки зору. Інша річ, що прихід радянської влади на Крайню Північ став грубим втручанням в долю представників малих етносів. Це всебічно й панорамно розкриває російський письменник Е. Тополь у романі “Червоний газ” (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 535). До того ж, кожна нація має свій спектр дії сексуального життя, на одному кінці якого – делікатне й високоестетичне ставлення до почуття кохання, а на протилежному – цинічне й похабне. Для українців цей спектр, образно кажучи, починається трепетним коханням Лавріна до Мелашки [570, с. 55 – 59] з “Кайдашевої сім’ї” і закінчується дон-жуанством сільського “Махамеда” Максима Гудзя з роману “Хіба ревуть воли, як ясла повні?”. Кожен представник нації в такому спектрі знаходить для себе особисто те місце, яке йому найбільше підходить. Але, крім вроджених рис і набутих морально-етичних орієнтирів поведінки, а також у залежності від соціального стану, виховання, умов (“смутні часи”, розруха, революція і війна завжди відіграють різко негативну й фрустраційну роль), у які потрапляє людина, як представник певного народу, кожен обирає таку підсвідому лінію поведінки в сексі, яка заохочується або принаймні не

осуджується в даний історичний проміжок його народом. Іншими словами, колективне підсвідоме не просто диктує, а й наказує індивідуальному підсвідомому чинити саме так, а не по-іншому. З цієї причини розпуста при російському царському дворі, яка вважалася цілком нормальним і навіть заохочувальним явищем протягом століть у Москві й Петербурзі, завжди була пропорційною розпусності в усіх інших соціальних прошарках населення, аж до найнижчого. Безперечно, людину іншої національності, якщо вона ставала очевидцем подібного, така сексуальна вседозволеність чужого їй народу просто шокувала. Тому не дивно, що не російський історик чи письменник, а саме чужоземець – маркіз-мандрівник із Франції А. Кюстін – спромігся на книгу “Росія в 1839 році”, основною темою якої стало не тільки висвітлення російського укладу життя, а й належно проаналізований неупередженим очевидцем зріз російського сексуального життя, насамперед небаченої розпусти (і це з точки зору француза!) серед представників найвищої російської знаті (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 536–537).

З великої кількості художніх текстів літератури української діаспори ми відібрали для аналізу інструментарієм архетипної критики лише ті, де питанню любові (кохання) в міфологічному трактуванні відведено належне місце. З цієї ж причини, як і під час аналізу проблеми Бога і божественного, ми не торкаємося, наприклад, такого художнього твору, як роман В. Барки “Спокутник і ключі земні”, де головний герой через сумніви, чи буде щасливим із коханою дівчиною і чи зможе бути вірною йому до кінця своїх днів Таїса, набагато від нього молодша й наділена тяжким характером та ще й, можливо, не здатна сповідувати його життєвого принципу “тільки один муж тільки для однієї жони, в таїні великій на весь вік земний, і, мабуть, в ангельській дружбі на небесний вік” [61, с. 304], відмовляється від одруження, обираючи за спосіб життя чернецтво у миру. Також майже повністю залишається поза нашим дослідженням проблема кохання в романі У. Самчука “На твердій землі”, оскільки герої цього твору, за винятком тітоньки Ен, узагалі не переживали великого кохання, а за любов сприйняли почуття звичайного приятельства земляків далеко від рідного краю.

У романі У. Самчука “Марія” проблемі кохання головної героїні відведено багато місця, але це місце не центральне, оскільки потужно розгорнута тема голодомору витісняє проблему кохання на задній план. До того ж перипетії кохання в названому творі майже не надаються для аналізу інструментарієм архетипної критики. Якщо в працях окремих літературознавців стосовно цього художнього тексту й простежуються певні спроби міфічного ракурсу бачення причини проблеми сімейних негараздів у долі головної героїні, то трактуються виключно недотриманням ритуалу: на шлюб Марію і Гната благословили непарними іконами (образ Матері Божої був значно більшим за розмірами від образу Ісуса), й Марія саме ікону Діви взяла на своє нове господарство, тому й у новоствореній сім’ї більші випробування лягли на плечі жінки. Погоджуючись із таким трактуванням причинно-наслідкової дії ритуалу як складової міфу, а також беручи до уваги

міфологеми імен головних героїв роману, про що ми вже вели мову раніше, все ж таки вважаємо за потрібне більш детально розглянути найважливіші любовні колізії. Не викликає сумніву, що кохання Марії і Корнія – це любов, яку благословили небеса, тому стосунки з іншими партнерами для обох заздальгідь приречені на невдачу. Що цікаво, ті фактори, які могли прив'язати Марію до Гната, Силами Провидіння усувалися найжорстокішими методами: помер син Роман, згодом дочка Надія – діти несхваленого небесами, попри церковний шлюб, подружжя. Інтуїтивно збагнувши, *що* коїться і *чому* нічим не можна зарадити нещасливій долі з Кухарчуком, Марія каже йому прямо: **“Сім літ терпіла тяжку каторгу... Сам Бог не хоче, щоб ми жили разом”** [704, с. 49]. Гнат же прекрасно вловлює недомовлене дружиною, одже те недомовлене – скоропостижно померлі немовлята, якими Бог наділяв, та не благословив сім'ю. Вагітність, як Боже благословення закоханих, і спроба Сил Провидіння якнайшвидше поєднати Марію з Корнієм для Перепутьки виявляється небажаною. Людина запозиченої, власне, насадженої службою у морфлоті, стихії хаосу (моря) протистоїть впорядкованості й гармонії, які характерні людям землі, хліборобам. Пояснення свого фрустраційного, навіть інфернального, ставлення до подружньої взаємовідповідальності за народження дітей, як закономірних наслідків любовних стосунків, Корній – людина, яку надламав хаос, згодом знайде сам: **“На кожному кроці *море каже* тобі: «*Ти є ніщо, людино...*» Земля і море... *Дівчина від землі* – це *віра*. *Дівчина моря* – *зрада*”** [704, с. 59 – 60]. Щоб у Корнієві змінилося ставлення до жінки, треба щоб змінилося ставлення до роботи на землі, роботи, яку довгий час надривно виконує на вкрай запущеному й пісному, а до того ж роками забур'яненому Корнієвому полі сама Марія, а її коханий співжителю увечері ще й вередує, безпричинно проявляючи невдоволення вечерею, ніби не бачить, що жінка від утоми валиться з ніг. Довідавшись, що Марія завагітніла, Корній не соромиться проганяти її з ще ненародженою дитиною геть, в'їдливо іронізуючи, що може забиратися навіть до Гната. Та замість того, щоб зберегти дитину й дотриматися головного постулату жіночої логіки, за яким дитина дорожча від коханого (мати античного Едипа знехтувала цим правилом, чим накликала на себе гнів богів і помсту Ериній, тому їй довелося розплачуватися за скоєне найстрашнішим гріхом кровозмішання і власною смертю), Марія, прекрасно відаючи, що Гнат прийняв би її, вигодував Корнієве дитя й словом не дорікнув би за зраду, вирішує позбутися небажаного плоду. Для оцінки вчинку Корнія і Марії стосовно їхнього рішення убити ненароджене дитя найкраще підходять слова Ф. Ніцше про те, що у найбільшому гніві “в глибині душі чоловік тільки злий, натомість жінка – погана” [575, с. 66]. Порушення Марією заповіді Божої “Не убий” набирає обтяжуючих, з точки зору міфу, обставин, тим більше, що мати-дітовбивця не тільки не страждає і не відчуває найменших докорів сумління, а й навіть радіє тому, що скоїла: **“Пішла до якоїсь баби. *Та патралась у ній, виривала живе тіло, ніби залізом гарячим випікала плід...* Вернулася до Корнія хвора, але *порожня, мов вилущений стручок. І Гнат зовсім нічого не***

знав...” [704, с. 51]. Безперечно варто взяти до уваги, що Марія ризикувала власним життям, бо подібне гінекологічне втручання, описане М.Шолоховим у “Тихому Доні”, закінчується смертю жінки (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 541–542). Останнє речення наведеної нами вище цитати однозначно підтверджує не лише те, що саме Гнат не допустив би Марію до скоєння гріха дітовбивства, якби був утаємничений у її нещастя, а й стару і багато разів перевірену на практиці істину, що жінка в інтимних стосунках із чоловіком у законному подружжі й жінка у стосунках із партнером чи партнерами поза подружжям – далеко не в рівних умовах: “...В полігамії або адюльтері жінка має нерівні з чоловіком права і таким чином її становище зводиться до служіння” [905, с. 62]. Якщо для прикладу взяти адюльтерні стосунки типового колекціонера своїх сексуальних жертв Степана Радченка з “Міста” В. Підмогильного, який дбає тільки про власне сексуальне здоров’я, домагається плотських насолод з жінками будь-якою ціною (блудом з матір’ю свого ровесника, згвалтуванням землячки Галинки, схилянням довірливої Зоськи до тривалого, але неофіційного співжиття) і найбільше хвилюється одним: не втратити здатності до коїтуса, тому уважно слідкує, щоб “любовні побачення... відбувались без змін двічі на тиждень” [630, с. 213] (на рівні підсвідомості Радченкові не дає спокою міфічний подвиг Геракла, який позбавив невинності 300 дівчат), то неважко зрозуміти, чому таке велике полегшення відчула нещасна Зоська, коли, нарешті, коханець запропонував узаконити їхні стосунки (“Якби ти знав, як важко бути коханкою. Скільки я перемучилась!” [630, с. 236]) й чому, невдовзі після такої пропозиції збагнувши, що слова Радченка – черговий обман, тим більше – у нього вже появилася інша сексуальна партнерка, закінчила життя самогубством, до чого би, можливо, ніколи не дійшло, якби Степан взагалі не висловлював своєї пропозиції шлюбу. Цю ж ледь вловиму підтекстову (й міфологічну водночас) причину смерті жінки-жертви з вини чоловіка-колекціонера неважко помітити в романі Л. Толстого “Анна Кареніна” (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 542–543). На рівні міфологічної парадигми сексуальної реалізації індивіда смисл повноцінного життя в уявленні чоловіка-ловеласа (самця, дон-жуана) полягає в плотських утіхах і все нових і нових сексуальних пригодах, оскільки “той, хто нічого не збирає, кретин” [149, с. 395], але для жінок (виняток становлять німфетки й амазонки, різновидом яких є жінки-вампи, оскільки вони займаються колекціонуванням сексуальних партнерів-чоловіків такою ж мірою, як дон-жуани колекціонуванням жінок), які відчули себе експонатами чийогось хобі і зрозуміли, що “колекціонування – це антижиття” [149, с. 325], таке принизливе існування втрачає смисл взагалі, й жінка обирає самогубство.

Подібні до життєвих ситуацій Самчукової Марії, безперечно, розігрувалися на планеті тисячі тисяч разів. Вони не завжди вели до загибелі жінки або дитини, але завжди автоматично причисляли жінку до “клану поранених” [277, с. 364] і ставали її “ганебною таємницею” [277, с. 366] на все життя. Отримана жінкою в зіткненні з панівним і жорстоким чоловічим світом тяжка психологічна травма ніколи не миналася, як не минається жінці

й зараз, безслідно, бо там, де існує ганебна таємниця, утворюється мертва зона, й у душі жінки формується місце, яке вже не реагує належним чином на зміну подій власного чи чужого емоційного життя. Найважчими наслідками такого поранення і незагойного для душі “бойового шраму” [277, с. 364] можуть проявитися аномальні іпостасі: лесбіянка, повія і амазонка. Незважаючи на суттєву відмінність кожної з трьох перелічених нами аномальних іпостасей тяжко травмованої насамперед на сексуальному рівні жінки, між проституцією, лесбіянством і амазонством дуже багато спільного: при демонстративній зовнішній впевненості й вседозволеності – свідомо й насильно загнані жінкою в закутки підсвідомого жах, огида, образа на усіх представників чоловічої статі.

Також не варто нехтувати тим, що професійні повії ніколи не отримують задоволення від статевого акту й не переживають оргазму, а тільки імітують його перед клієнтами, а до того ж з причини частоті зміни сексуальних партнерів взагалі втрачають репродуктивну здатність. Інтим для таких жінок стає неавтономним, але високооплачуваним заняттям, оутинною роботою, яку неможливо покинути тільки з тієї причини, що блудниця не готова до будь-яких змін у своєму житті й внутрішньо боїться узаконених сімейних стосунків з чоловіком. Цей же фактор страху перед чоловічим світом спрацьовує і у випадку лесбіянства, тому С. Бовуар робить висновок, що поведінка лесбіянок “пояснюється огидою, образою, боязкістю або гордістю” [100, с. 389], іншими словами – найбільш поширеними, але від того не найменш болючими, власне жіночими комплексами. Навіть бісексуальність не рятує жінку від фрустраційного розщеплення її особистості й неминуче веде до життєвої кризи (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 543–544). На думку С. Павличко, лесбіянство як одностатеве кохання між жінками, переважно стає “втіленням мрії про любов, яка не зреалізувалася в їхньому житті повною мірою” [615, с. 86], отже, знову ж таки маємо справу з “бойовими шрамами”. “Мертва зона в душі” в межах “бойових шрамів” [277, с. 364] характерна й для амазонок, що проявляється насамперед у втраті материнського інстинкту й готовності до дітовбивства без найменших мук совісті, але амазонкам у нашому дослідженні присвячено окремий підрозділ, тому зараз цієї теми торкатися не вважаємо за потрібне.

Вбивство матір'ю власної дитини, не залежно від причини цього злочину, за законами міфу, не може безкарно минутися винним (тобто й батькові, оскільки саме він переважно безпосередньо чи опосередковано спонукає до злочину жінку). Тож незважаючи на те, що праця на землі перевиховує Корнія і він починає розуміти щастя батьківства, більше того, цю радість вже, згідно народної моралі, боїться осквернити лайливим словом: “Хай росте...” – сказав наостанок і *не добавив, як звичайно, “сукин син”*. *Не повернувся язик*” [704, с. 56], – кара гряде. Корній навіть передбачає цю біду, почувши про чергову Маріїну вагітність: “Заселяй, засипай людьми. Аби лиш люди були, *аби лиш не потвори*” [704, с. 61]. Народження близнят (у романі – двійнят: Максима і Надії) українськими

народними віруваннями не розцінюється позитивно: в такому випадку родичі побоюються, що в скорому часі або хтось із немовлят помре, або хтось із їхніх батьків. У багатьох племенах Чорної Африки близнят відразу ж по народженні вбивають, вважаючи, що двох відразу земний чоловік зачати не може, тому батьком одного є диявол, а оскільки розпізнати, котрого саме, неможливо, то краще позбутися обох, щоб не прогадати. За такою міфологією, Максим від народження є не-своїм, власне щонайменше напівінfernальним дитям. Патологічне ледарство в дитинстві, а в юності огидне для селян-хліборобів бажання стати лакеєм у місті, назавжди покинувши батьків і працю на ниві, у романі зреалізується якнайповніше й згодом приведе Максима до більшовиків і остаточної деградації. І справа не в тому, що, як твердять деякі літературознавці, Максим ніби повторює Корнія в найбільш непривабливий період його життя – у Максима життя не поділене на якісь періоди, на злети і падіння, в нього, як в типово інfernальній сутності в людській личині, є лише низхідний рух. І якщо Корній ще до народження Максима лише здогадується і з побоюванням-пересторогою чекає, кого народить дружина, то Гнатові явиться страшна картина демонічного змісту (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 545). Біблія подає правильне тлумачення віщих снів Йосипом Прекрасним, а також підкреслює, що Бог може пророчими снами наvertати людину на шлях істинний або попереджувати про щось важливе чи небезпечне: “Бо Бог промовляє і раз, і два рази, та людина не бачить того: у сні, у видінні нічному, коли міцний сон на людей нападає, в дрімотах на ложі, – тоді відкриває Він вухо людей, і настрашує їх осторогою” [93, с. 531] (Іова, 33: 14–16). Гнатів сон у романі Уласа Самчука “Марія” однозначно підкреслює сатанинську сутність одноутробного Надійного брата Максима, а події, які розгорнуться в романі, надалі підтвердять практично всі складові епізоди цього сновидіння тим більше, якщо взяти до уваги, що вві сні відрубати матері праву руку – це розправитися з усіма найдорожчими для неї людьми.

Проте в романі “Марія” введена не просто закохана пара Корній – Марія, а подано любовний трикутник, в якому Гнатові судилося пережити величезне, хоч нерозділене кохання. Що важливо, своє випробування любов’ю Гнат витримує до кінця. І хоча з ревнощів і відчайдушного намагання повернути Марію до себе (хай навіть із Корнієвими дітьми – це для Кухарчука не проблема), Гнат зважується на підпал її обійстя, злочин на рівні трактування міфу чиниться заради Марійного ж добра: щоб не надривала здоров’я, гаруючи сама в господарстві, щоб, ставши убогою, знайшла достаток у завжди відчиненій для неї заможній Гнатовій оселі.

Гнатова любов до Марії – не від світу цього. Він, за законами телегонії, – батько усіх її дітей, про що в передсмертні хвилини Марія говорить однозначно, закликаючи разом з нею рушати в кращий від земного світ небесного раю: “*Ти свята людина. Підемо разом туди... Туди, де наші Романьо, Надія... Одна і друга. Де всі вони. Всі, Гнате... А ми ще ж тут. Як хочеться зустрітися з ними...*” [704, с. 129]. Те, що дуже цінне для земних істот, у тому числі й плотська любов, не входить у шкалу цінностей для

людських душ після смерті тіла. За християнськими віруваннями, душі безстатеві, тому між ними передбачаються зовсім інші стосунки, ніж у земному подружжі. Многрішна Корнієва душа неспіврівна страдницькій Маріїній, яка мученицьким життям заробила рай, як і своєю праведністю, всепрощенням і милосердям у ставленні до всіх заробив рай і Маріїн перший чоловік – Гнат Кухарчук, ось чому після смерті ця пара буде в одному місці. До того ж, з точки зору народної моралі й міфу, Корнієва любов до Марії – гріх, оскільки Марію після повернення з армії Перепутька застає шлюбною жінкою іншого й своєю поведінкою спонукає до гріховного переступу. Водночас любов Гната до Марії, а також Марії до Корнія – важливе і важке Боже випробування і, за логікою міфу, – харизма, оскільки ця любов страдницька й абсолютно безкорислива.

До речі, міфологічна проблема гріховності і харизми любові набагато виразніше, ніж у романі Уласа Самчука, проступає у відповідності з досліджуваною проблемою в окремих творах материкової української літератури (детальніше – див. “Слід неволімого Протея”, стор. 546–548). Водночас треба брати до уваги, що навіть харизматичний герой не завжди здатний на харизматичну любов, а гріх у трактуванні міфом не тотожний кримінальному проступкові, бо тут йдеться насамперед про моральний переступ, а не карне злочинство. З цієї причини німецький офіцер Матіс із роману І.Багряного “Розгром”, будучи окупантом за видом воєнної діяльності й фашистом за приналежністю до збройних сил гітлерівської Німеччини, спромагається на харизматичне почуття вічного кохання до української жінки Ольги, яка мужньо живе й героїчно гине, а персонаж роману В.Барки “Рай” на прізвисько Убийбога позбавляє життя власну дружину з прагматичних і суто злочинних міркувань, а не тому, що його кохання до іншої харизматичне чи він із цією іншою має непереможні для своєї поведінки гріховні зв’язки.

Любов, як харизма, дається людині одночасно і як нагорода, і як випробування, тож для підтвердження такого умовиводу наводимо сконцентровану й лаконічну думку російського філософа В. Розанова: “Ми народжуємося для любові. І поскільки ми не виконали любові, ми моримося при житті й... будемо наказані й на тому світі” [686, с. 158]. Е. Фромм, досліджуючи проблему любові, велику увагу приділяв тому, що саме є складником любові взагалі, але в окремому автономному вияві не може називатися навіть справжнім плотським коханням, адже мета статевого потягу – злиття, проте цей потяг здатний породжуватися зовсім не тільки фізичною потребою, а й тривогою воєнного лихоліття, довгочасовою самотністю й відторгнутістю соціумом, бажанням перемогти й принизити, підпорядкувати, намагання завдати шкоди, зруйнувати чиясь життя. Останні чинники особливо домінують у тому суспільстві. Яке пригнічене колоніальним режимом чи тоталітарною системою влади. Тож О. Забужко справедливо зауважує: “...Колоніальні “ян” й “інь” трагічно й безнадійно розмежовані чужим втручанням, – а позаяк при цьому ще й зберігається інерційний гніт “рольових моделей” патріархальної культури (отої, де “люди

– тільки стать чоловіча”).., то у висліді й *утворюється проти природна “амальгама” непорушно забетонованої “цнотливості”*, при якій щонайменший прояв гендерної відвертості – *хоч із “чоловічого”, хоч із “жіночого” боку (проте більше, звісно, з останнього!) справляє дослівно ефект вибуху”* [301, с. 171]. Харизматична любов може бути гріховною – вона від цього не маліє. Гріховна любов без складника харизми ущербна й навіть потворна. У Ю. Прокопів читаємо, що кохання існує на рівні тіла й емоцій, а любов – на рівні духу, бо кохання – це свято красивих почуттів, пошук задоволень для себе від партнера, тим часом як любов проявляється жертовністю себе іншому. Плотське кохання завжди спрямоване на себе і здатне виявитися егоїстичним [663, с. 13], харизматична любов же такого прояву ніколи не має, тому за словами К. Естес, пережити таку любов – це “злити дихання і плоть, дух і матерію” [277, с. 165]. Подібні переживання, підхід недосконалої земної людини до тієї межі, яка робить людину більш досконалою за допомогою її ж бажання і похідного від цього вміння жертвувати своєю вродженою більшою чи меншою нарцистичною сутністю, досить солідно обґрунтовує В. Соловйов, коли підкреслює, що зміст людської любові взагалі є оправдання і порятунком індивідуальності через жертву егоїзму. При цьому брехня і зло егоїзму полягає зовсім не в тому, що людина надто високо себе цінує, надає собі безумовного значення і безконечної переваги: в цьому вона має рацію, тому що кожен людський суб’єкт реалізується, як самостійний центр живих сил, як жива сутність безконечного удосконалення, як істота, що може в свідомості і в житті своєму вмістити абсолютну істину, а в тім, що, приписуючи собі справедливо виняткове значення, людина несправедливо відмовляє іншим у цьому ж.

Заздрість, ревності, честолюбство, різного роду жадібність і привласнення іншої особистості. Як своєї власності – це вже пристрасті, а не любов, яка ніколи не може виникнути внаслідок змішування. У почутті любові процес “віддавання” дуже важливий, адже ті, що вважають, що “давати” – значить “жертвувати”, часто возводять це явище в свідоме добродійство. Для них моральна норма втілюється у постулаті “краще давати, ніж отримувати”, тобто означає “краще терпіти втрату, ніж переживати радість”. Але для людей від природи високоморальних “давати” вважається найвищим проявом могутності: коли я віддаю, я відчуваю свою силу, свою владу, своє багатство. Таке переживання величезної життєвої сили і власної могутності наповнює людину радістю, відчуттям життя, присутності сили, що переливається через край. Подібний висновок робив Стендаль: “Вдовольнити другого – це означає піднятися над ним, віддатися комусь, це означає зректися себе” [100, с. 360]. Не той багатий, хто багато має, а той, хто щедро роздає. Але найважливіше – віддавати не стільки матеріальні блага, скільки специфічні людські цінності: “Що ж віддає одна людина іншій? Вона ділиться з іншою самою собою, своїм життям, найдорожчим, що у неї є. Це зовсім не означає, що вона обов’язково повинна померти заради іншої, – просто вона ділиться тим, що є у неї живого: своєю радістю, своїми інтересами, своїми думками, знаннями, своїм настроєм,

своєю печаллю – всіма проявами свого життя... Це означає, що кохання – це сила, яка породжує любов” [868, с. 123]. Подібне явище відбувається не тільки в актах дарування, жертвування, наділяння когось чимось, а й навіть у процесі коїтусу, адже найвищий прояв чоловічої статевої функції полягає в тому, щоб віддавати; чоловік віддає жінці себе через свій статевий орган. Для жінки цей статевий акт означає подібне, хоча тут справа виявляється дещо складнішою: “Вона також віддається; вона відкриває доступ до центру своєї жіночої сутності” [868, с. 122]. Висока і світла печать обраності, яку смертним людям не дано стерти ні поговором, ні спонуканням до найстрашнішого гріха – самогубства, у людей, яким дано пережити харизматичну любов засвідчує їхню вищість над оточуючим соціумом. У К. Юнга про подібний стан душі читаємо, що біблійний вираз “Багато званих, та мало обраних” значущий у подібному випадку, “як ніде, адже розвиток особистості від вихідних задатків до повної свідомості – це харизма і водночас прокляття (гріх – прим. О.С.), оскільки еволюція особистості – це те щастя, за яке можна дорого заплатити” [966, с. 461]. На жаль, людський соціум ту особистість, яка з певних причин наважилася обрати власний шлях, прислухавшись до голосу свого вищого призначення, повірила цьому голосу без жодного сумніву в доцільності йти за ним, не завжди може правильно зрозуміти й сприйняти. Акт індивідуального, особистісного розвитку – це завжди, на думку сторонніх, переступ, бо містить у собі свідоме уникання широкого і прямого шляху. З цієї причини яскрава і вірна собі, своєму призначенню особистість ризикує бути підданою пресингу, остракізму, кепкуванню, відчуженню і найчастіше таки буде фізично знищена або надламана. Та в тім-то й річ, що обирають важкий вузький тернистий шлях угору найкращі, і цю їхню обраність цькуюча й розпинаюча їх при житті юрба таки визнає бодай після смерті обраного на мучеництво. Кохання – не торговиця. Тут відбувається не купівля-продаж, тут феноменально діють інші критерії, як і проявляється зовсім інше призначення любові, ніж репродуктивна функція. У навіть найнижчому прояві цього почуття до коханого чи коханої – плотській насолоді – людина стає мудрішою, поміркованішою, духовнішою, на крайній випадок – просто кращою. Чим вищі рівні любові дано досягнути людині – тим ближчою вона стає до Бога. Навіть зраджена і покинута, ображена в найвищих почуттях тим, кого вважала ідеалом, така людина найчастіше знаходить силу вибачити і принаймні зрозуміти, якщо не простити. Та найголовніше: любов несумісна з байдужістю, з гординею, з усім тим, що дає Силам Зла змогу перетворити людину у звіра.

Тілом людини займається її ж свідомість. Душею займається любов, але, безперечно, справжня любов, причому в усіх її виявах. Любов спонукає людину дивитися на себе, на оточуючих і на доцільність життя у жорстокому світі по-іншому. Е. Фромм про це каже дуже розумно: “Якщо я справді люблю одну людину, то я люблю всіх людей, я люблю весь світ, я люблю життя. Якщо я можу сказати комусь: “Я люблю тебе”, – то потрібно, щоб я міг цим сказати: “У тобі я люблю всіх; люблячи тебе, я люблю весь світ, у

тобі я люблю і себе самого [686, с. 134]”. Любов відіграє таку ж важливу роль, як і нібито нікому не потрібна краса, але ж, за Ф. Достоевським, саме краса й урятує світ, як урятує світ й любов, яку в Святому Письмі піднесено до суті самого Бога: “Бог є любов!” [93, с. 274] (Перше соборне послання святого апостола Івана, 4:8). Власне, у Біблії питанням любові, в тому числі й плотської, приділено настільки багато уваги й місця, що говорити про мізерну вартісність і нікчемно малу сферу впливу цього почуття на кристалізацію людського духу було би наївно. Відсутність любові, причому як духовної, так і плотської, призводить до неминучого домінування смерті над життям (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 556–557). Біблія не заперечує ні статевого стосунку, ні тілесної любові, яка дана людям для того, щоб допомогти їм піднятися до рівня любові духовної. Літературні образи-характери І.Багряного, В.Барки, Т.Осьмачки, У. Самчука з проаналізованих нами творів у процесі власних глибоких і щирих страждань здобувають право на Царство Небесне. Вони – земні творіння, а тому плотські потреби тіла внаслідок інстинктивних порухів мусять бути задоволені, та одночасно вони ще й творіння духу, а тому дбають про потреби душі, й таки надають перевагу не першому, тілесному, а другому, духовному. Саме в цьому їх взірцеве й харизматичне начало, яке на міфологічному рівні звучить досить проникливо і чисто.

3.3. Міфологема амазонки в українській діаспорній літературі: взірєць чи аномалія?

Попри всі гострі кути гендерного трактування й неодновимірність розуміння терміну “емансипація” та надто частому й довільному трактуванні літературознавцями заявлених аспектів феміністичних проблем на українських літературознавчих теренах і дотичному до цих пластів вектора трактування гендерної парадигми в художніх текстах на рівні міфологічного зрізу, серйозної уваги питанню межі чоловічого/жіночого у власне жіночому естві, яке особливо виразне в часи воєнних катаклізмів, не приділено досі. З одного боку, причиною такого недогляду дослідників є факт безстатевої природи жінки практично у всій, за дуже незначними винятками, літературі соціалістичної доби, особливо на воєнну тематику, та селекційно-безстатеве виховання кількох поколінь homo soveticus всієї тоталітарної епохи. Поява названого явища проста: державна машина гноблення набагато легше справлялася з уніфікованими особами, ніж якби довелося їх диференціювати ще й за статтю. Насаджувати певні стереотипи, закономірно, виникала велика необхідність, хоча навряд чи Й. Сталінові, Г. Жукову, К. Рокоссовському, М. Хрущову та їже з ними тоді приходила в голову думка, що “у державі, де жінка бере в руки зброю, з чоловіками не все гаразд. Одягаючи військову форму, жінка ніби відмовляється від своєї суті, автоматично перетворюючись в чудовисько” [165, с. 90]. Тоталітарній державі йшлося ж тільки про досягнення мети, за якої залишалось можливим збереження Системи. З цієї

причини робилося все можливе, щоб виліпити радянську “жінку-товариша”, про яку О. Теліга писала, що її іпостась несла настільки мало жіночості, що навіть викликаючи пошану, ніколи не викликала любові, оскільки така жінка неодмінно втрачала найважливіші жіночі якості, поступово перетворюючись у “однобічну” амазонку. За Оксаною Забужко, “у цій моторошно-грандіозній космогонії і жінки, і чоловіки розчинялися своєю статтю до рівня мікроорганізмів (яка ж стаття у мікроба?!), бактеріальної флори” [301, с. 159]. У той же час українські міфологія, фольклор і народна мораль поняття жінки подавали в природному для нації, цілісному й нерозмитому вигляді. Іншими словами, ідеологічно селекціоноване радянське амазонство, на противагу амазонству античному, а також амазонству представниць слабкої статі за своєю природою агресивних націй, на практиці виявлялося нонсенсом, бо суперечило укладу Домену Української Моралі й гендерним стосункам у ньому.

Ще Ю.Липа, ведучи мову про український чоловічий первень як носій неспокою, неосілості, що дуже добре ілюструють поняття козацької вольності й навіть пізнішого в часі чумакування, про український жіночий первень як про поняття щастя й достатку за рахунок хліборобської праці, традиціонізм у духовному житті, насамперед у звичаях і обрядах, не забував підкреслити вивищення над цими гендерними первнями в Україні єдиного домінуючого – материнського: “Поняття матері за сучасною біологією – це поняття вище від мужеського чи жіночого первня, воно сполучає в собі розуміння і відчуття обох первнів, це є нормативна стабільна сила в людському житті” [458, с. 149]. Чи не з цієї причини навіть для Т. Шевченка ідеал Української держави, в перспективі вибореної героями й лицарями (чоловічим первнем) в “смутні” часи протистояння ворогам-окупантам і окропленою злою вражою кров’ю здобутою волею, у мирний час обов’язково мав трансформуватися у вишневий садок, як символ не просто хліборобської ідилії, де зримо присутні райська краса, ліричне начало й лунає дівоча пісня після трудового дня на ниві (жіночий первень), а насамперед як уособлення родини, в якій матері належить вирішальне слово навіть тоді, коли воно й не сказане, а лише ледве вгадане підсвідомо. Ієрархія перелічених первнів від найнижчого до найвищого має вигляд градації “чоловічий – жіночий – материнський”. При такій систематизації акцентів в Домені Української Моралі вимоги соціуму до дівчини виявлялися значно суворішими, ніж до парубка, переступ моральних заборон яким згладжується певною поблажливістю допустимості (це добре передано прислів’ям “На козаку нема знаку”), але водночас статус неодруженого дорослого чоловіка сприймалася як певна недосамодостатність: “Парубок, хоча й сивий, є завжди “ти”, він підвищений до титулювання «ви» тільки по одруженні. Тільки родина підвищує його мужеськість” [458, с.148]. Звертання до старшої літами неодруженої дівчини не допускає “ти”, але й займенник “ви” в такому випадку теж наносить психологічну травму адресатці, тому тридцятирічна Домініка в “Землі” Ольги Кобилянської скаржиться ворожці: “В селі називають мене «старою дівкою» і ні один із молодих хлопців не «тикає» вже

більше на мене” [383, с. 133]. У сучасних європейських доменах націй, на відміну від українського, чоловічому первню належить найвища сходинка, оскільки саме чоловіки вважаються носіями державності свого народу. Чи не з цієї причини Д. Донцов, ілюструючи у своїй класифікації чотири домінуючі типи українців реальними історичними постатями, наводив приклади тільки осіб чоловічої статі, ніби нордійські, динарські, остійські й медитеранські особливості характерів для жінок не властиві.

Показові трудові й воєнні здобутки радянських активісток як у реальному житті, так і в художніх текстах насаджували відповідний тип жінки-взірця. До того ж і сама “Родіна-мать” (за визначенням О.Забужко, “Велика Блудниця” й “розкрита матка Країни” [301, с. 159]) відзначалася рисами войовничої фурії, при кожній слушній нагоді закликала синів і дочок до пролиття крові інакодумців (детальніше – див. у книзі “Слід невловимого Протея” виноску на стор. 599). З іншого боку, існуюча неувага дослідників до міфічного аспекту амазонки в українській літературі пояснюється ще й нашаруванням тих рідкісних, але яскравих, тому дуже помітних навіть із відстані часу, жіночих образів українських патріоток, які бралися за доступні їм форми знищення ворога з крайньої необхідності лише перед лицем загибелі рідної держави й племені чи народу, а тому несли позитивний заряд навіть при дуже негативних, з точки зору моралі, й аж ніяк не жіночих з точки зору гендерного підходу, вчинках. Досить згадати, приміром, полянську княгиню Ольгу чи султаншу Роксолану, що не гребували кров’ю сотень і тисяч практично ні в чому не винних людей, щоб збагнути, наскільки неоднозначно й нині сприймаємо цих суто українських амазонок, навіть коли нас з ними розділяють століття й століття (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 559). Але перед тим, як приступити до текстуального дослідження творів літератури української діаспори, мусимо розглянути питання амазонства взагалі, заздалегідь зауваживши, що в Біблії, навіть у надзвичайно багатому на всі можливі людські гріхи й падіння Старому Завіті, розповідей про фахових жінок-воїнів не знаходимо, хоча є згадки про жінок-убивць, які з патріотичних чи особистісних переконань один-єдиний раз у своєму житті особисто винесли смертний вирок ворогові (Іаїль, котра знищує полководця Сисару, Юдиф, яка проникає в стан ворогів Ізраїля й після статевого акту з воєначальником убиває його, красуня Даліла, що на ложі кохання випитує таємницю в богатиря Самсона й таки призводить його до смерті). Неможливо випустити з уваги, що для біблійних героїв смерть від руки жінки – надзвичайно ганебна. Тож коли полководець Авімелак отримує несумісну з життям рану від того, що якась жінка кинула горішнього каменя від жорен зі стіни взятої цим воєначальником у облогу башти на його голову, поранений робить усе для того, щоб померти зовсім не з причини поранення: “І він зараз кликнув до юнака, свого зброєноші, та й сказав йому: “Витягни свого меча, та й забий мене, щоб не сказали про мене: “Його жінка забила!” І його юнак проколов, – і він помер” [93, с. 259] (Книга суддів, 9:54). Біблійна неувага до проблеми амазонства не випадкова. Святе Письмо завжди виводить жінку насамперед як жінку, причому створіння при

всїй його гріховності значно моральніше, розумніше, красивіше й відповідальніше за свої вчинки, порівняно з чоловіком. Про праматір Єву в Біблії говориться у шість разів більше, розлогіше й краще з точки зору оцінювання вчинків та проступків, ніж про праотця Адама. І хоча В. Агеєва з суто матеріалістичної точки зору пояснює взаємовідносини першого чоловіка і першої жінки: “Жінку Бог створив з Адамового ребра і подарував йому, аби розвіяти його самотність. Отже, чоловік з’явився як цінність, як Боже творіння, а жінка не просто для нього, але з нього, з його плоті і *заради* нього” [6, с. 11], а Н. Чухим робить хибний висновок, що нібито жінка призначена повсякчасно забезпечувати вимоги, “задля яких створена: бути *помічницею* чоловіка” [905, с. 40], ми не можемо з такими твердженнями погодитися, оскільки текст Біблії, зокрема Старий Завіт, наглядно пропонує читачам чудово проструктурований оптимістичний національний міф давніх іудеїв, і, щоб збагнути окремі суто мовленнєві нюанси Святого Письма, треба достеменно знати менталітет і етику цього народу. Точніше: іудеї вважали, що помічником комусь може стати лише багатший або могутніший від тих, хто потребує допомоги. Такою ж самою мірою як Бог є помічником усьому родові людському, жінка є помічником власному чоловікові. Те, що В. Агеєва розцінює як вторинність жінки стосовно чоловіка (створена пізніше та ще й з Адамового ребра), аж ніяк не може вважатися речовим доказом меншовартості жінки, оскільки будь-яка дитина – теж вторинна стосовно власної матері і теж тілесно створена за час внутріутробного періоду з її ж тіла, але з таких причин жодним науковцем не розцінюється як другосортна людина. Біблія дійсно “зобов’язує чоловіка бути вихователем, напутником дружини, відповідати за її моральність, ліпити її душу” [6, с. 11], але всі ці обов’язки, аналогічно обов’язкам батьків стосовно власних дітей, лягають на чоловіка виїмково як на старшого віком в подружжі, а не як на чимось іншим вивищеного і якісно кращого. У праці святого Августина “Град Божий” сказано однозначно: “Божий промисел виказав повагу до обох статей, чоловікові й жінці, і показав, що Бог турбується і бере участь у долі обох статей, з’явившись у світ чоловіком, народженим від жінки” [905, с. 41]. За Біблією, морально-етична вищість жінки закладена вже навіть у покаранні Богом Адама і Єви за первородний гріх: образно кажучи, перший чоловік покараний Господом як плебей, жінка несе покарання, як аристократка, адже фізично трудитися (в поті чола) призначено зовсім не слабшій, таким чином також вивищеній, статі. Коли ж В. Агеєва говорить про те, що нібито, за Біблією, тіло жінки ганебне і нечисте, то “нечистим”, за Святим Письмом, навіть без жодних стосунків із жінкою, може бути й чоловік, наприклад, побувавши у домі, в якому завелася проказа [93, с. 117–119] (Книга Левит, 14:46), чи в ту добу, коли мав полюцію або доторкнувся до “нечистого” чоловіка чи постелі “нечистої” жінки [93, с. 119] (Книга Левит, 15: 1–17). Старий Завіт пропонує інформацію, коли саме “нечистість” жінки і строге табу, аж до загрози покарання смертю за його порушення особами чоловічої статі, дозволяє жінці шляхом усього лише словесної заяви про наявність менструації захистити себе від обшуку чи переховати у власному одязі

родинні скарби, причому зробити це без жодного ризику бути розвінчаною у брехні [93, с. 33] (Книга Буття, 31: 33–35). Коли ж маткова кровотеча (а отже, те саме “відкриття (оприлюднення – прим. О.С.) крові”, яке вважалося особливо табуйованим, стає зримою для всіх), для життя самої жінки починає становити загрозу, Біблія знову ж таки, правда, вже у Новому Завіті, стає на її бік, а не дотримується догми – й подає однозначний приклад зцілення такої хворої Ісусом Христом, причому табу в цьому випадку не застосовується ні до присутніх чоловіків, ні до самої “нечистої”, яка посміла торкнутися одягу Богочоловіка [93, с.13] (Матвія, 9:20–22), порушивши всі тодішні моральні норми, оскільки у такому випадку дотиком автоматично передавала свою “нечестивість” іншим [93, с. 119–120] (Книга Левит, 15: 1–23). Гуманний погляд на жінку в Біблії зберігається й тоді, коли жінка чинить кримінальний злочин. Розпусна й кровожерна Іродіада й недалека та легковажна юна Саломея не викликають у читачів Святого Письма ненависті, хіба що спричиняють почуття осуду за скоєне, тому що авторська позиція щодо названих жінок не виявляється осуджуючою, а тільки співчутливою, а вся вина за ними скоєне перекладається на чоловіка – у даному випадку царя Ірода.

Жінка у Біблії значно частіше від чоловіка стає інструментом у руках Провидіння, яке саме через неї приводить у дію те страшне і непоправне, що має обов’язково скоїтися, оскільки було передбачене й напророчене. Саме з цієї причини Єва зриває плід з дерева пізнання, Даліла випитує в Самсона таємницю його неймовірної сили; підмовлена матір’ю, Саломея просить в Ірода за свій вакханальний танець голову Іоана Предтечі. Проте в кожному випадку поряд із жінкою знаходиться чоловік, вільний, на відміну від неї, від повного підпорядкування Силам Провидіння, які здебільшого саме йому, чоловікові, дають право зробити вирішальний вибір: зірване Євою яблуко ще не свідчить про порушення заборони скуштувати плоду, оскільки Єва спочатку ним лише милується, а надкушує аж тоді, коли відчуває готовність це зробити Адама, отже, Силами Провидіння Адамові дається належний час і можливість для того, щоб не допустити гріхопадіння, а персонально Євою ще й перекладається на нього, як старшого, уся відповідальність за скоєне. Справді, Самсон не зобов’язаний казати правду Далілі, тим більше, що добре усвідомлює, чим може обернутися для нього самого розкриття таємниці. Ірод же напередодні дав слово не вбивати Іоана Предтечу, тому має всі підстави відмовити пасербиці в надто високій платі за еротичний танець, власне, тій ціні, яка самого ж Ірода виставлятиме в непривабливій іпостасі правителя, що не дотримується обіцяного народові. Та в тім-то й річ, що всі біблійні чоловіки капітулюють перед принадністю і чарівністю далеко не співрівної за ступенем логічного мислення й інтелектуальними спроможностями жінки (У цьому випадку маємо на увазі виїмково тимчасовий негативний вплив на розумові здібності тих зовнішніх і внутрішніх факторів, про які С. Бовуар писала: “Доля людини, звичайно ж, пов’язана з біологічними особливостями її організму. Статеве життя жінки, дітородні функції часто суперечать її особистому існуванню, духовному

становленню і самовдосконаленню” [100, с. 7]) і, втративши силу волі й здоровий глузд, чинять непоправне. Отже, мала рацію Ніла Зборовська, коли вслід за Лесею Українкою вважала, що християнська релігія стає мертвою “без жіночого голосу любові” [317, с. 139]. Антична ж міфологія, на відміну від Біблії, саме жінку робить відповідальною за нею скоєне кровопролиття, особливо якщо це кровопролиття не є одноразовим, тобто винятковим явищем, а виявляється для жінки нормою життя, тому питанню амазонок відводить достатньо місця й часу. Причина? В античних трактуваннях жінки чоловіками-філософами досить чітко проступає намагання подати її істотою нижчого порядку, сутністю небезпечною і ненадійною. За Піфагором, “існує добре начало, за яким утворено лад, світло й чоловіка, і зле начало, за яким утворено хаос, тьму і жінку” [100, с. 22]. Навіть давньокитайські філософи у вченні про “інь” та “ян” приписували саме жінці якраз темне начало, на відміну від чоловічого, світлого, інша справа, що вважали “ян” чи “інь” співрівними за силою та важливістю. Втім, незважаючи на певні відмінності у ставленні до слабшої статі, й Піфагор, і китайські філософи дуже точно вловили і підкреслили головне: в чоловічому світосприйманні домінує свідоме, в жіночому – верх бере підсвідоме.

Яку ж інформацію несе перша згадка про суто професійних жінок-воїнів, власне, амазонок? Як засвідчує античний міф, аж п’ятдесят данаїд – рідних дочок царя Даная – втікають від переслідувань своїх двоюрідних братів, які на батьківщині домагалися одруження з ними, в місто Аргос, але женихи їх доганяють, – і батько вимушено погоджується на одруження данаїд за жеребом. Оскільки старий прекрасно усвідомлює, що дівчата не будуть щасливими з тими, кого не люблять і хто став їхньою особистою долею з волі випадкового збігу обставин, то радить дочкам у першу шлюбну ніч своїх чоловіків заколоти кинджалами. В. Агеєва слушно трактує міфологічну драму: “Бунт і помста амазонок-данаїд – це бунт проти насильницького шлюбу... Данаїди змогли... знайти місце в новому соціумі... через найбрутальнішу шлюбну лотерею, в якій жінку зведено до статусу речі: сестри стали трофеями для переможців спортивних ігор, дружинами цілком випадкових партнерів, підтвердивши таким чином торжество й незмінність патріархальної ієрархії цінностей” [5, с. 101]. Та повернемося до тексту міфу про данаїд. Всі вони, крім Гіпермнестри, позбавили життя сонних чоловіків. Отже, тільки одна з сорока примусово поєднаних вузами Гіменея пар виявилася або щасливою, або хоч на перших порах такою, в якій партнери поставилися одне до одного терпимо. Ця рівновага довго не протрималася: помилуваний Гіпермнестрою Лінкей, сповідуючи закон кровної помсти, поквитався з Данаєм та всіма його віроломними дочками. Данаїди потрапили в Аїд, де за скоєний злочин мусили довічно наповнювати водою посудину без дна. Проте данаїди – не стільки остаточно сформовані амазонки, скільки жінки, які вдалися до фізичного знищення своїх кривдників на знак протесту.

Справжні амазонки в античній історії осяяні двояким німбом. Амазонки нібито походили від Ареса, бога підступної і віроломної війни (Афіна Паллада, для прикладу, уособлювала, на протигагу Аресу, війну чесну й

справедливу), й богині Гармонії (дочки Ареса й Афродіти), яка стала нещасливою через подаровану їй богами дорогоцінність, що виявилася носієм нещастя протягом усього її життя, як фатальна, заклята річ, бо кимось із колишніх власників здобута шляхом грабунку. Гармонія доводилася одночасно дочкою і наложницею Аресові, була матір'ю власних і його дочок-внучок-амазонок. Від неї дівчата успадкували красу і легковажність у любовних походеньках, а від батька – підступність та віроломність. Оскільки внаслідок інцесту один і той же генетичний матеріал за чоловічою лінією переважав у півтора рази генетичний матеріал за лінією матері, домінуючими рисами амазонок виявилася батьківська войовничість. Заснувавши місто-державу Феміскіру, амазонки часто вступали у двобій з найвідомішими олімпійськими героями. Поклонялися амазонки Аресу й Артеміді (сестри-близнючці Аполлона, дочці Зевса і богині небесного походження Літо (її мати Феба – місяць, сестра Астерія – зоря), богині полювання, а водночас “володарки”, “вбивці”). Амазонки вважалися прекрасними наїзницями, влучно стріляли з лука, для зручності користування цією зброєю заздалегідь, ще у підлітковому віці, випалюючи собі одну грудь, чудово володіли мечем.

Незважаючи на одностатевий соціум, на відміну від жительок острова Лесбосу, амазонки не визнавали збочень у сексуальній сфері, тому раз на рік парувалися з чоловіками сусідніх племен. Народжених від них дівчаток залишали собі, хлопчиків – найчастіше убивали або ж віддавали на виховання їхнім батькам. Воєнна могутність амазонок стародавнім греками і римлянам уявлялася настільки беззаперечною, що одним із подвигів фізично найдосконалішого античного богатиря Геракла стало здобуття пояса цариці амазонок Іпполити. Та, що дуже важливо, незважаючи на облогу й кровопролитні сутички, Геракл здобув бажаний трофей аж ніяк не фізичною силою. Плутарх пише, що Іпполита купила волю могутньої Меланіппи ціною свого пояса, Антиопу Геракл забрав з собою (за допомогою хитроців заманивши в трюм корабля – прим. О.С.), щоб віддати Тесею, як трофей за хоробрість [534, с. 35]. Іншими словами, не знаходимо підтвердження чесного подвигу Геракла, а скоріше – навпаки. Водночас у цьому античному міфі явне високе поцінування царицею амазонок найсильнішої серед своїх жінок-воїнів, адже пояс Іпполита віддає за неї, а не за свою полонену ворогами матір, що здавалось би більш логічним рішенням. Правда, через деякий час амазонки прибувають визволяти Антиопу, беруть Афіни в облогу, та під час битви мати Іпполити несподівано виступає на боці Тесея. Чому? Як свідчить міф, Антиопа закохалася в Тесея, носила під серцем його дитину, й у мирних умовах жіноче начало взяло верх: вчорашня амазонка виявилася зразковою дружиною. Чотири місяці тривала з перемінними успіхами війна амазонок, яких Іпполита привела визволяти свою матір від Тесея, і врешті-решт виснажені амазонки, так і не здобувши ворожого міста, відпливли на батьківщину. Що сталося з Антиопою, Плутарх не згадує. Проте міф розповідає, що від Тесея Антиопа народила сина Іпполита, але Тесей швидко охолов до підстаркуватої амазонки й вирішив одружитися з Федрою. Довідавшись про нову зневагу до матері, її старша дочка-амазонка Іпполита

зі своїм військом прибула знову, щоб перетворити бучне весілля Тесея з Федрою у кривавий бенкет, але була вбита під час бою. Стосовно доамазанського періоду життя Антиопи, який проливає світло на причину того, чому вона опинилася серед собі подібних войовничих дів, то міф називає її дочкою царя Ніктея, яка завагітніла від Зевса і, боячись гніву батька, втекла світ за очі. На смертному одрі Ніктея заповів своєму братові Ліку розшукати Антиопу, сподіваючись, що після повернення царська дочка стане царицею. Лік же братів заповіт виконав тільки наполовину: знайшов утікачку, яка народила синів-близнят, що їх Лік наказав залишити напризволяще (хлопчиків підбрали пастухи), привів Антиопу додому й разом зі своєю дружиною Діркою взялися люто знущатися з нещасної, захопивши царську владу у свої руки. Не маючи сили терпіти багаторічний глум, Антиопа втекла з рідного міста-держави ще раз, розшукала своїх уже дорослих синів, які за намовою матері пішли походом на Фіви й скинули правління Ліка й Дірки, знищивши їх фізично.

Наша детальна розповідь про амазонок не випадкова: аналізуючи найдраматичніші події в житті данаїд, Іпполити, Антиопи, не можна не поміти, що саме брутальна чоловіча фізична сила, неприхована зверхність, агресивність, зневажливе ставлення, набуті з їхньої вини майбутніми або такими, що в минулому були амазонками, жінками, тяжкі психологічні травми неодмінно призводять до спроби цих жінок відітнути теж насамперед фізично, принизити, розтоптати, а водночас й іншими, більш витонченими методами, в тому числі й демонстративним спарюванням раз на рік, як доказ того, що секс не є для жінки настільки необхідним, як для чоловіка, й убивством новонароджених власних синів у гіршому випадку або байдужістю до немовлят чоловічої статі – в кращому, – довести сильній половині людства, що й чоловіки можуть опинитися в ролі всього лише безправних речей. Така світоглядна позиція античних амазонок впритул наближається до войовничого фемінізму й автоматичного перетворення жінки в маскулінну особу жіночої статі з обов'язковими і яскраво вираженими садистськими рисами монстра в людській подобі.

На жаль, історія амазонства античними часами не закінчилася. Реліктові прояви такого явища відомі в цілому світі і в значно пізніші епохи: є навіть реальні факти з не стільки віддаленого у часі й у просторі минулого, як, наприклад, згадки античних істориків Плутарха і Страбона; у VIII столітті літописець П. Діакон згадував про амазонок часів короля Карла Великого у книзі “Історія лангобардів”, коли вишколена професійна армія на території сучасної Чехії зустрілося з військом, що складалося тільки з жінок. Виявляється, на горі Видолві вони мали свою маленьку державу з добре укріпленим “Замком дів”. Чеський князь Пржемысл не міг нічого вдіяти з новоявленими амазонками, зокрема з їхньою чільницею – жінкою-воїном Властою, яка не погоджувалася на жодні переговори, а на збройні напади відповідала такими ж розправами з ворогами, які використовували й вони для оточених і взятих у полон жінок. Коли ж один із герцогів узяв “Замок дів” у облогу, при цьому позбувшись чималої кількості своїх найкращих воїнів, і

запропонував Влaсті та її підлеглим зберегти життя, а потім спокутувати свої гріхи в монастирі, якщо капітулюють, чеські амазонки, не зволікаючи, зі стін замку скинули два десятки обезголовлених чоловіків-полонених і на конях виїхали з головної брами, щоб вступити з військом герцога в смертельний бій. Також існують згадки про африканських амазонок, що їх описав португальський монах Ф. Алвареш, який у 1621 році був місіонером у Ефіопії, а на початку XVIII століття лейб-медик Петра I Г. Шабер після відвідин Кавказу залишив свідчення про гірські жіночі племена, в яких чоловіки знаходяться на становищі безмовних рабів. У кінці XIX століття англійський мандрівник Дж. Дункан відвідав африканську державу Дагомею, в якій кістяк королівської гвардії складала 10 полків жіночої гвардії, в кожному з яких було по 600 жінок-воїнів від 15 до 19 років, що пройшли відбір на основі особливого конкурсу на жорстокість і безпощадність. Тілоохоронцями короля теж були жінки, які називали себе “дружинами пантери”. Панічний жах, який навіювали саме ці полки на ворогів, був настільки великий, що загартовані в битвах мужі розбігалися ще до початку збройного поединку з жінками.

Тим часом амазонський побут, спосіб життя, а відповідно, й мислення, – це аж ніяк не матриархат, для якого, згідно з міфами, характерні піклування про загальне благополуччя, миролюбність, турбота про дітей, незалежно від їхньої статі, й терпимість і милосердя до старих; це навіть не релігійний культ Великих Матерів, які рятують Едипа і перед якими тремтить Мефістофель у “Фаусті” Й. - В. Гете. Хоча Й. Бахофен, наприклад, твердив, що “культура матриархального світу пронизана м’якістю й людяністю” й “ці риси помітно навіть у виразах облич єгипетських статуй” [868, с. 273], а Ф. Енгельс у переході до патріархату вбачав “велику історичну поразку жіночої статі” [6, с. 8], вже К. Леві-Стросс аргументовано спростував взагалі можливість існування такого суспільного укладу, як матриархат. Скоріше всього, маємо тільки ще один стародавній міф про ідеальний уклад людського соціуму, тим більше, що, за законом дзеркала, Богиня (жінка в найвищій іпостасі) як істота, володіюча можливістю спілкування з потусторонніми силами, була по-справжньому могутньою “лише по той бік людського царства” [6, с. 8]. У цьогобіччі фізична слабкість у порівнянні з чоловіком, дітородна функція і довготривалі в часі материнські обов’язки робили жінку просто неспроможною конкурувати з чоловіком.

Водночас амазонство – не середовище високоосвічених античних гетер або привабливих олеатрид, а насамперед жіночий розбій, жіноча жорстокість, жіноча агресія, причому найчастіше взагалі безпідставна, афішоване презирство і повсякчасна зневага до представників чоловічої статі, як до людей нижчого сорту, навіть якщо цей представник – власний беззахисний син-немовля. Такі особливості амазонського укладу життя і аномальний ракурс їхнього світосприймання наводять на думку, що першопоштовхом до амазонства мусила бути крайня образа жінок на весь чоловічий рід з причини сексуального знущання над ними. Тож К. Юнг у праці “Психологічні аспекти архетипу матері” розглянув негативні комплекси матері у сина й у дочки

зокрема, які у першому випадку можуть призвести навіть до гомосексуалізму, донжуанства чи імпотенції, а в другому – до лесбійства чи амазонства. Оскільки лише в дочки комплекс матері існує в чистому й неускладненому вигляді, а при негативній реалізації породжує або гіпертрофію жіночого, або його ж атрофію, то й захистом з певних причин ущербної дочки від матері, відчайдушне намаганням бути не такою, як вона, в усьому, що тільки можливе, стає найжорстокіший опір родині, як клану, й байдужість “до всього того, що зветься сім’єю, спільнотою, суспільством, конвенцією” [956, с. 181]. Амазонка – різновид “баламутки” (за К.Юнгом). Така жінка постійно збурює конфлікт і викрешує іскри навіть із холодного каміння, проте щасливою бути не може насамперед тому, що не здатна збагнути, що сама є частиною тієї сили, яка хоче зла, але призначенв творити творить благо, й тому найчастіше гине. Амазонки проживають своє життя з відверненим, від світу й сімейних радощів обличчям, як дружина Лота, тому що не можуть простити сильній статі, власне, відпустити від себе Содом і Гоморру минулих кривд і нещастя, пережитих із вини чоловіків.

На підґрунті озлобленості й ненависті до сильної статі амазонками – свідомо чи підсвідомо (що більш ймовірно) – плекається мрія про помсту аж до кастрації і вбивства й вибудувається спроба довести чоловікам, що жінка може бути жорстокішою і цинічнішою від них, щоб таким чином ні в кого з цих ворогів і сумніву не викликало, що вона слабша. Те, що античний міф фіксує у статевому житті амазонок парування лише раз на рік з практично випадковими чоловіками й виїмково для продовження роду, спонукає нас вести мову про фригідність амазонок, а вбивство власних нащадків дає підстави говорити не стільки про ненависть до чоловічої статі, навіть якщо це власні новонароджені сини, скільки про те, що вагітність і немовля взагалі несумісні з амазонським укладом життя. Прискіпливий аналіз підсвідомого жінок-амазонок через зовнішні прояви поведінки, садистських вчинків стосовно самих себе (випікання грудей у підлітковому віці) й власних новонароджених синів, використання амазонками чоловічого одягу, як маскарадної атрибутики перевдягання і маскування під чоловічу стать, переконують нас не лише в тому, що такі жінки якнайкраще відповідають, за Аристотелем, уявленню про них як про “покаліченого..., спотвореного чоловіка” [165, с. 41], а й підтверджують думку К. Юнга, що у випадку появи амазонок, як і у значно пізніших випадках зародження інквізиції, більшовизму, нацизму й інших їм подібних явищ масового психозу, дев’ятий вал темної сторони підсвідомого, заповонивши індивідуальні сновидіння й давно знайшовши відбиток у міфах, проривався назовні у формі реальних дій і вчинків опанованих ним людей, лідером серед яких ставав найменш відповідальний і найгірший за рисами характеру й генетичною здатністю до первіснообщинних інстинктів насилля і жорстокості [959, с. 57 – 58]. Як гласить англійське прислів’я, птахи одного оперення збиваються в зграї. Ось чому амазонка не може перетворитися в діву-воїна, чия іпостась передбачає яскраву самодостатню жіночу особистість у середовищі чоловічого соціуму: амазонка – істота стадна, і її стадо передбачає одностатевий соціум. Власне, в

горизонті стадності у тваринному світі (не плутати з поняттям колективності в людському соціумі, хоча наслідки деяких чинників стада і колективу тотожні) інстинкти самки поступаються імперативу зграї (наприклад, сильні фізично левиці, які в нормальних умовах будуть навіть поодиноці самовіддано захищати своїх малят від набагато могутнішого ворога, ніж лев-самець, у випадку зміни вожака парду гуртом покірно дивитимуться, як він одне за одним убиватиме їхніх же малят) й відбувається повне притлумлення всіх природних жіночих рис (совісності, м'якосердя, жалісливості, всепрощальності), оскільки це розцінюється, як вади й дефекти, яких не прощає штучно витворений жінками ідеал, і оскільки саме їх вважає смертельно ганебним жіноче ж таки оточення, яке зробило відчайдушну спробу стати сильнішим (у підтексті – жорстокішим, безпощаднішим) від чоловічого. Порада Ф. Ніцше: “Той, хто бореться з чудовиськами, повинен стежити за собою, щоб самому не перетворитися в чудовисько” [165, с. 90], – тут якнайкраще ілюструє неминуче перетворення жінок-амазонок у найгірших рисами характеру представників людства. До того ж, втрата однієї риси вдачі призводить до заміщення її іншою, не співрівною і далеко не адекватною, що теж доречно підкреслював Ф. Ніцше, за висновками якого жінка вчиться ненавидіти такою ж мірою, якою втрачає особливість зачаровувати чоловіків [165, с. 64]. З усього вище сказаного випливає, що амазонка, як особистість, і амазонство, як явище, є потворним і патологічним концептом.

Від амазонок слід відрізнити жінок-воїнів, якими були французька патріотка Жанна д'Арк, російська кавалерист-дівича Н. Дурова, яка брала участь у визвольній війні Росії з Наполеоном, чи українська жінка-січовий стрілець Олена Степанівна. Різниця між амазонкою і дівочою-воїтелькою насамперед у причині, з якої особа жіночої статі взялася за зброю, і в тому, як на цю жінку впливає участь у систематичних кровопролиттях. До того ж, “дівам-воїтелькам” не чужі суто жіночі переживання і велике кохання до представників протилежної статі. Амазонка ж, на якомусь етапі свого життя достеменно переконавшись у катастрофічній ненадійності чоловіка, майже завжди оточує себе жінками, підпорядкованими їй на рівні біороботів, а при цьому відзначається штучно культивованою жорстокістю. Ми не маємо історичних відомостей про подібне оточення княгині Ольги, хоча відсутність літописних даних не може вважатися стовідсотковим свідченням, що полянська княгиня гребувала саме по-собачому вірними їй служницями, зате подібне явище добре проглядається у випадку султанші Роксолани, яка у своєму підпорядкуванні тримала добрий десяток безвідмовних служниць, готових без жодних зволікань виконати найстрашніший наказ своєї повелительки, навіть якщо при цьому доводиться пожертвувати власним життям. З іншого боку, при всіх історичних даних, античне амазонство, як і доісторичний матриархат, значно більше скидається на міф, ніж на реальність з надто багатьох причин, щоб їх не брати до уваги. По-перше, навіть Платон своїм сучасникам не пропонує долі амазонок, хоч загалом не заперечує права жінок на службу у війську чи права займатися державницькою діяльністю:

“Військову службу чоловік повинен проходити з двадцяти до шістдесяти років, а жінка (якщо буде вирішено і жінок залучати до ратної справи, встановивши додатково там, що їм підходить і подобає), лиш після того, як вона вже народить дітей, – і до п’ятдесяти років” [641, с. 262]. По-друге, античні філософи говорять про місто-державу амазонок, нібито щось настільки недосяжне, як *hic sunt leones*⁴. Така неймовірна віддаленість царства войовничих жінок спонукає вважати їх аналогічними до античних чудовиськ жіночої статі, власне, уявляти суто міфічними істотами, про справжні причини периферійного місцезнаходження яких В. Суковата пише: “...Ті, хто своїм тілесним виглядом не відповідали грецьким уявленням про «порядок одноманітності», маргінізувались і витіснялись з Центру (Греції) на географічні околиці цивілізації. Медуза, Кирка, Сирени., Гарпії... символічно відповідали цивілізації «материнського права» до приходу «закону Батьків»” [796, с. 402]. Іншими словами, в цивілізованому світі для амазонок, як для чудовиськ, місця ніде й ніколи не залишалось.

Втім, світова історія ХХ століття свідчить про реальні спроби культивувати амазонство в умовах Першої і Другої світових воєн. Наприклад, 1 березня 1915 року була сформована ціла військова жіноча частина у Великобританії, яка успішно воювала на фронті. Та найкраще ілюструє тріумф і трагедію типової амазонки з усіма етапами скочування по низхідній трагічна доля історичної особи – росіянки М. Бочкарьової (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 609–610). Перипетії її життя якнайкраще ілюструють головну причину перетворення простої селянки в типову амазонку й далеко не найкращі наслідки для неї, як особистості жіночої статі, такого руйнівного перевтілення. У роки Другої світової війни своєрідними амазонками проявили себе радянські льотчиці В. Гризодубова та П. Осипенко, але, за свідченням соратників, і на характерах цих жінок їхнє амазонство відбилосся не найкращим чином. Якщо провести паралелі з нинішнім часом і жінками-чеченками, які одягають “пояс шахида”, свідомо прирікаючи себе на роль смертниць і собою несучи смерть іншим, то мусимо визнати, що таке вимушене амазонство здебільшого ґрунтується на крайньому відчаї і втраті жінкою всіх своїх рідних: “Чеченські жінки не бояться нічого?.. Так, чеченські жінки нічого не бояться. Тому що бояться всього” [649, с. 179–180]. Долі пересічних жінок, які відбувають ув’язнення в українських чи будь-яких інших тюрмах, лише підтверджують думку, що жінка спростається на вбивство лише з крайнього відчаю або в стані афекту, не маючи більше сил терпіти домашньому тиранові чи зіткнувшись з неймовірною підлістю, спрямованою проти її гідності й честі. Важливо, що серед жінок не буває серійних убивниць, жінки не коять злочинів із обтяжуючими обставинами й щиро розкаються в скоєному відразу ж після того, як злочин вчинили.

Як відомо, війни й революції провокують сплеск амазонства і проституції. У горизонті міфу це пояснюється достатньо аргументовано.

⁴ Буквально: “Тут леви”. Так на стародавніх картах йменували невідомі країни.

Досить узяти до уваги, що “профанні простори – це завжди провали сакральних просторів, які залишилися в далекому минулому” [875, с. 107], як виявиться, що саме в цих інфернальних кратерах, через які потужним струменем проникає потойбіччя, жінка, яка в сакральному просторі залишалася б сама собою, найчастіше набуває зляканої іпостасі. А оскільки профанні простори на місці сакральних найчастіше виникають у часи масових кровопролиттів і нищення віками освячених основ моралі, то й кількість повій і амазонок у буремні роки різко зростає. Тож нічого дивного нема в тому, що саме у М. Хвильового, Г. Косинки, І. Багряного й Б. Антоненка-Давидовича серед жіночих образів домінує жінка зі зляканим Анімусом (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 611–612). Образ Клави у романі “Сад Гетсиманський” І. Багряного, попри всі намагання письменника індивідуалізувати її, настільки узагальнений, що мало чим відрізняються від подібної за садистсько-амазонським характером Нечаєвої, тому обидві жінки-чекістки сприймаються читачами, як клони однієї й тієї ж амазонки часів тоталітарної системи. Письменник не тільки не завуальовує, а навіть підкреслює, що амазонки-більшовички свято переконані у своїй освяченій революцією місії й почуваються до пори до часу настільки певними свого нібито привілейованого становища, що взагалі не відчують ніякого дискомфорту: ні фізичного, ні морального, ні духовного, незважаючи на вкрай спартанські, а часто й інквізиційні умови життя (аналіз відповідних цитат і способів характеротворення образів чекісток у романі “Сад Гетсиманський” див. “Слід невловимого Протея”, стор. 612). Кровожерні іпостасі злочинних учасниць громадянської війни цілком виправдані як авторською позицією І. Багряного, так і реаліями воєнного часу. Крім цього, відгомін девальвації жіночого єства через показ безглузлого свідомого пожертвування в роки громадянської війни і після неї ущербними жіночими особистостями своєю честю заради експерименту над самою собою на рівні міфу трактується великим здобутком Сил Зла у справі перетворення земного світу у своєрідну філію світу пекельного. Жінка, якій у статевих стосунках дозволено все, – це аж ніяк не донжуан у спідниці, а інфернальна сукуба, опосередковано через яку пекло посягає на чоловіків. Амазонка завжди готова до кровопролиття. Її ніколи не мучить совість. Вона постійно отримує упиричне задоволення від скоєного зла і нізащо не зупиниться на півдороги до поставленої не особисто нею, а насправді – кимось стороннім зловісної мети. Взавши у руки зброю, жіноча особистість вимушена або діяти згідно з іпостассю монстра в людській подобі, або, у випадку бездіяльності, фізично гинути.

У новелі М. Хвильового “Заулок” співробітниця ЧК Мар’яна, яка “року 1917, покинувши (к чорту!) середню школу” [882, с. 155], без особливих мук совісті мало не кожної ночі бере участь у оргіях і вакханаліях зі співробітниками свого одіозного відомства, як і Клава та Нечаєва з роману І. Багряного “Сад Гетсиманський”, але на якомусь етапі свого життя починає гостро відчувати абсолютну порожнечу в душі. Тож проста логіка підштовхує молоду жінку до висновку, що краще якнайшвидше з власної

волі урвати таке існування, ніж намагатися жити далі. Замість того, щоб визнати себе слабкою жінкою й назавжди полишити катівське ремесло, жінки-чекістки й у І.Багряного вважають за краще загинути, не відкриваючи свого справжнього обличчя й не виставляючи напоказ душу. Вистачає у творах митців Розстріляного Відродження материкової України й тих жінок, що вже зійшли на слизьку стежку розпусти й вседоступності або перед якими неминуче стелиться шлях повій, але переважно це лише перехідний етап на їхньому шляху до амазонства. Інfernальний історичний проміжок часу, як й інfernальний простір, спонукає й усіма диявольськими методами заохочує жінок, причому насамперед молодих, без належного життєвого досвіду, що міг би стати своєрідним імунітетом від необачного і смертельно небезпечного кроку, жити за чоловічими правилами. Жінка, причому завжди виїмково зі шкодою для себе самої, береться самоутверджуватися дикими експериментами насамперед у сфері сексуальної вседозволеності (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 614–616) і рано чи пізно закінчує життя самогубством або стає жертвою жорстокої доби.

Високохудожній тип жінки-амазонки подав О. Довженко в кіноповісті “Україна в огні”. Але нею постає аж ніяк не улюблениця письменника Олеся Запорожець, а Христя Хуторна, яка у творі опиняється, образно кажучи, в тіні власної подруги, хоча за характером є набагато складнішою і яскравішою особистістю (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 617–619). Наведені нами приклади свідчать про одне: українська жінка у воєнні часи опиняється в становищі загроженості і фатальної залежності від обставин, тому почувається не особистістю, а лише річчю для загарбника, як і дочки міфічного античного царя данаїди, що їм судилося стати першими амазонками в історії людства. Внутрішній протест проти такого становища заставляє жінку-жертву шукати винних. І винні у цьому виявляються, як у Біблії та античних міфах, не хто інший, як чоловіки, навіть не стільки окупанти, бо це апріорі чужинці, скільки ті, що дозволили загарбникам ступити на рідну землю й на яких покладалося жіноцтво. Закономірно, що образа, жаль, відчай жінок, як потенційних жертв насамперед сексуального насилля, сублімуються в їхнє право сказати гірку правду у вічі винному, незважаючи на те, що такий чоловік у інший час викликав би тільки жіночу жалість і співчуття. Жіноча особистість у “смутні” часи виявляється здатною вловлювати підказки Сил Провидіння. Довженкова цнотлива Олеся з кіноповісті “Україна в огні” статевим актом з досі незнайомим солдатом Василем Кравчиною, українцем, людиною одних з нею поглядів, однієї віри, представником її ж народу, забезпечує собі й своїм нащадкам чистоту генів навіть за тієї умови, що невдовзі буде неодноразово погвалтована німецькою солдатнею. До подібного убезпечення від усіх негативних проявів жорстокого тоталітарного світу вдається й молода пара в романі В.Барки “Рай”. У сцені побачення Олександра Астряба й Ольги напередодні цивільної реєстрації їхнього шлюбу, коли закохані читають з обгорілої Біблії епізод про весілля в Кані галілейській, де будучи весільним гостем, Ісус перетворив воду у вино, замість сповіді, яка завжди передує церковному

шлюбу, що став із причини атеїстичного суспільства неможливим для радянських студентів, Ольга подумки звертається до Господа: “Де лежить дорога до Тебе, Великий Отче, я не знаю, бо мене не вчили, але відчуваю святість Твого обличчя. Присягаюся бути доброю дружиною моєму Олександрові. Я сирота, одинока і грішна. Захисти мене від неволи” [59, с. 216]. Ці слова можна вважати не тільки щирою молитвою дівчини, бо за В. Розановим, “суть молитви полягає у визнанні свого безсилля, глибокої обмеженості. Молитва – де «я не можу»; де «я можу» – нема молитви” [686, с. 88], а й ритуалом, власне, важливим елементом міфу. Як феноменальне явище, телегонія відома ще з Біблії. Зі Святого Письма довідуємося, що діверство, як спосіб продовження роду померлого бездітного брата, вважалося юридичною нормою (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 620–621). Світова війна, яка “все спише”, завжди дає унікальну нагоду нації окупантів підірвати внутрішні підвалини нації окупованої, суттєво змінивши її генофонд численними згвалтуваннями дівчат і жінок, отже, вторгненнями аж до витіснення її на основі цього – однозначного домінування чужого сімені щонайменше на десятиліття й десятиліття. У романі Анн і Серж Голон “Анжеліка в часи заколоту” про це сказано афористично: “Коли вдираються загопи солдатні, дівчата втрачають свою цноту” [174, с. 235]. Про масові збезчещення представниць німецького народу радянськими солдатами в час переможного вторгнення у Берлін за свідченнями жінок, які стали жертвами згвалтувань червоноармійцями, у наш час було знято чотиригодинний фільм “Визволителі і визволені” Хельке Зандер [308, с. 70]. Подібне описано і в розділі “Європа” свого роману “Юлія, або Запросини до самовбивства” [310, с. 52–108] П. Загребельним. Документальні факти теж однозначно підтверджують масове насильство над жінками в період національних катастроф.

Коли в 1945 році раніше відомий генетик (в часи лисенківщини медико-біологічний інститут, де працював В. Ефроїмсон, був розгромлений, директор цього закладу С. Левіт – розстріляний, а тридцятичотирирічний В. Ефроїмсон за рішенням суду відбув три роки виправних робіт – прим. О.С.), пізніше – визнаний російський дослідник геніальності, якого ми багато разів цитували і який у роки війни воював на фронтах Другої світової, був нагороджений орденами й багатьма медалями за проявлений героїзм у боях, Володимир Ефроїмсон, обурений ставленням до німецьких жінок і дівчат армією радянських переможців написав рапорт, виклавши факти масового згвалтування німецьких жінок радянськими офіцерами й солдатами, йому цього не простили, а в 1949 році присудили до восьми років ув’язнення нібито за злісні наклепи на радянську армію, адже проблема засівання російським генофондом Європи – один із важливих складників російського месіанського міфу. Тож закономірно, що й Ф. Абрамов у книзі “Брати й сестри” в умовах мирного часу виводив типового сіяча “російського сімені”, який “у всі нації, у всі народи заліз... Казашки, німкені, корейки, якутки...” [1, с. 691]. Оскільки в одному з розділів нашої монографії ми ґрунтовно торкаємося поняття “Чужого”, щоб не повторювати сказане, нагадаємо тільки

дуже доречний вислів В. Агеєвої: “Неуникна травматичність статусу чужинця в патріархальній культурі особливо драматизується, коли йдеться про жінку-чужинку, тобто про подвійну маргіналізацію, адже і її стать, і її національність трактується як Інша” [5, с. 100]. Сам О. Довженко в “Україні в огні” торкається поняття “Чужого” на рівні підтексту: “Не питаєте, якою ціною добралася вона додому. Бо тоді розстріляєте її за аморальність” [251, с. 67]. Безумовно, що й цього разу поміж рядками вгадується натяк на сексуальну наругу над жінкою окупованої нації, адже давно стало аксіомою, що колонізатор завойовує чужу територію, гвалтуючи місцевих жінок і морально або фізично калічачи доросле чоловіче населення. На підтвердження останнього О. Забужко наводить свідчення очевидців, що всі взяті російськими більшовиками в полон після битви під Крутами українські гімназисти й студенти перед розстрілом були покастровані [301, с. 179]. Подібний глум над чоловіками нації, яка зазнала поразки в протистоянні колонізаторові, підтверджують й інші достовірні факти (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 622). Про кастрацію ув’язнених чоловіків, як зумисне фізичне калічення, також згадує І. Багрянний на сторінках роману “Сад Гетсиманський”, зокрема, змальовуючи смерть колишнього члена ЦКУК, члена партійної трійки Ягельського: “Дошками, дошками його!... А Нечаєва шомполлом по я...! Кунді-бунді на великому конвейєрі” [44, с. 80]. Наруга колонізаторів над жінками окупованої нації заставляє цих жінок обирати певну лінію поведінки: миритися зі своїм становищем наложниці, закінчувати життя самогубством або трансформуватися в повію чи амазонку.

Дуже часто остаточному вибору жінки, як ми вже говорили, передують кілька попередніх виборів, які можна вважати фазами на шляху перевтілення, але вже кожна з них дає підстави судити про те, куди саме націлений вектор вибору й з великим відсотком ймовірності передбачати закономірну розв’язку. Наприклад, остаточній трансформації в амазонку через стадію повії завжди досить далеко в часі до незворотної межі передують той факт, що жінка свідомо й холоднокривно припускає можливість нею самою знищення власної дитини. Причиною цього явища стає підсвідоме розуміння жінкою, що дитина може стати тим єдиним поворотним пунктом, який здатний повернути амазонку в іпостась матері. Наприклад, як подібне відбулося з античною Антиопою, так стається і з Вірою Ясною (Павлінкою) в романі У. Самчука “Чого не гоїть огонь”. Зіставлення й порівняння особистісного ставлення жінки до внутріутробного дітовбивства на матеріалах художніх текстів дає нам серйозні підстави робити висновок, що типова жінка, опинившись у вкрай несприятливій ситуації для дітонародження й обравши внутріутробну смерть дитини, відчуває неймовірні моральні муки, переживає довготривале каяття й таки набуває стійкого переконання, що подібного чинити не можна (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 623), у той час, коли амазонка зі свого гіркого досвіду виносить яскраво виражене моральне задоволення від подібного вибору. Амазонки сповідують смерть, яка завжди краща від їхнього влвсного тяжкого й ущербного життя, – жінки в повному розумінні цього слова обирають життя, яке, попри весь його тягар,

виявляється якщо й не кращим, то все-таки вищим від смерті. Проте вся українська материкова радянська література на воєнну тематику намертво зациклена власне на месницях, як взірцях, а не на трагедіях жінок-страдниць, які й у часи воєнного лихоліття спробували залишитися жінками, що було значно важче, ніж ставати амазонками. О. Забужко про міф узагальненої постаті Вітчизни, яка характеризувалася цілим комплексом садистських уподобань амазонок, пише: “На зміну Великій Матері, «Матері Долороза» і всім іншим «материнським міфам» історії заступає Мати-Батьківщина з мечем (не плутати з Дівою-Войовницею!), себто мати, яка волею Отця покликана *каструвати*, позбавляти статі своїх дітей” [301, с. 160]. Фальшиве нав’язування еталону сильної і безпощадної жінки на війні стало добре продуманою психологічною підготовкою нового підростаючого радянського покоління до Третьої світової чи до вторгнення військ СРСР на територію окремо взятої значно слабшої сусідньої держави, вся вина якої лише в тому, що вона, наприклад, “капіталістична”. Ще Лінкольн писав: “Лицемір мені нагадує людину, яка вбила батьків і просить суд про поблажливість до неї з тієї причини, що вона сирота” [165, с. 120]. Фарисейство комуністичної ідеології полягало в аналогічному: виліпити з жінки монстра й вимагати в оточення поблажливості до неї, оскільки природою призначено особині жіночої статі бути матір’ю дітям, порадицею чоловікові, господинею в домі, а для митців – музою. Водночас радянська пропаганда кодувала й чоловіків на неадекватність сприймання ними амазонки. Засобами пропаганди робилося все можливе, щоб така іпостась жінки в представників сильної статі викликала не жах і огиду, а тільки благоговіння й нестримне бажання в бойовій обстановці перевершити “слабку стать”, яка з причини амазонства перестала бути не тільки слабкою статтю, а й на рівні комуністичного міфу втратила стать взагалі, незважаючи на те, що в природі поняття “людина” чітко диференційоване: це або чоловік, або жінка, а свою приналежність до статі усвідомлює вже дитина дво- – трирічного віку.

Література ж української діаспори, на відміну від материкової української літератури, мала всі можливості для змалювання без упередження і самоцензурування жіночих характерів і типів в умовах Другої світової війни. Проте при уважному аналізі відповідних текстів й тут вряди-годи зустрічаємося з типом жінки-амазонки. Інша річ, що найчастіше ця псевдогероїня є продуктом виховання у соціалістичному таборі. Саме такою себе частково проявляє Лена в романах Уласа Самчука “На твердій землі”, але набагато більшою мірою – Віра-Павлінка в повісті “Чого не гоїть огонь”. Ці жінки – закономірні продукти інтернаціонального виховання, тому для них узагалі не має значення національність і родовід коханого чи коханця. Тож якщо взяти для порівняння з їхніми долями шлях сходження Довженкової Христі від іпостасі сильної, красивої, вольової української жінки до іпостасі амазонки, що не відбулося миттєво, адже в драконівських умовах воєнного часу Хуторна довго й тяжко шукала іншого виходу, а так і не знайшовши, спробувала порятуватися від постійної сексуальної наруги чужинців офіційним одруженням з італійським офіцером Пальмою, і в цьому

подружжі законна сім'я як морально-етичний вибір – свідчення неабиякої мужності обох: як Пальми, так і Христі, адже Гітлер категорично забороняв шлюби своїх і союзницьких військовослужбовців з представницями поневолених народів (Сталін же вважав подібні шлюби “ізменой Родіни”), то можна зробити висновок, що прокрустове ложе Другої світової війни неминуче вело до спотворення душі жінки сильної духом, яка й ставала амазонкою, і моральної або фізичної загибелі – слабшої характером особи жіночої статі. Христя погоджується збройно мстити ворогам, ставши партизанкою (тобто амазонкою) тому, що в її душі вже давно вибудовані передумови амазонства: випадкове вбивство її рідним братом-поліцаєм власного батька, зневіра у радянських військовослужбовцях-захисниках, у представниках влади, які не сповістили правди навіть перед нагальною загрозою окупації, які нікого не захистили, а перед лицем небезпеки рятували власне життя. До того ж, порівнюючи типові стосунки у радянських сільських сім'ях довоєнного часу і ставлення італійця Пальми до неї, законної дружини іноземця, Христя небезпідставно відчуває страшну зневагу до представників чоловічої статі власного народу, які не захищали навіть самих себе, а не те що жінку, а численні згвалтування полонянки німцями узагальнили Христину ненависть до всіх чоловіків, незалежно від національності. Згадаймо, превентивно Хуторна готова навіть позбутися власної дитини, якщо завагітніє, адже ця дитина не просто не бажана, а ненависна від самого зачаття, як ненависні й ті, що нехтували волею Христі й брали її тіло силою. Водночас народжені в СРСР молоді жінки виявляються зараженими ідеологічними бацилами настільки, що патріотів своєї ж нації, сильному духом чоловікові, тим більше – товаришеві власного безрадісного дитинства, наприклад, – радянська розвідниця Віра не тільки бажає смерті, а й безпосередньо цю смерть наближає жорстокою спланованою аферою. Інша жінка-амазонка – Ата з роману І.Багряного “Огненне коло” – такою ж самою мірою, як і Петро Стоян, могла виявитися мимовільною вбивцею свого коханого, що також наближає її образ до типу амазонки.

Жінка і війна – це завжди жертва в лапах виразно монструального явища (дифузної міфологеми хижака). Повороти дівочих долі у романі І.Багряного “Огненне коло” страшні. Досить пригадати вставний розділ про двох радянських парашутисток, які перед смертю затягли українську пісню про вічну дівочу долю, мало не космічне за силою свого трагізму жіноче сирітство й закінчили спів благанням, зверненням до неньки-земельки прийняти до себе молоде серденько, як стає зрозуміло, що війна і жінка на війні – завжди або аномалія й жертва, причому навіть тоді, коли жінка нібито здобуває перемогу над чоловіками-супротивниками у воєнному протистоянні. Раптовий і такий, що його аж ніяк не сподівався ніхто, розстріл парашутисток особою без національності, яка згодом виявилася якимось вищим військовим чином, що володів трьома мовами, сприймається присутніми українськими бійцями, як вторгнення у реальний для героїв світ інфернальної сили, для маскування вдягнутої у притаманну для воєнного часу військову форму. Письменник майже не зупиняється на

образі відповідного персонажа, та натяк на три мови, якими володіє холонокровний убивця тонкошійх худеньких дівчаток, що у всіх присутніх чоловіків-воїнів викликали співчуття й навряд чи були би солдатами дивізії “СС-Галичина” фізично знищені, спрацьовує однозначно: розстрілює парашутисток чекіст-диверсант (пізніше це виявиться однозначно), радянський розвідник, шпигун, що має на меті компроментувати українську дивізію, виставляти її при кожній найменшій нагоді бандою організованих злочинців.

Проблему дівочої долі на війні, як уже було сказано вище, І. Багрянний також порушує завдяки образу “героїні за кадром” – нареченої Петра Аталей. В. Усань подає інформацію про нездійснений творчий задум І. Багряного, як те, що другий і четвертий твори, як складники задуманої автором тетралогії “Буйний вітер” про трагедію молодого українського покоління в передвоєнні і воєнні роки, написаний не був з причини важкого стану здоров’я автора. Проте фабула роману “Маруся Богуславка” й уривки з другої частини тетралогії – “Держіть поїзд” – проливають світло й на “Огненне коло” та основні колізії саме цього твору, тому ми використовуємо їх насамперед для аналізу “білих плям”, які утворилися внаслідок закономірного нестикування трьох взаємо тяглих і споріднених художніх текстів, один з яких (другий за порядком, тобто з’єднувальна ланка між “Марусею Богуславною” та “Огненним колом”) повністю міг існувати лише в уяві автора, а останній (четвертий) взагалі ще не був І.Багрянним навіть осмислений, хоча з розв’язки “Огненного кола” зрозуміло, що перед Петром Стояном після трагедії під Бродами стелиться тільки шлях українського емігранта.

І Петро, й Аталей, як художні образи-персонажі перекочували в роман “Огненне коло” з першої частини недописаної Багрянним трилогії “Буйний вітер” – “Маруся Богуславка”. На жаль, про Анталей Дахно з тексту “Огненного кола” читач має можливість дізнаватися бодай щось лише фрагментарно: в роки війни вона ледве unikнула повішення від рук німців і з ненависті до окупантів із Європи стала радянською танкісткою. Світогляд і вчинки Ати, як амазонки, залишаються читачам невідомими з причини того, що І.Багряному, очевидно, показ жінки на війні через образ улюбленої героїні виявився принаймні нецікавим, якщо не огидним.

Письменників української діаспори цікавили насамперед образи жінок, які не зазнали належного більшовицького промивання мізків, бо, наприклад, народилися на Західній Україні, через що бодай до 1939 року виховувалися в інших умовах, а часто ще й належали до іншої, власне, не-української нації, якій і завдячували суттєво відмінним від українського жіночого оточення менталітетом. У творі У. Самчука “Чого не гоїть огонь” високоосвічена єврейська дівчина Шприндзя у перші дні війни ніяк не може второпати, чому жінки взагалі повинні відповідати за розв’язану війну, яка завжди вважається чоловічим ділом: “Мої обидва швагри поїхали, *а ми... жінки...* Ми лишаємось... *Ми нікому нічого не зробили поганого*” [706, с. 8]. Такої ж думки і її одружена старша сестра з малою дитиною на руках. Про щось

подібне говорять і пристарілі батьки Шприндзі, які за віком не надаються на роль військовозобов'язаних, а отже, й причетних до воєнних дій і відповідальних за них. Та війна вносить свої корективи, заставляє всіх згадати на сам перед найганебніше для свого народу, обрати лінію поведінки і робити свій особистісний вибір на користь життя чи смерті. Коли у Рівному з'являється нацистське оголошення про те, що євреї зобов'язані носити на одязі відповідні ознаки приналежності до цієї нації, а також починають поширюватися зловісні чутки про гето, одна з другорядних героїнь твору У. Самчука – українка Оля Бачинська – нагадує єврейській сім'ї про те, що ще зовсім недавно, власне, відразу ж після першого приходу совітів, саме єврейська молодь знущалася з українського народу мало чим відмінними способами від знущань фашистів над євреями: “Бач, Рівко! Чи не казала я тобі отоді, як ваші хлопці поприпинали на себе оті червоні зірки й танцювали в той час, коли нас ночами виривали з постелі і вивозили на Сибір?.. А чи не видав твій власний племінник мого чоловіка, який йому нічого поганого не зробив?.. Знаю вашу біду і не радію з неї. Але моє серце також не з каменю, і ви добре знаєте, де мій чоловік, моя сестра Марія, чоловік Кравцевої, Корнієнків, Михайленків... А он погляньте, що вони лишили по наших тюрмах: у Львові дві з половиною тисяч трупів, у Дубні сімсот вісімдесят... І так скрізь у кожному місті” [706, с. 13]. Звинувачення Олі могло би прозвучати виїмково на адресу окремої нації, якби під час сталінських арештів і масових розстрілів репресованими не ставали і євреї. Старий Герш на докір Бачинської відповідає переліком жертв з боку свого народу, підло використаною тоталітарною системою для розпалювання міжнаціональної ворожнечі. Втім, євреї в час приходу на Західну Україну “перших совітів” у тридцять дев'ятому, як віками ущербна бездержавна нація переживали таку ж ейфорію, як і віками принижувані бездержавні українці в час приходу німців у сорок першому, наївно сподіваючись, що новітні окупанти дозволять їм мати свою державу або хоч займати привілейоване становище в державі колонізованих. А. Політковська, аналізуючи подібне явище реакції на ізгойство корінного народу Чечні, наводить історичний екскурс: “Кінець 19-го і початок 20-го століть у Росії – розгул державного антисемітизму... Діти ростуть з тим, що їм заборонено вільно переміщатися, лише з дозволу поліції, вчитися можна далеко не в усіх навчальних закладах. Нарешті, комплекс неповноцінності нації спричиняється до зародження комплексу великомучеництва в головах багатьох представників молоді єврейської порослі. Вони готові боротися за своє зганьблене дитинство, тому що не хочуть зганьбленої зрілості й старості, якими «нагородили» їхні батьки й діди. Результат відомий усій планеті: більшість радикальних більшовиків із широко відомими прізвищами, що вчинили вдалий жовтневий переворот, походять саме з цих, «містечкових», євреїв, котрі не просто більше не бажали жити ізгоями, а й прагнули помститися кривдникам за те, що їм довелося пережити” [649, с. 85]. Важливо, що грізний час поголового винищення німцями євреїв спонукає головного персонажа повісті “Чого не гоїть огонь” Якова Балабу замислитися над долею людей, в сім'ї яких йому після

поранення доводиться мешкати, і згадати прямий зв'язок євреїв з Біблією: “Що за дивний народ, що за дивовижна його доля! Яку душу носять ті люди в собі, коли їх міфічна історія стала святою книгою найцивілізованіших людей земної кулі” [706, с. 22]. “Дивний народ” на очах у Якова проявить себе й неймовірно покірним долі, і надзвичайно бунтівним, але завжди вчинки його представників феноменально вкладаються в рамки Старого Завіту, особливо вчинки жінок, які навіть перед лицем смерті не перетворюються в амазонок, а житимуть чи й, на крайній випадок, існуватимуть або й умиратимуть у площині виключно жіночого горизонту.

Вміння єврейської дівчини Шприндзі по-філософськи мислити не залежить від її освіти. Це генетично закладене вміння єврейки осягати світ інстинктивно, інтуїтивно збагнути те, що відчуває кожна окремо взята людська особистість у хвилини смертельної небезпеки, в яку крижану самотність поринає перед лицем фізичного знищення: “*А знаєте, чому це так? Бо ніхто з нас не може бути сильніший від інших, щоб допомогти тим, які йдуть разом з ним... Здається, всі люди поробилися слабими. Нема між нами більше героїв... і святих*” [706, с. 16]. Ця крижана самотність особистості, до речі, самотність, про яку йдеться ще в Старому Завіті Біблії, породжує бунт молодого людини ХХ століття проти звинувачення її в тому, що ніколи не ставало предметом її вибору, а далось при народженні без жодного погодження й тепер заважає вціліти. Жах бути знищеними веде добропорядних сестер до спроби заволодіти Якова шляхом сексуальних стосунків з ним на свій бік барикад, адже тіло – це єдине, чим на власний розсуд розпоряджаються сестри. Старша сестра Шприндзі – Рівка Зільбер з тяжких переживань і непроминутого страху збивається на істеріку: “*Я не жидівка! Я ніяка не жидівка! Яке моє діло, що мої батьки породили мене такою!.. Я хотіла вас лише запитати: чого ви мене так боїтесь? Що я? Мара? Смерть? Чума?.. Боїтесь? Арійцям заборонено?.. Я – молода жінка, ви – молодий чоловік! Тепер війна. Не питаймо, що буде завтра!*” [706, с. 20–23]. Щоб вціліти, Рівка готова влаштуватися куховаркою до німецького генерала, занапастивши при цьому всіх своїх рідних. Шприндзя ж заганяє родичів у підвал, і, коли Яків торопіє від такої новини, виклично заявляє про недолугість будь-якої моралі в її умовах. Ніхто нікого не може порятувати, більше того, не здатний навіть поручитися за самого себе. Коли старий Герш приходить із сімейним золотом, як платою за життя сім'ї, Яків не бере дорогоцінностей, зате, на рівні міфу знімаючи з себе відповідальність за чуже життя, пропонує єврейській родині пораду: тікати з міста в ліси або в якесь село. Шприндзя ж легко розбиває такий недолугий і наївний план порятунку: “*Мені кажуть: біжи в село, біжи в ліс! Що я – білка чи ворона, і що значить ліс? І що я робитиму в тому селі, де кожна баба захоче продати мене, як курку, за пару пачок сірників?*” [706, с. 46]. Панічний жах, що скоує, а водночас дробить досі монолітну єврейську сім'ю, веде до фрустраційного вибуху: переконавшись, що найбільше шансів вижити у Шприндзі, старі батьки й сестра з дитиною, щоб врятувати хоч когось одного з їхнього роду, добровільно вирушають у гето, залишивши дівчині для

порятунку всі скарби єврейської родини. Шприндзя з безвиході й відчаю йде ва-банк: перед німецьким офіцером Вайзом заявляє, що вона єврейка, зумисно підставляючи такою інформацією і себе, і Якова під нагальну небезпеку, з єдиною метою: силою приспонувати Балабу до негайної втечі з нею за кордон. Та Вайз хоча німець, але за духом не нацист і не ненависник євреїв, тому з суто чоловічим смаком зізнається Яковові, що й сам не проти мати таку красуню коло себе. Пізніше саме Вайза, зондерфюрера з пропаганди, таки понизять до сержанта за співжиття з не-німкенею і пошлють на північний фронт, але це покарання лише підтвердить думку, що не одна Шприндзя, як художня героїня, а сотні реальних жінок пробували рятувати своє життя цілком природним для жінки методом підпорядкування обставинам. Тож справедливо висловився Ж.-П. Сартр про подібну жіночу долю: “Напівжертва, напівспільниця – як усі” [101, с. 5]. Яків же, одружений чоловік, батько малолітнього сина, теж у якусь мить відчуває, що внутрішньо готовий погодитися на пропозицію Шприндзі й покинути з нею рідний край, а війна все спише, адже в часи лихоліття кожен самотній і здатний відповідати лише за себе. Він глибоко розуміє і схвалює Шприндзю за рішучість. Та й сама єврейська дівчина не приховує того, що обов’язково використає всі засоби порятунку. Навіть погодиться стати коханкою рятувникові, не беручи до уваги, якої він нації, зробитися законною жінкою ворогові, щоб тільки не загинути. Проте, незважаючи на рішучість виборювати собі життя, сама вона має дуже жалюгідний вигляд в очах Якова, який влучно називає дівчину беззахисним молюском в океані, який кишить хижакми. Таке порівняння лише наголошує на особливій жіночності Шприндзі, власне, на тому, що біля цієї молодой єврейки чоловік навіть іншої нації не почувається ущербним, а неодмінно знайде в собі потребу захищати *справжню жінку*. Інша річ, що в долю Балаби втручається жінка-амазонка, яка починає діяти на нього як стихійний, форс-мажорний, зовнішній фактор, що безвідмовно підпорядкує собі всі внутрішні Яковові пориви. Настане час, і ця мало не метафізична Віра Ясна прямо заявить, що саме вона розлучила Якова з єврейською красунею. Шприндзя ж таки використає всю свою жіночу принадність, щоб уціліти, знайде достойну заміну Якову й таки виїде у Швейцарію з доктором Віллі Баєром. Вітаїзм єврейської дівчини Шпринзі гідний схвалення як вітаїзм беззахисної і водночас сильної духом людини, власне, жінки у всіх найкращих проявах її Богом даної статі.

Втім, Шприндзя у творі й відіграє роль тла й водночас виразного протиставлення Вірі Ясній, яка носить німецький військовий одяг у будні й великосвітський – під час відвідин ресторанів і з якою читачі, а також головний герой твору Яків Балаба знайомляться досить оригінально, як з *“дуже ефектовим людським створінням жіночого роду... у пишному, нарозпах, каракулі”* [706, с. 34]. На перший погляд, представниця аристократичного світу, жінка-вамп, а насправді – радянська шпигунка, типова “стерва”, що набула неабиякого досвіду розвідниці й тільки ввійшла в роль представниці вищого класу у Парижі по салонах, по курортах, у Вашингтоні, у Сан-Франциско, Токіо, де її “обносили, обтерли, і вийшла...

баронеса фон Лянге”, яка “через Італію попала сюди, до пана Коха” [706, с. 150], завербована майором німецької розвідки Кюцнером, що випадково для себе, але не для Віри, зустрів її у Римі, не підозрюючи, що перед ним радянська розвідниця. Виконуючи вказівки двох розвідок, але посправжньому працюючи на одну, радянську, Віра проявляє чудеса витримки, часто-густо жартує не тільки зі своєю власною смертю, а й зі смертю коханого, колишнього товариша її безрадісного дитинства, який не може не те що впізнати “ясної пані”, а навіть зіставити її з Павлінкою-байстрючком на дні своїх немеркнучих спогадів про першу і єдину (чи не в цьому розгадка холодного ставлення Якова до дружини Марусі й нестримного інтуїтивного потягу до “баронеси”?) напівдитячу, зате справжню любов.

Уважний читач уже при першій зустрічі Якова Балаби з Вірою Ясною помічає, що зустріч зовсім не випадкова і що ініціатором знайомства була саме жінка, якій Вайз представляє Якова, не приховуючи того, що привів Балабу на її вимогу: “*Маєте вашого Балабу, мадам*” [706, с. 41]. Якова ж до глибини душі вражає краса незнайомки, особливо її очі. Та коли Балабі красуня видається неземною істотою, Віра протестує проти саме такого сприйняття її образу: “*Належу до жінок, які все можуть... і молитися, і згрішити*” [706, с. 48]. Від цих слів віє не стільки щирістю, скільки цинізмом, тому читач непомірно вгадує у Вірі Ясній людину, яка спізнала весь бруд і ницість і яку вже нічим у цьому світі не здивуєш. На жаль, так воно й виявиться, але до якогось моменту для Якова ця жінка – недоступна богиня, в яку він закохується настільки сильно, що навіть відкладає свій виїзд зі Шприндзею у Європу з дня на день, підставляючи єврейську дівчину під страшну небезпеку бути кинutoю в гетто розстріляною. Тим часом життя Шприндзі перетворюється в пекло, яке тривало би до безконечності, точніше, до фатальної хвилини для єврейки, якби Ясна не запроторила Балабу в тюрму. Довгочасна відсутність Якова змушує Шприндзію шукати йому заміну й рятує дівчину. Цим її сюжетна лінія вичерпується, а з совісті Балаби назавжди спадають обов’язки стосовно єврейської красуні. Але те, що Віра йде аж на такий радикальний крок стосовно Якова, як нацистська тюрма, куди Балабу за вказівкою Ясної посадив в камеру “лише для німців” на кілька місяців Шульце (насправді – майор НКВД розвідник Завалов), аж ніяк не робить цій жінці честі. Ясна постає перед нами, а згодом і перед Яковом, монстром, від якого без жодної краплі переживань за Шульце (насправді – майор НКВД розвідник Завалов) скоєне можна чекати чого завгодно. Постійна небезпека викриття, дворушництво двічі завербованої шпигунки, зустрічі з представниками підпілля на київській товкучці, виснажлива праця задля перемоги у війні з фашистами накладають відбиток на Віру, яка давно володіє всіма рисами амазонки. Щоб переконатися в цьому, досить уважно проаналізувати її ставлення до людського життя взагалі. Через Шульце-Завалова Віра спочатку передає Якову прохання очолити український відділ поліції у Києві для викорінення українського націоналізму, обіцяє за це Балабі звання генерала, категорично забороняє тікати зі Шприндзею, надіючись за кордоном змінити остаточний пункт місця проживання. Коли ж

після багатомісячного перебування у тюрмі німці відправляють Якова “остом” у Німеччину й у Здолбунові з трьома іншими невільниками Балаба втікає з товарного потягу додому, в Дермань, в ліси, де організовує партизанський загін і стає міфічним Трояном, саме в його партизанський загін приходить перша записка від Віри з проханням не боятися її і погодитися на зустріч. Те, що радянська розвідниця зуміла в умовах дій багатьох великих і малих надзвичайно добре законспірованих партизанських загонів налагодити зв'язок з Яковом, свідчить про її високу професійність, але пропозиція Якову розгонути свої сили проти УПА (“виполоти” жовто-блакитних), а після його категоричної відмови Вірин же наказ радянським диверсантам Борису Качану й Шульцові, як керівникові німецького карального загону, знищити Трояна разом з усіма його партизанами характеризують Ясню, як безжалісну й холоднокрівну амазонку. Безперечно, погляди Балаби не подобаються не тільки Вірі, а насамперед її прямому начальству, з одного боку, аж до Сталіна включно, якому не потрібні українські патріоти, що покладають надії на повоєнну самостійну Україну і, з другого боку, німцям, котрі ще на початку війни у місті Рівному відверто заявили українській делегації про її марні мрії мати свою державу: “Що? Вам школи? Інтелігенції?.. **Ми не прийшли сюди робити вам Україну.** Ми прийшли будувати Нову Європу!” [706, с. 93]. Як бачимо, повноцінна, тобто державна незалежна Україна не вигідна жодній з воюючих сторін, а третя сила, національна, патріотична, яка на свій страх і ризик бере у війні участь, надто слабосила оружно в порівнянні з великодержавними воєнними монстрами. Та фортуна усміхнулась Яковові: Балаба сам через кілька тижнів зумів знайти “спецвідділ” і напав на табір Качана-Макарова, беззвучно знявши всіх вартових. Самому Качану партизани вліпили 50 різок і залишили живим, причепивши до шиї табличку “Батьку Сталіну – орден за ліквідацію української інтелігенції. Ступінь перший” [706, с. 114]. Звичайно, авторська уява малює комічно-оптимістичну картину, але навіть художня правда читачами не сприймається. Як ймовірність. Для нашого дослідження важливе інше. Коли ватажки ворожих угруповань самі звели порахунки між собою, обурена перемогою Балаби Віра повністю розкрила перед ним свою досі приховану личину амазонки-комуністки: “Ти зіпсував мені всю музику!.. І що ти цим, скажи, доказав? **Що ти тупий, провінційний хохол, який думає категоріями свого подвір'я!.. Ти ж син селянина,** можна сказати, **бідняка...** Для тебе вже був орден бойової заслуги, тебе мали зробити головним командиром запілля – Тимошенком, Будьонним, маршалом. **Перед тобою відкривались широкі обрії, кар'єра, бо це ж не Польща і не якась міфічна Україна,** а живе, велике, масштабне, перспективне діло!” [706, с. 115]. Крізь велемовну тираду радянської амазонки просвічується занепадницький міф української недолугості, меншовартісності, у роки війни настійливо продукований ідеологічними школами пропаганди як Сталіна, так і Гітлера. Балаба зупиняє “праведний” гнів Віри демонструванням її ж записки, з якої виявляється, що саме Віра особисто вказала координати Балабиного загону для знищення Йоргенсом. Таким чином героїня твору підтвердила те, що

людина щира в пороці й нещира в благих поривах. Інша річ, що ставлення розчарованого закоханого чоловіка до жінки-зрадниці залишається джентельменським: “Ти для мене ніякий злочинець, і судити тебе я не буду!” [706, с. 154]. Та, незважаючи на явну зраду коханої, Балаба не розстрілює Віру. Підсвідомість Балаби спромагається на прощення, яке на рівні міфологеми є рішенням заборонити свідомо плекати неприязнь. А тим часом, пропустивши повз увагу й Балабине благородство, і милосердне ставлення Якова до неї, як до представниці слабшої статі, власне, до жінки, не видаючи себе, хто вона насправді, Віра в рідному селі вербує Яковового брата Каленика та його гулящу братову Домаху, останню гілку проклятого Ляшевого роду (прокляття у міфах завжди справджуються остаточно!), про який десятиліттями склалися недобрі легенди, для диверсійної діяльності. Брати Балаби у художньому творі – своєрідні антиподи. Гендерні стосунки в їхніх сім’ях далекі від ідеалу. Маруся в Якововому, і Домаха в Калениковому розумінні цілком вкладаються в два найбільш поширені, за О. Телігою, в Україні типи жінки: “1) Жінка-рабиня і 2) жінка-вамп. Обидві, незважаючи на свою нібито протилежність, властиво кажучи, є тим самим типом жінки, що стає лише джерелом хвилевої насолоди й увигіднення життя в найпримітивнішому розумінні того слова. І рабиня, і “вамп” виключають повагу до жінки” [801, с. 85]. Ось чому Яків ніколи з такою любов’ю й повагою не думає про законну дружину, як про Шприндзю та Віру Ясну, а Каленик безвідмовно підпорядковується власній дружині в будь-якій справі, навіть смертельно небезпечній.

Щоб спровокувати партизанський загін на смертельну сутичку з переважаючим чисельністю противником, сільський злодій Каленик на вмогу Домахи приводить до села союзницьку армію угорців, які обстрілюють мирне поселення, внаслідок чого гине дружина Якова Маруся, своїм життям врятувавши маленького Уляничка, й сама Домаха, в якій у вирішальну мить прокинулася совість і нещасна кинулася навперейми озброєній армії, що вже брала штурмом мирне село. Звістка про смерть Якової дружини й зруйноване “мадярами” рідне село доходить не тільки до Трояна, а й до Віри. Далі – уже за І. Кантом, оскільки “страждання – це спонука до діяльності” [359, с. 15]: жахлива новина заставляє загартовану життям і війною амазонку Віру-Павліну страждати настільки, що вона вирішує йти до Якова просити прощення за все. У селянському одязі Віра сама шукає шляхів до Балаби. Від неї він довідується, що Ясна давно підтримувала зв’язки з Домахою і до них, обидвох гулящих і лицемірних, приїжджали коханці з Рівного, в яких під час пиятики й оргій завжди вдавалося випитати потрібну інформацію. Віра зізнається Якову, що вона – не хто інший, як його дитяча подруга Павліна: байстря від саперного капітана-грузина чи й графа Сангушка, в якого працювала мати, коли її законного чоловіка, батька багатодітної родини Івана Криницького, забрали на Першу світову війну. Після повернення чоловіка в родині розпочалася страшна гризня, адже в умовах величезних повоєнних злиднів доводилося годувати ще й двійнят, Павлінку та її братика Крисанфа, на яких вітчим постійно зганяв свою злість. Дівчинці ж діставалося

найбільше, до того ж сільські діти кликали її байстручком, щоденно наносячи глибокі психологічні шрами нещасній дитині. Єдиним її захисником час від часу ставав маленький Яків, але й він часто дражнив свою маленьку подружку тими ж ганебними словами: “*Байстручок, байстручок!*” [706, с. 26], – не усвідомлюючи власної жорстокості. Як бачимо, підґрунтя для амазонського світосприймання Павлінки мало місце ще в її дитячому віці. У підлітковому з вини знову ж таки чоловіків на її незміцнілі плечі звалилася нова біда. Коли багатодітна сім’я батьків переїхала під радянську границю, де земля була дешевшою, Павлінку в сім’ї продовжували бити й дорікати шматком хліба, тому одного разу в знак протесту проти всіх і вся дівчинку несподівано охопило бажання піти мало не наосліп будь-куди, хоч би й у заборонений радянський світ – і дівча зробило свій особистісний вибір, чим кардинально змінило власну долю: займаючись жебрацтвом, дійшло до Києва, потрапило до безпритульних: “*У п’ятнадцять років мало не стала матір’ю*, у сімнадцять мене ввіймали на негарному вчинку, і була б потрапила до Сибіру, та, спасибі, слідчий попався, що, пам’ятаю, сказав: “Тобі не волочитися, а діло робити!” ...А тоді мене до Москви, до школи, на шпигунку” [706, с. 150]. Сповідь і щире каяття трактується міфом як очищення (катарсис) настільки вагомо, що може стати лютому грішникові перепусткою бодай у чистилище (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 635–636). Водночас, повертаючись до роману У. Самчука “Чого не гоїть огонь”, спробуємо сказати слово на захист Самості навіть у загартованій і випробуваній злочинами жінці-амазонці. К. Естес недаремно наголошує, що кожен, хто живе поряд із жінкою, знаходиться в присутності двох жінок, зовнішньої і внутрішньої: “Останню ми називаємо *сriatura*... Зовнішня жінка живе на білому світі, у всіх на виду. Вона часто буває прагматична, вихована в дусі суспільства і дуже людяна. Криатура виходить на поверхню, лише подолавши довгий шлях; часто буває так, що вона несподівано з’явиться – і тут же блискавично зникає, але завжди залишає у нас відчуття, що ми були свідками чогось дивовижного, первозданного і мудрого” [277, с. 122]. Оскільки йдеться про амазонку, то в неї “внутрішня” і “зовнішня” природа поміняні місцями. Фальшивий блиск зовнішньої псевдокриатури заганяє в підпілля виховану в дусі народної моралі зовнішню жінку. Згідно з тлумаченням К. Естес, Анімус (душа) такої жінки, в нашому випадку – амазонки-шпигунки – набирає злякисного вигляду. У нього ще існують потенційні сили переродитися в інший бік, але ці сили вже надто малі, вони видихаються, і якщо не відбудеться великого стресу, здатного закумулявати весь вгнутрішній потенціал жіночої душі, ніхто й нічим амазонці зарадити не зможе.

Щоб поповнити свої душевні запаси життєдайною енергією, жінці треба повернутися додому. Безумовно, філософське поняття дому теж не однозначне, але воно завжди знаходиться в межах малої батьківщини. У романі “Чому не гоїть огонь” У. Самчука цим домом стає обвіяна страшними легендами шопчина, біля якої з маленьким Яковом Павлінка колись пасла худобу. Вірі лише здається, що вона випадково прибилася до села, де

прийшла на світ. Насправді сюди її притягнув споконвічний магніт метафізичного Дому. Тут душа жінки відпочине, знову набуде свого осердя, тут жінка відчує себе жінкою, а не загнаною в грухий кут безстатевою істотою, конем-вагоновозом, біороботом: “Вона повинна відмолоднути, поновити енергію. Вона повинна відвідати в лісі бабусю, яка уміє оживляти, Дику Жінку в одній з її багатьох іпостасей. Дика Жінка *очікує*, що *Анімус* буде час від часу видихатися. Вона не проявляє здивування, коли він падає у неї на порозі... Вона просто підніме нас і буде колисати, поки ми не відновимо сили” [277, с. 325]. Жага спокути й очищення, що свідчить про поновлення внутрішніх сил героїні й повне видужання Анімуса, настільки велика, що Віра вирішує ризикувати власним життям (фактично, воно вже для неї давно не є цінністю, як і для жінок-вампи чи античних амазонок або для Христі Хутірної з кіноповісті О. Довженка “Україна в огні”), щоб повернутися в природний стан жінки. Проте амазонка – це не тільки жінка на війні, хоч війна завжди стає найсприятливішим часопростором для реалізації іпостасі амазонки. У мирний час амазонка реалізує себе в різноманітних авантюрах, весь час особисто маневруючи на грані життя і смерті. Типовим образом амазонки можна вважати стару Орелецьку з роману О. Кобилянської “Апостол черні” чи Сніжинку з драми В. Винниченка “Чорна Пантера і Білий Медвідь” (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 637–638). Та повернемося до питання амазонки на війні на матеріалі роману “Чого не гоїть огонь” Уласа Самчука.

Віра-Павліна з’являється у загоні Балаби, причому якраз тоді, коли його уклінно запрошують приєднатися до УПА, а тим часом багато хто з урапатріотів уже ділить найвищі посади в майбутньому уряді, ще не виборовши незалежності Української держави, коли Яків довідується про того, хто винен у знищенні рідного села, смерті Марусі й Домахи, коли власний Балабин брат Каленик на ганьбу всього чесного роду виявляється завербованим Вірою радистом-диверсантом. Прочитавши записку-прохання радянської шпигунки пробачити їй усе скоєне, Яків-Троян для себе вирішує, що “краще куля, ніж зустріч з нею” [706, с. 170], але все-таки йде на побачення у ту саму шопчину, якої в дитинстві боявся не менше від Павлінки, адже, казали, там появляється привид вішалника Ляха. Шопчина починає відігравати роль священного місця, теменоса, адже побіля неї Яків і Павлінка гралися, дивилися одне на одного дитячими закоханими очима. Тут настає їхнє несподіване фізичне зближення, чого Яків напередодні й припустити не міг. Те, що Павліна зачинає дитя, ідеально відповідає міфологічним принципам. Більшість античних героїнь теж вагітніли від одного-єдиного статевого контакту (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 639). Віра збагнула, що Балаба старається забути погане, старається простити. У філософському розумінні “простити – значить, викреслити з пам’яті, перестати переживувати, іншими словами – відпустити, послабити хватку; особливо це стосується спогадів. Забути – не означає умертвити свій мозок. Свідоме забування – це коли ви позбуваєтеся події так, щоб вона не маячила на передньому плані, зійшла зі сцени й обмежувалася лише задвірками вашої

пам'яті” [277, с. 362]. Власне жіноча (не амазонська!) логіка заставляє Віру почекати. Це наймудріше, що може зробити жінка, коли будь-яке штучне прискорення подій черевате свіжими розчаруваннями.

Вишколена в розвідницькій школі, втаємничена у політику воюючих держав, колишня радянська шпигунка мислить глобальніше, ніж учорашній польський уланський підхорунжий Балаба, тому й усвідомлює неможливість існування незалежності України в повоєнний час і пропонує Якову та його соратникам відступати з німцями, а не залишатися на власній етнічній землі для неминучого знищення радянськими енкаведистами. Але зустрічна пропозиція Балаби “вийти з-під охорони трьохсот дивізій з танками й літаками під охорону його сотні з самопалами” [706, с. 152] все-таки стає для Віри-Павліни вирішальною: вони з Балабою – діти одного народу, однієї землі, однієї держави, яка поки що не має шансу на державність, але цей шанс закладається навіть у поразках звитяжців. Переродження радянської розвідниці-шпигунки в Жінку у повному розумінні цього слова в повісті “Чого не гоїть вогонь” У. Самчука, як не дивно, відбувається за вже згадуваним нами міфологічним принципом переродження античної амазонки Антиопи в люблячу дружину Тесея і майбутню матір його дитини. Щоб врятувати від смерті кохану і ненародженого сина, якого обіцяє йому Віра-Павліна, Балаба після церковного шлюбу з нею відправляє свою вагітну дружину разом зі старшим сином Уліяном за кордон. Втім, Павліна, як істинна амазонка, хай і в минулому, народжує не хлопчика, а дівчинку, яку називає іменем першої дружини Якова – Марусею й водночас іменем Пречистої Діви, бажаючи цим самим своїй дочці власне жіночої, а ніяк не амазонської долі.

Хоча археологічні розкопки підтверджують поховання озброєних жінок на території нинішнього Причорномор'я, а італійський історик М. Орбіні у книзі “Про норманів-слов'ян” вміщує цілий розділ “Амазонки – славні воїни слов'янські” й однозначно твердить, що жінки у готів і сарматів, яких він однозначно називає слов'янськими племенами, разом зі своїми чоловіками неодноразово оружно протистояли різним ворогам, і навіть сучасні історики Г. Носовський та А. Фоменко визнають, що хоча “амазонки найчастіше вважаються туманними героїнями “давньогрецьких” міфів”, факти свідчать, “що під іменем АМАЗОНОК середньовічні джерела мають на увазі КОЗАЧОК, тобто ДРУЖИН КОЗАКІВ, або, іншими словами, – ДРУЖИН ГОТІВ” [576, с. 303], а Г. Потьомкін для помпезної зустрічі Катерини II на території сучасного Криму вишикував навіть військовий підрозділ амазонок, роль яких зіграли дочки і молоді дружини місцевих багатіїв, міфологема амазонки не притаманна консолідуючому позитивістському національному міфу України. У фольклорних текстах “українська жіночість... залишалася... в статусі символічної “дівки-бранки”, яку належить визволити – яка з “віддалі”, “з неволі турецької” покликана будити в мужчинах – навіть не еротичну хіть, а приспані патріотичні почуття”, хоча “як таку, її можна було любити й жаліти, боятися й ідеалізувати – не можна було тільки поважати” [301, с. 172–173], у

літературних авторських текстах – жінкою-страдницею, в якій завжди було багато спільних рис характеру, властивих Богородиці, але, попри всю свою мученицьку долю матері, дитина якої повинна бути принесена в жертву, володіла й важливими вольовими рисами: готовністю виконати поставлене перед нею завдання Сил Провидіння, силою духу, безстрашністю, розумом, виваженістю кожного свого кроку. Оскільки таке архетипне українське уявлення про жінку у жодних варіаціях не могло зістикуватися з образом холоднокрової і кровожерної амазонки, спроби митців вивести своїх героїнь більшою чи меншою мірою наближених до взірців античних амазонок, завжди закінчувалися несприйманням читачами такого літературного характеру як взірця для наслідування. Навіть Соломія з повісті М. Коцюбинського “Дорогою ціною” чи Христя з кіноповісті О. Довженка “Україна в огні” як найбільш вдалі художньо літературні характери, ніколи не могли претендувати на роль літературних образів-типів, адже були однозначно нетиповими, винятковими особистостями на тлі українського жіноцтва взагалі. Не увінчалася успіхом й спроба О. Теліги у статті “Якими нас прагнете?” подати українцям за взірець жінку часів Другої світової війни, якою її пропагували фашистські ідеологи, хоча у кількох поетичних текстах і окремих постулатах нами цитованої статті авторка дуже близько підійшла до того розуміння ідеалу української жінки, якого вимагав новий час. Категорично заперечивши взірець жінки-рабині вже першим рядком поезії “Я руці, що била, не пробачу”, О. Теліга в окремих поезіях (зокрема “Мужчинам”, “Відповідь”) подає жінок насамперед натхненницями чоловіків на бойовий подвиг. Коли ж гинуть мужі й жінка для захисту нації сама береться за меч (“По ваших же слідах підемо хоч на смерть!” [801, с. 18]; “Та ледве з ваших ослабілих рук / Сповзає зброя ворогам під ноги, / Спиває ніжність легендарний крук – / Жорстокий демон бою й перемоги. / І рвуться пальці – довгі і стрункі, / Роздерти звички, як старі котари, / Щоб взяти зброю з вашої руки / І вдарить твердо – там, де треба вдарить” [801, с. 41]), – то йдеться не про амазонку, а про діву-войовницю, якою в хвилини життєвого вибору і власної смерті проявила себе й сама О. Теліга. У романі “Чого не гоїть огонь” У. Самчук, задумавши Віру Ясну (Павліну) як жінку-амазонку, щоб не йти врозріз із життєвою правдою, мусив сюжетну лінію цієї героїні на останніх сторінках твору перетрансформувати в лінію нескореної українки-емігрантки, яка реалізує себе в іпостасі матері, і саме ця іпостась стає для неї природною й рятівною після всіх життєвих випробувань.

Тим часом всездозволеність у сексі, групові оргії, участь у воєнних подіях, здатність не просто вбивати, а катувати, показне, отже, аж ніяк не щире і не природне афішування жінками своєї маскулінності у більшості художніх текстів як материкової, так і діаспорної літератури 20-х – 50-х років минулого століття свідчить лише про девальвацію всіх жіночих начал і жіночих рис в ненормальній, власне, інфернальній більшовицькій державі. Найстрашніше те, що доля кожної з таких ущербних жінок визначена: жінка-амазонка потрібна своїм партійним соратникам доти, доки їй не знайдеться заміна. Вона заздалегідь приречена на повне фіаско, й остаточна розв’язка її

життя передбачена й невблаганна – самогубство, алкоголізм або смерть на смітнику від венеричної хвороби. Іншими словами, практично всі художні тексти українських митців на рівні міфологічного трактування образів і подій підводять читачів до висновку, що амазонство не було, не є і ніколи бути не зможе природним станом жінки, а насильно їй нав'язане обставинами життя чи ідеологією, приносить “озброєній і небезпечній” тільки горе й страждання й неминуче веде до втрати найважливіших суто жіночих рис характеру, якщо не до втрати того унікального феномену, який Джек Лондон називав “дивом жіночої душі” [467, с. 540 – 581]. На рівні свідомості й підсвідомості вибита зі своєї природної соціальної, світоглядної й власне фемінної метафізичної ніші, людська особистість жіночої статі, що з причини неможливості багатогранно та безперешкодно реалізувати себе жінкою, стає амазонкою, найчастіше платить за ілюзію тожсамості з чоловіком непомірно високою ціною власного змарнованого життя.

Висновки до третього розділу

Українська ментальність і домінування духовного над матеріальним, а значить, – і над плотським, спонукала митців розглядати сексуальну сферу лише під кутом високих почувань нетілесного плану. Еротика, як особливість прози Тодося Осьмачки, – цінне надбання українського красного письменства ХХ ст., яке саме його прозою було виведене на нову, вищу орбіту свого функціонування, оскільки статеве життя взагалі, а тим більше, чітко виокремлене сексуальне життя окремого народу, завжди становить важливу складову національного міфу.

Сексуальна реалізація персонажів прози Т.Осьмачки, які не сповідують чернечі закони в далеко не монашому світі, виявляються лише окремо взятою площиною їхнього багатомірного життя з міфічним колоритом. На жаль, героїні прози цього автора наділені виїмково чоловічим статевим досвідом, тобто у літературних текстах відчують, мислять і роблять висновки неадекватно своїй статі, що можна вважати художньою вадою відповідних літературних творів з причини недостатньої обізнаності діаспорного митця в гендерній інтимній сфері. Тим часом “смутні” часи (війна, революція, прихід в українські села більшовицької влади, колективізація), як час осквернення окупованої нації ворогами через потоптання жіночої честі й засівання генофонду сім'ям чужинців на рівні міфологічних маркерів розцінюються у багатьох творах Т.Осьмачки, як загрозливе й відверто інfernальне явище. Наприклад, згвалтування червоноармійцями-туляками юної вчительки, подано не як окремий акт вандалізму, а як міфічна картина збезчещення російською солдатнею персоніфікованої в образі освіченої дівчини всієї України.

Аналіз вчинків міфічно-зловісного Осьмаччиного персонажа (повість “Старший боярин”) Маркури Пупаня дає підстави розуміти, що цей розпусник і облесник претендує виїмково на жінок. Дівчата Пупаню недоступні саме через свою цноту, що стає, за найдавнішими міфічними

уявленнями, непереборним бар'єром для вихідців з тогобіччя і захищає їхню потенційну жертву краще від усіх інших оберегів. На реєстрах міфологічного світорозуміння проблема статевого стосунку звучить і в повісті Т. Осьмачки "Старший боярин". Відродження Маркури в образі Харлампія Проня – це всього лише трансформація представника пекла, повторна поява інфернальної сутності, потенційно оновленої за час неіснування чи летаргічного стану й через те набагато сильнішої, ніж сутність, яка набирала тілесної конституції діда Пупаня.

Щоб цнотливість не стала на заваді реалізації інфернальної суті більшовицької ідеології, комісар Тюрін ("План до двору" Т.Осьмачки) планує відкрити у всіх селах будинки розпусти, куди насильно помістять вродливих куркулівен для обслуговування працівників "тепели", для яких нібито відвідування подібних закладів стане обов'язковою "державною повинністю". Гіперболізація сексуального насильства над українками, як міфологічна колізія, увиразнює трагічну ситуацію засмічення національного генофонду й увиразнює намагання окупантів тримати Україну на становищі нації-наложниці, винищивши в ментальності нації чоловічий первінь або звівши його носіїв до мінімуму. Осьмаччині перелюбодійники-комуністи не зупиняються навіть перед розтління ними дітей.

Темі любовних стосунків між представниками окупованої нації і народу-колонізатора відводить особливе місце І.Багрянний не тільки в романі "Тигролови", а й у вертепі "Розгром", і проблема кохання в цьому творі потребує міфологічного ключа. Протистояння Ольги й Матіса в романі – це символічна непримиренність уярмленої і завойовницької націй. Закохані повсякчасно відчують табу на розвиток любовних стосунків, а міфологічна колізія загибелі Ольги й каліцтва Матіса у творі постає міфологічною розплатою за гріх навіть нібито нерозділеного, хоч насправді – взаємного почуття. Водночас Ольга жодного разу не проявляє себе амазонкою, взагалі не бере зброї до рук, а при цьому щоразу перемагає, як жінка і як персоніфікована Україна. Оголення тіла мертвої і від морозу аж скляної Ольги, якою з жахом усе-таки милується Матіс, – також елемент еротики. Це символічне домінування життя й краси над смертністю окремої людини зокрема й Танатосом взагалі.

Ще стародавні греки вбачали суттєву різницю між різновидами любові, розрізняючи *storge* – любов батьків до дітей, *filio* – дружню любов, *eros* – еротичне кохання, *agape* – любов досконалу, безкорисливу, жертвовну, божественну за силою почуття, в яку міг перерости кожен із трьох перелічених вище видів любові, але які самі по собі ніколи не можуть вважатися любов'ю найвищого рівня. Питанню почуття любові у теології, філософії, психології та мистецтві й зараз приділяється прискіплива увага. На основі величезної кількості біблійних і літературних прикладів В. Соловйов зробив умовивід, що Сили Провидіння в кохання не втручаються, або надто високо ставлячи його, як факт божественного явища в людському житті, або тому, що любов існує виїмково сама для себе, а не для чогось іншого, навіть не для продовження роду, бо найсильніша любов дуже

часто буває нерозділеною і не тільки визначного, але й узагалі жодного потомства не дає.

Любов, як харизма, дається людині одночасно і як нагорода, і як величезне випробування Вищими Силами. Плотське кохання спрямоване на себе і може виявитися егоїстичним, харизматична любов такого прояву ніколи не має. Високі й благородні переживання, наближення недосконалої земної людини до тієї межі, яка робить людину людиною внаслідок пожертви своєю нарцистичною сутністю, стає міфологічним оправданням і порятунком індивідуальності через жертву егоїзму.

Роман В. Барки “Спокутник і ключі землі”, в якому головний герой через сумніви, чи буде щасливим з коханою дівчиною і чи зможе бути йому вірною до кінця своїх днів Таїса, обирає чернецтво у миру, не надається для препарування інструментарієм архетипної критики. Залишається поза нашим дослідженням і проблема кохання в романі У. Самчука “На твердій землі”, оскільки герої цього твору, за винятком тітоньки Ен, за любов сприймали сурогати цього почуття. Подібно до “Спокутника і ключів землі” В.Барки, й у романі “Марія” міфологічне мислення У.Самчука епізодичне. Проте ним виведена не просто закохана пара Корній – Марія, а подано любовний трикутник, в якому саме відторгнутому Гнатові судилося пережити харизматичне почуття. Гнатове кохання до Марії – не від світу цього. Випробування нерозділеною любов’ю Гнат витримує до кінця. Він, за законами телегонії, – батько усіх Маріїних дітей, про що в передсмертні хвилини колишня дружина говорить однозначно.

Кращі літературні образи-характери І.Багряного, В.Барки, Т.Осьмачки, У. Самчука у процесі власних справжніх страждань із причини кохання і через любовні переживання здобувають право на Царство Небесне. Герої цих авторів – земні творіння, а тому плотські потреби тіла внаслідок інстинктивних бажань мусять бути задоволені, та одночасно вони ще й творіння духу, а тому здатні дбати про потреби душі, й таки надають перевагу не першому, тілесному, а другому, духовному. Саме в цьому їхнє взірцеве й харизматичне начало, яке на міфологічному реєстрі звучить досить проникливо і чисто.

Святе Письмо завжди виводить жінку насамперед як слабшу стать, причому створіння при всій його гріховності значно моральніше, розумніше, красивіше й відповідальніше за свої вчинки, порівняно з чоловіком, тому постійна біблійна неувага до проблеми амазонства не випадкова. Водночас амазонський побут, спосіб життя, а відповідно, й мислення – аж ніяк не різновид матриархату, не релігійний культ Великих Матерів і не середовище високоосвічених античних гетер або привабливих олеатрид, а насамперед жіночий розбій, жіноча агресія, причому найчастіше взагалі безпідставна, афішоване презирство і повсякчасна зневага до представників чоловічої статі, як до людей нижчого сорту, навіть якщо цей представник – власний беззахисний син-немовля. За К.Юнгом, амазонка – різновид “баламутки”, яка постійно збурує конфлікт і викрешує іскри, проте щасливою ніколи бути не може і внаслідок фрустраційних процесів у самій собі приречена гинути.

Амазонки проживають своє життя з відверненим, як дружина Лота, від світу й сімейних радощів обличчям, оскільки не можуть відпустити від себе Содом і Гоморру минулих кривд і нещасть, пережитих із чоловічої вини. Революції і війни, як суто чоловіча справа, провокують сплеск амазонства і проституції серед жінок. У горизонті міфу це пояснюється появою “профанних просторів”.

Фарисейство комуністичної ідеології полягало в злочинному намаганні виліпити з радянської жінки монстра й вимагати від чоловічого оточення поблажливості до неї, оскільки природою призначено особині жіночої статі бути матір'ю дітям, порадицею чоловікові, господинею в домі, а для закоханих митців – музою. Проте ідеологічно селекціоноване радянське амазонство, на противагу амазонству античному, а також амазонству представниць слабкої статі агресивних націй, на практиці виявлялося нонсенсом, бо суперечило укладу Домену Української Моралі й гендерним стосункам у ньому. Кровожерні іпостасі чекісток чи інших злочинних учасниць громадянської війни цілком виправдані як авторською позицією І. Багряного, так і реаліями воєнного часу. Жінка, якій у статевих стосунках дозволено все, – це аж ніяк не донжуан у спідниці, а інфернальна сукуба, опосередковано через яку пекло посягає на чоловіків. Народжені або виховані в СРСР представниці слабкої статі на сторінках прози української дівспори виявляються зараженими ідеологічними бактеріями настільки, що патріотів своєї ж нації, сильному духом чоловікові, тим більше – товаришеві власного безрадісного дитинства – радянська розвідниця Віра (роман “Чого не гоїть огонь” У.Самчука) не тільки бажає смерті, а й безпосередньо її наближає жорстокою спланованою аферою. Радянська амазонка постає перед читачами і перед Яковом, монстром, від якого без жодної краплі переживань за скоєне можна чекати чого завгодно. Інша радянська жінка-амазонка – Ата з роману І.Багряного “Огненне коло” – такою ж самою мірою, як і Петро Стоян, могла виявитися вбивцею свого коханого, що також наближає її до типової амазонки. За міфологічними принципами інфернального заміщення “Свого” “Чужим”, остаточно вибита із природної для неї соціальної, світоглядної й власне фемінної метафізичної ніші, особистість жіночої статі, що з причини неможливості багатогранно та безперешкодно реалізувати себе жінкою, стає амазонкою, найчастіше платить за ілюзію тожсамості з чоловіком непомірно високою ціною власного змарнованого життя.

Жіночі образи як втілення міфологічних ідеалів, еротика як компонент міфологічного мислення митців, проблема любові як харизми й гріха та остаточне розв'язання не на жіночу користь дискусійного питання патологічної псевдорівності жінки й чоловіка через міфологему амазонки належно доповнювали авторські міфи України, які без жіночого компоненту втрачали свою почуттєвість і емоційність.

4. Україна в контексті національного міфу

4.1. Проблема Бога і Божественного в параметрах творчості діаспорних митців

Ліплячи характери персонажів, пропагуючи ідеї, створюючи художній світ, що як такий існує в рамках літературного твору, письменник обов'язково подає цілісну картину, а відмінності світосприймання і світобачення кожного автора неминуче накладаються на його творіння, оскільки навіть думка, не тільки слово, а художнє слово – тим більше, є матеріальними, й у процесі сприймання художнього тексту відбувається не просто введення читача у світ тіней, а й своєрідне кодування запропонованими в художньому тексті орієнтирами, поставленими автором проблемами і запитаннями. Закономірно, що в такому випадку проблема Бога, в тому числі її полюси: від заперечення Творця, постійних апеляцій і своїх, наївних, порад Богові щось змінити в несправедливому світі до шанобливого схиляння перед Господньою передбачливістю і мудрістю – стає провідною, хоч і вирішується кожного разу по-іншому. У висвітленні вітаїстичного консолідуючого національного міфу України у діаспорному українському красному письменстві міфологічна парадигма Бога і божественного займає особливе місце. І справа не тільки в тому, що в мистецтві й літературі без аспекту ієрофанії (священного, що повсякчасно дає про себе знати) взагалі не обійтися, а й в тому, що міфологічне мислення, насамперед через проблему відповідної авторської позиції і ставлення героїв до Бога і божественного, найталановитіших українських митців дає змогу охопити глибше й ширше проблему реалізації вітального і духовного потенціалу нашої нації у вкрай несприятливих умовах ХХ століття.

Біблія чітко окреслює місця, які позбавлені святості, й місця священні, а територія України впродовж віків не лише предками сучасних українців, а й навіть далеко не доброзичливими до них сусідами сприймалася як священна територія. Таке трактування давно набрало характеру аксіоми й віками не викликало жодних сумнівів і не потребувало доведень (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 227–229). Значно пізніше, уже в ХХ столітті, Євген Маланюк під це розуміння підвів наукову теоретичну базу, яка, як не дивно, також не була позбавлена міфологічних аспектів аргументації. У “Нарисах з історії нашої культури” він заявив, що територія України в далекому минулому належала до антично-грецького масиву й відзначалася характерними для Еллади культурними традиціями, на яких пізніше розцвів Рим і Західна Європа, отже, знаходилася в гравітаційному полі неперевершеної і єдиної культури, з якої пізніше взяла початок вся сучасна західна цивілізація і те, що нині називаємо європейською культурою [490, с. 12]. Минуле України як Північної або Степової Еллади, на думку Є. Маланюка, повинно стати для українців фактом, який неодмінно треба брати до уваги, тим більше, що до антично-грецького “кругу не належала тоді ані Середня, ані Західна Європа, ані сусідні нам – від Заходу і, тим

більше, від Півночі народи” [490, с. 12]. Іншими словами, особливе, оскільки священне, підсоння зобов’язує й корінний етнос цієї території виконувати особливу роль (місію) в житті всієї європейської спільноти народів.

До того ж, якщо й звичайна мала батьківщина для будь-якої людини світу має величезне значення (у М. Еліаде читаємо: “Навіть у європейців наших днів ще збереглося невимовне відчуття містичного зв’язку з рідною землею. Це містичний досвід автохтонності: ми відчуваємо, що ми – люди місця, і це відчуття належності до космічної структури набагато сильніше від родинних і батьківських зв’язків” [272, с. 75], а в К. Естес знаходимо думку про містичний закуток, який кличе повертатися, з причини чого “кожна жива істота на землі повертається додому”, бо втрата пам’яті про місце проживання – “найжахливіше, що може спіткати вільну істоту” [277, с. 263], і про те, що люди, злою долею відірвані від свого дому, протягом всього життя знаходяться в краю зонбі [277, с. 282]), то для українців їхній рідний край, як священний простір, набагато притягальніший і потужніший у своєму сакральному магнетизмі. Митці це відчувають особливо й завжди інтуїтивно розуміють, що ними талановито написано – акт божественної співпраці: “...Вибух священного є й вибухом творчої енергії у Світ... **Творення здійснюється через надлишок онтологічної субстанції**. І тому міф, що розповідає про священну онтофанію, переможний вияв повноти буття, стає взірцевою моделлю всіх видів людської діяльності: він єдиний може розкрити реальне, багатство, дієвість” [272, с. 52]. Як уже було нами сказано, присутність Вищої Сили в акті написання геніального чи навіть талановитого полотна – обов’язкова. Вивчення перипетій життя людей мистецтва послідовно демонструє не тільки силу творчого імпульсу, що піднімається з позасвідомого, але його дуже примхливий і норовистий характер (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 230–231). Без передбаченої зверху жертвовної участі українських митців у леліянні й плеканні в колективному підсвідомому свого віками бездержавного народу життєдіяльного міфу соборності й незалежності Україна назавжди перестала б існувати щонайбільше через роки п’ятдесят, наприклад, після Переяславської ради, а подібних подій в українській історії відбувалося немало. На текстуальному, підтекстовому й міфологічному рівні своїх творів українські письменники завжди вели мову про сакральну Україну, причому майже завжди скоріше небесну, віртуальну, ніж земну й реальну. У ХХ столітті в українському красному письменстві, незважаючи на всі політичні негаразди, голодомори, репресії, криваву епоху Розстріляного Відродження, світові війни, еміграцію митців за кордон, насаджування “соцреалізму”, як єдино можливого літературного напрямку, позитивний національний міф України не тільки не припинив свого функціонування, а увиразнився й значно ближче підійшов із глибини “колективного підсвідомого” до власне свідомого засвоєння, ніж це було протягом трьох століть раніше, причому насамперед через проблему Бога і божественного, незважаючи на часи войовничого атеїзму і комуністичне виховання підростаючого покоління. Передумови для такого явища виявилися виїмково благодатними з багатьох причин. Г. Адлер

зауважував: “Архетип Божества в людській психі К. Юнг назвав терміном “Самість”. Це іманентна мета особистості, і в той же час сила, яка спонукає людину до досягнення її інтегрованої індивідуальності” [7, с. 17]. Чим на вищий ступінь піднімається людство, тим актуальшою виявляється потреба в реалізації належного розуміння названого архетипу, оскільки озброєна науковими знаннями людина на шляху прогресу і знань постійно переконується в мізерності людських досягнень, своїй недосконалості і робить це значно аргументованіше, ніж її попередники. Іншими словами, розвій науки у ХХ столітті привів людину не стільки від віри в Бога до віри в себе, як це пропагував марксизм, скільки від віри в себе до віри в Бога. Якщо взяти до уваги ще й той фактор, що в часи національних катастроф і воєн, як взагалі в усі часи найтяжчих випробувань, що випадають на долю народу, волення до Бога і уповання лише на його захист стало єдиною можливістю вижити й не зламатися морально й духовно, то досить часте фрагментарне в материковій і напрочуд цілісне в діаспорній літературі текстуальне чи підтекстове релігійне забарвлення художніх текстів виникало з об’єктивних причин і не було випадковістю. Інша річ, що у творах українських радянських письменників часів тоталітарного режиму проблема Бога і божественного не могла пропонуватися читачам явно. Водночас, на наш превеликий подив, виразно атеїстично скеровані у своїй творчості пропартійні митці навіть посереднього творчого обдарування жодного разу не посміли відверто й патетично оспівувати руйнування храмів і торжество войовничого атеїзму, що однозначно свідчить про внутрішнє (підсвідоме) табу, яке виявилось більш дійовим, ніж величезна спокуса стати лауреатом сталінської премії чи заслужити возведення у живі класики. Найбільш талановиті материкові українські митці 30-х – 80-х років ХХ століття умудрялися подавати проблему Бога й божественного методом “від супротивного”, вкладаючи крамольні для тих часів фрази в уста негативних персонажів чи зображених у творі так званих “куркулів”, “петлюрівців”, “ворогів народу” (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 233–234).

Церковне подвір’я, дзвіниця з дзвонами, цвинтар – речі сакральні, а територія, на якій вони знаходяться, – священна. Слово “кладовище” практично у всіх народів наділене особливим змістом, через що на позначення цвинтаря найчастіше прийнято використовувати перифраз. У східнослов’янських мовах для цього найчастіше використовують словосполучення “місце вічного спокою”, в англійській – “Боже поле”, в німецькій – “святе місце”, в іспанській – “маленька ферма”, у французькій – “бульвар, що повсякчасно продовжується”. Проте розуміння цвинтаря як священної території далеко не завжди було саме таким. У Платона читаємо: “Не можна будувати гробниці на обробленій землі... *Хоронити тіла покійних треба.., не спричинюючи ніяких незручностей живим*. Земля – наша мати, вона радо пропонує людям шматок хліба. Тому хай ніхто – ні живий, ні покійний – не лишає цього нас, живих” [641, с. 464]. Найдавніші розміщення кладовищ на найгірших ділянках, закономірно, спричинялися до

розуміння цього місця, як найстрашнішого й найнебезпечнішого (власне, гиблого) для живих. У фольклорних оповідях саме з цієї причини цвинтар стає тією містичною територією, в межах якої панує “нечиста сила” і куди живим людям уночі потикатися вкрай небажано. Проте “закляте місце” має і свої переваги: здобута сміливцями глина з дванадцяти гробів чи зірвані опівночі певні цвинтарні рослини допомагають відвернути наслані чари, нігелюючи зло (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 235). У сучасних українських уявленнях могила рідної людини розцінюється як сакральне місце і відіграє роль, співрівну церкві. Саме біля могили тітки Горпини Корецької у повісті Т. Осьмачки “Старший боярин” Гордій Лундик і його наречена Варка вінчаються самовільно, оскільки обставини склалися так, що молодята не мають можливості виконати церковне таїнство шлюбу. При цьому дівчина застерігає нареченого: **“Але я хочу стати вам жінкою не в борг, як кажуть селяни, і не “на віру”, як розповідає Коцюбинський. А хочу з вами обвінчатися. Я скину оцей хрест на ланцюжку, – і почала його знімати з шиї, – і ви візьмете його за один кінець, а я за другий, і обійдемо тричі гріб нашої тітки. Правда, я хотіла це зробити біля маминого гробу. Після кожного разу прокажемо клятьбу. Цілуватися не будемо. А тільки поцілуємо наприкінці нашої церемонії оцей хрест. Я його повішу на акацію. Жінкою я вам стану у вашій коморі по нашому давньому звичаю... Кажіть за мною: заклинаюся перед оцим свідком, – і вона показала на гріб рукою, – що я свою жінку, Варку Дмитрівну, любитиму і глядітиму і в горі, і в добрі”** [118 611, с. 97–98]. Цей мало не язичеський ритуал вінчання, як і подібне дійство (купіль, перевдягання, шлюбна постіль, що аж ніяк не вписується у тривожну воєнну ніч і відступ радянських військ перед приходом фашистських окупантів [251, с. 21–22]) між Василем та Олесею в “Україні в огні” О. Довженка, дають нам підстави твердити про осягнення закоханою парою того віхового моменту, про який у народі прийнято говорити дещо туманною біблійною фразою, що шлюби укладаються на небесах. А тим часом ця думка досить прозора й недвозначна: якщо можлива небесна “модель” храму, то чому неможлива небесна “модель” земного подружжя?

Шлюб, передбачений і освячений небесами, український філософ Г. Сковорода характеризував однозначно позитивно. Саме про небесний шлюб, а не вузько про церковне вінчання йдеться у Біблії, де попереджено, що людина не сміє розлучати тих, кого Бог поєднав, іншими словами, в біблійній пересторозі й водночас опіці йдеться про заборону осуджувати чийсь любов, роз’єднувати призначених одне для одного Богом чоловіка й жінку, тому оберігається не стільки сім’я як найдрібніша чарунка людського суспільства (причому сім’я скоріше майбутня у часі, ніж уже існуюча, хоча, звичайно, й сім’я взагалі у випадку вищої обраності подружжя), скільки любов тих, хто уже належать одне одному душами своїми навіть до офіційного церковного чи цивільного шлюбу і приналежності тілесної. Та повернемося до міфічного призначення цвинтаря як особливо важливої території, мало не співрівної з територією храму. І в “Думі про тебе”

М. Стельмаха, і у “Старшому боярині” Т. Осьмачки кладовище (або окрема могила) відіграють роль *теменоса* – священного, сакрального місця, під захистом якого відбуваються найважливіші трансформації життя і кристалізація особистості героя. Територія теменоса має властивості навіювати людям пророчі думки, передбачення майбутньої долі. Н. Колесниченко-Братунь пише: “У випадку «Старшого боярина» ми стикаємося з двома очевидними свідченнями приналежності повісті до традиції європейської прозової школи ХХ ст. А саме: художнім осмисленням екзистенціалізму та міфологізму оповіді” [391, с. 60]. В українській материковій літературі ХХ століття найчастіше проблему Бога і божественного піднімали М. Стельмах, О. Гончар і П. Загребельний. У діаспорній літературі ця ж проблема виявилася найбільш розробленою в художніх текстах Т. Осьмачки, У. Самчука, В. Барки та І. Багряного, причому в Т. Осьмачки вона виражена насамперед через міфологічне мислення автора, в У. Самчука та В. Барки виступає підтекстовою міфологічною сюжетною лінією (романи “Волинь”, “Марія”, “Жовтий князь”), а в І. Багряного – цілком реалістичним тлом, на якому відбуваються події психологічного плану. З цієї причини аналізувати проблему Бога і божественного, наприклад, у нібито найбільш благодатному для її розгляду романі І.Багряного “Маруся Богуславка” за допомогою міфологічного інструментарію просто неможливо, адже тут потрібен метод психоаналізу, а не архетипна критика (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 237–239).

Проблема Бога й божественного присуття у романі В. Барки “Спокутник і ключі земні”, але цей твір має виразне дидактично-релігійне забарвлення, що, як і психологічний художній текст, абсолютно унеможливорює літературознавчий аналіз інструментарієм архетипної критики, бо, як слушно зауважував О. Лосєв, “міф як такий, чиста міфічність як така – аж ніяк не повинні бути... принципово релігійними” [472, с. 293]. Свідомі спроби Василя Барки писати в міфологічному ключі не можуть вважатися вдалимими, хоча сам митець у листах до М. Жулинського ділився припущеннями про те, що його епічна поема “Судним степом” мала дорівнювати античній “Іліаді” чи “Одіссеї”, адже в “Судному степі” в центрі знаходиться “український народ як духовно незламний етнос, що багато віків спокушався сатаною за свою вірність християнській ідеї любові”, а головний герой твору здійснює свої подвиги “духовною зброєю, як визначено в апостола Павла”, і дія “відбувається в близьких зв’язках світу видимого і світу незримих потужностей, ніби на верхів’ях буття людей” [294, с. 9]. Й хоча М. Жулинський твердить, що цей письменник прислуховується до голосу святих архангелів, щоб інтерпретувати у своїх художніх текстах звуки християнської любові, попри всі зауваги самого автора й спроби окремих літературознавців інтерпретувати його творчість з допомогою архетипної критики, мусимо визнати: мислення В. Барки релігійне, але аж ніяк не міфологічне. Винятком є лише роман “Жовтий князь”, де автор бодай в окремих фрагментах розгортає міфопоетичні парадигми, вдало використовує

міфема й міфологеми. Проте й у цьому творі значна частина колізій подаються письменником виїмково з метою біблійної повчальності.

Ні для кого не секрет, що найбільш яскраво вираженим міфотворцем у літературі діаспори 40-х – 60-х років справедливо вважається Т. Осьмачка, в якого міфологічне мислення проявляється домінуючою і яскраво вираженою ознакою стилю. До того ж, національна й релігійна свідомість героїв творів української діаспори виражається насамперед мовомисленням (за І.Костецьким), яке маємо всі підстави вважати наріжним каменем міфологічного світогляду [398, с. 70]. Ведучи мову про Осьмаччине міфологічне світосприймання і світорозуміння, не можна випустити з уваги провідної особливості синтаксичних конструкцій художніх текстів цього митця. “Те, що ми називаємо оригінальністю думки, у багатьох випадках залежить від існування в людині особливого виду асоціацій думки” [657, с. 104], – слушно підкреслював О. Потебня у статті “Теоретична поетика”. Для міфологічного мислення асоціації думки, особливості й темпи її розгортання дуже важливі. Й хоча безпосередньо Святе Письмо Т. Осьмачка не використовував, але літературний стиль прози Осьмачки має певні мовленнєві точки дотику зі стилем Біблії: цей автор особливо часто використовував періоди – дуже поширені, гіллясті, складні синтаксичні конструкції, в яких у Т.Осьмачки іноді функціонує більше сотні слів. У Біблії теж переважають не короткі речення, а періоди, причому найчастіше зі сполучником “і” на початку складових частин, як підсилювальної частки, що характерно й для творів Осьмачки. Ю. Шерех небезпідставно підкреслював: “Можна уявити собі повість Осьмачки, надруковану як текст Біблії: нумерованими фразами-стихами. Вона цілком до такого членування надається” [320, с. 34]. На жаль, художні тексти Тодося Осьмачки, які виходили за рубежем у діаспорних виданнях після Другої світової війни, рясніють граматичними й пунктуаційними помилками, тому декому може видатися, що автор через низький рівень грамотності об’єднав у одне-єдине кільканадцять автономних речень. Ця думка хибна, тому видання в сучасній Україні таких художніх текстів, як “Старший боярин”, “План до двору”, “Ротонда душогубців” потребує не просто доброго коректора й редактора, а людини, якій близький стиль письма Осьмачки. Відсутність цієї умови вже негативно відбилася на виданих в “Українському письменнику” в 1998 році під спільною обкладинкою Осьмаччиних творів “Старший боярин” та “План до двору”, в яких для зручності читання літературні редактори розбили Тодосеві урочисті й дуже доречні в такій інтерпретації думок періоди на окремі речення, а від цього проза Осьмачки чимало втратила і в самому змісті, й у глибинності підтексту, і у відображенні міфологічності світоглядних орієнтирів одного з найцікавіших українських письменників ХХ століття (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 240–241). Щоб увиразнити підтекстове міфологічне звучання певних рядків, у виносці, вміщеній у літературознавчій монографії “Слід невловимого Протея”, ми їх підкреслили, а також виокремили курсивом саме ті епізоди, де Т. Осьмачка зумисно акцентує увагу на теменосах (таким, наприклад, є гак для колиски) і

насамперед замаху на сакральні предмети інфернальних сил. Для прикладу досить взяти уривок, де Горпина пробує захиститися від убивць – в її розумінні представників нечистої сили – за допомогою простонародного ритуального священнодійства. Як і в Святому Письмі, Осьмаччина проза насичена побутовими і містичними подробицями. До того ж, деякі уривки дають змогу говорити про феноменальне відчуття Горпиною присутності Сил Зла, а не просто помилкове трактування нею двох вершників, що виявився земними людьми, слугами диявола.

Водночас не можна не зауважити, що депресивна за змістом проза (і поезія) Т. Осьмачки цілком вписуються у загалом песимістичну палітру нової української літератури мало не від часів її зародження до Панаса Мирного чи Ю.Федьковича. Проте астральна, небесна, сакральна Україна для діаспорного митця все-таки постає у символічному світлому образі церкви. Згадаймо, як Осьмачка описує в повісті “Старший боярин” першу ніч у рідному селі Гордія Лундика і пережиту ним візію, у центрі якої старенький храм, який і навів вчорашньому семінаристу тривогу за завтрашній день і долю усього людства: “З’явилося дике бажання схопитися і бігти до тітки. І коли там двері заперті, то сказано гнатися через поле, поки не зустрине якусь людину, може, дівчину, і вхопити її руку, притиснути до серця і крикнути: “Людино, глянь у світ і збачи, де ми. І зрозумій, що *ми манюсенькі-манюсенькі... І роковані на поталу комусь страшному і незбагненому...*” [611, с. 11]. Майже неконтрольована вольовими зусиллями, а отже, свідомістю, паніка головного героя перед Космосом зрозуміла: нумінозне виокремлення не схоже на щось людське, тому перед його лицем людина відчуває, “що вона – «не більше, ніж створіння» і, за словами Авраама, з якими той звертається до Бога, тільки «порох та попіл»” [272, с. 7]. Священне проявляється як реальність зовсім іншого порядку, аніж реальності природні, тож Гордій у своєму осяянні сприймає церкву за єдиний справжній Світ, а все, що навколо неї чи за її межами, – як хаос. Це не авторський прийом гри уяви героя у творі, а своєрідний світогляд, концепція якого вмістилася у загальновідомій короткій фразі І. Канта про дві найбільш приголомшуючі людину своєю величиною і божественним походженням конотації: зоряне небо над головою і моральний закон, який свідомо й підсвідомо людина сповідує. Філософи й етнографи, які займаються аналізом сакральності, фіксують і наче повторюють вслід за Осьмаччиним Лундиком ним пережите. Єдиною відмінністю виявляється те, що вчені мужі використовують для цього не емоційні фрази, а позбавлені експресії сухі наукові висновки: “Будь-який Світ є твором богів, бо він або був заснований безпосередньо богами, або освячений, а отже, “космонізований” людьми, які ритуально реактуалізували взірцевий акт творення... Невідомий простір, що лежить за межами її Світу – «некосмонізований», бо він не освячений, він проста аморфна площина, з якої ще не виокремилася жодна структура, – і цей мирський простір є для віруючої людини абсолютним ніщо” [272, с. 35]. Зоряне небо, яке вразило Лундика, й передчуття трагічних невідворотніх змін цим же літературним героєм засвідчують появу точки відліку рафінованого міфологічного мислення Осьмачки-прозаїка. Тим часом

місія письменника-пророка в цьому творі гранично оприлюднена: ще задовго до більшовицьких часів його літературних герой Гордій, постаючи перед читачами молодою віруючою людиною, не має тієї впевненості й однозначного сприймання храму, як місця надійного захисту, якої читачі від цього героя могли б очікувати, хоча і в його розумінні “церква належить не вулиці, на якій вона стоїть, а іншому простору... Поріг, що розділяє ці два простори.., є також і межею, кордоном, що відокремлює і протиставляє два світи, і парадоксальним місцем, де ці світи зустрічаються” [272, с. 14]. Споруда церкви як своєрідна оболонка, що відокремлює і протиставляє два світи, в уявленні Гордія Лундика, не захищає від посягання негативних містичних сил ні саму церкву, ні власне життя й душу літературного героя. Під впливом опівнічної моторошної дівочої пісні, яка приголомшила юнака, починають коїтися дивні речі якраз навколо храму і, власне, з самим храмом: “Від пісні, сповненої несусвітнього жалю, *небеса нап’ялися до останньої можливості своєї сили, аби тільки не луснути і не пустити до Бога страшних жалів невідомого і самотнього жіночого серця*. І посеред ночі від наглого місяця стало світліше і моторошніше, і він, ніби це відчувши, став важко і повільно осідати над церквою. І знизився на найвищий гостряк хреста. *Хрест не витримав, тріснув і з місяцем упав в ограду*... І цей тріск продзвенів як смертельний постріл по всіх розлогах ночі, *і на землі стала глуна ніч*” [611, с. 12]. Як бачимо, Лундик переживає візію, в якій бачить, що Силами Зла нанесено удар якраз по верхівці церкви, її центральному хресту, й робить це місяць, який у міфології є однозначним символом негативної енергетики. У той же час, оскільки події в “Старшому боярині” Т. Осьмачки відбуваються на початку ХХ століття, власне, далеко до жовтневого перевороту, ні про яке атеїстичне посягання на храм ще не могло бути й мови. У повісті, очевидно, йдеться тільки про ірраціональне посягання Сил Зла, яке передувало конкретним нищенням церков у більшовицькі часи. Таке інфрапосягання передавав засобами художнього твору не лише Т. Осьмачка. Ще у Т. Шевченка зустрічаємо образ “церкви-домовини” [911, с. 269], що стає чи не першим страшним натяком (алюзією) на майбутній втраті священними спорудами і самою Україною не тільки своєї ролі, а й сакральної суті. Осквернений храм, як і занепащена священна територія Почаївського монастиря у романі “Волинь” У. Самчука, також автоматично втрачає трансцендентальність і перестає бути сприятливим місцем спілкування людей з Богом. Волання до неба про помсту на такій уже десакралізованій території даремне, хоч цілком зрозуміле, наприклад, для героїв і читачів “Марії”: “Люди дивляться... Їх охоплює жах. Чому ж не проваляться у землю ті страшні грішники, ті блюзніри? Чому не спаде з неба вогонь і не пожере їх?” [704, с. 86]. Бог у такому випадку не чує ні слізних благань, ні прокльонів, оскільки своєю пасивністю чи недостатністю протистояння дияволу страждаючі цілком заслужили тієї муки, яку терплять від інфернальних сил.

Текст повісті “Старший боярин” виявляється благодатним для студіювання проблеми десакралізації священного й дослідження процесу відчутного удару по сакральному якихось неназваних автором містичних сил,

які, проте, судячи з їхньої могутності, майже співрівні Богові. М. Еліаде, досліджуючи питання святилища у світових релігіях, робить висновок про те, що в кожному випадку храмова споруда “є не просто *imago mundi*” (образом Всесвіту), бо “космологічна структура храму привносить нову релігійну цінність: святе місце в повному розумінні цього слова, дім Богів, храм безупинно освячує Світ, бо він одночасно і втілює, і вміщує його. Врешті-решт завдяки храму Світ цілком освячується заново. Яким би нечистим не був Світ, він постійно очищується через святість храмів” [272, с. 33]. Власне, йдеться про те, що кожне земне святилище завжди виявляється копією небесного, а значить, щоб його знищити матеріально, потрібне спочатку не людське, а протилежне божественному, втручання інфернальних сутностей, які, проте, безпосередньо впливати на сакральне не можуть, тому своїм знаряддям для злодіянь обирають людей, завбачливо заздалегідь спокушених Силами Зла. Чим на вищому щаблі влади стоїть така підпорядкована інфернальним силам людська особистість, тим більше біди для своїх сучасників і нащадків встигає зробити, адже нею скоєне спокутують усі. Ю. Шерех акцентував саме на цьому, коли писав: “...Як Шевченко твердив, що Господь карає Україну за Богдана і за скаженого Петра, – тих, хто знищив Україну, так і герої Осьмачки караються за тих, хто руйнував світлість селянського раю” [927, с. 245]. У повісті “Старший боярин” панський лановий Пупань набирає демонічної іпостасі насамперед через те, що за великі гроші служить чужому панові, в образі якого безпомилково вгадується зматеріалізована інфернальна сутність. Через скоєний гріх зради й запродавства Маркура стає покірним знаряддям в руках нечистої сили, а його перелюб зі шлюбними жінками заможних господарів і спустошення ним селянських обійсть веде до деморалізації їхніх власників, як моральна корозія, спрямована руйнувати самодостатні особистості. Закономірно, що в таких умовах навіть священник Діяковський невблаганно деградує до рівня розбійника.

Щоб збагнути типовість подібного явища, досить порівняти моральний і матеріальний крах подружжя Діяковських зі “Старшого боярина” Т. Осьмачки з вихідцями із заможних сімей, які через випробування класовим підходом, розкуркуленням і таборами перетворилися у пиячків, що їх виводить Іван Багряний у другій частині роману “Маруся Богуславка” – “Держіть поїзд!”: між ними Ставицький, рід якого “давно розкуркулено й слід щез, а він уцілів, бо коваль та й колишній червоногвардієць-гусар” [36, с. 331]; Арсентій Чичай, георгіївський кавалер, поручик у часи Першої світової, а згодом кілька разів у боях поранений зразковий червоноармієць, але ці заслуги влада скоропостижно забула, а званням поручика при кожній слушній нагоді колола очі; колись фанатично богомільний кожум’яка Семен Очерет, який з відчаю дико запив та й уже не просихав від горілки “після того, як рід його увесь, ближній і дальній, з усіма корінцями помандрував до Сибіру” і як він власними очима “побачив, як той рід викорінювали до тла, викидаючи й немовлят на сніг, і ніякі молитви не допомогли” [36, с. 332]. Майновий статус у селі на міфологічному розумінні не дарма споконвіків

вважався співрівним зі статусом моральним. Марію з однойменного роману У. Самчука село починає поважати, забувши навіть про нею зініційоване розлучення з першим шлюбним чоловіком, тільки тоді, коли Марія залучає ледаря і пияка Корнія до хліборобства й новостворена сім'я ціною непосильної праці на полі починає жити заможнo. Знову ж таки, символом повного опущення й рпустошення, а на рівні моралі – власне, самоліквідації особистості у романі “Жовтий князь” В. Барки стає нещасний Свитченко, долею якого комуністи залякують його працьовитого сусіда: “Ми з тебе Свитченка зробимо!” Й ця погроза на ділі виявляється найстрашнішою з усіх можливих, бо “під тинами, де зеленіла смуга споришу, в холодку від тополь прилягав Свитченко і хрoпів. Обжмаканий, як годиться «каенесові», себто «незаможному». Село вживало його ім'я, замісно назвати когось «ледащо»” [57, с. 160]. І хоча заможний селянин, рятуючи свою гідність, вступає в діалог з представниками влади, наводячи беззаперечні докази своєї правоти у відповідь на те, що зробити Свитченка з порядної людини легко, але повернути Свитченка до статусу господаря й взірця для інших набагато трудніше, – Катранник уже своїм протистоянням приречений якщо не на смерть моральну, як його покірний односелець, то в дуже скорому часі на смерть фізичну. Те, що й у прозі Осьмачки часто-густо простежується “незримий зв'язок між людиною Осьмаччиною і її маєтком”, що, коли “гине одне – гине і друге” [927, с. 245], – зовсім не випадкове, а підпорядковане сатанинській логіці “програми” російської креатури: “Зубожіє Україна – і люди її нанівець зведуться” [927, с. 245]. У вірші Т. Осьмачки “Неминучість” навстіж відчинена, пограбована й осквернена церква вражає не стільки варварством комсомольців, скільки промовистою деталлю: на картині хресної дороги Ісуса залишається не замазаною тільки піднята з бичем рука оскаженого від люті мучителя Христа, як символ перемоги інфернальної сили, а водночас й страшний за змістом символ тоталітарного радянського режиму: “Але, неначе копити у коней / в піску, мазуті, в кізязі, / були на стінах і святі ікони, / і біля криласа стовпці. / Лише *єдиний до кінця зіпсутий / не був малюнок* в церкві тій, / *в якому довбня рвалася з мазути, / в катівській жилавій руці*” [607, с. 169]. Подібна за задумом, тільки значно масштабніша програма моральної пролетаризації і деморалізації дуже успішно реалізується більшовицькою владою в романах У. Самчука “Марія” і “Волинь”, хоча на перших порах і наштовхується на відчайдушний опір селян. Закономірно, що для досягнення бажаної для більшовиків мети витіснити, якщо не вдасться знищити повністю, духовність, піддаються нещадній експропріації не тільки селянські господарства, а насамперед церкви, монастирі й священослужителі. У романі “Волинь” про подібне сказано лаконічно й навіть без зайвих емоцій: “Цієї самої ночі пограбували монастир. Відчинили всі льохи, вигнали з келій послушників. Все, що знайшли в льохах, вичистили... Сушенину, сливи, пшоно – все, як є, під ноги. А після у приходського батюшки двадцять тисяч золотом вимагали. Дві години босого на снігу потримали і дарма” [702, с. 426]. Подібна картина вимальовується і в “Марії”: “...Надворі бігають озброєні бородаті обозники,

розбивають двері монастирських льохів.., виносять з магазинів муку і все, що там є” [704, с. 86]. Позбавлення церковних споруд матеріальних благ, як не парадоксально, неминуче веде до різкого духовного упадку святинь. Юний герой роману “Волинь” просто жахається тих негативних незворотних змін, які спостерігає в церкві, яку відвідував з раннього дитинства зі своїми батьками: “Церква не така тепер, як колись в ті часи, коли привозили сюди Володька хворим. *Нема святості, урочистості*. Революція і сюди внесла свої тони, настрої... *Храм не має тепла*. Опустів. Весь жар і тепло забрала вона, революція...” [702, с. 429]. Але ще прикріше враження справляє на Довбенка Почаївський монастир, в якому монах перейняв від більшовиків хамське поводження і навіть коло святих мощей Йова Северського веде себе з жінками-прочанками до неможливості цинічно, “попихає їх сильними руками і підганяє басом: – *Ну там. Живей!*” [702, с. 450]. Володько тонко вловлює у вікахи освячуваному, але тепер в одну мить оскверненому храмі, присутність чогось страшного, інфернального, яке не скоро й далеко не добровільно вступиться із зайнятою ним при допомозі святотатців сакральної території: “І вирвані з іконостасу двері та оголений підставець престолу, солома, що лежить так, як лежала тоді, коли на ній спали воїни чужого народу, і навіть ті скинуті зі стіни чорні олійні образи з прохромленими обличчями – *все це говорить винятково дивною мовою, мовою, яка входить у святе святих людини і розростається там до неймовірних розмірів*” [702, с. 450]. Якщо взяти до уваги ту важливу особливість, що лише в храмі чи на особливій, святій і священній території, людина може отримати очищення від усіх нею скоєних гріхів (саме з цієї причини мусульмани вважають за необхідне бодай раз у житті відвідати Мекку чи Медину, а для українців і досі важливими виявляються прощі до наділених особливою сакральністю храмів), то десакралізація церков, а в часи войовничого атеїзму їх масове закриття й категорична заборона в державних масштабах практично всім громадянам відвідувати храми здатна однозначно розцінюватися, як сатанинський імператив не допускати нікого до очищення від гріхів і не давати можливості самому сакральному місцю підтримувати свою святість.

І Т. Осьмачка, і В. Барка, які на власні очі бачили розкуркулення, колективізацію й голодомори, а У. Самчук хоч і не бачив, зате чув про ці події з уст очевидців, у своїх літературних текстах однозначно дають зрозуміти, що відчайдушна опірність злу в пореволюційній Україні зменшилася тільки з причини нещадних репресій (у романі У. Самчука “Марія” натрапляємо на таке іронічне обігрування нібито зовсім “малої” ціни компромісу: “*Всього тридцять троє людей попало на Соловки, і церкву добровільно самоліквідовано*” [704, с. 114] і масового голодомору: доведення побожних, милосердних українських хліборобів до дітовбивства і людоїдства, а міських голодуючих пролетарів – до спродування за безцінь в “Торгсіні” золотих і срібних натільних хрестиків, які досі переходили з роду в рід як найбільші реліквії. У таких умовах конфіскація церковного золота у романі “Жовтий князь” В. Барки (на відміну від драми М. Куліша “97”) відбувається вже

навіть без голосування й ілюзорної обіцянки представників влади привезти взамін за церковне золото хліб. Отже, протистояння нації слугам диявола зменшується пропорційно до рівня зубожіння розкуркуленого й колективізованого народу. Якщо в драмі Куліша сільські багаті Гиря і Годований у голодних двадцятих роках ще мають сміливість виступати на зібранні відверто й навіть рятувати від голоду село втаєним від радянської влади ячменем, то заможний господар й за характером далеко не слабовольний колишній матрос Корній Перепутька в голодному 1933 вже покійно вступається з ним же збудованої хати, віддаючи ключі синові-їуді Максимові, а жителі Кленоточі в романі В. Барки “Жовтий князь” настільки тихо, що аж нібито непомітно вимирають один за одним, не спромігшись на найменший опір чи бодай прояви найменшого невдоволення існуючою владою. Переховування церковної чаші в цьому художньому тексті служить лише міфологемою вічного тяжіння людського духа до Бога. Закопана церковна чаша, як у казках і легендах зачаровані скарби, з кожним роком очищається від осквернення нечистими часами і підходить ближче до поверхні ґрунту, аж поки не вийде назовні, але це станеться тоді, коли надійде нова епоха, встановиться інша влада й народяться інші люди, що прекрасно усвідомлює єдиний вцілілий з великої родини Катранників сирота Андрійко [57, с. 383], побачивши перші промені сонця якраз навпроти того місця, де закопана чаша.

Священні предмети, як і освячені культові споруди, втримують у собі святість доти, доки матеріально існують навіть у вигляді деталей, фрагментів, залишків чи руїн. Тільки повне матеріальне знищення веде до заповнення колись сакрального простору простором профанним. Ілюстративним матеріалом для пояснення такого метафізичного явища може послужити уривок з вірша О. Пахльовської “Дорійський ордер”: “...Він думає, може, що слово “руїни” / отут народилось, між грецьких руїн. / Немірний простір вселюдської драми, / де пам’ять не знає шляхів нетрудних! / ...Я думаю сумно: / як бути тим храмам, / що вже і руїн не лишилось од них?” [625, с. 96]. Але якщо у „Старшому боярині” Т. Осьмачки замах на церковну споруду лише вгадується, то в „Плані до двору” та „Ротонді душогубців” цього ж автора подано вражаючі картини занепаду храмів, реальної наруги над святинями, найдикішого більшовицького глуму над будівлями, які ще зовсім недавно вважалися настільки недоторканими для зла і гріха, що тут навіть останній п’яничка не смів появитися нетверезим, а найзапекліший курець – затягнутися цигаркою на церковному подвір’ї. У романах У. Самчука “Волинь” і “Марія” подано страшні епізоди розправ прихожан над злісними порушниками церковного етикету, але таке чиниться лише в перші дні встановлення радянської влади: “Новий рік. Церква наповнена людом. У монастирській церкві на самому переді в шапках два матроси під час служби курять цигарки” [704, с. 86]; “Каміняків матрос у шапці до церкви заходить. Од свічки цигарку прикурює, і що хоч йому роби” [702, с. 425], – і закономірний результат: розлючені святотатством односельці ногами викопують матросів-односельців із церкви, а сина сільського конокрада під

час його поведінкою спровокованого самосуду безжально вбивають. Проте інфернальні сили, як однозначно наголошують І.Багряний, В.Барка, У.Самчук і Т.Осьмачка на сторінках своєї прози, не відступають. Більшовицька диктатура їм гарантує право диявольської влади: “Комунізм – це найбільше в світі ошуканство. Аж тоді – злочинство... Ошуканство було витонченішим, а терор – тотальним... Верховний Люцифер сформулював більшовицькі скрижалі як «науку перемагати»” [398, с. 19, 20, 22]. Заслугою Т.Осьмачки стає те, що його літературні герої гинуть непереможеними. У творах І.Багряного й У.Самчука лише окремі особистості виживають страшною ціною терпіння, мук і найзловісніших випробувань або також приймають мученицьку смерть, не поступившись ні ідеалами, ні совістю, ні правом жити на предківській землі й витримавши усі удари й підступи інфернальних сил. Причиною такої несхитності й феноменальної двожильності стає насамперед їхня віра в Бога, релігійне виховання в батьківській сім’ї з раннього дитинства й національне осердя, що відзначається високим рівнем духовності й моралі. Якщо ж розглядати романи “Ротонда душогубців”, “План до двору” Тодося Осьмачки, “Сад Гетсиманський”, “Людина біжить над прірвою”, “Огненне коло”, “Розгром” Івана Багряного чи “Марію” або “Волинь” Уласа Самчука з точки зору міфологічної моделі світу (за Є.Мелетинським), якою стає кожен талановито написаний художній текст, то впорядкування хаосу (ентропія) в космос (соціальний, національний, екологічний і т.д. порядок) завжди веде до “гармонійного розв’язання конфліктних ситуацій”, що “зовсім не ставить під сумнів дану космічну модель” [398, с. 256], як один з багатьох можливих шляхів до Бога. “Унепритомлення нації” (за О.Забужко) через примусове насаджування на рівні освіти й виховання – чужої мови, чужих ідеалів, ана рівні свободи совісті – безбожництва й атеїзму, на рівні світогляду – “тотального відчуження... від історичної дійсності” [305, с. 136] неминуче призводить до того, що поспільство, як основна маса народу, надовго ціпеніє, наче кролик перед удавом, і не тільки взагалі не ставить важливих для свого достойного існування запитань, а й перестає думати взагалі, натомість покійрно “ковтаючи” голі партійні лозунги. Іноді заціпенілим виявляється ціле покоління, що для нації стає непоправним явищем, і вивести з такого стану сучасників їхнім митцям може вдатися лише тими художніми текстами, які діють на реципієнтів на рівні їхньої ж підсвідомості, тобто володіють міфологічним світовідчуттям. Надовго вилучена з практичного обігу в материковій Україні, література української діаспори виявилася тими дивовижними ліками, які навіть постфактум почали приводити до тями громадян, які народилися в часи СРСР, зовсім не вивчали історії України в школі й університетах, не вірили в Бога мало не впродовж усього свого життя. Що ж сталося й чому? На рівні міфологічних інтерпретацій провідні митці української діаспори вели мову не стільки про реальні події 20 – 50-х років і достовірних героїв, стільки про те, що для української людини було, залишилося й залишається найважливішим, найціннішим і неперебутним упродовж віків.

Тож, наприклад, замах окупаційної влади на астральну Україну, як на велетенський Божий храм, Т. Осьмачка показує, охоплюючи значно ранішу точку відділу в часі, ніж 1917 рік. Один з його літературних героїв – Лукіян Кошелік – прямо заявляє, що й російський царизм вихолощував ментальність українського високоморального народу на пні, насаджуючи ті орієнтири, які були близькі насамперед світоглядам націй ординського характеру. В такому випадку земний храм не ставав точною копією астрального, небесного, й прості люди це тонко відчували, як розуміли й ущербність такої святині, що вже не могла належно виконувати власну місію: „Ось у нас церква є... А хто її збудував? Цар. А чи таку, як ми хотіли? Ні, не таку. Адже, як пригадуєте, Ларивон Гатибур, наші батьки розказували, казав: «Нам церкву треба святого Пантелеймона, бо він глядить жнив, глядить, щоб лиха рука не спалила кіп». Так, це наш святий. А цар у нас йому церкви не поставив, а збудував Марії Магдалині, що охороняє дитячі захисти і приплудних дівок. Подумаєш, то справді с о в е ц ь к а свята. А нам треба сторожі, найбільше до жнив, до кіп. Окрім того, Пантелеймон р о з г а н я є громом ще й ч о р т і в . Ось тепер би він нам і знадобився!» [606, с. 129]. Як бачимо, не тільки Марія Магдалина в уявленні безправних колгоспників, нажаханих розгулом пореволюційної сексуальної розпущеності асоціюється із вседозволеністю, а й у їхньому світорозумінні підсвідомо формується думка, що аморальна поведінка притаманна червонозоряним окупантам, в основній своїй масі – чужинцям. Безперечно, селянам не обов'язково було володіти інформацією про розпусту російських дворян й амурні справи при царському дворі [437, с. 170–171], [521, с. 107–148] чи про з усією відвертістю змальований М. Горьким факт типового “снохашества” [192, с. 446] та його наслідки в оповіданні “Пташиний гріх”, як і не виникало потреби в розумінні витоків теорії “склянки води” [129, с. 161], як промовистого складника сексуальної революції. Чорти і більшовики, як насамперед виразно аморальні сутності, зведені в селянському міфологічному, в отже, підсвідомо закріпленому уявленні, до спільного знаменника. Ю. Шерех про подібне осяяння пересічної людини вражаюче правильним розумінням містичної суті того, що відбувається чи відбулося, писав, що коли руйнуються споконвічні основи глибоковіруючого старого села, коли світ зривається з завіс, ці почування, перетворюючись із колективних у індивідуальні, несподівано відтуляють персонажам якийсь прозір у вічність [175 930, с. 258]. Тож не дивно, що в часи примусової колективізації Нерадькові з роману „План до двору” Т. Осьмачки здається, що сільська церковця прострелена, як і багато хто з його вже мертвих друзів і родичів. Коли комсомолец Дуля (вуличне прізвисько свідчить про його нікчемність у громаді й явну зневагу земляків) чіпляє на церковний хрест відро, а в цю посудину заради розваги вкладає зв'язаного кота, несподівано (і це в білий день!) прилітає велика сова (символ смерті, а водночас і мудрості) й видзьобує атеїстові очі. Сова ж знищує і кота, але підтекст уривка побудований так, що навіть пересічний читач внутрішньо здригається, збагнувши, що справа полягає не в хижості нічного птаха, а в оскверненні

через кров, тим більше, що у християнстві кров уособлює душу людини (“бо душа тіла – в крові вона, а Я дав її для вас на жертівника для очищення за душі ваші, бо кров та – вона очищує душу” [93, с. 122] (Левит, 17:11)), а Дуля недостойній душі (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 251). У відповідному абзаці художнього тексту Т.Осьмачки звучить урочисте, біблійно-пафосне застереження: „І вранці люди бачили, як із глиняника висіли котячі кишки, і бачили, як капала з їх кров на ту кров, що набігла з людини. І змішалася людська кров з котячою. І осквернилася людина, наділена від Бога душею так само, як і Божий храм осквернився від людини” [606, с. 209]. Проте письменник не насаджує думку про безпомічність і беззахисність святині: навіть осквернений храм має можливість очиститися, а Бог за наругу жорстоко й повчаюче карає винних. Невеличка сільська церковка переповнена такою духовністю й світлістю, що знігелювати їх Силам Зла непросто. Під час похорону Овсія Бруса вона внутрішньо освітлюється, і особливо зримим це стає при проекції храму на водну блакить: „Сонце, засвітивши церкву серед плеса, разом із нею дихнуло там прозорою тишею” [606, с. 165]. Така пейзажна картинка у повісті не випадкова. Вона містить суттєвий і дуже глибокий філософський підтекст. У М. Еліаде читаємо, що вода символізує всесвітню сукупність віртуальностей: “Вона – *fons et origo*⁵, резервуар усіх можливостей існування; вона передує будь-якій формі і підтримує будь-яке творіння... Символізм води передбачає як смерть, так і відродження. Контакт з водою завжди дає можливість відродитися: за розпадом іде “нове відродження”, а занурення запліднює і збільшує потенціал життя” [272, с. 69]. До того ж, як на пейзажах японських митців, у художньому тексті водяне дзеркало відбиває зображення на протилежне за значенням, міняючи “мінус” на “плюс”: осквернена богохульством атеїста Дулі церква очищається водою, і храм знову набуває сакральності.

Для героїв Осьмачки Бог і храми Божі важать дуже багато. Треба сказати, що труднощі виживання й навіть фатальність історичних подій прості люди сприймають, як щось проминує і нездатне зруйнувати Божий замисел. Тому не дивно, що не конкретний персонаж, а збірна душа нації, замилювавшись вранішньою красою України, впевнюється у неперебутності свого краю й народу: „І кожний, вгледівши її з лугів, не втримався б і вимовив би: – Слава тобі, Господи, і сьогодні зійшло сонце, хоч і сьогодні катівська влада на Україні” [606, с. 127]. А Нерадько робить досить влучний висновок стосовно панування існуючої влади в його споконвічній дідизні й материзні: „Це не Україна, це чуже лихо на Україні. Справжня Україна у наших серцях” [606, с. 103]. Така філософська думка автоматично викликає асоціацію з храмом у душах, отже, й у цьому випадку, як і про храм у Єрусалимі згідно Святого Письма, йдеться виключно про явище небесного плану – астральну Україну, задуману самим Богом.

Антицерква як диявольське капище, протилежне Божому храмові, появляється у „Ротонді душоубців” Т. Осьмачки і є єдиним зловісно-інфернальним символом подібного змісту в усій українській літературі. Власне, червона ротонда – основний образ-символ цього твору – побудована у візантійському стилі, увінчана куполом споруда, яка зовнішньо нагадує більшість українських церков, але внутрішньо відрізняється інтер’єром і присутністю „ката над катами” [610, с. 20] – Сталіна. На думку Ю. Шереха, в Осьмаччиних творах взагалі цей “кремлівський кесар большевизму показаний без карикатури і зниження, але його програма – це програма сатани, висловлена з цинічною одвертістю” [930, с. 261], тому під час прочитання тих Годосєвих сторінок, де йдеться про Сталіна, неупереджений читач завжди відчуває присутність пекла. Закономірно, що й сама ротонда зловісна і похмура, її інтер’єр вражає кривавими, власне, їдко-агресивними кольорами зради й підлості: темно-червоним, чорним у поєднанні із жовтим, червоним у поєднанні з жовтим, оскільки саме ці кольори, як і фіолетовий, за Лосєвим [474, с. 53 – 62], – домінуючі барви пекла і самого Люцифера, а подібна колористика дуже характерна для розділу “Пекло” “Божественної комедії” Данте. У той же час Осьмаччина ротонда-цитадель для зборища душоубців у фізичному світі більшовицької держави 20-х – 30-х років ХХ століття стає земною копією з оригіналу інфернальних за змістом потойбічних споруд (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 253). Є. Нахлік пише, що, як усі геніальні митці, “...і Пушкін, і Шевченко шукали Бога і замість Нього часом з жахом, у розпуці бачили “порожні небеса” [563, с. 512]. Припускаємо, що й Осьмачка теж не завжди знаходив Бога, але з порожніх небес, як із дзеркала, що відбивало земну Україну в часи колективізації, на нього часто ошкірювалося самовпевнене й зловтішне обличчя Сатани й поставали картини справжнього пекла.

За Н. Зборовською, якщо в українському фольклорі ми спостерігаємо зверхне й іронічне ставлення героїв до демонічних сил, з якими вони вступають у сутичку, відчуваємо непохитну віру людини в їхню кінцеву поразку, то в Тодося Осьмачки такої світлої віри нема [316, с. 131], і лише яскраво виражене міфологічне мислення дає можливість цьому авторові через художні тексти подавати картину тісного взаємозв’язку людини і Бога навіть тоді, коли сам особисто Т.Осьмачка у всемогутності Бога вже серйозно сумнівається. Втім, саме внаслідок хитань і сумнівів автора такі Осьмаччині прозові художні твори, як “Ротонда душоубців” і “План до двору”, огорнуті неоднорідною міфологічною аурую, що її постійно випромінюють підсвідомо закладені у ці тексти як животворні кристали “небесної”, так і “радіактивні” згустки “пекельної” матерії, вихоплених митцем з Небесного Архіву. У статті “Демонізм як характерна риса прозового дискурсу Тодося Осьмачки” Н. Зборовська акцентує саме на такому аспекті: “Містифікуючи свою прозу, Т. Осьмачка представляє диявольську природу історичних протиріч, в коло яких потрапила Україна, ставши “зачарованим місцем”, проклятим часопростором” [316, с. 127]. У цьому трагічному випадку лише високоморальна українська людина може

протистояти Силам Зла, бо під її ногами земля батьків, сакральна територія, на яку заповзялося як інфернальне, так й ідеологічно-класове зло.

“Людська доля – і земна, і посмертна – залежить від ласки та зведення Божого, а тому може бути наслідком цілком, здавалося б, випадкових та неважливих причин.., і щабель розміщення в райському амфітеатрі визначається не за головним діянням життєвим, а тільки за першим спонуканням із Божим свобідним вибором” [263, с. 599], – наголошує Є. Дроб’язко, коментуючи “Божественну комедію” Данте. Іншими словами, вартість земного людського вчинку визначається насамперед тим, чи захотіла людина підсвідомо або свідомо почути голос Бога (персонаж Осьмаччиного оповідання “Психологічна розрядка” Гарасим Сокира, талановитий митець, цей Божий оклик одного разу сприйняв суто фізично, але протракував його в душі народних уявлень: “І він тоді теж почув невідомо чий голос: “Гарасиме”. І хтось тоді йому дома з’ясував, що то озивається тиша, аби людська душа не чула самоти і не боялася” [609, с. 140]) й чи належно зреагувала на нього своїми помислами, вчинками і діями. Проте тим, хто готовий списати на Божу вказівку людські злочини й злодіяння, треба пам’ятати: Бог на зло не підмовляє – це сфера диявола, Бог, в найтрагічнішому чи найтяжчому для людини випадку, її лише випробовує. Але, знову ж таки, безплідні, хоч навіть найкращі наміри людини, без прикладання нею жодних зусиль для реалізації, не розцінюються Богом як пом’якшуючі обставини. У народі в такому випадку кажуть, що добрими намірами у пеклі весь поміст викладено. Ось чому герої Осьмачки не просто терплять і скаржаться, а жертовно протестують й активно протистоять вакханалії комуністичної влади.

Інфернальний світ на рівні підтексту показаний навіть у соцреалістичних романах письменників материкової України, які були сучасниками багатьох майстрів прози літератури української діаспори. Міфологічне трактування нічної інфернальної присутності в момент моральної смерті Єльки спостерігаємо у романі О. Гончар “Собор”. На відміну від кінецьсвітних міфологічних картин з причини приходу в українські села диявольської за суттю радянської влади в прозі Т. Осьмачки, У. Самчука, В. Барки, класик радянської літератури М. Стельмах у романах про 20-і роки й масове розкуркулення, серед яких особливе місце належить великому епічному полотну “Кров людська – не водиця”, жодного разу не подав посягання місцевих комуністів на церкву. Що цікаво, митець-естет і оспівувач селянського менталітету наче зумисно обминав питання закриття і нищення храмів (детальніше про інфернальні посягання в романах М.Стельмаха “Кров людська – не водиця” та О.Гончара “Собор” – див. “Слід неволімого Протея”, стор. 254–259). У романі “Правда і кривда” М. Стельмах підтекстово наголошує, що людську віру в Творця не можна знищити жодною атеїстичною пропагандою. Міфологічне тло в романі вперше проявляється, коли автор описує єдині вцілілі в селі споруди – дзвіницю й церкву, в якій священник дозволив розставити шкільні парти й вчити дітей у ті дні, коли не правилось Богослужіння. Інфернальні сили допустити подібного

не можуть. Шляхом шантажу і залякування сільського священника радянської доби неминуче змарнованою долею (і кар'єрою) сина (“Рядовим, думаю, і повернувся б, якби не підчистив свою анкету... Та й орденів нахапав! Чи довго доведеться носити їх?” [790, с. 362]) довоєнний райкомівський чиновник і підлий зрадник, безпосередній призвідця арешту гестапівцями жінки, яка прийняла його в прийми й допомагала партизанам під час війни, на догоду Силам Зла домагається від панотця доносу. Важливо, що на злочин панотця Поцілуйко підмовляє саме в храмі й це коїться якраз в день оголошення перемоги над фашистами, саме тоді, коли священник нарешті полегшено зітхнув: син повернеться з війни живим, війна закінчилася! Саме з цієї причини перший День Перемоги для Хрисантія, як до речі, для багатьох його співвітчизників, видається співрівним Великодню, а тому священникові дуже страшно в такий довгожданий момент тяжко грішити, свідомо підставляючи чуже життя під реальну небезпеку арешту й фізичного знищення. Якщо до цього епізоду в сюжетній лінії священника всі події розгортаються більше в психологічному руслі, ніж архетипному, то надалі – у виразно міфологічному трактуванні з усіма типовими для такого трактування гріхопадіння етапними вузлами: переступ – усвідомлення непоправності гріха – катарсис – смерть, як звільнення від перебування в ущербному й грішному фізичному світі і водночас Боже всепрощення за скоєне. Страшне передбачення отцем Хрисантієм свого недовгого перебування серед живих справджується в найгіршому варіанті. Священник не помирає, але зазнає настільки нестерпних мук совісті, що скочується до тихого божевілля, втративши пам'ять і смисл жити далі. М. Стельмах акцентує на різючих змінах ще недавно наділеного громовим басом життєлюбі ще й бабодурі: “Він довго-довго придивлявся до Марка, а потім на віджилих щоках ворухнулися зморшки: – Я десь бачив тебе, чадо, живого чи мертвого... Але де?.. – скорботно похитав головою, на якій пухом кульбаби тремтіло останнє волосся. – Що в дитинстві було – пам'ятаю, а що пізніше – все повитрушувалося з голови. Бачиш, яблука допіли, але я їх уже не їстиму, – і жовті, воскові сльози поволі покотилися по його висушених щоках” [790, с. 423 – 424]. Образ отця Хрисантія виступає збірним образом фізично й психічно знищених, але остаточно не запроданих Силам Зла священослужителів радянської епохи.

Проблема Бога і божественного як у літературі діаспори, так і в материковій українській літературі відповідного періоду постає достатньо розробленою митцями. Особливий інтерес до неї письменників різних літературних напрямків і світоглядів однозначно засвідчує її особливу важливість і актуальність як, власне, для самих авторів, так і для потенційних реципієнтів-читачів. Літературні герої, через характери й колізії долі яких розв'язуються найважливіші вузли проблеми Бога і божественного у художніх текстах, найчастіше виявляються літературними типами або літературними характерами, але аж ніяк не епізодично-схематичними персонажами, що також однозначно засвідчує: митці свідомо чи підсвідомо відводили саме цим героям особливе місце й визначали особливу роль для

втілення й реалізації чи не найголовнішого складника національного міфу – взаємовідносин людини з Богом і божественним в межах сакральної території Вітчизни, даної Творцем як відповідне підсоння (земна Земля Обітована) кожному народові за взірцем астрального прототипа національної держави, але про це скажемо докладніше окремо.

4.2. Протистояння Фауста і Мефістофеля, як основна міфологічна колізія морально-етичного вибору людини в умовах бездержавності її нації

Д. Донцов у праці “Від містики до політики” наголошував, що українці, на жаль, найчастіше половинчасто сприймали Божу науку: “Може, причина невдач останніх національних зривів була та, що робилося половину діла. В добу, подібну до нашої, казали: “Скоріться Богові і протиставтеся дияволу, і втече від вас”(Ап. Яків IV, 7). Не раз двоєдушні чинять перше, та не мають відваги на друге. Або мають останню, та не приймають першого. Тому й не можуть відігнати ані від себе диявола, ані від країни своєї. Коли зрозуміють цей основний наказ бодай немногі – многі, і країна з ними, підуть за тими першими” [256, с. 6]. У художніх творах митців української діаспори подібна ідея найвиразніше звучить у романі “Марія” У. Самчука. На противагу багатьом покірним українським літературним персонажам, які сповідують вчення Ісуса Христа про те, що, коли тебе вдарять у праву щоку, треба підставити кривдникам ще й ліву [93, с. 8] (Матвія, 5:39), герой цього твору Гнат Кухарчук, якому більшовики дали прізвиського Господи Помилуй, дуже добре розуміє, що Бог діє лише через рішучих і вольових людей і бажає бачити їх сильними духом: “...*Чому зітхаєте і звертаєте ваш погляд до неба. Не вірте. Звідти не впаде огонь і не спалить її – землю оскверненну. Бог не на те її творив, щоб палити.* Зверніте очі ваші на вас самих. *Бог любить тих, хто бачить в собі частину Його самого, Його безсмертного, Його розумного і Його всемогучого.* Яке маєте право ви, діти найкращої з країн, не чути себе такими?” [704, с. 119]. До речі, подібно тлумачиться ставлення Господа до людей у хвилини їх жорстоких випробувань у романі П. Загребельного “Диво” (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 245).

Людська душа, за Б. Расселом, – це своєрідний сплав Добра і Зла, арена боротьби двох начал, одне з яких – часткове, обмежене, егоїстичне, а інше – всезагальне, безконечне, безпристрасне. Смертне життя, яке однакове у людини і тварин, прив’язане до тіла і завжди оцінюється з позиції “тут” і “тепер” [676, с. 67]. Якщо ж узяти цю точку зору за точку відліку, то можна, аргументуючи незаперечними фактами й оперуючи не тільки філософськими, а й літературознавчими поняттями, дійти до висновку, що у багатьох художніх текстах досі простоює облогом, бо не торкнена дослідниками, цілина того багатющого потенційно інформативного пласту, який помимо власного бажання і позасвідомо для самого себе розробляли автори, вважаючи, що цим незрозумілим до кінця для них самих будівельним матеріалом всього лише скріплювали, як арматурою, явно видимі частини

твору, які розуміли до кінця і приділяли їм належну увагу. Мова йде не про підтекст, а про явище міфопоетичного характеру, ауру твору, яка складається з певних міфопоетичних парадигм, міфологемних прожилок (за аналогією до космічних струн у Всесвіті) і міфемних вкраплень тонкої природи походження, на рівні яких підтекст уже через свою велику питому вагу втриматися не може, тобто про міфічну канву твору.

Древня мудрість каже: “Людина ніколи не дорівнює сама собі” [714, с. 3]. Афоризм увиразнює не тільки те, що цілісність людини створюється не окремою одиницею, а всім людським суспільством, а й те, що, за К. Юнгом, нав’язується Тінню, не є легко і до кінця виправним, не піддається коригуванню ні ззовні, ні зсередини, через що навіть сам великий швейцарець припускався думки про поняття Тіні як зухвало вторгненої і повноправної автономної особи чи над-особи в людську психіку: “Хоча при наявності проникливості і доброї волі Тінь може бути до певної міри асимільована свідомою частиною особистості, досвід показує, що в ній присутні ті або інші риси, які демонструють вкрай уперту протидію моральному контролю... Не допомагає ні проникливість, ні воля, оскільки джерело емоцій таїться, поза всякими сумнівами, в *іншій особі*” [955, с. 168]. Цю точку зору не маємо права приписувати виключно К. Юнгу, адже навіть психоаналітики, серед яких і З. Фройд, навіюють нам дуже неприємну ідею відносно того, що дримає на задвірках і в осколках людської душі [966, с. 460]. Церква ж однозначно говорить про ворожу силу, неспіврівну з людськими можливостями, й закликає людину в скрутний час кликати на допомогу виключно Бога.

Ставлячи сьогодні наріжним каменем цілого підрозділу наукового дослідження проблему Фауста і Мефістофеля, ми насмілюємося заявити, що ця проблема існувала й повноцінно функціонувала ще задовго до Й.-В. Гете і навіть до середньовічних легенд про алхіміка, який начебто запродав дияволу душу. Та міфологічні матриці дуже легко мімікризуються до невпізнання, і часто їх можна не помітити або не впізнати. За Дж.Кемпбелл, “не існує остаточної системи трактування міфів, і така система ніколи не виникне. Міфологія подібна до бога Протея, “морського проникливого старця”; цей бог... стане являтися вам усім, що повзає по землі, і водою, і полум’ям обпікаючим. Мандрівникам по життю, які бажають більше довідатися про Протея, дається порада: «Не боячись, тим міцніше його тримай» [368, с. 63]. Спробуємо й ми виявити Протея там, де він притаївся настільки, що його майже непомітно. Під час прочитання романів І. Багряного “Сад Гетсиманський” та “Людина біжить над прірвою” в уважного й сумлінного читача обов’язково виникає відчуття, що у цих художніх полотнах спільною є не лише тема, а й щось набагато глибше, підтекстове й дуже суттєве, хоч воно й певною мірою невловиме і дуже рухоме, а через це при найменшій слушній нагоді завжди вислизає. Факти свідчать, що над романами “Сад Гетсиманський” і “Людина біжить над прірвою” письменник працював паралельно у 1948 – 1949 роках. Уже цей аспект спонукає до висновку, що в процесі творчої реалізації задуму автор

користувався матеріалом для обох своїх творів принаймні з одного “відділу” Астрального Архіву (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 331) і що цей “відділ” пропонував йому не стільки фактаж і характери (це Багряний без особливих внутрішніх потуг міг почерпнути з власної біографії, тим більше, що “майбутній герой “Саду Гетсиманського”, alter ego письменника” [898, с. 297] з’явився ще в оповіданні “В сутінках” у 1927 році (публікація у журналі “Всесвіт”)), скільки підтекстову міфологічну структуру написаного. Обидва романи не вкладаються в типову архітектонічну модель: сюжет у цих творах має лише допоміжне значення, тема випробувань і мук надто одноплосинна, час (звісно, міфологічний) зупинився, внаслідок чого превалювання страждань головних героїв могло би здаватися нав’язливим, а в кінці романів навіть заангажованим, підсиленням заїжджено-впертим акцентом, що дало підставу М. Наєнкові при аналізі питання позиції автора нагадати, що довгий час дослідники творчості О. Дюма не могли збагнути, чому Дюма-батько з таким жовчним сарказмом і відвертою неприязню у “Трьох мушкетерах” ставився до свого персонажа Рішельє і до католицизму взагалі (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 332). Зіставляючи життєву колізію Дюма з репресіями в житті І. Багряного, М. Наєнко пише: “Хіба в “Саді Гетсиманському” І. Багряний не поквитався (за всіх!) із загратним більшовизмом?..” [4, с. 3]. Проте підтекстова сюжетна лінія найправдивішого українського роману про сталінські репресії тримає читачів у постійній напрузі, а між рядками вичитується щось інше, ніж те, про що ведеться мова у зовнішньому шарі тексту.

Уже в “Саді Гетсиманському” обрамлення відіграє містичну роль. Цей дещо завуальований самим автором у контексті написаного майже невловимий елемент кільця наче навмисно то зринає, то щезає, то забувається, то відходить на задній план, зникає надовго, примушує читача не надавати йому значення, не зіставляти з подіями, з переживаннями головного персонажа, внутрішньо не аргументувати ним свої читацькі висновки, щоб зате згодом пролунати розрядом грому з ясного неба. Все, що всередині обрамлення роману, – сіре, “зеківське”, страшне і пекельне, але при цьому виключно земне й фізичне. Все, що в самому обрамленні, – має присмак чогось недомовлено-містичного і все-таки наперед визначеного Вищими Силами: “Суто камерну, безпросвітну основу оповіді обрамлюють виконані в народнопісенному, подекуди бетховенському стилі початок і кінець” [147, с. 17]. Пригадаймо: старий коваль Яків Чумак прагне перед смертю побачити своїх чотирьох синів, які, з точки зору старшого покоління, у чужому й жорстокому світі виборюють собі життя, пристосувавшись до умов і вимог тоталітарної системи, але, не дочекавшись приїзду синів, помирає, так і не повідомивши їм особисто свого заповіту. На рівні реалістичного мислення тут усе нібито логічно й просто, але на рівні мислення міфологічного незримо зав’язується тугий вузол невирішеної проблеми кровних зв’язків усіх членів сім’ї із приреченим тоталітарною системою на смерть наймолодшим сином і братом: “Чи ж не з того моменту переймаємося ми напруженням, коли скромний та непомітний отець Яков

закриває Біблію і тихесенько кудись щезає, а чотири брати, зібравшись у батьківській хаті, гомонять між собою, нічого не підозрюючи, полонені журбою і радістю?” [147, с. 17]. І справа тепер уже полягає не в тому, що старий особисто не виголосив синам заповіту, адже тестамент трьом старшим дітям передано дослівно, і звучить він з уст матері: “Щоб ви – сини його вірні, старого Чумака, старого коваля діти рідні міцно купи трималися та й найменшого брата рятували. Щоб рятували, щоб його спасали... Бо не знатимуть кості батьківські спокою і на тому світі...” [44, с. 26]. Три старші Чумаченки, високопоставлені військові чини (у “блискучих уніформах”) радянського апарату, добре розуміють, що мав на увазі батько, адже “кожному з них його – Андрієва – доля вписалася на шкурі” [44, с. 27], тож із появою наймолодшого земля під їхніми ногами горіла, бо прийшлося сидіти за одним столом і поминати батька з утікачем зі сталінської каторги, “ворогом народу”. Сцена зустрічі братів виписана письменником, як поява Андрія-привида з того світу, тому навіть покvapливе прощання чужої людини – отця Якова – виглядає слушним виявом не стільки толерантності, намагання священника не заважати родині побути укупі, скільки проявом страху за себе самого: “Отець Яков не витримав цієї сцени. Він довго, вражений, дивився на Андрія. Потім, зустрівшись з його поглядом, тихенько закрив Біблію, немовби вичитавши у тім погляді, що він тут зайвий, – так і не дочитавши про сад Гетсиманський, шмаркнув носом і тихенько вийшов; кивнув мовчки всім на прощання – власне, ні до кого, – до старого Чумака на покуті, бо всі інші були зайняті чим іншим” [44, с. 26]. Проте внаслідок високоморальної атмосфери міфу прибуття усіх(!) синів на похорон батька відповідний абзац тексту постає настільки світлим і чистим, за винятком натуралістично-непривабливої деталі “шмаркнув носом”, яка стосується священника, що читач наче забуває про вже окреслену автором у проєкціях тіней інфернальну фігуру, про певні явні авторські застереження, зокрема: “І від самого ранку сидить біля неї отець Яков (*чомуś неодмінно Яков, а не Яків, бо то, бач, звучить дуже фамільярно і по-простяцькому*, бо то Яків просто старого Чумака звали, бо був коваль), *єдиний, якимсь чудом уцілілий священник* на цілу околицю, а може, й *на ціле місто*” [44, с. 22]. Досить зосередити увагу на відповідних авторських підказках-алюзіях, як стане зрозуміло, що священник вражений найстрашнішим гріхом у християнстві – гординою – і що навряд чи випадково в радянські часи він залишився єдиним панотцем на всю околицю.

Як і в “Огненному колі”, в цьому творі теж виразно прослідковується метафізичний закон синхроністичності. Біблійний сюжет, пов’язаний з вчинком Іуди, а найбільш виразно – з Оливковою горою і садом Гетсиманським, де Ісус спочатку просив апостолів, щоб вони не спали й молилися, душами своїми були з Ним, але апостоли так і не зуміли піднятися над мирським і фізичним, поринули в глибокий сон якраз тоді, коли найбільше були потрібні Учителю, а далі Христос пережив найтяжчі хвилини розпачу, коли благав у свого Отця Небесного, щоб обминула чаша принижень і страждань Бога в людському фізичному тілі й, не допросившись,

вимушений був погодитися з наперед визначеною Своєю страдницькою долею, у романі І. Багряного пов'язаний не тільки з назвою. Саме уривок про сад Гетсиманський з родинної Чумакової Біблії читає священник на поминках, хоча міг би обрати зовсім інший фрагмент зі Святого Письма й аж ніяк не акцентувати на зраді Юди й відступництві Петра, якщо сам на щось подібне вже наважився чи його до цього раніше приспонукали силою. До того ж Чумачиха, ледь почувши ім'я біблійного зрадника з Іскаріоту, змінилася на обличчі: “На цім місці стара мати здригнула, затиснувши папірець, наче їй... дійшло до свідомості ім'я «Юда», при якому завжди стискалося її щире материнське серце” [44, с. 22]. Згодом найважливішою метою Андрія, хоч само собою розуміється, й усіх інших ув'язнених членів його родини, виявиться нестерпне бажання дізнатися ім'я зрадника, щоб безпідставно не підозрювати інших, не винних у зраді, переконатися остаточно, щоб не терзати себе внутрішньо ще й тією думкою, що видав хтось дуже близький, на кого ти покладався, як на самого себе. У романі образ Юди стає ледь не метафізичним фантомом, як, до речі, образ всюдисущого Карно у повісті М. Хвильового “Санаторійна зона”: “Юда – це те, чого не можна помацати, це ірраціональний закон будь-якого суспільства, поки воно не прийшло до Бога... Це привид новітньої епохи” [147, с. 17]. До того ж, образ зрадника у “Саду Гетсиманському” І. Багряного двоїться, троїться, безперестанно множитья і набуває подоби різних тюремщиків і слідчих. Всі вони ще недавно були нібито добропорядними людьми з високими (справжніми чи фальшивими – це вже інша річ) ідеалами, а тепер зробилися мучителями й катами. Про таке масове явище у суспільстві науковці говорять як про стихійний прорив підсвідомих фрустраційних сил у свідомість нації. На жаль, ніхто з відомих світових психоаналітиків не досліджував психічного феномену більшовизму в роки репресій в СРСР, а це було би дуже цікаво, адже небезпідставно “Дж.Оруелл зауважив, що про тоталітарні режими найглибше можуть написати письменники Східної Європи” [147, с. 18], оскільки це Каїнове тавро історії їхніх народів, тому мусимо скористатися даними про подібне явище – становлення нацизму в Німеччині, задокументоване в статтях К. Юнга, зокрема у праці “Боротьба з тінню”: “Ще в 1918 р. я помітив специфічні порушення у підсвідомій сфері моїх німецьких пацієнтів, яке не можна було пояснити їхньою індивідуальною психологією... Ті архетипи, які спостерігав я, виражали первісні інстинкти, насилля і жорстокість. Коли я вивчив достатню кількість таких випадків, мою увагу привернув специфічний стан розуму, який переважав у Німеччині... У той час я надрукував у газеті припущення, що «білява бестія» просинається від тяжкого сну, і в цьому випадку вибух є цілком можливий” [959, с. 56]. Як і Німеччина, радянські Росія і Україна були ще до революції втягнені у Першу світову війну, що розбурхало навіть у пересічних представників цих держав темну силу підсвідомості, а революційні події й побудова держави майбутнього щастя на нещасті сьгоднішніх громадян лише поглибили звірячі інстинкти в психіці тих, хто опинився при владі. Інфернальна символіка (п'ятикутна зоря, криваві прапори, драконівські лозунги), заклики

до руйнування всього, що творилося націями протягом багатьох віків, пропагування вищості плебсу не тільки над аристократією, а й над вершками суспільства, сіллю землі – над інтелігенцією, підміна святинь сурогатами, а віри в Бога вірою в комунізм – все це брало початок не тільки із зовнішньої пропаганди, а насамперед і набагато більшою мірою – з підсвідомого. У К. Юнга читаємо: “Як я вже казав, хвиля, що піднялася з глибин підсвідомого після Першої світової війни, знайшла відбиток в індивідуальних сновидіннях, у формі колективних, міфологічних символів, які виражали первісні інстинкти, насилля і жорстокість: кажучи коротко, сили темряви... Формується натовп. Лідер для нього незабаром знайдеться – особистість, яка має найменший супротив, найменше почуття відповідальності, і, з причини своїх нікчемних здібностей, найбільше бажання влади” [959, с. 57–58]. Таким лідером у довоєнній Німеччині став Гітлер, а в СРСР – Ленін, а згодом – Сталін.

У повісті Т. Осьмачки “Ротонда душоубців” Сталіна в оточенні його вірних звіроподібних прихильників зображено феноменально на рівні міфу. Вождь не приховує, що саме він є “катом над катами” [610, с. 20] й вимагає від підлеглих наслідувати його в цьому ремеслі, проявляючи ще й свою ініціативу, а також висловлює хворобливе бажання послухати в кривавих деталях щось саме вже вдалося зробити його підручним. У іншому творі цього ж письменника – “План до двору” – подано страхітливу демонологічну картину, яка підкреслює внутрішню звірино-диявольську суть вождів комуністичної партії: “А серед зали *постаті Леніна і Сталіна замість чуба, одержі і чобіт враз покрилися білою шерстю*, і на пальцях, і на вухах, *не змінивши природних рис їхніх облич* (підкреслення тут і далі в цитаті наше – прим. О. С.)... А чорні бронзові вожді попід стінами робилися круками і ворушили в себе за плечима величезними чорними крилами, щоб так і впасти на двох людей, коли почується хряск кісток від ударів сокир” [606, с. 235]. Отже, прорив інфернального зла в реальний світ набирає зримого вигляду й веде до впорядкування земного світу за пекельними законами.

К. Юнг підкреслював, що довоєнна Німеччина стала першою жертвою серед країн у Західній Європі – жертвою масового руху, який виник з причини підйому сил, до цього дрімаючих глибоко у підсвідомім, і готових прорватися через ослаблені моральні засади моралі й духовності, й додавав, що не дивно, що якраз Німеччина виявилася жертвою масового психозу, але дивно те, що інші нації не повторили її помилок, адже “вона ніяким чином не є єдиною державою, яка носить цей жахливий ембріон” [959, с. 60–61]. Іншими словами, Юнг прозоро натякав на СРСР і країни соціалістичного табору, що у той час зробилися оплотом тоталітаризму. Швейцарський психоаналітик логічно підійшов до проблеми вираження підсвідомих Темних Сил насамперед через психіку рядових громадян, яким диктаторський режим Сталіна пообіцяв право на те, про що не тільки вони, а діди і прадіди їхні не могли й мріяти: ведуче й домінуюче місце при владі, одноосібне право вирішувати долю інших, часто – набагато розумніших, чесніших, працьовитіших чи порядніших, власне, тих, які походили з вищих класів або

були наділені від Бога особливими талантами чи розумом, а отже, закономірно викликали у плебсу задрість: “Почуття індивідуальної слабкості, пов’язане, звичайно, з небуттям, було компенсовано досі не баченою спрагою влади... Вищі інтелектуальні авторитети не проповідували нічого, крім матеріалізму. Церкви були явно не здатні справитися з новою ситуацією” [959, с. 61]. Мусимо взяти до уваги й ще один соціально-політичний нюанс: чим нижчий духовний і моральний рівень особистості, тим більше її приваблює слава, а особливо тоді, коли ця особистість відкинула віру в безсмертя, знехтувала поняттям гріха і має в своєму розпорядженні лише мить фізичного життя. Іспанський філософ М. Унамуно доречно зауважував, що коли нас охоплюють сумніви й затуманюють нашу віру в безсмертя душі, “появляється жага обезсмертити своє *ім’я* і *славу*” й розпочинається запекла боротьба за те, щоб якимось чином пережити самих себе в пам’яті інших людей і майбутніх поколінь, і “ця боротьба *в тисячу разів жорстокіша, ніж боротьба за існування*” [826, с. 69]. До того ж, оскільки в цитатах К. Юнга йдеться майже виїмково про німецьку націю, то мусимо зауважити, що становище в СРСР було ще плачевніше й набагато складніше бодай з тієї причини, що церква як інституція взагалі перестала існувати, найталановитіші вчені, незалежно від світогляду, були або винищені, або не насмілювалися всупереч волі партії й вождя мовити й слово, а всі сурогатні продукти псевдомистецтва прославляли й увіковічували партійних лідерів і їх кривавих поплічників за насправді осуду гідні справи.

Суспільство отримало те, чого й не чекало, але отримало за заслугами, тому тяжко спокутувало помилку. Людина перестала вважатися цінністю, вбивство – гріхом. Один із персонажів “Саду Гетсиманського” безсоромно прилюдно висловлює саме таку теорію охлосу: “Не розраховуйте ні на яке милосердя, бо *людина є пишик*. Ви жорстоко помилитеся, якщо думатимете, що з вами тут хтось буде панькатись. *Вас – і не тільки вас персонально, а всіх там, – тут роздавлять*, як муху, і *ніхто не жалітиме*. І оком не змигне. *В СРСР людей вистачить!*” [44, с. 172]. Подібне ставлення до людини, особливо якщо вона була ще й яскравою особистістю, спостерігалось й у фашистській Німеччині. К. Юнг писав, що німці бажали порядку, але вони допустилися фатальної помилки, обравши своїм лідером головного ініціатора безпорядку і неконтрольованих бажань. Як і весь світ, вони не розуміли, в чому полягає справжнє значення Гітлера, не усвідомлювали, що він символізує той темний бік людської підсвідомості, який притаївся в кожному індивіді: “Він був зовсім нездідною, неадаптованою, безвідповідальною і психопатичною особистістю, переповнений пустими, дитячими фантазіями, але обдарований інтуїцією безпритульного або пацюка. Він уособлював Тінь, нижчу сторону особистості кожного, в приголомшуючих масштабах, і це була друга причина, внаслідок якої за ним пішли... Але як можна було чекати від німців цього, якщо ніхто у світі ще не міг зрозуміти цю просту істину? Світ ніколи не доб’ється порядку, поки цю істину не визнають усі” [959, с. 61 – 62]. За

аналогією, й у Сталіні кожен радянський громадянин 30-х – початку 50-х років ХХ століття мусив інтуїтивно бачити певні свої риси своєї підсвідомості, причому далеко не найкращі. Чим ближче до вождя стояли окремі індивіди, тим рясніше таких рис було у їхніх характерах. До того ж, ці риси возводилися в ранг позитивних, взірцевих, які повинен у собі плекати кожен, без винятку, представник апарату. Звідси виток “сильних” (які згодом стануть “зайвими”) особистостей М. Хвильового, що знаходяться значно ближче до кримінального злочинця Родіона Раскольниковова зі “Злочину і кари” Ф. Достоєвського й фашистського еталону “надлюдини”, ніж до народного месника з поеми “Варнак” Т. Шевченка. Цим пояснюється “мовчання ягнят”, коли навіть родичі високопоставлених осіб, кращих друзів Сталіна перебували у концтаборах, а ніхто з впливових рідних й не пробував за них замовити словечко перед вождем. Саме звідси бере початок масовий психоз доносів і добровільних найревніших стежень кожного за кожним. Саме тут корениться той факт, що при найменшій нагоді катюги рятуватимуть свою шкуру, безболісно переходячи з-під влади одних хазяїв до других, як це показано в повісті “Людина біжить над прірвою” І. Багряного в образі Зайця, який при німцях вішав людей на вимогу фашистів, а з приходом радянської влади знову зайнявся цим ремеслом, на догоду чекістам. Саме тут гніздиться осердя жакливого мімікрії, коли людина лише вдає добру, як у “Саді Гетсиманському” наглядч Мельник, який постачав ув’язнених цигарками, а потім виявився найжорстокішим садистом (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 338–339). Зовнішній вигляд потворного Мельника на рівні міфічного мислення насторожує вже тим, що, за Біблією, виродки й каліки не мали права приносити Богові жертву [93, с. 126] (Левит, 21:17 – 21). Зате, згідно дзеркального відображення “Добро – Зло”, жерцями сатани, в тому числі й червоного терору, ставали саме такі недосконалі фізично, ущербні морально людяці.

Ясна річ, що в масі загіпнотизованих, зазонбованих, бездумно підпорядкованих темному підсвідомому, обов’язково знаходилися винятки, ті унікальні одиниці, які внутрішньо були готові до опору, оскільки мали сміливість бодай перед собою визнати, що у суспільстві коїться щось не те: не людське і не Боже, а страшне і сатанинське, отже, мали право потай чи явно особисто страждати через невідповідність того, що, в їхньому уявленні, на відміну від уявлення суспільного, мало бути дозволено і що не може бути дозволено ніколи. У “Саді Гетсиманському” Андрій спостерігає, як дехто з всемогутніх слідчих ще більше мучиться, ніж ним катовані під час допитів: *“...У вікні будинку, що стояв на протилежнім кінці тюремного подвір’я і де мешкали відповідальні працівники управління НКВД, хтось висунув у вікно грубезні дошки, зв’язав їх верьовкою й пришвартував до горішньої рами, а тоді намагався влягтися на них... Видно, після пекельної ночі, після криків і стогонів, після божевільної музики “конвейєрів”, після своєї “праці” бідлаха не міг заснути нормально, по-людськи, в ліжку... Прив’язав себе через поперек до дощок простирадлом, щоб не впасти спростоння, і, либонь, заснув... Уві сні схоплювався, жестикулював руками,*

звивався... Це він так спав. Людина з розладженою психікою. *Андрій пригадував весь шал “фабрики-кухні” й розумів того бідолаху*” [44, с. 247]. Інші слідчі навіть наважуються давати своїм жертвам поради, щиро співчувати цим нещасним, спонукати їх до опору. У “Саду Гетсиманським” таким неординарним чекістом виявляється Донець, а в романі “Людина біжить над прірвою” – безіменний майор НКВД, який з жалем каже Максимові: “Е-ех!.. І на якого ж (трах-тарарах) чорта ви отак себе виявили?!” [38, с. 111]. У той же час навіть ці люди особисто не готові виступити проти системи. Хоч ув’язнений за доносом Андрія Чумака Донець і веде себе так, що, здається, вже готовий пиляти ґрати, в дійсності він не борець проти репресій, а така ж жертва, як і всі інші, тільки жертва кращого рівня, характером дещо подібна до Андрія. Здавалось би, в такому випадку Донець не повинен був опинитися в ролі слідчого. Втім, чому ж ні? У “Саду Гетсиманському” фігурує навіть історична особа Хвильового в подібній іпостасі. Водночас письменник наче відслонює завісу над колосальними можливостями людини. Бог у ній самій, як у ній же – весь Всесвіт. Не обов’язково мати часопростір для випробувань душі і тіла. Можна в замкнених стінах вести не менш виснажливу й варту наслідування роботу “завдяки зануренню в своє «я» і визнанню його найвищою цінністю” [147, с. 17]. Авторська позиція у творі спонукає читача підсвідомо чи свідомо асоціювати, продуктивно використовувати власні уявлення про міфічні події: “Свою світоглядну концепцію І. Багрянний вибудовує у формі діалогів між катом і жертвою (за каноном Ісус Христос – Понтій Пилат). Слідчі міняються, мов у калейдоскопі (Великін, Фрей, Сергєєв, Донець), у кожного своя метода робити дірку від бублика” [147, с. 178] з в’язня, проте Андрій Чумак лишається нерозколотим. На відміну від російських ув’язнених революціонерів, виведених сучасниками цього українського письменника, у Багряного герої хоч за якісь лічені дні розчаровуються в революції та її ідеалах, але не втрачають віри сенс власного існування, бо не позбавлені таких не менш вартісних цінностей, як, наприклад, висока моральність, твердість духу, людяність, нескореність, служіння національній ідеї. Автор постійно наголошує на двоїлості представників української нації, на багатючих духовних спадках, які не можна ні зруйнувати, ні відібрати, бо їх завжди носиш з собою у спогадах, помислах. “Щоб зрозуміти глибше багрянівське кредо, є сенс провести деякі паралелі з твором А. Кестлера “Сліпуча п’ятьма”... Згадаймо, у Кестлера старий більшовик Рубашов “розколюється” не від страху навіть, а тому, що після арешту вмирає його тотем – революція, – і розум Рубашова стає подібний до чистого аркуша паперу, на якому нічого не написано” [147, с. 18], – наголошують автори передмови до книги І. Багряного “Сад Гетсиманський”. У дійсності причина не тільки у розчаруванні, а в тому, що на рівні генетично зафіксованих пережитих народом подій, колективного національного підсвідомого, українці вже не раз переживали подібні випробування, тому легше адаптуються під час різких політичних змін, а у випадку репресій не плекають ніяких ілюзій, від батьків і дідів запозичивши гіркий досвід, йдуть

ва-банк абсолютно свідомо, не з потайною думкою, що все перемелиться і за таке протистояння їм нічого не буде, як було прийнято в російському середовищі, оскільки до “своїх” великодержавні каральні органи і в царські часи ставилися ліберальніше, і в більшовицькі не звинувачували їх у націоналізмі – найстрашнішому гріху в тоталітарній державі. Відмінність національного російського і українського підсвідомого письменник наче виставляє напоказ. Як тільки енкаведист Фрей зверхньо каже на допиті Чумакові: “Російська історія знає випадки, коли воля сліпих мільйонів ламалася геть об волю авангарду” [44, с. 189], Андрій проголошує цілком протилежну, думку: “Ах, російська історія?!! А українська історія знає що інше!” [44, с. 189]. Отже, Іван Багряний цілеспрямовано вибудовує особливу лінію віртуального спілкування з потенційними читачами, веде компетентну розмову про ті проблеми, які були актуальними в часи описаних ним подій, хоч і тоді вважалися забороненими й, на жаль, досі залишаються напівтабуйованими. Письменник ставить за мету вивести монотип – нового, незламного, сильного духом героя-українця, людини без надлишкових сентименталізму й нарікання на колізії своєї долі – й добивається належного результату: українська література отримує суто нордичний (за Д. Донцовим) тип борця і патріота, якого можна знищити фізично, але неможливо зламати морально й духовно. Таке кодування нації на появу сильних особистостей було оправдане в ХХ столітті й досі відіграє важливу роль, оскільки навіть в нашій найновішій літературі явний надлишок нещасних, розтоптаних і zdegradованих літературних героїв, що масово породжують в читачів якщо не зневір’я у власних силах перед грізними проявами жорстокого життя, то настійливо й наполегливо нав’язують комплекс мазохіста й невдахи.

У К. Юнга зустрічаємо досить цікаві міркування, з якої причини лише одиниці спромагаються на власний вибір, що не підлягає, а то й протистоїть вибору натовпу. Що саме заставляє людину обрати власний шлях і таким чином вирватися, наче з марева, з підсвідомої ідентичності з масою? К. Юнг міркує, що це не нужда, тому що нужда приходить до всіх, не результат морального вибору, тому що більшість людей в такому випадку здатні звалити вину на безвихідність становища або піти на компроміс, як найсприятливішу розв’язку: “Справжня особистість завжди має вище призначення і вірить у нього; має до нього *pistis*, як до Бога, хоча це, як, напевно, сказала би пересічна людина, всього лише відчуття індивідуального призначення зверху. Це вище призначення діє, однак, як божественний закон, від якого неможливо ухилитися. Той факт, що дуже багато гине на власному шляху, нічого не значить для того, у кого є вище призначення... Хто має вище призначення, хто чує голос глибин, той приречений... Всім відомий приклад такого типу – Фауст, а історичний факт – *daimonion* Сократа” [966, с. 464]. Саме такий внутрішній голос дано чути Андрію Чумаку в “Саду Гетсиманському” та Максиму Колоту в романі “Людина біжить над прірвою”. Ці герої І. Багряного можуть вважатися своєрідними художніми двійниками міфічного Фауста, тим більше, що свідомо чи ні вони ставлять запитання, за силою імперативу ідентичні

питанню героя Й. - В. Гете, хоча за змістом ці питання, на наш погляд, близькі також і Шекспіровому герою – Гамлету, якого великою мірою також можна вважати тотожним Фаустові, хоч В. Шекспір і створив образ принца данського значно раніше, ніж Й. - В. Гете свого доктора-алхіміка Фауста, й увиразнив проблему афористичним запитанням: “Бути чи не бути?” [164, с. 410]. Порушений нами аспект тотожності за змістом різних художніх текстів має своє пояснення: “Істина одна, – прорікають Веди, – але мудрі говорять про неї по-різному” [368, с. 72]. Образно кажучи, проблема Фауста і Мефістофеля потужно звучить ще в Старому Завіті. Сюжети притч про Каїна та Авеля, про Авраама та Ісаака, врешті-решт, “Книга Іова”, а в Новому Завіті розповідь про спокушання Христа в пустелі Злим Духом – однозначно натякають на Божий задум випробувати земну чи навіть напівбожественну людину тягарем нелюдського вчинку й надлюдського вибору.

Та як тільки ми наважуємося торкнутися проблеми Фауста, неодмінно постає проблема Мефістофеля. Демонологія твору Гете може мати проєкції на кожную історичну добу, і ці проєкції щоразу звучатимуть актуально й злободенно, причому розв’язувати їх націям і окремим особистостям доводиться якраз на рівні підсвідомого. Для прикладу досить узяти Новий Завіт (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 342–343). Філософське пояснення біблійного факту спокушення дияволом Ісуса в пустелі дуже наглядне, адже біблійна історія чітко показує нам, з якою психічною силою зіткнувся Христос: це була диявольська сила тієї сучасної йому психології, яка в пустелі вводила Його в найбільш серйозну спокусу. Дияволом виявилось об’єктивно-психічне, яке тримало під своїми контролем всі народи Римської імперії, обіцяючи Ісусові зробити Його Цезарем. Але, йдучи за внутрішнім голосом, постійно усвідомлюючи своє призначення і покликання зверху, Ісус добровільно накликав на Себе не тільки агресію імператорського безумства, яке заволоділо всіх – і переможців, і переможених: “Цим самим Він пізнав природу об’єктивно психічного, що жбурнуло весь світ у страждання, і дав досягнути пристрасному бажанню зцілення... Він не подавляв той духовний напад, якому піддався свідомо. Але й не дав йому подавити Себе, асимілював його. І так правлячий світом Цезар трансформувався в духовне царство, а *imperium Romanum* – в універсальне і неземне Царство Боже... Христос виконав месіанське призначення не стільки для своєї нації, скільки для романського світу, і вказав людству на древню істину: там, де панує сила, нема любові, а там, де панує любов, сила не має значення. Релігія любові була точним психологічним контрзаходом проти римського шабашу сили” [966, с. 470]. Іншими словами, Персона підпорядкувала собі Тінь, бо лише таким способом особистість не руйнується, а лише міцніє, на відміну від нищення Тіні, що завжди веде або до психічної, або й фізичної смерті (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 144–145).

Безперечно, вести мову про колективне підсвідоме, зокрема про Персону і Тінь, у художньому тексті навіть найталановитішому письменникові непосильно, а для широкої публіки поява твору з такими

квазіперсонажами була б просто занадто складною й загалом дуже небезпечною для читачів. Персоніфікація Персона і Тіні в образах літературних героїв робить названі архетипи зрозумілими широкому колу і дає можливість письменникові навіть без особливих знань філософії, тим паче, без студіювання наукових досягнень З. Фрейда, Ф. Ніцше, А. Шопенгауера, К. Юнга, інтуїтивно вести мову на сторінках свого художнього тексту про те, що стосується якраз колективного підсвідомого. К. Юнг зауважував, що варто було б згадати про внутрішній голос, про вище призначення і визначити його як всесильне об'єктивно-психічне для характеризувannya так і таким чином, яким воно діє в особистості, і так, як воно проявляється у вигляді суб'єктивного. Наприклад, Мефістофель персоніфікований у "Фаусті" не лише тому, що драматично чи сценічно це ефектніше й вигідніше, ніж би Фауст сам повчав глядачів або собою уособлював на сцені ще й власного біса: "Перші слова "Присвяти": "Ви знову близько, мерехтливі тіні," – не означають просто естетичного ефекту. Це ніби конкретизація диявола, визнання об'єктивності психічного досвіду... Звичайно, лише дурень, напевно, може тут подумати про привидів, але, здається, що якась подоба первісного дурня завжди чекає своєї години під склепінням розумної буденної свідомості" [966, с. 472]. Іншими словами, Тінь і Персона знаходяться у стані стабільного антагонізму, а при цьому ще й у стані відносної рівноваги з дуже незначним переважанням впливу Персона (детальніше – див. "Слід невловимого Протея", стор. 344–345).

В українській літературі проблема Фауста й Мефістофеля набирає такого ж національного колориту, як і в німецькій – твір Й.-В. Гете, але водночас у ХХ столітті ще й суспільно-політичного присмаку, оскільки події відбуваються в тоталітарній державі, й тому Фауст та Мефістофель мусять мати її відпечаток на власних рисах. К. Юнг доречно зауважував, що Тінь збігається з "особистим" підсвідомим. Для прикладу він згадував про зв'язок Фауста-Мефістофеля, а також Гофманові "Еліксири Сатани": "Фігура Тіні персоніфікує все, що суб'єкт не визнає і що йому все ж таки постійно – прямо чи опосередковано – нав'язується (наприклад, негідні риси характеру й інші несумісні тенденції)" [970, с. 447]. У романі "Сад Гетсиманський" Персоною, закономірно, виступає Андрій Чумак (Фауст більшовицького суспільства), а Тінню – священик Жгут. У романі "Людина біжить над прірвою" – відповідно Максим Колот і Смірнов-Соломон. Обидві пари уособлюють вартіх прискіпливого аналізу антиподів, які здатні самостійно не тільки робити висновки, а й витворювати певну лінію поведінки шляхом власного логічного осмислення дійсності. Всі антиподи в обох парах прагнуть вижити, інша річ, що Андрій та Максим – без жодних компромісів і негідних вчинків, а Яков і Соломон будь-якою, навіть ганебною ціною. Й хоча письменник більшою мірою зосереджує свою увагу на тих героях, які, образно кажучи, уособлюють Фауста, персоналії Мефістофеля не залишаються поза лаштунками. Правда, у першому творі священик Яков займає значно менше місця як на сторінках роману, так і у відведеній йому ролі, появляється лише на початку художнього тексту, про що ми вже

говорили, й аж у самому кінці, де цього персонажа чекає закономірна розплата під час очної ставки: “Де я його бачив?!! Ах, де я його бачив?!! – шарпає душу несамовите питання. – Де, Господи?!” Сергєєв позирає на Андрія й тонко та глузливо посміхається... В голові Андрієві мутиться... Факти, про які ніхто не міг знати, лише знали вони самі – чотири брати, та ще міг знати хтось дуже й дуже близький, і то один, могла знати лише мати... А-а!! Як блискавкою прорізало мізок: сцена в хаті, батькова Біблія і цей погляд на прощання” [44, с. 510–511]. Але якщо у “Саду Гетсиманському” внутрішніх вагань, складнощів морального вибору Жгута не показано взагалі, зате неодноразово досить професійно зафіксовано роль “внутрішнього голосу” Андрія Чумака, то в романі “Людина біжить над прірвою” І. Багрянний намагається подати не тільки відгомін внутрішнього спонукання психіки свого позитивного героя Максима Колота, але і його антипода, підкреслюючи цим, що незалежно від інтелектуального й морального рівня практично кожна людина змушена чути “внутрішні голоси” й на них індивідуально реагувати, цим самим роблячи особистісний вибір. У К. Юнга про важливість і непосильний тягар такого кроку говориться однозначно: “Проблематичність внутрішнього голосу переповнена прихованими пастками і капканами... Хто не зуміє, не може поставити на кін своє життя, той і не виграє його” [966, с. 476]. До того ж, і Жгут, і Соломон – це особистості пограниччя. Тоталітарний режим більшовицького суспільства вони не визнали за Чуже, але й не стали до нього в опозицію ні явно, ні затаєно, зате постаралися, маневруючи, як канатоходець, поєднати непоєднане: те, що в них було природою закладене з народження і поглиблене теологічною освітою, з тим, що іменем існуючої ідеології і влади заперечувало Бога і навіть цінність людського життя. Р. Шукуров подібне становище особистості трактує як особливо трагічне, оскільки вся руйнівна енергія і відштовхуюча сила етно-культурної границі проявляється, може, найбільш ясно і яскраво якраз тоді, коли границя пролягла *всередині* індивідуальної свідомості і розщепила її на чужі, навіть ворожі одна одній зони: “У такій ситуації спрагла за внутрішньою єдністю людина на шляху до власної цілісності або рішуче переходить цю границю, відрікаючись від однієї із антагоністичних чужокультурних й чужорідних компонентів Власного, або, навпаки, щосили старається примирити своє розірване й бунтуюче «Я» в ілюзійному уявному світі, в якому вона заперечує границю і штучно об’єднує гетерогенні частини Власного, але ж «третє місце», яке не-Захід і не-Схід («не-Франція і не-Магриб») і в якому побачив своє місце той, хто володіє «свідомістю-на-границі», часто виявляється не більше, ніж утопією, адже границя – це не якась площина, а край і обрив, динамічна лінія, яка відкидає від себе всередину або назовні” [950, с. 29]. У “Саду Гетсиманському” Жгутові вагання і страждання не показані автором узагалі. Читач сприймає цього персонажа, як однозначний образ зрадника. Затє в романі “Людина біжить над прірвою” антигерой виписаний досить рельєфно й усебічно, адже про Соломона, на відміну від Жгута, ми довідуємося досить багато. Вперше цей образ зринає під час обряду хрестин Колотової

новонародженої дочки й дисонансує з присутніми на цій події: “Усі були тут близькі й рідні, лише Соломон – чужий... Але він був Максимів приятель, а колись ще й був його вчителем. Великий “мудрець” і недавній “стовп суспільства”, він у великому сум’ятті знайшов сьогодні Максима й учепився за нього, як за порятунка, щоб за його спокоєм захистити свою душу, чим немало здивував Максима” [38, с. 10]. Втім, Максим також зацікавлений у Соломоні, бо саме від цього фахового філософа чекає відповіді на трагічні й болючі питання, і ці “прокляті питання” полягають не в тому *що* роботи, коли не сьогодні-завтра місто займуть наступаючі радянські війська, а в тому, що якраз *що* робити – відомо: рятуватися втечею, але ж куди прямувати? Копія картини Г. Доре “Йосип і Марія з Ісусом утікають у Єгипет на малому осляті”, до якої прикута увага Максима й Соломона, змушує обох співрозмовників знаходитися в полі притягання цього біблійного сюжету (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 348).

На рівні будь-якого іншого, тільки не-міфологічного літературознавчого аналізу тексту, Соломон аж ніяк “не тягне” на Мефістофеля. Проте дослідження міфоестетики цього образу дає змогу побачити підтекстове зображення іншого плану. Колишній заступник директора гімназії, учитель всесвітньої історії та закону Божого Віктор Феоктистович Смірнов, він же Соломон, довгий час “в колах місцевої інтелігенції *користався славою ліберального вільнодумця й революціонера мислі, відважного й глибокого мислителя*” [38, с. 19], за що учні й прозвали його Соломоном. Та в часи революції він зник, ходили чутки, що крутився десь аж коло Троцького, якщо не біля Леніна, й після революції знову появився у місті, але вже “доктором філософських наук” на посаді професора, отримав посаду ректора місцевого інституту народної освіти, викладав діалектичний матеріалізм, а одночасно став завідувачем відділу антирелігійної пропаганди облпарткому й консультантом з цього питання в республіканському масштабі. Що цікаво, тепер Смірнов став справжнім “стовпом суспільства”: *“Прізвисько “Соломон” не тільки не зникло, а навпаки – тепер усі тільки так його звали, так його знали, й іншого якогось там імені ніхто навіть не пам’ятав”* [38, с. 20]. Війна застала професора з напівдороги на Урал під час евакуації повернути назад, щоб порвати *“із системою, яку сам формував”*, і *він* знову “з’явився в місті, і знову став грати чільну роль” [38, с. 20]. Проте балансування між двома ворожими світами – більшовицьким і фашистським – і шукання внутрішнього компромісу з самим собою довели Соломона до цілорічної пиятики, якою, як і скепсисом, він відгороджував свою душу подвійним муром “від усіх криз і штормів” [38, с. 20]. У розмові з Максимом Соломон вже не ховався за маскою, а навмисно й напоказ виставляв себе таким, яким завжди був насправді, але цією відвертістю хама й циніка викликав у Колота лише огиду. Якраз неприхована демагогія, спроба прирівняти всіх до себе й втиснути у власне прокрустове ложе, намагання нібито визнати Бога, та при цьому перекреслити в людині людське й виявляється мефістофельським стержнем характеру Соломона, бо лише диявольська зневага до людини

може породити таку тираду: “Нема за що вхопитися... Нема!.. Ні, нема. Розумієш? Від усіх струнких (ілюзорно струнких!) концепцій і систем, від усіх «ізмів», на які спиралася й мусила спиратися душа, лишився пил, хаос, мразь... Блеф то все! Їхня стрункість ілюзорна. І правдивість ілюзорна. То омана!.. **Людина є мразь, порох, ніщо. Н і щ о !..** «Братерство, дружба, любов»... Фікція!! «Ідеї» всякі... Ха-ха-ха! «Ідеї!» Блеф! У вогневій пробі все те є фікція! Брехня. **Людина – худобина, хам, безхребетний хробак...** Чуєш? **Х р о б а к , і тільки!** І от Бог...” [38, с. 20]. З точки зору класичного літературознавчого аналізу даний уривок-монолог можна було б протрактувати мало не як прометеївщину, бунт проти людської слабкості і всесилля Бога. Але ж сам автор через роздуми Максима Колота називає карамазовщиною і обирве аргументовану опозицію до проголошеного Соломоном. З цієї причини якраз тоді, коли Соломон “з апостольським патосом поставив наголос на слові “Бог”, і переможно наставився на Максима”, його опонент робить вбивчо-вдалий і правильний підсумок: “Що я думаю?.. Я думаю, що **хробакам Бог не потрібен**, професоре!.. (Павза). **Хробаки Богові – теж не потрібні, професоре!**.. Соломон опустил свої очі й посірів. Знітився. Довго мовчав. Потім криво посміхнувся й промовив: – І то правда... Максим не слухав. **Йому раптом захотілось плакати, мов дитині. Нещасні, забріхані, підлі рятівники й реформатори людських душ!**.. Він закусив губу й наставився очима на Йосипа й Марію з дитям... Соломон налив келих горілки, випив і щось там говорив. Але Максим не слухав. **До його свідомості дійшла лише одна фраза: «Прийдеш, я тебе вирятую!»**» Але Максимові здалося, що це стосувалося до Йосипа з Марією” [38, с. 21]. Підсування Соломоном хибного висновку, як абсолютної істини, й нахабна пропозиція думати саме так проявляється, власне, віками випробуваною мефістофельською тактикою спокушання. Максим же, як і Фауст Й. - В. Гете, дає гідну відсіч демагогові, при цьому не виходячи за рамки окресленого Біблією поняття людини взагалі, яка, за В.Соловйовим, суміщає в собі всі можливі протиставлення: “Людина є разом і божество, і нікчемність” [780, с. 136]. Більшість, у тому числі Соломон, помічають лише всемогутність Бога й жалюгідну роль земної розумної істоти в порівнянні з Творцем. Вони не розуміють головного: воля Божа повинна бути законом і нормою для волі людської не як визнане свавілля ззовні, а як свідоме добро власного внутрішнього вибору.

Максим, на відміну від свого колишнього наставника (іпостась вчителя-вихователя для Мефістофелеві завжди найпритаманніша), якраз відчуває це і навіть фразою “Прийдеш, я тебе вирятую!” отримує знак про підтримку й опіку Бога, які були обіцяні й Фаусту у творі Й.- В. Гете, і які водночас можуть розцінюватися як внутрішній голос, до якого людина має право прислухатися або який має право відкинути, як щось містичне або ненадійне: “Становлення особистості – це відвага; і трагічно, що якраз демон внутрішнього голосу означає водночас і величезну небезпеку, і необхідну допомогу. Це трагічно, але логічно. Це природно” [966, с. 476–477]. Про вище призначення Максима і опіку над ним Бога на шляху самореалізації

особистості ми скажемо пізніше, а зараз ще раз повернемося до образу Соломона. Виявляється, на прохання Колота, який не має бажання помирати в катівні чекістів, що повернулися у містечко разом із приходом радянської влади, під час хрестин Максимової донечки Соломон пообіцяв принести ціанистий калій. Професор же замість обіцяної ним отрути, як засобу на крайній випадок, пропонує “геніальну” думку превентивної смерті, але в дійсності ця думка давно засовгана й далека від оригінальності: “Чи варто жити?” [38, с. 35]. Іншими словами, Смірнов підштовхує Максима до самогубства не в хвилину безвиході, небезпеки, а з тієї тільки причини, що така небезпека лише ймовірна. Якщо ж принагідно згадати спробу самогубства Андрія Чумака у романі “Сад Гетсиманський”, яке він не скоїв тільки з тієї причини, що спостережливий малолітній вуркаган завбачливо сховав знаряддя самовбивства, то треба взяти до уваги, за К. Ясперсом, що внаслідок безконечних допитів і знущань, соціального небуття, повного викреслення зі списку живих, знищення людини як суб’єкта культурних і суспільних процесів завжди вело до втрати сенсу існування взагалі, на тлі яких фізичний кінець ставав вторинним явищем [983, с. 160]. З точки зору В. Франкла, колишнього в’язня німецького концтабору, якраз цими факторами можна пояснити численні самогубства в тих жахливих умовах тюрем і концтаборів, коли життя могло кожної секунди обірватися без жодних зусиль з боку ув’язненого. Водночас В. Франкл наводить ще одну важливу причину табірних самогубств: відчайдушне прагнення жертв зберегти власне право на особистісне рішення, померти своєю “осмисленою, а не нав’язаною ззовні, смертю” [837, с. 152] (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 351). А Р. Ітс наводить вислів радянського кінорежисера С. Ростоцького, акцентуючи на рятівній силі міфічного, а не реалістичного мислення у вирішенні дилеми життя чи смерті: “В кінці ХХ століття не треба великих зусиль, щоб довести безглуздість самого життя людини, набагато складніше переконати людину, що жити варто” [351, с. 541]. Тож тягар життя для багатьох, як і для Соломона в романі “Людина біжить над прірвою”, здається цілком вирішуваним, якщо звести порахунки з тілом, фізичною субстанцією. Проте водночас це означає звести порахунки з душею, адже самогубство завжди вважається більшим гріхом, ніж навіть убивство когось іншого, а звести порахунки з душею означає осквернити дух. Виявляється, в самому Соломонові говорить виключно бунт тіла, бо саме тіло, що нехтує духом, і душа, покійна тварному інстинкту, “оголошують свавілля і творять закінчену непристойність і безсумнівний гріх” [341, с. 175]. До того ж, натхненно виголошуючи свою “нову сентенцію”, Соломон вдається в предовгу демагогію, підштовхуючи якраз не себе самого, остаточно погрузлого в гріхах і протягом усього свідомого життя спонукаючого інших до хибних орієнтирів, а набагато чеснішого від нього Максима до бажання покінчити з власним, Колотовим життям, адже Соломон до самогубства не готовий і аж ніяк не сподівається, що Максим поверне його теорію проти нього ж самого.

Для Соломона прийнятнішим висновком могли би стати слова Ф. Ніцше про те, що життя нести важко, але не варто прикидатися розніженими, оскільки всі люди “прекрасні в’ючні осли та ослиці!” [575, с. 40]. Втім, чесний умовивід для професора діамату принизливий, тому він розгортає нову дискусію, підштовхуючи опонента до поррахунків з життям (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 352). Мефістофельське під’юджування Соломоном Колота вчинити самогубство проливає світло на самого носія такої ідеї не тільки як на втілення Тіні, а й як на свого роду інфернальну сутність чи спокушену пекельними Силами людину в інфернально заангажованому суспільстві, а також пояснює причини виникнення старої як світ, але в очах Соломона “нової сентенції” безглуздної людського життя з точки зору психоаналізу й теології. І. Ільїн з цього приводу писав, що тіло людини шукає плотських задоволень і не вміє тішитися радіщами духу, тому в тілесні задоволення втягує й душу, привчаючи її орієнтуватися не ввверх, а вниз, і непомітно перетворюючи її у свою хитру, гнучку й брехливу зброю. У такому випадку душа обов’язково стає служницею тілесної хтивості і вступає в боротьбу з духом: “...Оскільки “відкласти” плоть неможливо (в силу Богом даних законів земної природи), а перебудувати душу найвищою мірою трудно, то ця боротьба закінчується або відкритим підпорядкуванням тілу, або прикритими компромісами (падіннями), або ж, як третій вихід, вона набуває радикальних, героїчних форм (аж до фізичного калічення плоті)” [341, с. 175]. Звичайно, третій шлях можливий лише для аскетів, і то не повною мірою, оскільки остаточно звільнитися від свого тіла земна людина не може, та й Бог цього не вимагає, адже річ не в тому, що тіло обтяжує дух – воно ж його несе і живить, але й не в тому, що інстинктивна душа тільки веде себе свавільно і спокушає “пневматичну” людину, бо душа потрібна їй для всіх її актів і здатна сприймати закони духа і Божі поклики. Людина покликана не погасити власне тіло і не задушити свою душу, а зробити їх чистими і радісними знаряддями Духа. Тіло необхідне духові, але не у своєму тяжкому, тваринному (тварному) виді, а в стані легкому, світлому, зрячому і одухотвореному. Інша річ, що цей стан одним людям дається від народження, іншими здобувається без особливих напруг, а від деяких вимагає найгероїчніших зусиль, які ставлять їх про душу на межу душевного божевілля. Дух прагне володіти не покаліченим і виснаженим тілом, оскільки залишається верховним критерієм істинного тілесного здоров’я. Душа ж необхідна духові не тільки у тих своїх властивостях, які вважаються “вищими” – мисленні і волі, але і в тих дарах, які часто недооцінюються строгими аскетами (як, наприклад, інстинкт самозбереження і почуттєва уява), але й тих, які залишаються у зневазі у сучасної надто прагматичної людини (як-от: любов, інтуїція, надчуттєве споглядання): “Духові необхідна не залякана, зашарпана, у всіх поривах своїх загнана і психічно напівхвора душа.., а душа навернена, така, що побачила прекрасність вищих “речей”, така, що жадає їх і ніби закохана в них. Духу потрібно не моральне педантство вольової дисципліни, за якою втаюється злий, хитрий, мстивий і блудливий “вовк”, а природна, справжня і квітуча відданість, доброта в

Господі, відданість у душі, вірність цільній любові” [341, с. 176 – 177]. Таким чином універсальна божественна метафізична система “тіло – душа – дух” для реалізації призначення людини вимагає від кожного свого складника виконання власної функції і продуктивної взаємодії.

Соломон І. Багряного, як і Мефістофель Й. - В. Гете, – інтелектуал, ідеологічно і теологічно добре підкований супротивник. Це особистість з широким світоглядом і вродженим умінням вести дискусію з будь-якої теми. На окремих сторінках роману “Людина біжить над прірвою” Смірнов-Соломон поданий так привабливо, що в неупередженого читача може появитися й замилювання, якщо цей читач випустить з уваги ті натяки, які засвідчують диявольський бік цієї особистості. Подібне захоплення виникає навіть і стосовно Люцифера в деяких читачів Святого Письма, якщо вони знехтують фактом, що він самозванець, крадіжкою, “а не духовним подвигом прагнучий здобути собі достоїнства Сина Божого” [780, с. 458]. У романі Соломон виявляється саме тим, хто навів на Максима чекістів, сам “явно рятуючись від «общего числа»” [38, с. 75] в радянських тюрмах, рятуючи свою шкуру, своє тіло, свою підленьку душу, а при цьому незмінно граючи роль істоти вищої, яка, як це не ганебно, для своєї садистської забаганки ще й прагне бути присутньою при винесенні вироку, неодмінно власними очима хоче все бачити з-за ширми, але щоб жертва про це не знала. Уявні монологи Колота, звернені до Соломона, не менш важливі, ніж карколомні події твору. За браком місця подаємо лише витяги: “Слухай, Соломоне! – сказав до нього Максим. – *А що, як піщинка не хоче бути в самумі, га? Якщо вона має свою волю? Якщо вона має свою душу, га?* Бо ти є гомункулюс, нікчемний гомункулюс, Соломоне, докторе бездушної філософії!.. *Чого я не вмираю – я знаю, але чого ти не вмираєш?! Але все-таки ти вмреш, лише перед тим іще роз’іси пару людських душ, як іржа залізо. В тім твоя роль – підла роля філософствуючого гомункулюса, циніка і словоблуда, закоханого в мистецтво брехати.* Таж ти, як щур, відгризеш власного хвоста, якщо дійдеться до реалізації твоєї власної тези. Відгризеш – від підлого страху, уникаючи послідовності, і від безмежної чорної зненависті. І такі ви всі, ті, що напоказ ви “мудреці” Соломони...” [38, с. 223]. Згадка про гомункулюса – без зачаття і вже аж ніяк не з людського ембріона вирощеної в пробірці людиноподібної істоти, яка не має і не може мати людської душі, прямо натякає на штучність всього виду homo soveticus, а водночас відсилає дослідників подібного явища до роману “Брати Карамазови” Ф. Достоєвського, де прослідковується чітка логіка в тому, що про нікчемного Смердякова як про гомункулюса Григорій каже, що він “із банної мокроти завівся” [258, с. 81]. Саме з мокроти, зі слизу, гною, нечистот, на думку середньовічних алхіміків, й можна було виростити собі для виконання найпростішої фізичної роботи гомункулюса, своєрідного зонбі. За аналогією, в переносному значенні, з бруду низькопробної більшовицької пропаганди “заводяться” й подібні до Соломона людиноподібні “коліщатка” й “гвинтики” тоталітарної системи.

Але ж у кінці роману, на неупереджений погляд пересічного читача, Соломон таки зважується на єдино правильний і, як для нього, справді героїчний вчинок. Йдеться про те, що після всіх наступів-відступів Соломон міняв і міняв маски, а на якомусь етапі остаточно видав себе перед усіма антагоністами. Боячись чекістської катівні, він спробував підірвати себе гранатою, яку колись давав йому Колот, але граната не зірвалася, і тоді, зібравшись з духом, Соломон спромігся на доведення справи до кінця: написав хімічним олівцем на камені “Максе! Я переміг” [38, с. 291], а трохи далі дописав “себе” і отруївся ціаністим калієм над намальованим Авраамом, що залишився з потрощеної і розбомбленої церкви. Проте Максим, як і сам автор, не сприймає самогубство Соломона за його перемогу над собою: “Це *не він переміг себе, а його перемогло* те, що він так зухвало, з певністю вченого хробака заперечував” [38, с. 291]. Стосовно загибелі персоніфікованої Тіні в романі, то на рівні міфологічного аналізу мусимо зробити висновок, що Соломон, не виконавши до кінця свого інфернального призначення, був зраджений і Силами Темряви, безсоромно відданий пекельним злом на поталу злу політичному, ідеологічному. Про подібну розв’язку фізичного життя підпорядкованих Силам Зла людських особистостей Д. Андреев дуже влучно сказав у розділі “Темний пастор”, аналізуючи останні дні життя та посмертну долю таких історичних постатей, як Петро I, Ленін і Сталін [17, с. 229–247]. Присутність намальованого на картині біблійного Авраама під час самогубства Соломона, як і при багатьох ключових моментах життя Колота, також має міфічний підтекст. Згадаймо, як маленькою дитиною Максим неадекватно змістові сприймав цю ікону в церкві: “За що ж янгол впіймав те ягнятко й розмахує таким страшним вогненным мечем? І чому той янгол має меч, але не ріже сам ягнятка, а тягне його до того бородатого дядька, що повалив малого хлопчика, заміряючись ножем?” [38, с. 23–24]. На руїнах знищеного війною храму Колот побачить фрагменти ікони, яка заставляла його так глибоко замислюватися в дитинстві й навіть понівечена не втратила свого страшного смислу, а зробилася змістовно глибшою через свою деформацію: “А серед того хаосу, між бруктом, Авраам колов Ісаака, лежачи в ямі догори ногами. Колов далі. Тяжкою брилою йому привалило ногу, але він не випускав своєї жертви, тримав її цупко, замахнувшись ножем. А до нього, виборсуючись із-під каміння, поспішав янгол, тягнучи мале, перелякане ягнятко й вимахуючи вогненным мечем. “Дивно, *все кругом рушиться в прірву, а вони собі далі роблять свою страшну роботу!*” [38, с. 24]. Міфічна аура цього уривка всіма своїми струнами натякає, що при всіх змінах, глобальних катаклізмах, стихійних нещастях людина не може усунутися від свого власне людського призначення й морально-етичного вибору, а Бог не збирається опікуватися нею занадто, тому буде випробовувати й надалі протягом усіх поколінь. Що цікаво, й першого разу в дитинстві, і другого під час війни вже у дорослому віці Колотові найбільше шкода не маленького Ісаака, а ягнятка, про що він сам робить висновок: “Ягнятко було так гарно й так зворушливо намальоване, що й тепер Максимові забилося серце з жалю, як колись, у дні його дитинства, коли він

біля цієї фрески простоював годинами, намагаючись збагнути її прихований, незрозумілий йому зміст... По тридцяти роках, сьогодні, він ніби зумисне знову опинився тут тільки для того, щоб перевірити цю дитячу рефлексію. Так, вона та сама!..” [38, с. 25]. Підтекст наведених нами двох уривків промовистий: ягнятко і для отрока Максима, і для дорослого Колота асоціюється з безневинною жертвою й підсвідомо проектується на Ісуса, але одночасно муки Максима і його незламна віра у свою правоту під час останніх місяців війни наче зіставляються зі страстями Христа, а значить, промовисто натякають, що кожна, варта Божої любові (а одночасно й закономірно – випробувань), людина повинна відбути на цьому світі свою Голгофу.

Образ Сина Божого як ідеального взірця для людини в найтяжчі моменти її життя в підтексті роману “Людина біжить над прірвою” має особливе значення. І хоча Е. Соловей говорить про подібне явище в романі Б. Пастернака “Доктор Живаго”, її висновок чудово підходить і для розуміння підтексту роману І. Багряного, бо “жорстоке внутрішнє боріння, «смертельна скорбота» душі Христа перед вирішальними, ним передбаченими подіями”, які Біблія подає з дивовижною для стародавньої літератури психологічною проникливістю, для людського самовизначення проронує, як етичну норму, тим більше, що випробування виявляються граничними, адже Син Божий постає не лише як Син Людський, “але й у власній душі позбавлений захисної стоїчної «атараксії» (не-страждальності) і здобуває, віднаходить щось подібне до неї лише колосальним зусиллям, яке водночас є вільним актом любові й смирення” [776, с. 45]. Згадаймо, що й у такому розділі Біблії, як “Книга Йова”, й у “Посланні апостола Павла до євреїв”, і у “Фаусті” Й. - В. Гете головні герої обрані на крайні, тобто надзвичайно важкі випробування Богом якраз з любові Господа до них і з причини Божої віри, що саме ці люди зможуть вистояти в усіх випробуваннях: “Бо Господь, кого любить, того Він карає, і б’є кожного сина, якого приймає!” [93, с. 259] (Послання апостола Павла до євреїв, 12: 5 – 6). Святотатно порівнювати Ісуса з Йовом, Фаустом, Андрієм Чумаком, Максимом Колотом чи взагалі будь-якою біблійною чи реальною людиною або літературним персонажем, тим більше, що це порівняння завжди буде незіставним, але в той же час Фауст і Максим проходять свою хресну дорогу, переборюють свій розпач і відчай, який таки з честю долають у кульмінаційну хвилину випробувань. Як істота божественного рівня, Ісус не може помилятися. Йов, Фауст, Андрій Чумак, Максим Колот і сотні їм подібних синів людських не захищені від ілюзій, гірких розчарувань і хибних вчинків. Згадаймо, які передчасні й неправильні висновки робить Чумак у романі “Сад Гетсиманський” спочатку стосовно найстаршого брата, потім коханої дівчини, згодом – інших братів і навіть сестри-підлітка. У романі “Людина біжить над прірвою” Колот, як Фауст вагітну Маргариту, залишає напризволяще дружину з малими дітьми, одне з яких – немовля. Та й уся Максимова одісея у творі зводиться до випробувань одного-єдиного героя

на тлі випробувань багатьох інших персонажів, як це відбувається й у драмі Й. - В. Гете.

На якомусь етапі уважному читачеві стає зрозуміло, що у “Фаусті” Гете дуже чітко, а в романах “Сад Гетсиманський” та “Людина біжить над прірвою” І.Багряного – дещо туманно – образ Мефістофеля подано амбівалентним. З одного боку, це втілення всього диявольського, підступного, брехливого, фарисейського, спонукаючого до схиляння перед Злом. Проте, з іншого боку, у Й.-В. Гете Мефістофель не стільки біблійний Люцифер чи Сатанаїл, здатний тільки на негідні вчинки з власної ініціативи, стільки той, кому Бог особисто доручив випробувати Фауста. У Багряного ж образ Мефістофеля, контекстуально втілений через персоналії Жгута і Соломона, не може вважатися багатоаспектним. Ці персонажі у романах “Сад Гетсиманський” та “Людина біжить над прірвою” уособлюють не космічне чи біблійне Зло, а лише його складову – зло тоталітаризму, яке з Богом не уклало ніяких угод і яке Господь не посилав випробовувати кільканадцять націй СРСР. Але якщо уважно студіювати образи літературних текстів, то легко виявити, що на якомусь етапі Андрія Чумака і Максима Колота випробовують уже не Жгут, Соломон і їм подібні, – з’являється підозра про своєрідну Третю Силу [530, с. 102]. Це метафоричне визначення суб’єкта ми запозичили із статті Я. Мізінської “Любов як подолання смерті: Каїн і Авраам”. Польська дослідниця “двох кримінальних біблійних сюжетів” напрочуд вдало розставляє крапки над “і” і навіть робить досить сміливий висновок про “скандальність” сюжетів і їх двоїстий характер: “Спокушувачем чи принаймні посередником-провокатором обидвох злочинів не є сатана... Уже перше наближення підказує нам відкинути трактування Каїна та Авраама як героїв злочину... Роль згаданої Третьої Сили в обидвох драмах відіграє сам Бог. Він же бере на себе невдячний обов’язок виховника, що ризикує власним авторитетом, аби закласти у свідомість улюблених учнів щось принципово важливе – щось таке, чого не передати самим лише словом” [530, с. 102]. Цілком погоджуємося з Я. Мізінською, що в притчі про Каїна й Авеля брат-убивця не обтяжує себе думкою, чому Бог не прийняв його жертвоприношень, а знаходить найлегший шлях одноосібно претендувати на Божу любов, – знищити фізично брата-конкурента. Трактування Я. Мізінською другого біблійного “кримінального сюжету” для нашого аналізу роману “Людина біжить над прірвою” дуже важливе, адже, як уже було сказано раніше, в самому художньому тексті І. Багряного йдеться про фреску з відповідним зображенням принесення малолітнього Ісаака його батьком Авраамом у жертву Богові, і Максим Колот двічі без тіні сумніву осуджує її зміст. Втім, до подібного трактування жорстокості Бога у випадку з Авраамом та Ісааком доходять навіть серйозні дослідники Біблії, зокрема К’еркегор: “Вчинок Авраама – це не те, що рятує народ або ідею держави... Але чому ж він робить це? Заради Господа і – що абсолютно те ж саме – заради самого себе” [438, с. 58]. Подане в романі українського автора осмислення біблійної історії свідчить про надто прямолінійне сприймання героєм Багряного притчі про Авраама. Щоб зрозуміти її належно, треба

змінити ракурс бачення, що й робить Я. Мізінська, твердячи, що історія Авраама значно виразніше окреслює тричленність відносин у любові, ніж це мало місце в історії Каїна. Каїн не спромігся відчутти всю вагу любові до Авеля, адже мав його за брата, що йому дістався задарма. Авраам же зачав Ісаака по роках безнадійного очікування нащадка: “Туга й апріорна любов до дитини передували самій її появі на світ... Бог, спонукаючи Авраама до того, щоб розпорядився життям своєї дитини, якоюсь мірою прирівняв його до себе самого. Дозволив йому спізнати власний досвід – досвід когось, хто змушений вирішувати долі своїх дітей...” [530, с. 104]. Але затримавши руку Авраама перед завданням Ісаакові смертельного удару, Бог не тільки благословляє цю любов, але й гідно винагороджує величезне зусилля Авраамових серця і розуму, бо перш ніж дійти до підніжжя гори, на якій слід було принести жертву, Авраам провів у дорозі три дні і мусив пережити і передумати дорогою багато, а можливо, ще більше разів побороти спокусу повернення. Іншими словами, Бог спонукає земну людину переживати дилеми вибору між безпосереднім добром, тобто корисливістю, що виникає з елементарного послугування іншими, і зреченням чи бодай відмовою від корисливості в ім'я приборкання власного егоїзму. У Авраамові Бог, крім усього іншого, випробовує насамперед “моральну активність, що виявляється у довготривалих роздумах, борсанні серед різних варіантів чину, а також готовність до пожертвування найдорожчими уподобаннями та замилюваннями. У певному сенсі це ще й згода з моральним ризиком: Авраам-бо до самого кінця не впевнений, що зробив слухний вибір” [530, с. 104]. Принагідно скажемо, що цієї абсолютної впевненості у слухному виборі, на жаль, ніколи не буває в митців, які, спонукані до творчості вищим покликанням, часто занедбують сім'ю, кар'єру, багатство, зрештою, можливість зреалізувати себе на іншому поприщі.

До того ж, досліджуючи проблему Фауста й Мефістофеля на матеріалі біблійних історій, мусимо брати до уваги, що Каїн все-таки належав до синів Божих у другому коліні й Авраам теж стояв набагато ближче до Господа, ніж людина часів Й.-В. Гете чи І. Багряного. Літературні персонажі Фауст, Чумак і Колот певною мірою поставлені в ситуації, подібні до біблійних дилем Каїна чи Авраама. Їм теж доводиться вирішувати проблему любові до ближнього і проблему вірності вищим ідеалам. Та, на відміну від Каїна чи Авраама, Бог не спілкується з ними особисто й у вирішальну хвилину безпосередньо не втручається у їхнє жертвоприношення, а воно настільки ж відповідальне, як і в біблійних історіях. Фауст, Чумак і Колот водночас асоціюються й з Гамлетом, але й гамлетівське наріжне питання “Бути чи не бути?” теж накладається на моральний вибір Каїна чи Авраама, адже в розгорнутому виді витокі окремо взятого кожного їхнього вчинку можуть звучати й так: “Бути чи не бути людиною?” “Бути чи не бути вірним Богові?” “Бути чи не бути християнином, який сповідує принцип «Люби ближнього свого, як самого себе»?” Та навіть Раскольников Ф. Достоєвського й безіменний чекіст з новели “Я (Романтика)” М. Хвильового теж на рівні міфічного зрізу вирішують ті ж вічні проблеми, які турбували Каїна,

Авраама, Гамлета й Фауста. Виявляється, міфологема “біблійних кримінальних сюжетів”, трансформована й переобіграна багатьма українськими й зарубіжними письменниками, завжди жива, активно діюча, вельми серйозно спонукаюча численних читачів у відповідні епохи наново переживати найболючіший процес вибору, власне, старого, як світ, амбівалентного емоційного почуття.

Є у романах “Сад Гетсиманський” та “Людина біжить над прірвою” ще один важливий нюанс. Головні герої цих творів – Андрій Чумак та Максим Колот – наче постійно гнані бичем Божим, змушені певний проміжок часу почуватися повністю відторгнутими, упослідженими, а не просто зайвими людьми. Їхні болючі переживання пов’язані не лише з репресіями чи небезпекою воєнного часу, а насамперед з вимушеною ізоляцією від звичного для них соціуму, а “з точки зору суспільної єдності, відрізана від нього особистість є просто нічим, сміттям” [368, с. 65]. Але в той же час вигнання передбачає дорогу, дорога – випробування, випробування – катарсис і переродження. Протагоністи у Багряного – як в іпостасі Фауста, так і в іпостасі Мефістофеля – поставлені в такі умови, які не передбачають іншого вибору, крім заданого. Проте це не схематизм і не одноплщинність, а досить вдала спроба письменника приспонукувати читачів почути і дати власну відповідь на поставлені у творі питання, прийнявши позицію одного з двох персонажів.

До того ж, романи І. Багряного є благодатним матеріалом для сучасних і таких, що обов’язково можуть виявитися предметом серйозних студій українських та світових психоаналітиків у майбутньому. Людина третього тисячоліття має надто багато шансів знищити все живе, проте дуже мало – вціліти, зберегти свою духовність, рідність із Силами Провидіння, виконати своє призначення на планеті. Гігантські катастрофи, які загрожують нам, – це не стільки стихійні події фізичної або біологічної природи, скільки події психічні. Вже ні для кого не секрет, що в будь-яку хвилину яка-небудь химера може охопити уми мільйонів людей і призвести або до кривавих терористичних актів, або до Третьої світової війни, або нової спустошуючої все і всіх революції. Замість того, щоб чекати небезпеки від диких звірів, обвалів чи повені, людині ХХІ століття доводиться остерігатися фрустраційно-стихійних порухів власної психіки і проривів Тіні з колективного підсвідомого у свідоме. Підсвідоме – це величезна сила, багатократно могутніша всіх інших сил на світі: “Освіта, спотворююча природу і людські установки, потурала виключно одному *богу жаху*, який мешкає в душі. Страх Божий... більше всього саме тут, перед лицем надмогутності психічної стихії” [966, с. 466]. Герої Багряного, пройшовши шлях від монотипу до архетипу, сьогодні наближаються вже до завершальної стадії – стереотипу. У часи написання романів ці персонажі були взірцями, образами нових українців, людей, які не коряться й не падають під тягарем хреста, згодом стали стандартом підневільної української людини в тоталітарній державі, а зараз, якщо не аналізувати міфічну структуру творів, не проектувати героїв І. Багряного на світові взірці й не вчити сучасного

читача сприймати твір не лише на рівні змісту, а й на рівні прихованих смислів і тонких вібрацій контекстової аури, ув'язнені, кинуті на митарства чи шукаючи правди Чумаки й Колоти стануть прісними й нецікавими для нових поколінь читачів, адже “стереотипи масової свідомості гіпнотизують та асимілюють індивідуальну свідомість. Стереотипи не є носіями істини чи досвіду, це гіперболізовані смислові формули, образи, які масова свідомість сприймає беззаперечно” [228, с. 15], а таких агресивних структур варто остерігатися не стільки через їхнє ідеологічне ядро, скільки через оболонку, яка спонукає надто прямолінійно трактувати описане письменником, не заглиблюючись у міфологічну суть ним сказаного художньо, ковзати поверхнею тексту й нехтувати його глибиною.

4.3. Міфологічна парадигма зовнішнього і внутрішнього ворога

Проблема людини і війни, людини на війні, людини і зброї на рівні міфологічного дослідження вимагає розстановки певних межових знаків. По-перше, вимагає уточнення, що таке свобода для людини і чи є в людини вроджений інстинкт виборювання свободи. По-друге, чи має людина внутрішню спонуку до заповіді: “Не убий”, чи ця заповідь привнесена ззовні, а тому в екстремальні часи війни просто не спрацьовує. На перше питання чітку відповідь дає Е. Фромм, пояснюючи, що під свободою ми розуміємо не відсутність будь-яких обмежень, оскільки всякий розвиток можливий тільки в рамках системи, а кожна структура має свої межі; під свободою розуміється, для кого саме ці границі існують – для всіх чи для однієї особи або групи осіб і для чого вони створені – для розвою самої структури чи привілейованого класу, групи, клану. Свобода для людини, як і для будь-якої іншої живої істоти, є життєво важливим біологічним фактором. Можливість її втратити автоматично викликає таку саму оборонну агресію, як загроза життю. Переважно ця оборонна агресія спрацьовує на рівні інстинкту самозбереження і має всі ознаки тварного. При цьому не слід забувати, що в умовах неволі агресивність звірів (навіть не-хижаків) завжди зростає: “Спостереження доводять, що примати на волі малоагресивні, хоча в зоопарку їх поведінка нерідко деструктивна” [866, с. 132]. Якщо ж узяти до уваги, що цивілізована людина завжди живе в суспільстві, а значить, в умовах відносної несвободи в кращому випадку, а в гіршому – при тоталітарних режимах і в ув'язненні різної строгості не лише тоді, коли перебуває за ґратами, а й в умовах колгоспу, гуртожитку чи комуналки, то агресія в людині нагромаджується до тієї критичної маси й миті, коли стається вибух. Суттєво прискорити реакцію, стати каталізатором масових проявів деструктивності може війна. У післямові “Загинули перед боєм” до книги американського письменника Дж. Джонса “Віднині і навік” про особливі містичні й міфічні нюанси поведінки людини на війні Г. Злобін пише дуже повчально: **“Ми ще не розв’язали загадку війни. І не розв’яжемо, поки не буде розв’язана загадка, що знаходиться всередині кожного з нас. Війна – неоднозначна штука, як і ми самі неоднозначні. Навіть у**

наймиролюбніших людях живе войовнича схильність. Війна – це істерія, а істерія заражає і зачаровує” [325, с. 766], бо зло в людині сягає своїм коренем якоїсь темної, агресивної, садо-мазохістської риси людини [242, с. 766]. Окупація, тим більше можливість переходу уярмленої нації з-під одного панування під панування іншого загарбника, породжує спробу вибороти незалежність від обох, що об’єднує і згуртовує представників поневоленої нації, якщо тільки ці представники віками не знаходилися на різних, штучно роздертих державами-хижаками територіальних шматках їхньої батьківщини, як це маємо у випадку з українцями.

Віковічна роз’єднаність дає отруйні плоди: свій починає вважати свого за чужого, що яскраво проявилось у відносинах між східними і західними українцями як у роки Першої світової війни, так і в роки Другої. Наявність таких деструктивних змін у психіці представників одного народу свідчить насамперед про довготривалу відсутність того різновиду свободи, який властивий всім незалежним народам, і проявляється в параметрах національної гідності, національної гордості, національної свідомості й соборності. Уярмлена нація завжди ущербна, як завжди ущербною є окрема людина, поставлена у становище наймита чи раба: “Свобода є передумовою для розгортання всіх людських здібностей особистості, її фізичного і психічного здоров’я і рівноваги. Якщо у людини відбирають свободу, вона стає хворою, калікою, інвалідом” [866, с. 246]. На друге запитання відповісти значно складніше. Від природи людина не є хижаком, не має небезпечного природного озброєння: кігтів, отрути, іклів. Уже з цієї причини інстинкту не вбивати собі подібних природа людині не дала. Створення самою людиною зброї, починаючи від лука, списа і закінчуючи нейтронною бомбою, перетворило людину в хижака без інстинктивного імперативу “собі подібних убивати не можна”. Проте недаремно Дж.Симпсон писав, що людина – істота розумна й соціальна, тому “її місце в природі і її видатна роль визначається не тим, що її споріднює з тваринами, а тим, що її робить людиною” [866, с. 275]. Убивство на війні як злочин завжди отримує певне логічне пом’якшення, адже вибору нема: або ти – або тебе. У мирному житті кожна людина жене від себе думки про смерть. У крайньому випадку, йдучи на компроміс з явищем явним і багато разів баченим, людина погоджується, що померти можуть всі інші, тільки не вона, адже смерть іншого не викликає власної смерті. “Що ж міняє сьогодні війна в цьому нашому стосунку до смерті? Дуже багато. Наш договір зі смертю... перестає дотримуватися так, як раніше... Тепер люди помирають по-справжньому, а не на сцені, і не одиниці, а у великій кількості, інколи десятками тисяч в день. До того ж, це тепер уже не випадковість” [859, с. 16]. До речі, й таке моральне переживання, як совість (со-вість – двосторонній зв’язок людини з Богом, з непідкупним Вищим Імперативом, який спонукає або на відмову від негідного вчинку, або на муки совісті й страждання після скоєння такого) спрацьовує тільки при наявності вибору. Воно відсутнє, коли обманюють ворога, щоб не загинули друзі, чи кажуть невиліковно хворому, що скоро видужає. Сама Біблія не заперечує участі людини у війні (Старий Завіт – це

суцільна історія воєн, як і історія воєн – вся історія людської цивілізації, тому для визначення виду “людини розумної” цілком підходить інше – “людина воююча” й цілком логічний висновок: “Ми нащадки безконечно довгої черги поколінь убивць” [859, с. 21]) (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 300), а церква відпускає гріх убивства фронтовикам після трьох років систематичного, хоч і безприщального сповідання і каяття.

Незважаючи на те, що твір “Огненне коло” І. Багрянного має підзаголовок “Повість про трагедію під Бродами”, внутрішній діапазон порушених в ньому проблем виходить далеко за межі конкретної події і навіть пов’язаних з нею радянських горе-домислів, з одного боку, і сучасних ура-патріотичних прославлянь, з іншого, стосовно дивізії “СС-Галичина”. У роки Другої світової війни серед українського поспільства в котрій раз відродилася ілюзорна надія, що німці-окупанти дозволять побудувати Українську державу. Але й створення дивізії “СС-Галичина” (додаток “СС” в розумінні учасників дивізії “Галичина” та західноукраїнських патріотів, які зніщували вступ молоді в цю військову одиницю – “Січові Стрільці”, а не “есесівці”, як вигідно для своїх підтасувань ще й нині тлумачать абревіатуру деякі “братні” політологи), й мужній, героїчний, але за своєю приреченістю наївний рейд О. Ольжича, О. Теліги та їх соратників з ОУН у Київ задалегідь були приречені на криваве фіаско. Важливо, що текст “Огненного кола” є своєрідною стереокартиною, де неухвально читач бачить лише досить строкате й аж ніяк не шедевральне зображення (відчувається, що І. Багрянний не дошліфував своє дітище на рівні мовленнєвому, належно не вичитав і не вніс вкрай необхідні правки), зате в глибині твору проглядається об’ємне і дуже суттєве значуще ядро, значно важливіше від усього зовнішнього сюжетного нашарування. Маємо перед собою твір з виразним міфічним колоритом, міфічним підтекстом, з відповідними есхатологічним і сотеричним ведучими приводами й навіть досить безпощадно й гостро поставленим питанням про глибинні метафізичні причини невдач і фатальних прорахунків в нашому українському державотворенні та державомисленні. У повістях “Огненне коло” І. Багрянного та “Чого не гоїть огонь” У. Самчука засобами мистецтва виразно доведено, чим на ділі обертається для українців наївна віра в доброго окупанта, проте саме остаточний крах ілюзій побудувати Українську державу при сприянні німців у роки Другої світової війни й спричинився, що утопічна надія на чужинців назавжди і повністю вичерпала себе.

У ролі своєрідної живої лінзи, в якій переломлюються реальні події через міфічний фокус, Іван Багрянний подає світосприймання двох центральних героїв твору – Петра і Романа, наділяючи їх особливою душевною чуйністю і вразливістю, романтизмом і навіть сентименталізмом, що, проте, не заважає цим особистостям вистояти в час найстрашнішої паніки, розчарування і загибелі найсокровенніших мрій і не позбавляє їх рис збірних трагічних постатей. Стосовно останнього, то трагізм світосприймання Петра і Романа в даному випадку визначається не фатальністю події, у вирі якої вони опинилися, – власне, трагічному бою під

Бродами, а у внутрішній налаштованості героїв на подвиги, що можна вважати ознакою чистої душі й високого духу. З цього приводу вдамося до тверджень науковців. І. Ільїн у праці “Про суб’єктивність релігійного досвіду” визнає, що трагедії не видумуються, а виростають самі. Ними наповнені життєписи великих людей і долі духовних героїв. І чим духовніша людина, чим глибша її душа, чим тонша її почуттєвість, чим праведніша її воля, – тим більше життя насичене трагічністю й драматизмом: “Там, де недуховна людина – безсердечний і безсовісний міщанин – бачить питання особистісного або сімейного життєбудівництва, там вразливий дух несе тягар життєвої трагедії... Чим значніша людина, тим більше її життя повне скорботи, постійно переростаючої у скорботу світову... Можна було би сказати, що герой духа, любові й совісті повинен заздалегідь змиритися з тим, що його чекають у житті трагічні конфлікти й завершення” [341, с. 167–168]. Більше того, людські страждання дуже рідко піддаються поясненню з точки зору вини конкретної особистості.

Міфологічне трактування аспекту страждань проливає світло на, так би мовити, вищий задум і не виводиться з простих причинно-наслідкових зв’язків, за якими страждати повинен той, хто завинив. В. Голланц у книзі “З темряви до світла” з приводу питання “незаслужених” випробувань і мук героїв пише, що багатьом людським випробуванням і стражданням неможливо знайти пояснення: “Але переживаючи певний досвід або роздумуючи над певними подіями, ми можемо випадково вхопитись на якусь недовговічну, бо слизьку, мить за край одягу істини... А ще ми можемо торкнутись його, читаючи деякі міфи, такі, як міф про сліпого Едіпа, на долю якого випали аж настільки жорстокі й несправедливі страждання. Але варто зрозуміти і смиренність, до якої закликає цей міф, – не у світлі майбутнього життя, але у світлі існування вічної реальності” [97, с. 289]. До того ж, на рівні власних страждань і особистого каяття людина глибше і набагато переконливіше починає розуміти те, що, за висловом Ф. Достоєвського, хтось окремо взятий навряд чи має право вирішувати, дивлячись на інших людей, хто з них достойний жити, а хто недостойний.

Незважаючи на те, що Петро і Ромцьо в “Огненному колі”, образно кажучи, ліплені автором з одного тіста, наділені типовою саме для українців ментальністю, належним набором позитивних рис, нас цікавитиме якраз інше – те, що стосується не стільки характеротворення, втіленої ідеї, задуму, проблематики, теми, навіть не стільки архітектоніки, скільки майже невидимого при похапцевому звичайному читанні, зате зримого при наявності міфічної точки відліку внутрішнього наповнення підтексту. Іванові Багряному вдалося інтуїтивно відчути, в настільки двозначне становище потрапила дивізія “Галичина” насамперед через дві букви “СС”, які асоціювалися й досі для багатьох асоціюються насамперед із гітлерівськими есесівськими підрозділами, що виконували функцію жорсткого нагляду як всередині власної армії, так і карального органу на окупованій території. Для самих героїв твору, зокрема для Петра, військова уніформа цього підрозділу не просто огидна, а насамперед страшна, і юнак

погоджується її одягти виключно для блага українського народу, сподіваючись, що, коли два політичні хижакі – червоний і коричневий – втратять силу в останньому двобої, українська дивізія зможе отримати перемогу й уже цим посприє побудові Української держави. Від есесівських частин, які частково беруть участь у бою під Бродами, форма дивізії “Галичина” відрізняється тільки тим, що українці носять на рукаві благородного левики, який, могутньо звівся на задні лапи, а есесівці – “мертву голову”, тобто череп, який був емблемою цього підрозділу й асоціювався з крайньою жорстокістю та ненавистю есесівців до всього живого. У багатьох випадках Петро під час бродівської епопеї впізнаватиме своїх і чужих лише за маленькою емблемою, й кожного разу відчуватиме якусь містичну неприязнь до “мертвої голови” і щире замилювання золотим царем звірів. Інтуїція і досвід, здобутий під час власної практики у таборах вишколу, підказуватиме героєві, що тут з волі обставин опинилися на одній стороні барикад не просто “унтерменші” і “юберменші”, не представники нижчої і вищої раси, а “упосліджені” і “вознесені”, і що останні для українців до краю ненадійні союзники, на яких годі розраховувати. Уже тоді в юнака з’явиться здогад, що дивізію “Галичина” з її недовченими кадрами кинуто на безглузду загибель не випадково, а “спеціально, щоби винищити, щоби їхні мрії утопити у їхній власній крові”, “ніби ті мрії було розгадано та й не допущено до їх здійснення” [41, с. 19]. Таке наївне Петрове припущення може здаватися вислідом обмеженого світогляду героя виключно з реалістичної точки зору, адже дивізію “Галичина” й увесь тринадцятий корпус Гітлер передислокував під Броди з єдиною метою: зупинити шалений наступ радянських військ і втримати у своїх руках бодай Львів, а тому для фюрера гарматним м’ясом, яким приходилося жертвувати, були без вибору і якогось більшого чи меншого жалю і власні війська, і ті бойові одиниці, які сформувалися з української молоді. Інша річ, що не від біснуватого фюрера Петро чекає розумного вирішення проблеми: настане час – Гітлер пошле під кулі й німецьких чотирнадцятилітніх “гітлерюгендів”. Усі претензії Стоян адресує тим українським ватажкам з діаспори і з власне галицької столиці Львова, які ретельно відбирали в дивізію молодих, розумних, фізично здорових, духовно окрилених, морально чистих українських хлопців, обіцяючи їм велике майбутнє, а тепер поспішно умили руки, віддавши на заклання юнь, яка могла прислужитися у важливішій справі. Врешті, якщо вже й судилося цій молоді загинути, то могли би хоч забезпечити умову дорогої ціни за їх життя, а не байдуже допускати, щоб найкращі лягли трупами лише з тієї причини, що про належне озброєння дивізії не було подбано зовсім: **“Організувати дивізію було кому, але відстояти її від глузу та від запланованої, злочинної віддачі на масакру не виявилось сміливця”** [41, с. 19]. Міфологічна відсутність відповідального за долю дітей рідного батька й з цим безпосередньо пов’язана відсутність опіки організаторів дивізією як власним дітищем, зречення в найфатальнішу хвилину німецького генерала Фрайтага (не батька, а жорстоко й підлого вітчима для дітей чужої йому держави) в “Огненному колі” І. Багряного

прямо перегукується з недолугим і безпомічним “батьківським світом” у прозі Т. Осьмачки. Аналізуючи повість “Ротонда дошугубців”, Н. Зборовська пише: “...“Батьківський” світ повністю зламаний. Колись рішучий з негасимою енергією волі батько (Овсій Брус – О. С), нагадуючи безпомічну дитину, тепер просить сина захистити від страшної дійсності” [320, с. 51]. Не вбиває гвалтівника своєї неповнолітньої дочки Гапусі у цьому ж художньому тексті й інший батько навіть тоді, коли високопоставлений партієць пропонує йому для помсти власний пістолет: “ – Як ви знаєте, що він і для людей така сволота, як і для вас, то **ви його убийте...** Я дам і ліворвер... **Вам за це нічого не буде...** – Жартуєте?... Собаці собача смерть, а **тій людині, що гірша від смердючої собаки і дужча від общеського бугая, мусть бути присуд громадський...** Я можу до цього діла прилипнути, неначе муха до мухомора, що його навмисне підклали... **Де ваші совєцькі закони, що вдень обороняють людей? А це ж ніч, а я маленька людина**” [610, с. 102]. І справа зовсім не в тому, що Шелестіян переконаний, що має діяти закон, а не чинитися самосуд (хоч на рівні міфологічного трактування уривка це теж важливо, бо свідчить про високу свідомість героя), а в тому, що, з одного боку, Шелестіян інтуїтивно вловлює, що його хочуть підставити, а з другого, не втаює, що панічно боїться “гепеви”, тому, давно зламаний морально, на пропозицію Парцюні лепече, що пістолет не візьме і стріляти в кривдника дочки не буде. Для високоморального українського батька-селянина першої половини ХХ століття кодекс честі і право помсти в ситуації, де не діють загальноприйнятні закони, не спрацьовує бодай настільки, наскільки зреалізувався в ображеного такою ж мірою батька-ремісника з поеми Тодося Осьмачки “Міщани”, який за свою збездечену дочку-одиначку Ліду, що застрелилася, викинув з вікна розпусного компартійця Пилипа Комара [607, с. 111]. Якщо врахувати, що для синів, які виростили у селі в патріархальних сім’ях, батько вважався живим уособленням рідного краю (внутрішня форма слів “Батьківщина” і “Вітчизна” це виразно підкреслює) й що головний герой повісті Осьмачки “Ротонда душогубців” Іван Брус, підсвідомо осягнувши це, недаром відповів батькові, що не може покинути рідний край і тікати, щоб зберегти себе для України, бо справжньою Україною для нього став батько, і він його не зрадить, то слабкий настільки, що вже нездатний до самозахисту й помсти за власних дітей батьківський світ України на міфічному рівні прочитується, як символ смертельно zagrożеної, власне, ледве живої національної ідеї.

З екскурсів у минуле, зокрема в час вишколу дивізії, дуже доречних в “Огненному колі” І. Багряного, ми довідуємося й про інші, не менш важливі й від того не менш болючі, потуги українців спромогтися на свою високопрофесійну армію шляхом входження в армію окупантську цілими окремими українськими бойовими одиницями. Таке явище в нашій історії не нове: виникнення і вишкіл дивізії ніби повторювали тактику січових стрільців у роки Першої світової війни, які намагалися в австро-угорській армії заснувати свої частини. По суті, у двох світових війнах бездержавна Україна творила політичний міф про те, що коли в неї буде бодай віртуальна

армія, а іншою вона й не могла бути під патронатом армії окупантської, то це нібито тимчасове підпорядкування в кульмінаційний момент війни чудом зникне, витворивши Домен Національних Військових Сил, внаслідок чого військові українські частини миттєво поповняться сотнями й тисячами нових патріотів і досі мале військо якісно переродиться у справжні національні збройні сили, що дасть шанс вибороти Україні незалежність. Віра в таку можливість, на думку Романа, – “це ціла оптимістична концепція. Поки вони – тисячі їх – вишколюються, оволодівають наймодернішою технікою, беручи її хоч і з рук ворога, тим часом в жорстокому ході війни, в останньому корчі напруження всіх сил обидва вороги впадуть знесилені й вичерпані, вп’явшись один одному в горлянку... І ось тут тоді вийдуть вони – юні, свіжі, сталеві зорганізовані й здисципліновані, і розгорнуться на всю силу – дивізія розгорнеться в корпуси, корпуси в армії. Вони пройдуть по землі тріумфальним маршем, вони докінчать справу: і слід заскородять по обох ворогах і принесуть на вістрі меча свободу своєму народові та й поставлять той меч на сторожі тієї свободи на віки вічні” [41, с. 13–14]. Здається, і Роман, і Петро мали б, як люди розважливі, збагнути, що все те, на що вони зважилися, вже апробувалося в роки Першої світової війни і нічим добрим не закінчилося ні для України, ні, власне, для Галичини, яка, як співалося у відомій пісні, ще тоді втратила “сорок тисяч цвіту” [315, с. 82]. Але ж юнаки не тільки вірять у те, що коли щось не вдалося з першого разу, то обов’язково вдасться вдруге, ось чому при передислокації на фронт співають стрілецьких пісень, підтверджуючи спадкоємність поколінь і повне прийняття від попередників національної ідеї, але й не помічають, що їх запланували використати виключно як гарматне м’ясо і в цій ролі обов’язково використають. Питання заздалегідь спланованої масакри у повісті І. Багряного розглядається на міфологічному рівні жертви і хижака. Жертвою виступає довірлива українська молодь, яка, з одного боку, повірила своїм рідним ура-патріотам, “вишиваним дядькам” [41, с. 73], а з іншого, недооцінила жорстокості німецької влади, наївно припустила, що гітлерівці навчать українську аморфну протоплазму стати ядром, вишколять, загартують, а тоді дадуть право власного вибору.

К. Естес дуже доречно підкреслює симптом вини жертви, коли ця жертва, навіть добре усвідомлюючи, який безпощадний і страшний хижак перед нею, йде з ним на контакт, бо сподівається, що зможе його перевиховати, облагородити, дечому від нього повчитися, дещо перейняти [277, с. 55 – 56]. Найчастіше на такий необдуманий крок штовхає власна делікатність у поводженні, внутрішній аристократизм, романтичне світосприймання, які відіграють роль рожевих окулярів. Найбільшою мужністю у подібному випадку є спроба поставити питання руба і зважитися почути на нього відповідь, якою б страшною вона не виявилася. Це ключ-запитання Петро й Роман ставлять у процесі трагічних боїв під Бродами, і юнакам несподівано відкривається те, до чого вони ніколи й нізащо не додумалися б у мирний час, коли потаємні двері в кімнату з трупами в домі Синьої Бороди, образно кажучи, взагалі були замасковані. Болючий зойк

розпачу в безвихідній ситуації виявляється якраз тим казковим ключиком, який почав стікати кров'ю у руках останньої дружини страшного вбивці, коли вона порушила дозвіл і відімкнула кімнату з зарізаними колишніми коханими свого чоловіка. Постараємося збагнути міфічний підтест такого явища. Важливо, що в казці зупинити кровотечу не можна ніякими способами, адже це стікає кров'ю не ключ, а втрачає божественну силу й енергію душа останньої дружини, яка наївно повірила в доброту злочинця, заплющила очі на його ознаки садиста й тепер мусить поплатитися за це життям, як інші його дружини, бо Синя Борода не прощає тим, хто розпізнав у ньому звіра [277, с. 61 – 65]. Подібний сюжет розігрався в процесі воєнного протистояння між гітлерівською Німеччиною і українським патріотичним рухом. За витвореним з найкращих українських сподівань міфом, Гітлер нібито обіцяв українцям незалежність й на самих початках війни навіть ОУН наївно припускала, що з приходом фашистів на українську територію наступить пора розбудови Української держави, та як тільки фюрер довідався про цю мрію, почалося жорстоке нищення українських патріотів, внаслідок чого в Бабиному Яру загинула вся Київська спілка письменників на чолі з О. Телігою, а в концтаборі Заксенхаузен – О. Ольжич, як один із найсвідоміших і найдалекоглядніших керівників проводу, та багато інших менш відомих українських патріотів. С.Бандера, який після розколу ОУН категорично відмовився виконувати вимогу німців, щоб українські озброєні формування влилися в загони німецьких есесівців, 5 липня 1941 року також опинився в концтаборі Заксенхаузен, де перебував до вересня 1944 року.

Іншими словами, нацистська Синя Борода не могла допустити, щоб Україна отримала бодай видимість незалежності, хоча саме квазінезалежністю в перші дні війни на українській території спокушала відкрити всю правду, як спокушав у казці зловмисник свою дружину набором ключів, у тому числі й від кімнати, яку заборонив відмикати, а тому почала нищити все українське так само безпощадно, як раніше це чинила радянська влада. В “Огненному колі” дуже добре передано жорстокі реалії, коли оточенців з дивізії “Галичина” бомблять не тільки радянські літаки, а й німецькі. І. Багрянний небезпідставно резюмує з цього приводу: “Кільце оточення було щільне й міцне, і пробити його не так просто... Версія про те, що ззовні прийде рятунок в формі німецьких потужних панцерних частин і авіації, лишилася байкою... Та й наївним було би думати, що німецьке командування, речник геренфольку, в цей критичний для їхнього райху час стало би ризикувати рештками своїх сил і кидати їх на рятування якихось там «хлопців», якихось там унтерменшів, однаково приречених на погній. Тим більше, що ті «хлопці» елемент зовсім ненадійний, здібний повернути багнети в найнесподіваніший момент супроти геренфольку. Хіба симптомів цього було не досить?” [41, с. 93]. З точки зору міфу, протистояння фашистам загонів УПА в тилу німців теж вкладається в сюжетні колізії казки про Синю Бороду: остання дружина дорого віддаватиме своє життя, якщо їй не вдасться хитрощами знищити свого потенційного вбивцю.

Та повернемося до часів вишколу дивізії “Галичина” в “Огненному колі”. Якщо в таборах українські юнаки терпіли німецькому командуванню, навіть коли те вдавалося до фізичних розправ, то в кривавому котлі, коли німці зловтішаються з незavidної долі української дивізії, хлопці розпізнають справжнє обличчя воєнізованої окупаційної Синьої Бороди, як збірного образу неприкритого метафізичного Зла. Навіть відступаючий німецький монстр добре знає, що в нього є шанс вижити, бо в сутичці з ним теж хижак, а ворон воронові ока не видзьобає. Зате доля українців заздалегідь вирішена, і ця приреченість приносить навіть рядовим німецьким солдатам садистське задоволення (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 307). Гітлерівці відверто ведуть мову про те, що як до війни Гітлер цілувався зі Сталіним, так і після війни цілуватиметься, а ось українцям, які опинилися між двох вогнів, не позаздриш. І страшні бої без належного забезпечення з тилу, і зневага рядових німецьких солдатів та зрада вищого гітлерівського командування, яка напрочуд виразно у всій неприхованій образливій зневажливості до української дивізії постає тоді, коли генерал Фрайтаг, “батько”, відмовляється від командування якраз у фатальний для неї час кульмінаційного бою, – все це змушує Петра і Романа переглянути свої колишні ілюзорні ідеали. Саме перегляд, своєрідна ревізія душі, що значно страшніші за поранення і усвідомлення фатальної приреченості, але водночас цілющі й невідкладні, стають ініціацією. Стосовно Петра автор прямо каже: “Власне, він не знепритомнів, бо він не панночка, але сталося щось на зразок того, ніби він раптом умер. А потім воскрес” [41, с. 39]. Народження вдруге передбачає вищий ступінь осмислення і розуміння. Тож коли перегортаємо кілька сторінок художнього тексту, то несподівано ловимо себе на думці, що перед нами – зовсім нові особистості в знайомих постатях: Ромцьо й Петро роблять інші висновки, по-іншому діють, дивляться на світ зовсім іншими очима. Пейзажна замальовка в цьому випадку відіграє асоціативно-міфічну роль: “Світ був опаловий, кривавий від заграва і вечірнього сонця, що зачочувалося за червоно-чорний обрій” [41, с. 41]. Саме такі заходи сонця в деяких країнах Америки, як свідчить міфологія, прийнято в народі називати “заходом Господа Ісуса” [277, с. 19]. Ця запозичена нами метафора в К. Естес для розуміння внутрішнього стану Петра дуже важлива. Згадаймо, Біблія однозначно твердить, що після смерті Месії почалися стихійні катаклізми й сонце зайшло за горизонт зовсім по-іншому, ніж у всі попередні надвечір’я. Там гине Ісус Христос, тут, в “Огненному колі”, гине внутрішньо наївний мрійник і народжується облагороджена бойовим хрещенням сильна особистість. Нове життя треба починати з чистоти. Про це немало йдеться у тих древніх міфах, де отрока ритуально возводять у ранг зрілого чоловіка чи дівчинку – в чин нареченої, дозрілої стати дружиною, готової для народження дітей жінкою. Дуже часто в чоловіків такий ритуал починається з омивання, остригання і гоління. Дивно, але, незважаючи на зовсім несприятливі умови для цього, Роман і Петро теж вирішують поголитися. Більше того, якась сила наче підсуває їм офіцерський прибор для гоління, і не просто підсуває, а наче передає право справжньої вищості, досі належне

недолугому попередньому власнику Фрайтагу, право обраності, право виїмковості, винятковості.

До речі, образ української білої хати у повісті зринає кілька разів. В одних випадках це символічний образ державної України, в інших – сакральне місце, ще в інших – типова деталь українського пейзажу або складова, найчастіше символічна, пророчого сну. Уже в першому випадку по сільській хаті, причому єдиній і останній у знищеному селі, завдано страшного удару, на неї посягають, її нищать найстрашнішим способом – вогнем, щоб і сліду не залишилося: “За спиною горить хата (власне, не горить, а чадить), вимальовуючись розвернутими й розметаними кроквами та розчахнутими стінами на тлі далекої заграви, – єдина хата, що лишилась була від якогось села, збомбленого й спаленого раніше, а тепер її ворог спробував підпалити, щоби правила за орієнтир для артилерії” [41, с. 8–9]. У той же час цей акт асоціативно в’яжеться з думкою про птицю Фенікс, у відродженні якої з попелу вкладено ідею оновленого воскресіння. Така ініціація на рівні свідомості народу відбувається тоді, коли дівчата зі спаленого села приносять українським хлопцям з дивізії “Галичина” в час короткого затишшя поїсти. Безмовна зустріч і її трагічні наслідки для представниць жіночої статі виписані в міфологічному ключі розплати: за допомогу відторгненим, кинутим напризволяще всіма, дівчата, чуйні, інтуїтивно вірні у вчинках, жертвують власним життям, гинучи нібито випадково, хоч насправді закономірно: те, що має здійснитися, за законами міфу, найжорстокіше усуває всі, навіть найменші перешкоди, якими можна вважати особистісне ставлення галицьких дівчат до своїх приречених на загибель міфологічно потенційних наречених, на шляху такого здійснення.

Оскільки Петро – центральний образ “Огненного кола” і, на нашу думку, світосприймання й мислення саме цього героя найбільш міфологічне, то ми спробуємо проаналізувати події такими, як вони постають у розумінні й міфосприйманні Стояна. Повість розпочинається сном-видінням пораненого в голову Петра у напіврозтерзаній вибухом хаті, куди побратими зносили умираючих. Психологіки відводять снам особливе місце. Р. Джонсон пише: “Підсвідоме проявляє себе засобами мови символів... Один спосіб – це сновидіння, другий – уява. Душа створила ці складні системи зв’язку для того, щоб підсвідоме і свідоме могли спілкуватися одне з одним і разом працювати” [243, с. 11]. Про те, що сни можуть нести важливу інформацію з майбутнього, знав ще грецький мудрець Сократ, який дуже прискіпливо аналізував власні сновидіння. Напередодні зустрічі Сократа з Платоном Сократові приснився білий лебідь, який, посидівши в нього на грудях, зі співом піднявся в небо. Лебідь в античній міфології вважався птахом Аполлона, якому, як був переконаний Сократ, і він особисто служив своїми філософськими бесідами. Власний сон Сократ тлумачив, як появу нового яскравого служителя Аполлона в середовищі власних учнів, тому, коли прийшов Платон і відразу ж проявив себе надзвичайно цікавим співрозмовником, Сократ тільки й мовив: “Ось мій лебідь!” [569, с. 72]. Саме сон допоміг віднайти XIII пісню

“Божественної комедії” після того, як звичайні пошуки, що тривали кілька місяців, виявилися безрезультатними (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 312). Петрів сон пророчий і нещадно-жорстокий за своєю неприхованою суттю: “Снилося, що землю їв на вулиці рідного міста... Вирізав тієї землі дві плити в стіл завширшки й з чверть завтовшки... Потім побачив, що це не просто земля, а торф, з чорними і білими шарами, на смак як вафля пісна, ні, трохи смачніша” [41, с. 3]. Перший уривок Петрового сновидіння зрозумілий. Їсти землю – це загинути, вмерти наглою смертю. Водночас вирізані кусні землі асоціюються з тим явищем, коли під час Другої світової війни Гітлер дав вказівку вагонами вивозити полтавські чорноземи в Німеччину, сподіваючись, що масний родючий український ґрунт облагородить пісні німецькі землі, на яких навіть невибаглива капуста добре родила тільки тоді, коли німці підживлювали свої городи людським попелом з крематоріїв. У переносному значенні спроба старих українських патріотів пересадити на німецький ґрунт галицьку молодь у вигляді дивізії “СС-Галичина” для виховання української надлюдини мала такий самий результат, як “пересаджування” українського чорнозему на територію Німеччини: він не тільки не робив німецьку землю родючішою, а й сам пропадав безслідно. Дві брили землі, які нібито вирізує Петро уві сні, – це вирвані з українського флегматичного менталітетного середовища наївні романтики, “хлопці” – він сам, Петро Стоян, і Ромцьо (або Петро й Ата, яка опинилася на радянському боці). Виокремлені, вони перестають бути чорноземом, ґрунтом живим і плодоносним, а перетворюються на торф – землю мертво, хоч у майбутньому для підживлення живого ґрунту досить благодатну.

Наступний уривок сновидіння суттєво відрізняється від попереднього насамперед кольористикою: “А потім ніс ті брили під пахвою. Згодом вони обернулися в оберемок лепехи, що гостро пахла троєцькими святами й сагою луговою... А один дуб має листя дубове вперемішку з осиковим... Замість хат і парканів – руїни. А на руїнах тих вже хтось будується наново. Життя пробивається крізь жах, жорству і попіл, бентежне й вже злякане” [41, с. 3]. Зелене тло цього сну свідчить про непереможне вітаїстичне сприймання подій сновидцем. Підсвідомість наголошує Стоянові, що треба вижити, все пережити, перестраждати, але таки не здатися, не вмерти ні фізично, ні духовно. Лепеха як атрибут Зелених Свят, а заодно Трійці і свята Преображення Господнього, натякає на можливу ініціацію Петра, його сходження на вищу духовну сходинку життя. Дуби й осики – це ті, що вистоять, і ті, що зрадять під час битви під Бродами, це “левики” і “мертві голови”, це “хлопці” і “юберменші” зі своїм безвідповідальним і зрадливим Фрайтагом. З такої точки зору трактування і проєкції Петрового сну на всі наступні події у творі сновидіння виявиться досить пророчим. К. Юнг писав, узагальнюючи: “Я вважаю, що сні є часткою природи, яка нікого не збирається обманювати, а просто робить усе, що в її силах, щоб щось виразити, подібно до того, як рослина, яка росте, чи тварина, яка шукає поживи, також роблять усе, що в їхніх силах” [960, с. 36]. У даному випадку

ми легко розбираємося із трактуванням сновидінь літературного героя, хоча, звичайно, нам насамперед допомагає в цій роботі знання художнього тексту, своєрідне втаємничення в події, які відбудуться вже після Петрового сну. Складніше з поясненням образу дуба, у якого в Стояновому сні листя наполовину осикове. Цілком ймовірно, що в такому амбівалентному символі перед Петром постають “вишивані дядьки” – стереотипні, а тому шкідливі бутафорні національні догми (недаремно ще Г. Сковорода писав: “Дуже сильний і прехитрий ворог – застаріла думка” [725, с. 243]), те заскорузле політичне мислення, яке не може відірватися від запліснявілого образу не страшних “воріженьків”, які нібито аж ніяк не знайдуть від чогось суттєвішого гинути, ніж від “роси на сонці”. З одного боку, історія, український козацький епос – слава і честь (дубове листя), з іншого – закладена вродженою українською сентиментальністю надмірна доброта і благодущність, як місток до того, щоб шкодити самим собі (що самим собі – то тим гірше, тим підліше, ніж якби це робилося чужим, іншим), – листя осикове, з дерева Іуди, дерева зради. Апокаліптичний мотив Петрового сновидіння щільно накладається на реальні події, описані у творі й навіть символічно винесені в назву повісті, а руїни і поставання новобудов на руїнах підкреслює непереможність життя і подає Петрові обнадійливу звістку, що він виживе, він уціліє.

Ще один уривок цього ж таки, першого Петрового сну, лякає читачів несподіваним поворотом подій: “Хата з забитими віконницями. Під хатою при стіні стоїть стіл, а на столі лежить юна-юна жінка, убита... Вона щойно убита, ще кров не засохла на розбитих скронях і на опуклих оголених грудях, виступає з сосків і стікає помалу-помалу великими масними краплями. До тих грудей прикладене рожеве немовлятко, теж убите, воно обхопило обома рученятами грудину й ніби спить... Теж забризкане кров'ю. Обоє як живі, ніби сплять, – смерть була безсила спотворити зовсім божеську красу цієї земної мадонни й цього дитяти... Придивився й раптом упізнав – це ж Ата! І – з малим дитям! Чому з малим дитям?!” [41, с. 4]. Якщо вві сні два попередні уривки власного сновидіння Петро майже розуміє або розшифровує повністю, то зміст останнього навіть уві сні здається йому темним. Та оскільки в Талмуді сказано, що нерозгадані сні – це нерозпечатані листи від Бога, то маємо право твердити, що Петро не здогадався якраз про те собливо присутнє й важливе, про що цими символами підсвідомість попереджувала, на що натякала, від чогось недопустимого застерігаючи. Ми поки що відкладемо тлумачення останнього уривка, лише скажемо, що у світлі вчення К. Юнга про архетипи Стоянів сон однозначно говорить про загибель Аніми, тобто душі або чогось найціннішого в духовному світі героя-сновидця. Зауважимо, що від послідовної і згодом успішної розгадки власного сновидіння Петра відірвав образ дитини. Егоїстичне чоловіче его навіть у сні і в думці не допускало, що кохана дівчина може народити дитя від когось іншого. Саме звідси розпачливий Петрів зойк: “Чому немовля? Звідки немовля?” [41, с. 42]; звідси ж і небажання в образі вбитої дитини збагнути символ чогось іншого, крім плоду

гріха, вловити архетип Божественного Дитяти, а не символ неслави – отже, вникнути в те, про що сигналізує підсвідомість і вперше, і навіть удруге, правда, вже пізніше. А тим часом: “У духовному смислі народити – значить стати самим собою, тобто нероздільною душею” [277, с. 416]. Образно кажучи, розпалений нав’язливою ідеєю побачити ворога в обличчя, одержимий бажанням зіткнутися з супротивником, а не відступати, як більшість його соратників, Петро, як і в його сні Ата, теж народжує своє Божественне Дитя мертвим: Стоянів вибір недоречний, програма на майбутнє зреалізується згідно з поставленою метою, але результат виявиться протилежним до очікуваного. Петро ж довго й натхненно прагне зустрічі з ворогом і мріє про побачення з коханою дівчиною Атою – тож наприкінці твору знаходить їх... в одній і тій же особі.

На прикладі Стоянових снів і реальних подій, пов’язаних зі скульптурою Матері Божої та з самою Атою, яка трагічно виринає на останній сторінці твору, можна дуже добре проілюструвати закон синхроністичності Юнга, про який сам філософ пише: “З точки зору етимології, цей термін (синхроністичності – *прим.* О. С.) якимось способом пов’язаний з часом або, точніше, з чимось подібним на одночасність. Замість «одночасності» ми можемо також використати концепцію «смиислового збігу» двох або більше подій, коли мова йде не про ймовірність випадку, а про дещо інше” [965, с. 429]. (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 315–316). Проаналізувавши відповідні явища, швейцарський психоаналітик зробив досить сміливий висновок, що синхроністичність вказує “на паралельність часу і змісту між психічними і психофізичними подіями, яку наука поки що не здатна звести до спільного принципу” [965, с. 441]. В “Огненному колі” Івана Багряного наступною синхроністичною подією стає скорочене, компактне, мало не тезисне повторення страшного сну в коротку хвилину дрімоти Стояна під час виснажливої ночі суцільних переходів з місця на місце. Тільки якщо першого разу підсвідомість подавала образи віддалені, абстрактні: чужа хата, забиті віконниці, незнайома вбита молода жінка з немовлям, у якій Петро впізнав кохану аж добре придивившись, то в другому сні вбиті Ата і дитина лежать на столі коло батьківської Петрової хати. Не забуваймо, що другий сон сниться юнакові вже тоді, коли він відчуває якусь містичну принуку тягнути з собою важкий гранатомет. Панцерфавст, як і жінка з дитиною в першому ланцюзі синхроністичності, стане таким же повторюваним предметом у другому ланцюзі, аж поки вони не перетнуться у страшній містичній точці. Та спочатку розглянемо третю ланку першого ланцюга.

Однотипні сни закінчилися. Здається, підсвідомість втомилася говорити мовою тонких натяків, будити Петрову інтуїцію і перейшла до передачі сигналів за допомогою того реального явища, що в народі називається “Мені був знак”. Цей фізично явний знак у повісті ще зловісніший від снів. Виявляється, у час бою хтось ховався біля статуї Божої Матері з Ісусиком, але фігуру звалило вибухом, а людину розірвало: “Петро повернув голову й теж здригнув: трохи оддалік перед ними на окопі, на

чорній, розритій землі лежала горілиць сніжно-біла Божа Мати... Хтось біля неї сховався, шукаючи порятунку, під час налету бомбардувальників, впала бомба, убила того чи тих, хто сховався тут, і забризкала кров'ю сніжно-білу Марію з Дитям, ще й скинула її з постаменту... Ніби перед тим вона була жива, а тепер убита... І дитя теж, що так припало до грудей, ніби було живе, а тепер – от вбите... Яка точна, точнісінька копія!.. Убита Ата з закривавленим дитям на грудях. Краплі крові ворухаються й стікають, великі та масні, сяють і проміняться, як рубіни... Але чому з дитям?! Чому з дитям?!" [41, с. 52–53]. До речі, ця сама повергнута долі й забруднена людською кров'ю статуя Богородиці в Романа викликає зовсім інші асоціації: "Це символіка їхньої Вітчизни, якщо би наповнювати її великим змістом" [41, с. 52]. Закономірно, що на рівні підсвідомого сприйняття кожен читач особисто дешифрує міфічні аспекти "Огненного кола" для себе самого, але не завжди надає такій роботі належної уваги, не фіксує її в картотеці свідомого, а лише відкладає в підсвідомій пам'яті нібито про запас, на чорний день, можливо, дійсно на чорний день втрати зв'язків з попередніми поколіннями та чорний день бездуховності своєї нації. Саме з цієї точки зору нам, нарешті, залишилося розглянути архетип Божественної Дитини у "Огненному колі" І. Багряного, причому в іпостасі вже мертвої сутності.

У Юнга Божественне Дитя – один із найпотужніших архетипів підсвідомого, який завжди наділений позитивними якостями. У казках і міфах образ дитини теж є особливо значущим. К. Естес з психоаналітичної точки зору трактує, що союз протилежностей, его і душі, народжують дещо безконечно цінне – духовне дитя і це дитя – частинка нашої сокровенної природи, яка побуджує нас до дії, оскільки уміє почути голос відразу, як тільки він пролунає, це та "духовна сила, яка заставляє нас продовжувати важливу роботу, відбивати натиск, змінювати життя, покращити оточення, приєднатися до тих, хто старається врівноважити світ – і все це завдяки поверненню додому" [277, с. 269–270]. "Додому" – означає повернення до витоків, до чогось раніше з власної погорди занедбаного, призабутого, але сакрального. Використовуючи цей шифр для тлумачення снів Петра, ми переконуємося, що в образі Божественного Дитяти в "Огненному колі" постає Україна майбутнього. Вона мертва, бо східні й західні українці стали ворогами, нищать один одного, тому мають нагоду взагалі зникнути з лиця планети через невміння мислити на перспективу, жити не для хижаків і боротися не за їхні інтереси, а виборювати право на соборність і незалежність. Міфологічна ідея дому, як єдиної соборної України і розпізнавання Петром ворога, як свого найвірнішого, але обдуреного друга (Ати) в "Огненному колі" звучить дуже потужно й заставляє дослухатися до її висновку насамперед сучасних українців, яких вкотре наполегливо і дуже вміло прагнуть розз'єднати і зіштовхнути лобами, як це вже було в історії десятки разів і завжди закінчувалося страшними національними катастрофами.

Твір побудовано так, що на якомусь етапі головні герої – Петро і Ромцьо – самі приступають до розшифрування першого епізоду Стоянового

сну. В час найбільшого розчарування у союзниках-німцях, в хвилини подивування безприкладним подвигом ворогів-більшовиків (“Вони голі й босі, вони голодні, вони їдять варену пшеницю або сиру кукурудзу замість хліба й чоколяди, і пруть все вперед, і б’ються, як чорти... Як чорти!!!” [41, с. 91]) Побратими затівають розмову про те, що рідна земля вже закінчується, і життя – теж, тому доведеться не у сні, а насправді сиру землю їсти, а щоб її наїстися (вмерти), землі багато не треба: “– Їстимеш і цю. Однаково наша... – Мовчанка. Потім Роман стріпує головою уперто: – Неправда, що земля скінчилася, цебто наша батьківщина... Як утікати – то вже ні цяля. А якби оце наступати – ого-го!” [41, с. 92]. До речі, з проблемою наступу й відступу глибоко пов’язаний авторський роздум про твір М. Бажана “Слово о полку”. Героїв “Огненного кола” зачіпає за живе лише Бажанова фраза: “О жовті черепи, зіницями на схід” [47, с. 41 – 42]. Розшифрування цього вислову однозначне: зіницями на схід означає назустріч ворогу, отже, мертві гинули героями, а не втікачами-боягузами (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 319).

Письменник підкреслює, що бій під Бродами було програно насамперед через відсутність необхідної кількості найновішої зброї, якою німці не забезпечили українську дивізію. Образи коней, якими тягли гармати українські вояки в “Огненному колі”, і протиставлення такої “бойової техніки” танкам і “катюшам” противника викликає у читачів лише гірку всерозуміючу посмішку. Проте навіть у найскладніших умовах українська дивізія не тільки стримує ворожий опір, а й переходить у наступ, форсує річку Буг. І в той же час апокаліптичне тло, внутрішня приреченість, есхатологічне дихання міфу явне у кожній панорамній картині. У час найбільшого потрясіння в житті Петро і Роман несподівано на короткий час отримують оракульські здібності. У Петра піфійські пророцтва з’являються, як адекватна реакція очевидця на страшні події в найтяжчий для нього час, коли Петрові пропонують сказати слово біля великої братської могили, яку для вже мертвих ще живі зробили з бомбової вирви. Автор підкреслює, що його герой виголошує не просто терпку правду, а промовляє так, наче перед його соратниками остання братська могила, в яку з гри весильного фатуму мусять лягти вони всі, без винятку: **“Майбутні історики німецькі напишуть, що тут до останку, до загину стояли німецькі солдати, але то не буде правда... Доказом цього є оця братська могила, одна з незчисленних, що були й що ще будуть тут, по нас. Гураган її зрівняє з землею. Нащадки її забудуть або й не знатимуть.** Але це нічого не міняє. Тут лежатимуть кості як доказ, що до останку, до загину стояли Ми... Це Ми поставили чоло ворогові в цілком безвиглядній ситуації! Ми боротьбу програємо, але **наші кості в цій землі довго нагадуватимуть нащадкам, що ми боролись. Це Ми боролись! Це НАШІ кості, друзі мої!** Те, що ми божеволіли від жаху, то наша справа. Так, ми божеволіли від жаху й кричали тваринячими голосами, розчавлювані танками, живцем печені «катюшами», дірявлені на решета ворожими автоматами та кулеметами й кромсані сталевим череп’ям., але наш крик, наш переляк... простить нам оця наша

земля... *Ми не були героями. Усі «герої» були де інде й лишилися живими.* Ні, ми були простими юнаками, які ніколи в своєму житті нікого не вбивали і не вмівали вбивати, але які любили свою землю палкою любов'ю й ради неї стекли власною кров'ю в жорстокій нерівній боротьбі... *Нас вимордувано. Нас витолочено, це так. Але нас не переможено.* Бо ми не здались ворогові й не піднесли руки догори. *Минуть роки, минуть десятиліття, минуть століття, про нас говоритимуть різні речі, про нас говоритимуть, може, навіть зі сміхом.., але ніхто ніколи не скаже, не посміє сказати, що ми піднесли руки догори й здалися... А хто не здався, той ще не є переможений... Він лише є фізично вбитий, але ворогові нема з чого тріумфувати. Неупокорений мертвий воскресє завжди. Минуть десятиліття, і ми воскреснемо в народній пам'яті...* Нас тут так багато лягло, а ще немало ляже кістьми, що цей шматок землі української і ці дні... лишаються в віках, як *українські ще одні Термопіли*" [41, с. 68 – 69]. Міфологема "ще одні українські Термопіли" промовиста й містка. Та найболючіший її пророчий зміст полягає в тому, що втрати й жертви української нації під Бродами не останні, й це наглядно довели зовсім недавні в часі події під Іловайськом та в Донецькому аеропорту.

Особливе навантаження несе й міфема людських костей. Аналізуючи "Огненне коло", ми вже говорили про черепи зіницями на схід. Виявляється, археологи підтверджують поклоніння предкам чи видатним діячам, героям, мудрецам через культ їхніх черепів. У найбільш древніх релігійних обрядах, спрямованих на підтримання зв'язку з предками, кості вважалися засобами викликання духів, причому найважливішим був саме череп. Практикуючі такі обряди свято вірять, що особливе, непідвладне часу вміння предків, продовжує жити в їхніх костях. Череп у цьому випадку розглядається як звід, вмістилище діяльного елемента душі, який, якщо його попросити або магічними прийомами заставити, може на якийсь час прикликати весь дух покійного, щоб шаман отримав можливість звернутися до нього за порадою: "Можна легко уявити, що душа-Самість мешкає прямо в костяному соборі черепа, де очі – це вікна, рот – двері, вуха – слухові отвори" [277, с. 110]. До речі, археологія підтверджує, що часто череп ворога використовувався для того, щоб перейняти і нібито привласнити його мужність, розум, героїзм (детальніше – див. "Слід невловимого Протея", стор. 321). Стосовно інших кісток, то в символіці архетипа кості є знаком непідвладної руйнуванню сили: "Така вже в них будова – їх трудно спалити на попіл, майже неможливо стерти в порошок. У міфі і казці вони символізують незнищенну душу-дух. Ми знаємо, що душу-дух можна пошкодити, навіть скалічити, але майже неможливо вбити... У нас всередині кості душі дикої Самості. У нас всередині можливість знову вдягнутися в плоть і стати тією істотою, якою ми колись були. У нас всередині кості-ключі до того, щоб змінити себе і свій світ..." [277, с. 44]. Трактування автором і героями твору костей полеглих під Бродами у повісті "Огненне коло" І. Багряного дається в руслі саме найдавніших вірувань: кості нагадуватимуть майбутнім поколінням про трагедію і звитягу, кості спонукатимуть до зацікавлення минулим,

насамперед українською історією ХХ ст., високих поривів і великої мети – національного державобудування.

Умираючий Роман в своїх напівмареннях страждає не стільки від фізичного болю, скільки від усвідомлення, що подвиг його дивізії не буде належно оцінено, навпаки, звитягу спаплюжать, історію переписуть, живі українці посмертно обіллють брудом усіх своїх рано загиблих мучеників, причому підло й мерзенно зроблять це насамперед ті, які й організували юнацтво до “СС-Галичини”, які погодилися юний цвіт безглуздо офірувати в цей пекельний котел, які завжди чисті, бо нічого не роблять власними руками. Міфологічне розуміння відповідальності воїна за результат бою передбачає насамперед покару пеклом за поразку, яка стала наслідком боягузства, і нагороду раєм за перемогу, якщо до неї призвели безстрашність і доблесть (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 321–322). Неминуча катастрофа дивізії “Галичина” міфологічно також увиразнюється описом неба, яке здається побитим на дрібні шматочки люстром, й доречним порівнянням світу, що зробився схожий на розбомблений музей, став страшною мозаїкою вцілілих шматочків шедеврів і страшного румовища. Особливо посилюється есхатологічне вирішення подій, коли розбита армія стає жменькою окремих уцілілих бійців, але й ті не можуть і не хочуть зорганізуватися бодай у маленький загін, бо кожен мріє врятуватися, а не вступати в сутичку з ворогом і гинути.

Романа вражає мислення шести безбройних, безшоломних, з відірваними левиками колишніх соратників, які надіються непомітно прослизнути через вогняне кільце оточення. Він пробує їх переконати, що тільки з боями і великою групою можна вирватися з тієї пастки, куди потрапила дивізія, проте паніка й жах пережитого заважають їм прийняти правильне рішення. Втім, з точки зору міфу втеча не є ганьбою, якщо супротив недоцільний через неспівмірність сил. Тож Петро ставиться до колишніх соратників розуміюче: кожен у хвилину страшної загрози для життя має право і на такий вибір. Самі ж Петро та Роман не виступають організаторами загону оточенців, а примикають до вже досить згуртованої іншими, дисциплінованої і налаштованої на успіх прориву через вороже кільце частини. І. Багрянний підкреслює, що в цій групі є й німці, але жорстокий час уже зробив своє найвимогливіше селекціонування, тому вірними до кінця залишилися виключно цілісні особистості, незалежно від національності. Втім, українці десь у глибині душі все-таки мають цих німців за “чужих” і гірших від себе, як раніше німці мали за чужих і гірших їх самих. З цієї причини вони просять одного з німецьких солдатів застрелити смертельно поранених вояків-українців, але у відповідь він обирає власне самогубство (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 323). З точки зору міфологічного трактування морального вибору німецького солдата справа зовсім не в тому, що він був милосердний чи що його обурило ставлення інших до нього як до чужого та ще й як значно гіршого від себе і своїх, бо здатного стати вбивцею безпомічних. Міфологічне мислення у цьому випадку вимагає проєкції на особу ката, від ролі якого категорично відмовився цей персонаж твору,

обравши самогубство (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 323–324). Коли ж, не витримавши споглядання мук умираючих, на страшне й жорстоке милосердя, випереджуючи Петра, спромагається один з бійців-українців, то дуже швидко інтуїтивно починає відчувати довічну прірву, яка від’єднала його від інших живих побратимів, а тому без слів назавжди покидає їх, хоч для нього самого ця самотність у вогненному котлі – однозначний вирок неминучої і швидкої загибелі. У відповідному художньому уривку вражаюче подано міфологічне наближення смерті до кожного з героїв твору. Страшна кончина гинучих у повільній агонії тяжкопоранених переконує присутніх у власній приреченості, а це призводить до ледве придушеного панічного страху серед бійців. Таке явище закономірне. “Люди бояться смерті, як малі діти сутінок.., – твердив англійський філософ Френсіс Бекон, – і як у дітей цей вроджений страх підсилюється казками, так самісінько у дорослих і страх смерті” [692, с. 88]. А С. Рязанцев узагальнював, що смерть – це один з корінних параметрів колективної свідомості [692, с. 92], яким опиратися не може ні дикун, ні людина атомного віку, й лише небагатьом дано перед лицем смерті зберегти холонокровність і силу духу. Коли ж узяти до уваги міфопоетичну парадигму долі Петра, то стає зрозуміло, що герой не зможе обминути своєї жахливої життєвої розв’язки тому, що все в цьому світі передбачено Вищими Силами і самій людині годі щось суттєво відкоригувати, тим більше, коли метафізичні терези Добра і Зла ніяк не можуть урівноважитися.

Ми вже говорили про другий ланцюжок синхроністичності, який групується навколо гранатомета. Якщо спочатку Петро досить туманно відчуває якусь притягальну силу тяжкої і досить незручної в поході зброї та ще й намагається пояснити це з матеріалістичної точки зору звичайного прагматизму, то пізніше перед умираючим Романом він уже не може аргументувати доцільності панцерфавста, а сам Ромцьо прямо заявляє, що коли існує якась містика стосовно цієї залізьяки, то чорт обов’язково знайде нагоду всунути її в руки Петрові у потрібну мить. Якби ж Роман або й Петро в цей момент уявляли, настільки він близький до істини! Всюдисущий і надзвичайно винахідливий на зло чорт подібно підсунув знаряддя вбивства й Родіону Раскольникову у романі “Злочин і кара” Ф. Достоевського (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 325). Втретє в “Огненному колі” гранатомет виринає, наче теж послужливо підставлений сатаною тоді, коли Петро нічим не може допомогти умираючому побратимові, бо навіть з найбільшого милосердя не наважується пристрелити друга, тому Роман мусить це зробити собі сам. Вічний жартун, оптиміст, романтик Ромцьо, наче втішаючи товариша, звертає його увагу на річ, яка аж набивається в супутники: “– Ось... Я ж казав... Чорт тобі посилає панцерфавста! Візьми! – Дійсно, під обніжком, в густому бур’янці лежав панцерфавст, справний, наладований. Але Петрові було не до панцерфавста, хоч серце йому неприємно стиснулося. Він не був містиком, але з тим проклятим панцерфавстом справді таки щось від містики” [41, с. 117–118]. Страх Петра перед побаченим гранатометом пов’язаний не просто з синхроністичністю його містичної кількарязової появи. Річ у тому, що коли хлопці виривалися з оточення, то взагалі не натрапляли на жодну зброю, навіть найпримітивнішу, тому ті, що були зовсім беззбройні, надіялися здобути

її у сутичці з ворогом голими руками, а тут лежала не просто зброя, а найпотужніша, виняткової сили! Тож просидівши цілу ніч біля мертвого товариша, вранці Стоян бачить насамперед панцерфавст. Саме на нього падає його перший погляд і блискавично зринає нав'язлива думка, що ця річ має відіграти особливу роль у його долі.

Разом з переконанням, що він не вмере, поки не вирішиться подія, задалегідь нав'язана містичною багаторазовою появою гранатомета, в Петра появляється шибенична цікавість – нездорова, містична, фатальна, диявольська за своєю суттю: побачити ворога зблизька, глянути в його очі хоч ціною власної смерті. За теорією синхроністичності К. Юнга, тут уже йдеться не просто про нездоровий інтерес, а про те, що персонаж знаходиться у гравітаційному полі поки що не досліджених вченими явищ: “Із цього випливає, що псіхе знаходиться або поза простором, або що простір споріднений (зв'язаний) з псіхе. Те ж саме відноситься до часового (темпорального) визначення псіхе і до психологічної відносності часу. Нема потреби когось переконувати в тому, що підтвердження істинності цих відкриттів не може не мати далеко сягаючих наслідків” [965, с. 442]. Ми прекрасно розуміємо, що Петро намагається розгадати причину радянських перемог, але надто недоречними виглядають у часи втрати друга, вигасання надії на власне життя і усвідомлення безпорадності, самотності, відчаю таке безглузде бажання і така несамовита думка. Власне, Петро наче накликає на себе ще одне випробування.

Коли зненацька з'являється радянський танк і помічає ворога в особі Петра, юнак не прагне сховатися, не пробує залягти в окопі, зникнути з поля зору радянського навідника, як це робив би, якщо не тримав би в руках гранатомета, а вистрелює в залізну потвору майже впритул і сам валиться на дно вирви. Наступні події коштують Петрові неабияких переживань: танк зупиняється прямо над його головою і завмирає. Автор тонко передає перепади настрою хлопця. Спочатку Петро очікує, що з танка вискочать вороги, щоб знищити його, а тоді сповниться останнє бажання – поглянути на ворога-переможця зблизька. Коли ж танк не рухається і ніхто з нього не вилазить, Петрові несподівано стає страшно, хоч мало би бути навпаки, оскільки за законами війни Стоян повинен би тішитися, що поцілів у машину, зупинив, завдав їй смертельного удару. Хлопець кидається до люка, бачить знищених розривом гранати з його панцерфавста танкістів, і несподіваний неземний жаль проривається в кожному зверненому до них слові. Втім, бажання зазирнути ворогові в очі перемагає й цю несумісну з воєнними подіями жалість. Петра ніби невідворотно веде щось жорстоке й зловтішне, інфернальне за своєю суттю, веде до люка, примушує забратися в танк, щоб побачити мертвий дівочий екіпаж і свою кохану: “Дві фігури, скрючені на підлозі, не можна було впізнати, бо обличчя були опалені газом і заюшені чорною закипілою кров'ю. Третя ж фігура припала до стерна, схилилась на нього та так і залякла, поклавши голову на керунок, ніби від втоми. І риси обличчя її були чисті... І було те обличчя дівоче... І було те обличчя знайоме: – ...Ата!” [41, с. 124] (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 327).

Головний герой переживає те, що для нього особисто максимально несподіване і непосильне. З цього моменту Петрові не просто ні для чого жити, бо потерпіли крах усі ідеали, а й нічим жити, бо власна вина перед Атою за її смерть більша від усіх гріхів на світі. Збулося те, що прийнято називати найжорстокішою грою фатуму й що доцільно протрактувати в розумінні філософів-ідеалістів, сучасних літературознавців й відомих у світі теологів. Г. Гегель, наприклад, подібне пояснював з такої точки зору: “...Результат трагічної зав’язки веде якраз до тієї розв’язки, що двостороння правота таких, що протистоять одна одній, сторін зберігається, односторонність же їх ствердження знімається, і повертається спокійна внутрішня гармонія, повертається той стан хору, який в просвітленому виді воздає всім богам однакову честь... Істинний розвиток полягає лише в усуненні протилежностей як *протилежностей* (виокремлення Гегеля – прим. О. С.), в примиренні діючих сил, що намагаються взаємно заперечувати одна одну у своєму конфлікті” [154, с. 380]. Подія нібито не проявляється в якості втручання Сил Провидіння, божественна мета якого полягає в тому, що фатум не може потерпіти, щоб супротивні сили, які виявилися самостійними, в цим перевищили границі своєї влади, як і конфлікти, що через це розв’язалися, досягли стабільності. Сили Провидіння повертають людську індивідуальність назад в її межі або руйнують її, якщо ця особистість спокусилася гріхом гордині.

Втім, завершуючи аналіз повісті І. Багряного “Огненне коло”, мусимо також звернути увагу на зумисно остаточно не розв’язану, тобто відкриту, проблему протистояння Добра і Зла наостанку. Вчинок Петра логічно не впливав з усього його попереднього життя, морально-етичних ідеалів Стояна, його духовних орієнтирів. Герой, за людськими мірками вини, не заслуговував такого страшного випробування, якому піддав його автор, чи, точніше, якщо бути об’єктивними в оцінці описаного, – жорстока доля, фатум, Сили Провидіння. Але якщо це затіяли Вищі Сили, то є нагода зупинитися на проблемі з міфологічної точки зору. За Є. Нахліком, “судьба” у росіян – це вища воля, присуд, на який нема ради, льос у поляків – не що інше, як лотерея, яку людина сама для себе необачно витягла [563, с. 41] зі своєї рідної скриньки Пандори. У творах Т. Шевченка поняття слова “доля” “знаходиться поміж фаталістичним образом *судьби* (невблаганного фатуму) в Пушкіна й Лермонтова та “лотерейним”, свавільним, волюнтаристичним образом *los’u* в Міцкевича” [106 263, с. 460]. Українцями ХХ століття доля розуміється як певна частка, тобто сегмент випробувань, призначених конкретній людині з тієї глобальної величини (суми) всенаціональних чи вселюдських бід і нещасть, якими випробовується у своїй цілісності окремих народ чи все людство, поки не досягне досконалості.

Відомий російський теолог ХІХ століття В. Соловйов принципово по-іншому трактував події, які відбуваються в житті людини, ніж загальноприйнято, тобто питання земної долі (“судьби”, “*los’u*”) не вважав таким, що вирішується виїмково протягом життя як причинно-наслідковий ланцюжок подій. На його думку, “як явище, людина існує тільки між

фізичним народженням і фізичною смертю. Допустити, що вона існуватиме після фізичної смерті можна лише визнавши, що людина не є тільки та істота, яка живе в природному (фізичному – прим. О. С.) світі., але й у такому випадку логічно необхідно визнати, що вона існує не тільки після смерті, але й до народження” [780, с. 143]. До того ж, у цього ж російського філософа й теолога знаходимо досить цікаве трактування проблеми зла, як метафізичного явища: “Причиною, яка зло породжує, може бути індивідуальна істота не у своєму природному вже обумовленому вигляді, а у своїй безумовній вічній сутності” [780, с. 149]. У такому випадку земна людина, як би вона не намагалася уникати чинити зло, як би не тяжіла до високого й доброго, все одно вчинить непоправне, бо на зло запрограмована, і аж тільки після скоєного лиха та відповідного катарсису власної душі отримає право чи шанс викоринити у своїй дофізичній кармі зло як інфрапричину скоєного злочину-наслідку на землі. Християнська церква до питання злочину ставиться дуже розумно й доброзичливо: будь-який гріх, навіть найстрашніший, може бути прощений за умови справжнього каяття і непідробленої спокути винним. Крім цього, К. Юнг акцентує ще на одному аспекті такого, образно кажучи, звалювання тягара гріха з пліч людських на плечі сили набагато могутнішої, а до того ж у всьому заздальній винної, бо уособлюючої інфернальне зло. Він пише, що, як показує багатолітній досвід, зло живе в людині, а тому святенницьке ставлення до зла довго не протримається, якщо, відповідно до християнської догми, людина не захоче сформулювати метафізичний принцип дії зла: “Велика перевага цієї догми полягає в тому, що вона звільняє совість людини від надто великої відповідальності і нав’язує цю відповідальність дияволу на основі правильного... розуміння того факту, що людина скоріше є жертвою своєї психіки, ніж її творцем” [963, с. 130]. Міфопоетичну парадигму внутрішнього і зовнішнього ворога в “Огненному колі” внаслідок належного скерування й стимулу героїв до активної дії й критичного переосмислення історії свого народу ми вважаємо важливим складником вітаїстичного консолідуючого міфу України.

Засобами міфопоетики художнього тексту Іван Багряний переконливо довів, що гартовані між молотом і наковадлом у роки Другої світової війни українці здобули найважливіше метафізичне знання: розуміння, що Україна можлива тільки як соборна держава, що жоден окупант не є і ніколи не буде сприяти розбудові не лише Української державності, а й навіть національної армії, оскільки діючий, хоч і нібито віртуальний Домен Національних Збройних Сил – це важливий компонент Домену Української Держави, що жодна з визвольних потуг ні за яких умов не стає марною, навіть якщо вона й зазнала поразки, оскільки на міфічному рівні трактування всенародної звитяги завжди готує підґрунтя для майбутньої перемоги.

Відносини людини й Бога в романі І.Багряного набувають найвищої точки, коли помираючий юний Ромцьо і його старший літами друг Петро, розмірковуючи над історією України й уже програним боєм під Бродами, заявляють про готовність узяти на себе відповідальність за всі гріхи

української нації перед Господом. Таке художнє вирішення І.Багряним однієї з найважливіших міфологічних парадигм історичних трагедій і поразок українців можна вважати позитивним, оскільки на міфологічному рівні самопожертва героїв Силами Провидіння сприймається, як остаточний викуп усіх досі не спокутаних належно гріхів нації, й винагороджується правом існування народу надалі.

Висновки до четвертого розділу

Найбільш яскраво вираженим письменником-міфотворцем у літературі діаспори 40-х – 60-х років справедливо вважається Т. Осьмачка, в якого міфологічне мислення проявляється домінуючою і яскраво вираженою ознакою стилю. Як і в Святому Письмі, Осьмаччина проза насичена містичними подробицями. Водночас не можна не зауважити, що депресивна за змістом проза (і поезія) Т. Осьмачки цілком вписуються у загалом песимістичну палітру української літератури минулого століття. “Старший боярин” виявляється благодатним для студіювання проблеми десакралізації священного й дослідження процесу удару по сакральному якихось неназваних автором містичних сил, які, проте, судячи з їхньої могутності, співрівні Богові. У вірші Т. Осьмачки “Неминучість” навстіж відчинена, пограбована й осквернена церква вражає не стільки варварством комсомольців, скільки промовистою деталлю: на зображенні хресної дороги Ісуса залишається не замазаною тільки піднята з бичем рука оскраженілого від люті мучителя Христа, як символ перемоги інфернальної сили, а водночас й страшний за змістом символ тоталітарного радянського суспільства. Подібна за задумом, тільки значно масштабніша програма моральної пролетаризації і деморалізації дуже успішно реалізується більшовицькою владою в романах “Марія” і “Волинь”, хоча на перших порах і нашттовхується на відчайдушний опір селян. У цих творах У. Самчука подано страшні епізоди самосуду прихожан над злісними порушниками церковного етикету, але таке виявилось можливим тільки в перші дні встановлення радянської влади. Закономірно, що для досягнення бажаної для більшовиків мети знищити повністю духовність, піддаються нещадній експропріації не тільки селянські господарства, а насамперед церкви, монастирі й священослужителі. Символом повного духовного опустошення, а на рівні моралі – самоліквідації особистості у романі “Жовтий князь” В. Барки стає убогий безхатченко Свитченко, долею якого комуністи залякують працьовитого сусіда Катранників і ця погроза виявляється найстрашнішою з усіх можливих. Десакралізація храмів, а в часи войовничого атеїзму їх закриття й категорична заборона в державних масштабах практично всім громадянам відвідувати церкву героями літературних творів письменників української діаспори однозначно розцінюється, як сатанинський імператив не допускати нікого до очищення від гріхів і не давати можливості самому сакральному місцю підтримувати свою святість.

Якщо ж розглядати романи “Ротонда душогубців”, “План до двору” Тодося Осьмачки, “Сад Гетсиманський”, “Людина біжить над прірвою”, “Огненне коло”, “Розгром” Івана Багряного чи “Марію” або “Волинь” Уласа Самчука з точки зору міфологічної моделі світу (за Є.Мелетинським), якою виявляється кожен талановито написаний художній текст, то впорядкування хаосу (ентропія) в космос завжди веде до “гармонійного розв’язання конфліктних ситуацій”, що “зовсім не ставить під сумнів дану космічну модель” (Р.Корогодський), як шлях до Бога.

Не дивно, що в часи примусової колективізації Нерадькові з роману „План до двору” Т. Осьмачки здається, що сільська церковця прострелена, як і багато хто з його вже мертвих друзів і родичів. Як тільки комсомолец Дуля чіпляє на церковний хрест відро й заради розваги вкидає туди зв’язаного кота, в білий день прилітає велика сова й видзьобує атеїстові очі. Сова ж убиває і кота, але підтекст уривка наголошує, що справа полягає не в хижості нічного птаха, а в оскверненні через кров, тим більше, що у християнстві кров уособлює душу людини. Для героїв Осьмачки Бог і Божі храми важать дуже багато. Труднощі виживання й навіть фатальність історичних подій прості люди сприймають, як щось проминуше і нездатне зруйнувати Божий замисел. Нерадько ж робить досить конкретний висновок стосовно панування існуючої влади в його споконвічній дідизні й материзні, заявляючи, що винуватцем є не Україна, це чуже лихо на Україні, а справжня Україна в людських серцях. Така теза викликає асоціацію з храмом у душах, отже, й у цьому випадку, як і про храм у Єрусалимі, йдеться виключно про явище небесного плану – астральну Україну, задуману самим Богом.

Антицерква як диявольське капище, протилежне Божому храмові, появляється у „Ротонді душогубців” Т. Осьмачки і постає єдиним зловісно-інфернальним символом подібного змісту в усій українській літературі. У іншому творі цього ж письменника – “План до двору” – подано страхітливую демонологічну картину, яка підкреслює внутрішню звірино-диявольську суть вождів комуністичної партії, коли постаті Леніна і Сталіна раптово покриваються шерстю, не змінивши портретних рис. Отже, прорив інфернального зла в реальний світ набирає зримого вигляду й веде до впорядкування земного світу за пекельними законами.

Проблема Бога і божественного у літературі діаспори постає всебічно розробленою митцями. Літературні герої, через характери й міфологічні колізії доль яких розв’язуються найважливіші вузли проблеми Бога і божественного у художніх текстах, найчастіше виявляються літературними типами або літературними характерами, а не схематичними персонажами в примітивних текстах-агітках, що були поширеними в материковій радянській українській літературі. Отже, діаспорні митці свідомо чи підсвідомо відводили саме таким своїм героям особливе місце й забезпечували їм лонінуючу роль для втілення й реалізації чи не найголовнішого складника національного міфу – взаємовідносин людини з Богом і божественним в межах сакральної території Вітчизни, даної Творцем як відповідне підсоння (біблійна міфологема Землі Обітованої) кожному народові за взірцем

астрального прототипа національної держави, але про це скажемо докладніше окремо.

Вести мову про колективне підсвідоме, зокрема про Персону і Тінь, у художньому тексті навіть найталановитішому письменникові непосильно, а для широкої публіки поява такого твору була б не просто занадто складною, а ще й загалом дуже небезпечною для психіки читачів. Персоніфікація Персони і Тіні в образах літературних героїв робить названі архетипи зрозумілими широкому колу і дає можливість письменникові навіть без особливих знань філософії, тим паче, без студіювання наукових досягнень З. Фрейда, Ф. Ніцше, А. Шопенгауера, К. Юнга, інтуїтивно вести мову на сторінках свого художнього тексту про те, що стосується якраз колективного підсвідомого. В українській літературі проблема Фауста й Мефістофеля набирає такого ж національного колориту, як і в німецькій твір Й.-В. Гете, але водночас – ще й суспільно-соціалістичного присмаку, оскільки події відбуваються в тоталітарній державі ХХ століття, й тому Фауст та Мефістофель несуть виразний відпечаток більшовицької доби. У романі “Сад Гетсиманський” Персоною, закономірно, виступає Андрій Чумак (Фауст більшовицького суспільства), а Тінню – священник Жгут. У романі “Людина біжить над прірвою” – відповідно Максим Колот і Смірнов-Соломон. Обидві пари уособлюють сприятливих для літературознавчого аналізу антиподів, які здатні витворювати певну лінію поведінки й осмислення дійсності. Всі споріднені тим, що прагнуть вижити, інша річ, що Андрій та Максим – без жодних компромісів і негідних вчинків. Й хоча І.Багрянний більшою мірою зосереджує свою увагу на тих героях, які уособлюють Фауста, художні трансформації Мефістофеля в його творах не залишаються поза лаштунками.

Образ Сина Божого як ідеального взірця для людини в найтяжчі моменти її життя в підтексті роману “Людина біжить над прірвою” має особливе значення. Як істота божественного рівня, Ісус не може помилятися. Іов, Фауст, Андрій Чумак, Максим Колот і сотні їм подібних синів людських не захищені від ілюзій, гірких розчарувань і хибних вчинків. У романі “Людина біжить над прірвою” Колот, як Фауст вагітну Маргариту, залишає напризволяще дружину з малими дітьми, одне з яких – немовля. Та й уся Максимова одісея у творі зводиться до випробувань окремого героя на тлі випробувань інших, як це відбувається й у драмі Й. - В. Гете. У “Фаусті” Гете дуже чітко, а в романах “Сад Гетсиманський” та “Людина біжить над прірвою” – дещо туманно образ Мефістофеля подано амбівалентним. З одного боку, це втілення всього диявольського, підступного, брехливого, фарисейського, спонукаючого до схиляння перед Злом. Проте, з іншого боку, у Й.-В. Гете Мефістофель не стільки біблійний Люцифер чи Сатанайл, здатний виїмково на негідні вчинки з власної ініціативи, стільки той, кому Бог особисто доручив випробувати Фауста. У Багряного ж образ Мефістофеля, контекстуально втілений через персоналії Жгута і Соломона, не може вважатися багатоаспектним. Ці персонажі у романах “Сад Гетсиманський” та “Людина біжить над прірвою” уособлюють не космічне чи біблійне Зло, а лише його складову – зло тоталітаризму, яке з Богом не

укладало ніяких угод і яке Господь не посилав випробовувати кільканадцять націй СРСР. Але якщо уважно аналізувати образи літературних текстів, то легко виявити, що на якомусь етапі Андрія Чумака і Максима Колота випробовують уже не Жгут, Соломон і їм подібні, а з'являється підозра про своєрідну Третю Силу, власне, Бога (за Я.Мізінською), який гартує своїх найкращих і улюблених представників роду людського найскладнішими й найважчими випробуваннями.

Міфопоетичну парадигму внутрішнього і зовнішнього ворога в “Огненному колі” внаслідок належного скерування й стимулу героїв до активної дії й критичного переосмислення історії свого народу ми вважаємо важливим складником позитивістського консолідуючого міфу України. Трактування автором і героями твору костей полеглих українців під Бродами у повісті “Огненне коло” І. Багряного дається в руслі найдавніших вірувань: кості нагадуватимуть майбутнім поколінням про трагедію і звитягу, кості спонукатимуть до зацікавлення минулим, насамперед історією, високих поривів і великої мети – державобудування. Два ланцюжки синхроністичності (за К. Юнгом) в “Огненному колі” – явище унікальне в літературі взагалі. Один з них групується навколо гранатомета. Разом із переконанням Петра, що він не вмере, поки не вирішиться подія, задалегідь нав'язана містичною багаторазовою появою цієї новітньої німецької зброї, в героя проявляється шибенична цікавість – нездорова, містична, фатальна, диявольська за своєю суттю: побачити ворога зблизька, глянути в його очі хоч ціною власної смерті. Отже, йдеться не просто про якийсь нездоровий інтерес, а про те, що персонаж знаходиться у магнітному полі поки що не досліджених науковцями явищ темпорального визначення психе. Мусимо також звернути увагу на зумисно остаточно не розв'язану, тобто відкриту, проблему добра і зла наостанку. Герой І.Багряного Петро Стоян, за людськими мірками вини, не заслуговував такого страшного випробування, якому піддав його автор, чи, точніше, якщо бути об'єктивними в оцінці описаного, – жорстока доля. Це затіяв фатум, тому вчинок героя треба трактувати суто з міфологічної точки зору.

Герої “Огненного кола” чинять згідно Біблії, а тому навіть гинучи, перемагають. Відносини людини й Бога в романі І.Багряного набувають найвищої точки, коли помираючий Ромцьо і його старший друг Петро, розмірковуючи над історією України й уже програним боєм під Бродами, добровільно заявляють про готовність узяти на себе відповідальність за всі гріхи української нації перед Господом. Таке художнє вирішення І.Багряним однієї з найважливіших міфологічних парадигм історичних трагедій і поразок українців можна вважати позитивним, оскільки на рівні вітаїстичного консолідуючого міфа самопожертва окремих представників нації Вищими Силами приймається, як відкуп за всі раніше скоєні гріхи народу, й винагороджується завжди.

5. Українська держава майбутнього

5.1. Синдром піфії, як провидницькі можливості міфологічного мислення та метафізика творчості письменників української діаспори 20-х – 50-х років ХХ століття

Художні твори талановитих письменників, в яких персонажами в прозі чи рольовими ліричними героями в ліриці, як прототипи, виступають історичні особи, тобто колись насправді існуючі люди, мають дивовижну властивість не тільки конденсувати, в й реалізувати в собі цілісну й точну до найменших деталей епоху, осмислену митцями художньо й оцінену з погляду вічності. Художні факти у таких творах виявляються винятково вірогідними, хоч не запозиченими з документалістики, а образи-характери – великою мірою ідентичними особистостям, які відомі з історії. Ще Даниїл Андреев прозріливо писав, що кожен геніальний митець нібито стає батьком (матір'ю) свого героя й у випадку створення високохудожнього образу-характеру чи образу-типу може виявитися причетним до того, що Сили Провидіння колись пошлють на землю саме таку душу в фізичній плоті: “Лев Толстой – батько Андрія Болконського, хоча, звичайно, не в тому розумінні, в якому він був батьком Сергія Львовича або Тетяни Львівни” [17, с. 198]. Реальні життєві історії, як не дивно, підтверджують можливість втілення мистецькою уявою витвореного художнього образу в земне життя. Наприклад, французький художник Огюст Ренуар за десять років до народження власної дружини намалював її в іпостасі античної богині Венери. Коли ж на розписаних на замовлення фарфорових тарілках цей митець відтворював образ вінченосної Марії-Антуанетти в профіль, замовник неодноразово дорікав художникові, що через його примхи зазнає збитків, бо покупці не впізнають свою улюбленицю, адже в намальованій Ренуаром вельможної дами чомусь надто короткий ніс, зате значно пізніше на цих зображеннях усі впізнавали дружину художника Алін. Троє синів, які народилися в подружжя, теж виявилися феноменально подібними до дітей з ранніх полотен Ренуара, коли ще в нього власної сім'ї не було.

Проте історична особа в художньому творі відрізняється від повністю видуманої, власне, створеної тільки уявою автора тим, що своє земне життя історична особа вже прожила й свою місію меншою чи більшою мірою виконала. Інша річ, що знаходячись поза межами фізичного світу, власне, в «астралі», душа колись існуючої видатної людини, можливо, прагне спілкування з цивілізацією. Медіумом у такому випадку може виступати геніальний митець, котрий за принципом трансцендентної телепатії, завжди потужно генерованої Силами Провидіння якраз йому впевненості й віри, що було саме так, а не по-іншому, внутрішнім оком вловлює “візію” або внутрішнім слухом чує “розповідь”, “сповідь”, “одкровення” душі власного літературного персонажа. Написання історичного твору, звернення митця до колись реально існуючих людей або творча розробка колізій у долі непересічних особистостей має точкою поштовху завжди подібну ситуацію в

добі, сучасній авторові, чи трансцендентну спорідненість таланту, долі, вищого призначення двох митців: власне, того, котрий уже відійшов у інші світи, і того, хто на нього рівняється, з ним трансцендентно метафізично спілкується, коли про нього пише. Контакт генія з Небесним Архівом відбувається в часових межах найвищого натхнення. Написані навіть геніальним автором твори поза цими хвилинами, на жаль, ніколи не стають шедеврами. У той же час в процесі творчого акту автор зобов'язаний повністю довіряти інформації, яка йому метафізично транслюється й не прагнути щось переробляти на свій розсуд. Наприклад, про катастрофу таланту Павла Тичини в під'яремних умовах Радянської України зараз усім відомий вірш Євгена Маланюка завдяки рядкові: "...Від кларнета твого – / пофарбована дудка зосталась" [492, с. 34]. Проте дудка й кларнет – гранично близькі за призначенням і звучанням музичні інструменти, отже, на рівні під текстових смислів насправді виразного нищення таланту в такому зіставленні не може прослідковуватися. Тим часом у тому вірші, де Є.Маланюк писав про Тичину, спочатку замість слова "дудка" було "рурка" й це слово, виявляється, поет виправив "перед самісіньким друком" [728, с. 82]. А рурка – це зовсім не дудка, власне, взагалі не музичний інструмент, а просто трубка, яка через відсутність дірочок взагалі непридатна для творення мелодій.

Лев Толстой про потребу абсолютного підпорядкування митця порухам натхнення писав: "Уява – така рухома, легка властивість, що з нею треба поводитися дуже обережно. Один невдалий натяк, незрозумілий образ, – і все зачарування, викликане сотнею прекрасних, вірних описів, зруйновано" [812, с. 23]. Проте навіть тоді, коли твір написано, а прототип з астралу вже втілюється в літературного персонажа чи рольового ліричного героя, творче дійство не може вважатися остаточно завершеним. Воно залишається доступним для метафізичної корекції, щоб витворити ще одну форму співавторства, коли до творчості приступає рівний авторові інтелектуально й духовно читач-реципієнт, той винятково рідкісний з-поміж тисяч неухважних, випадкових і недолугих пересічних читачів індивідуум, якому під силу сприймати художній твір не як "легке читиво", засіб приємного відпочинку, а як серйозну й важку, але надзвичайно цікаву й приємну духовну співпрацю з автором. На доказ істинності нами сказаного наведемо більш доступну для розуміння думку В.Тюпи про апогей сприймання читачем образу Євгенія Онегіна О. Пушкіна: "Співтворчість читача зовсім не в тому, щоб власною уявою народити свого Онегіна, і не в тому, щоб угадати Онегіна пушкінського; воно в тому, щоб разом з Пушкіним «побачити» ейдос творчого одкровення, унікально зреалізованого у пушкінським тексті. Комунікативна подія – це не присвоєння адресатом тексту... Це сходження до інфратексту, вихід із себе в інтерсуб'єктивну область зустрічі свідомостей («ноосферу»)" [816, с. 212]. Такими інтелектуальними читачами насамперед стають високопрофесійні критики або фахові літературознавці, зусиллями яких далеко не завжди і, тим більше, далеко не до кінця свідомо зрозумілі, а не тільки просто близькі на рівні підсвідомого сприймання без засвоєння

(цей аспект розкривається в ракурсі висновку: мовляв, добре розумію, що прочитаний твір прекрасний, але чому і чим саме – пояснити не можу навіть самому собі) геніальні тексти. Також принагідно вважаємо за потрібне нагадати, що літературний суб'єкт часто-густо має властивість набирати ознаки музи, тільки музою не треба вважати, як це прийнято в масовому розумінні, реальну людину, якій нібито присвячені вірші, бо художні тексти ніколи не стосуються конкретної особистості, а образу ідеалізованого. Муза як астральний суб'єкт мистецького благоговіння в інтимній ліриці, а також літературний суб'єкт у творі прозовому чи ліро-епічному, – фактично тотожні поняття. Митець своєрідно “закохується” у ним же створеного героя (незалежно від статі), обожнює своєю уявою витвореного літературного суб'єкта, аж до реального прояву справжніх ревностей активно відстоює власне дітище як єдино можливе літературне втілення, а чужу думку про виведеного іншим митцем тотожного героя, що за свого земного життя був непересічною історичною постаттю, тому став об'єктом багатьох наукових досліджень і літературних версій, сприймає дуже болісно й навіть агресивно. Досить поспілкуватися, наприклад, про художнє втілення образів Івана Франка з Романом Гораком, Ольги Кобилянської – з Валерією Врублевською, Роксолани – з Сергієм Плачиндою, Марії Башкирцевої – з Михайлом Слабошпицьким, як істинність нами сказаного обов'язково підтвердиться. Іншими словами, антична легенда про Пігмаліона не така вже й вигадка, а скоріше узагальнюючий філософський висновок про один із важливих аспектів творчості. Мистецький шедевр завжди народжується з любові, причому з найвищого її прояву, власне, любові високодуховної, найбільш досконалої, яку стародавні греки називали *agape*, хоч самому авторові, насамперед інтимної лірики, може видаватися, що ним рухає тільки *eros*.

Для належної реалізації таланту велику роль відіграє числове значення імені й прізвища (за Піфагором): Олександр Дюма-батько і Олександр Дюма-син у французькій літературі та рідні брати Григорії Михайловичі Тютюнники в літературі українській – цьому явищу вагоме підтвердження. Якщо ж ім'я і прізвище не дають можливості митцеві повноцінно “підключатися” до Небесного Архіву, талановита людина інтуїтивно ще на початку свого творчого шляху шукає способу подолати цю перешкоду й починає користуватися псевдонімом, як це зробив, наприклад, Іван Лозов'яга (Лозов'ягін), ставши Іваном Багряним, чи Василь Очерет, підписуючи вої твори Василь Барка. Інша річ, що псевдонім уже не дає можливості запозичити його для реалізації подібної обдарованості батька талановитим сином, тому Олег Кандиба змушений був створювати власний псевдонім – Олег Ольжич.

У ліриків визнання черпання інформації з одного Небесного Архіву набагато гостріше, ніж перегукування елементів дотичності сюжетів чи способи характеротворення героїв прозових творів, у тому числі – історичних осіб. Коли ж поет ще й володіє міфологічним способом мислення, а воно здатне навіть деформувати його психіку, то такий відпечаток подібності, ідентичності задумів і творчих продуктів стає зримим не лише для критиків і

літературознавців, а й розцінюється самими авторами почерпнутих з однієї шухлядки Небесного Архіву віршів, нібито як плагіат, крадіжка іншим ліриком тропів, настроїв, пафосу як духу поезії. Щоб унеможливити подібне, діаспорні митці Тодось Осьмачка й Олекса Стефанович, на жаль, психічно неврівноважені й повсякчас переслідувані інфернальними сутностями, старалися вибудувувати своєрідну китайську стіну між собою і соціумом, особливо якщо ним виявлялося середовище митців: “Осьмачка – вічний мандрівець – утікав од себе й од демонів переслідування, шукав прихистку розтерзаної і знеможеної душі у зміні місць, а Стефанович зачаївся, затамував подих, творчо занишк у... невеличкому містечку. Його також викінчували манії та фобії. Як Осьмачка вважав, що в нього краде образи Павло Тичина, так і Стефанович був свято переконаний, що Маланюк переписує його «Кінецьсвітне»” [728, с. 151]. З Євгеном Маланюком Олекса Стефанович узагалі намагався не зустрічатися, і спричинювало таку лінію поведінки не що інше, як насамперед своєрідні ревнощі до музи. У той же час Олекса Стефанович сам міг без жодних мук совісті привласнити яскравий уламок осяяння іншого митця. Наприклад, вірш “Кінцевість” О.Ольжича дав поштовх до написання О.Стефановичем триптиху “Кінецьсвітне”, до речі, присвяченого Олегові Ольжичеві, що нібито пом’якшувало “крадіжку»: “В серці той вираз твій, / Образ той тогосвітній... / Брате по духу мій, / Брате мій кінець світній” [728, с. 155], адже слово “брат” означає не тільки людину, рідну по крові, але й однодумця, того, хто споріднений духом. Тим часом “синівство” літературне й синівство генетичне – абсолютно не зіставні речі, тож М.Слабошпицький логічно підсумовує, що люблячого сина Олександра Олеся Олега неможливо вважати літературним сином цього ж автора, бо на відміну від “соловейкової легкості” лірики батька, в Олега Ольжича кожен “рядок – як крок закованого в броню римського легіонера” [728, с. 298]: лірично-реалістичний аспект творчого самовираження Олександра Олеся аж ніяк не тотожний і навіть не близький міфічно-метафоричному мисленню його талановитого сина.

Метафізичні проникання поетами крізь величезні пласти часу в події, характерні для інших народів, вражають читачів тією достовірністю, що її неможливо почерпнути з жодних, навіть найскрупкульозніших історичних студій. Лірикові, як це не дивно, виявляється, зовсім треба своїх потенційних читачів переконувати, що той чи інший епізод мав місце в історії Спарти, Персії, Індії, Месопотамії, а в образі ліричного персонажа виведений, наприклад, царевич Паріс чи геніальний полководець Олександр Македонський. Поет-міфотворець подає своїм читачам концентрат почуттів, універсальний зміст художньо відтвореної події, що її можна проектувати на безконечну кількість історичних фактів чи просто життєвих епізодів. Наприклад, “Баладою” діаспорного поета Олега Зуєвського вихоплено тільки трагічну розв’язку вгадуваної великої, власне, історично значущої події, співрівної хіба що причині тієї війни, яка погубила Трою: той, кого ліричний герой-оповідач запрошує ввійти в залу, водночас виявляється й покійником, який уже лежить на катафалку і по якому справляють похорон, а його

полонянка – причиною саме того страшного бойовища, в якому й загинув звияжець, заплативши надто дорогу ціну за даму свого серця. Образ екзотичної полонянки в “Баладі” – центральний: вона не просто неймовірно вродлива, а й така, що ніскілечки не боїться ні кривавої помсти-розправи над нею соратників убитого, ні їхніх ймовірних посягань – власне, це вже образ Діви-Смерті, й жовтий колір, на якому акцентує автор, у такому випадку більше, ніж доречний: “Увіходь, не спиняйся ні раз – / Жовтолику, в сліпучім серпанку, / Ми зустріли твою полонянку, / І вона не боялася нас... // Тільки, правда, сьогодні сумна / Світла заля, що маєм для вхожих, / Служба з ранку в ній правиться Божа, / І стоїть біля вікон труна... // Та ввіходь – не спиняйся ні раз; / Жовтолику, в сліпучім серпанку, / Ми зустріли твою полонянку, / І вона не боялася нас” [728, с. 630–631]. До речі, образ смерті у творчому доробку ліриків української діаспори іноді набирає як містичних втілень, що у вигляді звукових покликів зафіксовані в найдавніших віруваннях практично всіх народів (“Балада про нічну варту” Остапа Тарнавського: “У вартівні палахтіла ватра, / і на лавах ждали вартові. / Враз підвівся перший: Чуєш? Кличе... / І, забувши нарядить шолом, / вискочив із вартівні, мов вітер, / двері розмахнувши навстіжень. / І ніхто не ворухнувся навіть. / На весілля не збиралися дружки. / Всі вони сиділи. Як раніше, / вижидаючи на виклик / звідтіля, де замок на горі. / І ніхто не глянув там, де двері, / що відкрили занавісу мрії, / де очікує князівна ніч. / Не питав ніхто: за чим, куди? / Знали, що ніхто ще не вернувся з темноти” [728, с. 536–537]), так і реальних, іноді навіть грубо-натуралістичних у прозі Ігоря Качуровського – повісті “Дім над кручею” – містичний епізод: розстріляні в бою, “...вже холонучі жіночі трупи на снігу народжували” [728, с. 588]). Тема смерті у середовищі митців української діаспори, особливо після капітуляції гітлерівської Німеччини в Другій світовій війні, виявилася не просто актуальною, а, власне, насущною, адже за більшістю діаспорних письменників, колишніх в’язнів сталінських концтаборів чи творців УНР, власне сукупно – “українських буржуазних націоналістів”, буквально полювали радянські чекісти, тому, наприклад, Іван Багрянний постійно носив при собі ампулу з ціаністим калієм, а Євгена Маланюка друзі врятували таким способом, який не можна вважати дією, позбавленою ознак містики: “Ігор Качуровський згадує таку істотну для історії літератури й біографії Маланюка подробицю. У перші післявоєнні роки генеральний прокурор СРСР Вишинський вимагав від альянсів видачі небезпечних «військових злочинців»... Невідомо, кому належала ідея у відповідь на ці вимоги «поховати» поета, який жив тоді у Регенсбурзі. Вірші Маланюка почали друкувати під рубрикою «з творчої спадщини». Такою містифікацією намагалися збити репатріаторів зі сліду” [728, с. 86], а також заспокоїти те українське діаспорне середовище, яке називало “залізного імператора строф” [492, с. 51] поетом тьми і хаосу й не могло забути Є.Маланюкові ні “пові”, ні “байстрючої матері яничар” [492, с. 86], як убивчих епітетів до слова “Україна”. Внутрішні незгоди й ненависть обізнаного середовища впливали на творчість діаспорних митців, продукуючи кінецьсвітні настрої, але

водночас інформація з Небесного Архіву проявлялася й у несподіваних оптимістичних умовиводах.

Архетип смерті заради майбутньої реінкарнації (драконові зуби, з яких виростає містична непереможна армія) в поезії Галі Мазуркевич з негативної міфологеми перетрансформовується в потенційну метафізичну силу нації, яка постає в час воєнних протистоянь, як Залізна Дивізія. Що цікаво, відповідний вірш (за словами авторки – написаний під враженням прочитаного про визвольну боротьбу українців з книги, в якій йшлося, очевидно, про Третю Залізну Дивізію УНР) належить не перу Олега Ольжича або Євгена Маланюка, що виявилось б закономірним явищем, а рядовій поетці: “Згадувати треба, трудно – не трудно. / Заплачено тяжко за Очі візії. / Я бачу: ростуть Драконові зуби. / Залізна сила залізної Дивізії... // Туманом стягаються по горбках, горбочках / Спомини про розстріляних тифозних в обозах, / Порубаних старшин у гробах-поточках, / Де Різдвяним снігом запарошило лози... / Але вони були – Три Роки самостійної волі! / І за них билися, їх оберігали! / Драконові зуби, засіяні в полі, / Залізні лицарі підростають помалу. // Страшно Мужів, що вже не бояться смерті, / Виростають з землі боронити свою Україну. / Вони вже бачили смерть, і їм немає смерті, / Знали Три роки Волі, і їм немає спини” [728, с. 220]. Цікаво, що міфологема “Залізна Дивізія” в цьому тексті, незважаючи на трагічну долю її реальних бійців, стає міфічним образом вічної нескореності української нації, отже, в художньому тексті – важливим складником консолідуючого вітаїстичного міфу України. До того ж, якби в тексті поезії “Залізна дивізія” не було міфема “драконові зуби”, вірш Галі Мазуренко втратив би міфологічний спосіб висвітлення й перетворився б на типовий взірець лірики громадянської чи патріотичної. Врешті, що важливо для нашого наукового дослідження, дним із доказів спільності коренів праслов’ян і жителів Спарти, за С.Наливайком, можна вважати ідентичність міфів про появу предків цих етносів, адже назву *спарти* греки традиційно тлумачили як “посіяні”, підкріплюючи це судження міфом про те, що спарти – не хто інший, як богатирі, котрі виростили з землі, яку засновник Фів Кадм засіяв зубами вбитого ним дракона (назву *спори* щодо слов’ян теж пояснюють як *посіяні*)” [560, с. 238]. Тож вірш Галі Мазуренко “Залізна Дивізія”, уже в назві містив ключову міфему з Небесного Архіву, аж ніяк не штучно притягнену до фабульного осердя твору.

Здатність на віщування й численні пророцтва майбутнього України устами митців української діаспори – явище, яке можна пояснити лише міфологічним мисленням цієї когорти митців і її, якщо не постійним, то бодай епізодичним і спонтанним доступом до інформаційних пластів Небесного Архіву.

5.2. Подолання людиною простору і часу в міфічному аспекті втечі та митарств

Митець-пророк свідомий небезпеки негативних віщувань, адже оприявлене у слові завжди збувається. Саме з цієї причини деякі митці стараються завуалювати власні пророцтва, як це робив середньовічний астролог М.Нострадамус. Тож І.Багрянний, передбачаючи довголітні страждання й муки української нації з причини бездержавності, сконденсував і втілює ці митарства в образі Максима Колота, героя роману “Людина біжить над прірвою”. У світових літературі та провідних видах мистецтва, у тому числі й у малярстві, музиці та кіно, тема втечі, блукання, подорожі, тобто подолання простору, є однією з провідних. Міфічний концепт дороги, як часового проміжку випробувань і набуття нового досвіду та вражень, простежується ще від часів античної літератури. Наприклад, у “Одіссеї” Гомера можна помітити виразні параметри міфу. По-перше, подорож Одиссея кільцева, по-друге, під час цієї подорожі мандрівник стикається з міфічним Чимось, що жорстоко випробовує його, а за незламність винагороджує новими знаннями. Ф. Артог небезпідставно акцентує, що Одиссей аж ніяк не стає мореплавцем з власного бажання, а виїмково з волі богів, яких не зумів зрозуміти й не встиг умилосердити. Він зовсім не шукач пригод, оскільки протягом довгої поеми і стількох років блукань спробується на справжню допитливість усього лише двічі: коли хоче побачити циклопа і коли наважується послухати співи сирен. Водночас Одиссей – не егоцентрична особистість і навіть не типовий герой античного часу, найбільшою мрією якого було б отримати з рук богів амброзію і нектар, адже навіть самотня богиня Каліпсо не зманила Одиссея запропонованим йому безсмертям. Вся довга і важка подорож міфічного античного мореплавця вкладається в рамки випадковостей долі і абсолютної беззахисності перед дією невмолимого фатуму земної людини, яку в будь-яку хвилину метафізичне Щось може перетворити в пил, прах, ніщо. Проте уважно читаючи текст, натрапляємо на мимовільні підказки, з допомогою яких переконуємося, що подорож Одиссея не така вже й безглузда, оскільки він виявився сильнішим від значно потужнішого за його людське тіло й душу метафізичного Чогось, адже з Нікого, яким став на початку своєї подорожі і яким сам назвав себе в кульмінаційний момент смертельної небезпеки, він знову постає Одиссеєм, царем Ітаки, повернувшись до рідних пенатів. А стати йому кимось, тобто людиною з власним іменем і статусом, виявляється, допоміг вибір смертності, а не безсмертя, власне бажання-мрія довідатися про дату свого повернення додому, тобто визначення остаточної мети, яка полягала в можливості знайти нову точку відліку для продовження свого призначення у світі цивілізованому, впорядкованому, державному, адже перебування в хаосі, чим виявилася вся його морська подорож, – це не реалізація задумів і бажань, а всього лише боротьба за виживання в екстремальних умовах. Проте з-під тексту Гомерового твору просвічується й дещо інше, яке накладає метафізичну проекцію на описані події: “Поема про повернення, розгорнута в просторі, упирається в час. Ітака існує, і все ж вона більше не Ітака, не колишня Ітака. У простір поступово проникає час, який змінює все. Старий пес Аргус, упізнавши свого господаря, умирає... Одиссей

плаче, коли у феакійців чує Демодока, який прославляє його у своїй пісні в третій особі, начебто він уже вмер. Він проходить через болючий досвід втрати самого себе” [29, с. 67]. Страшна і небезпечна мандрівка збагатила Одиссея чимось дуже важливим, що аж ніяк не вкладається в поняття “багатство”, “досвід”, “нові враження”. Це невловиме, що отримав Одиссей, – наче з величезними труднощами відвойований скарб у того страшного метафізичного Чогось, яке безстрашного мореплавця переслідувало, іншими словами, метафізична плата за нескореність і силу духу. Проте ціни свого невловимого, бо нематеріального, здобутку Одиссей не знає, вартості його не відчуває, собі на користь застосувати не може. Іншими словами, всі пережиті героєм труднощі не винагороджені ні небесами, ні бодай якимись земними заохоченнями. Більше того, виявляється, що Одиссей втомлений не виснажливою мандрівкою. Він втомлений життям, яке виявилось занадто насиченим подіями і висмоктало з царя Ітаки весь заряд людської сили, а найголовніше – дало йому спізнати абсолютно все, що в його добу тільки було можливо спізнати. Одиссей, як і патріархи Старого Завіту Біблії, як селяни з глибини віків десь аж до століття сімнадцятого-дев’ятнадцятого, на схилі віку готовий до смерті й не боїться її насамперед тому, що все звідав і що для нього не залишилося загадок, які герой бажав би розгадати. Саме з цієї причини йому не кортить безсмертя, саме тому смерть для Одиссея має зміст і смисл, як органічний кінець, як обкладинка після останньої сторінки прочитаної книжки. Проте в сучасної людини ставлення до смерті, за М. Вебером, інше: “Людина, яка вмирає, не досягає вершини – ця вершина віддаляється в безконечність..., тому для неї смерть – подія, що не має змісту” [117, с. 148]. З цієї точки зору те, що набув, але чому так і не зміг знайти застосування Одиссей, може розглядатися як короткочасно побачений новий горизонт, за яким можливе подолання досі існуючого бар’єру між свідомістю та підсвідомістю, торжество земної людини, що наблизилася до Бога, винищилася над тією своєю суттю, що тяжіє до тварного. Згадаймо, в деяких казках герой б’є страховисько, відьму, перевертня доти, доки з них не спаде остання шкура чи останній образ-маска. Метафізичне Щось в “Одиссеї” діє за подібним принципом, оголюючи в людях суть, відсіваючи зерно від полови. Інша річ, що це жорстоке випробування з досить великої команди мореплавців витримує лише Одиссей. Всі інші якщо й не гинуть, то все ж не заслуговують з певних причин права на повернення додому. До того ж подорож Одиссея замкнута у просторі: він повернувся туди, звідки вирушив у дорогу – початкова і кінцева точка збіглися, отже, потреба в так тяжко і такою дорогою ціною набутому невловимому знанні, відчутті чи переживанні виявилася зайвою. Інша річ, що як літературний герой сам Одиссей на багато віків став символічним образом мандрівника, причому не просто образом-символом, а й естетично прекрасним взірцем для громадян його рідної античної Греції: “Фігура Одиссея – образ душі, яка опинилася в почуттєвому світі” [29, с. 88]. Ще античний філософ Плутарх робив висновок, що як і цар Ітаки, всі люди на світі також цілком випадкові скитальці.

Проте не всі навіть античні літературні мандрівки кільцеві. Якщо порівняти з Гомеровою “Одіссеєю” Вергілієву “Енеїду”, то суттєвою відмінністю між цими поемами виявиться те, що Еней не повертається назад, хоча в кінцевому результаті припливає до нової Трої – Риму. Сили Провидіння безнастанно спонукають його шукати і знаходити іншу землю, заснувати інше місто. Цікаво, що Енеєві не завжди вдається правильно зрозуміти волю олімпійських богів. Як і кожна земна людина, троянський царевич намагається мислити логічно, тому від часу просто зневажає підказки підсвідомого. Згідно з власними умовиводами, він спочатку закладає місто Пергам на острові Крит, вважаючи, що місце цілком пристойне для нової Трої і що розбудовою нового поліса виконав вказівку зверху, тому саме тут розпочнеться нова сторінка історії його народу. Та боги руйнують місто, наславши епідемію на все живе, а невблаганне Щось жене Енея далі й далі, поки він не досягає передбаченого небом кінцевого пункту. Новітня Троя, як не парадоксально, – не зовсім інша Троя, а Троя, повернена туди, “де її ніколи не було, і одначе вона була там завжди і назавжди там залишиться” [29, с. 68], власне, там, де знаходився сакральний домен богів-пенатів і де чекала троянців прабадьківщина предків. Іншими словами, небесне місто Троя вимагало свого втілення виїмково на тому місці, де земне підсоння відповідало астральному прототипу. Щось, із котрим неодноразово стикалися Одиссей чи Еней під час подорожей, – основа основ, абсолютний початок (arche), який не визнає нікого й нічого, крім себе, і є не чим іншим, як метафізичним імпульсом, більш зрозумілим сучасній людині в іпостасі “бича Божого”. Вперше це визначення дається в Біблії. Проте трактування поняття “бич Божий” тільки в негативному значенні не є правильним. “Бич Божий” може проявлятися на різних рівнях: від фізичної до метафізичної дії, і далеко не завжди є “карою Господньою”. Наприклад, у Святому Письмі, а точніше – в епізоді боротьби Якова з Богом про це сказано так: “І zostався Яків сам. І боровся з ним якийсь Муж, аж поки не зійшла досвітня зоря. І Він побачив, що не подужає його, і доторкнувся до суглобу стегна його. І звихнувся суглоб стегна Якова, як він боровся з Ним. І промовив: «Пусти мене, бо зійшла досвітня зоря». А той відказав: «Не пуцу Тебе, коли не поблагословиш мене». І промовив до нього: «Як твоє ймення?» Той відказав: “Яків”». І сказав: «Не Яків буде називатися вже ймення твоє, але Ізраїль, бо ти боровся з Богом та з людьми – і подужав»” [93, с. 35] (Буття, 32: 25 – 29). Як свідчить текст Біблії, остаточної перемоги не зазнала жодна сторона, тобто на рівні фізичної сили Бог постає співрівним людині, але за спробу боротися з Ним, як вищою сутністю не тільки не нищить смертю того, хто не піддавався, не знаючи, Кому опирається і з Ким зійшовся у поєдинку, а й благословляє і нагороджує. Отже, метафізичне Щось випробовує обраних синів людських на міць фізичну і силу духу. Подібно до біблійної колізії складаються події в “Одіссеї”, в “Енеїді”, таке ж явище маємо в “Ілліаді” – творах античної літератури, подібне простежується в “Старому і морі” Е. Хемінгуея, а також у розділі “Диво жіночої душі” з повісті Дж.Лондона “Смок і Куций”, у повісті Ч. Айтматова “Рябий Пес біжить краєм моря”, в

романі П. Загребельного “Юлія, або Запрошення до самовбивства” – яскравих зразках сучасної світової літератури. Смертним невідомі причини такого поведження аґче, як і на час змагання не відомі причинно-наслідкові зв’язки результату протистояння людини й містичного Чогось. Інша річ, що за сміливість протистояти містичній силі кожен із учасників супротиву чимось платить: Ахілл – життям найкращого друга Патрокла, Одиссей – усією командою своїх мореплавців, оскільки повертається з подорожі сам, Еней – також майже всіма своїми бойовими побратимами, біблійний Яків – фізичним каліцтвом, Хемінґуеїв старий – гігантським трофеєм, рибою, зловити яку мріяв усе життя, Лондонів Смок – Лабіскві, маленький Кириск Ч. Айтматова – життям рідних дідуся та батька, Шульґа Загребельного – коханими жінками.

Метафізичне Щось, яке чітко не вкладається в поняття Бога чи диявола, бо для людського розуміння не стає ясно, з якою метою так обдумано на перспективу і надзвичайно жорстоко в конкретний час Щось діє, часто виринає на горизонті багатьох біблійних епізодів, у яких йдеться про мету великого переселення іудейського народу. Наприклад, Палестина виявляється обіцяною через пророків не тому, що це земля, яка сходить молоком і медом [93, с. 153] (Числа, 14:8), а тому, що йдеться про іудейську метафізичну батьківщину, власне, земну копію небесної “Землі Обітованої”, у Біблії названу Обіцяним Краєм. Законно тільки їхньою вона вважалася ще з часів земних митарств Аврама, коли Господь обіцяв йому: “Зведи очі свої.., бо всю цю землю, яку бачиш, Я дам навіки тобі та потомству твоєму” [93, с. 12] (Буття, 13: 14 – 15). При цьому Творцем задалегідь передбачено, що шлях іудеїв до Палестини виявиться нелегким і в часі, і в просторі, тому Аврам мав не випускати з уваги, що попереду тяжкі випробування через рабство й довголітню подорож. При цьому в Біблії щоразу натрапляємо на глибоку віру й відсутність найменших сумнівів нащадків Аврама, зокрема Якова, що все чиниться згідно з укладеною між його батьком та Богом угодою, і що настає момент, коли він сам стає повноправним і активним Божим союзником і зняряддям досягнення мети. Проте навіть найпривабливіші обіцянки ніколи б не зрушили з місця іудеїв, які звикли до рабства у Єгипті, де їх все-таки в нагороду за каторжну працю чекали “м’ясні казани” [58, с. 235], про які неодноразово згадується в П’ятикнижжі. Карати безправних рабів фараона фізичними муками з неба було б усе одно, що дублювати земні випробування і заганяти й так багатостраждальний народ в глухий кут, атакуючи з двох сторін: з неба (Божа кара) і з землі (влада фараона), що могло призвести до відчуття покинутості Господом, породити відчай і спричинити внутрішній надлом. “Божий бич” дає іудеям зрозуміти, що небесної опіки вони не позбавлені, діє виключно через фараона, серце якого, як свідчить Біблія, від насланої Богом жорстокості стає ще жорстокішим (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 375–376): замість того, щоб відпустити іудеїв добровільно (але ж у такому випадку легко здобута воля не була б належно оцінена іудеями і не зробилася б настільки бажаною), тим більше, що після кожної штучної перепони з боку

єгипетського царя зазнають великої біди насамперед єгиптяни, фараон посилює знущання над рабами. Та досить іудеям вдихнути повітря свободи й, звикнувши за сорок років до злиденного становища мандрівників, а заодно, будучи забезпеченими Богом печеними перепілками й манною небесною, заспокоїтися у пустелі, як “Божий бич” посилає іудеям Авірона й Датана, підсуває ідею поклоніння золотому тельцю, провокує зухвалий бунт проти Мойсея, іншими словами, випробовує і загартовує найжорстокішими методами, при цьому немилосердно караючи за кожен відступ від договору з Ним. Та сам Бог навіть через Мойсея ніколи не згадує про ці випробування, вважаючи їх незрівнянно легшими від єгипетського рабства. Єгипет для іудеїв стає символом тієї неволі, рецидив якої страшніший за смерть: “І сказав Мойсей до народу: “Пам’ятайте той день, коли ви вийшли з Єгипту, із дому рабства!” [93, с. 70] (Вихід 13:3). Ці багато разів повторювані в Біблії нагадування – найважливіші слова зі всіх, з якими пророки звертаються до звільнених Мойсеєм одноплемінників. Просторова схема поняття руху до мети проста: іудеї виходять з держави чужої, щоб увійти в іншу державу свою. Що надзвичайно важливо: їхній вихід не передбачав вороття назад, бо воно обернулось би катастрофою і не був “звичайною подорожжю, яка передбачає повернення” [29, с. 69], бо в іншому випадку втрачався смисл. Взагалі, “бич Божий” чи метафізичне Щось, про яке ми вже згадували, дуже часто проявляється в літературних текстах (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 376–377). М. Моклиця справедливо твердить, що не тільки герой Хемінгуєєвого твору прагнув перемогти Щось, а й метафізичне Щось поставило за мету перемогти старого [544, с. 66], адже у підтексті твору Е. Хемінгуєя проглядається присутність міфічного Чогось і його безпощадне намагання довести людині, що вона ніщо порівняно з цим метафізичним Чимось. Такий же аспект маємо в романах українських письменників О. Турянського “Поза межами болю”, І. Багряного “Людина біжить над прірвою”.

Німецький філолог, історик і перекладач Еріх Ауербах зіставляв і порівнював твори, які містять міф як концепцію, тобто тексти, які є авторськими міфами, в яких йдеться про метаісторію, і твори, які міф чи окремі складники міфу неміметичного художнього тексту по-своєму вибірково інтерпретують, а також вів мову про особливу місію автора, що не стільки пише твір, більшою чи меншою мірою копіюючи події й дійових осіб з реального життя, скільки співвідноситься зі своїм героєм, ставлячись до нього, з одного боку – як до образу видуманого, підпорядкованого задуму, з іншого – в якості “долі” й “події”, близьких до їх відповідників у трактуванні міфу: “Те, що доступне художньому змалюванню й вимагає схвалення, полягає не в тому, щоб з добрим відбувалося добре, а з відважним відважне, а в тому, щоб з Ахіллом ставалося відповідне Ахіллові” [31, с.495]. До того ж, специфіка творчого обдарування митця стосується не лише рівня художності його текстів, а й вибору улюблених тем, змалювання настільки дорогих серцю автора героїв, що вони начебто “перекочовують” з одного художнього тексту в інші. Г.Брандес з цього приводу твердив: “Існує два типи

художників. Одні потребують постійної зміни вражень і моделей, відтворюють в поетичних образах кожну заново пережиту подію. Інші, навпаки, не потребують багато фактів, щоб надихнутися. Одна яка-небудь одинична подія, відчута з небувалою душевною енергією, дає їм матеріал для цілого ряду творів і образів” [108, с. 532]. Саме другий тип митців, за Г.Брандесом, цілком надається для розуміння провідних мотивів романістики І.Багряного, оскільки його герої Андрій Коваленко (“Сад Гетсиманський”), Григорій Многогрішний (“Тигролови”), Максим Колот (“Людина біжить над прірвою”) витворені уявою митця під впливом і на основі ним особисто пережитих репресій. Ще однією цікавою особливістю проблематики творів І.Багряного можна вважати настійливу експлуатацію гамлетівського питання і фаустівського вибору в екстремальних життєвих колізіях. З точки зору архетипної критики, вже сама постановка таких питань у художньому тексті передбачає появу відповідних міфопоетичних парадигм, у руслі яких й розгортатимуться всі сюжетні лінії, оскільки “Гамлет і Фауст – це геній епохи Відродження і геній сучасної епохи” [108, с. 399], але в художніх текстах їхні своєрідні клони реципієнтами сприймаються й розуміються таким чином, що постійно вловлюється, як носії гамлетівського чи фаустівського психотипу підносяться над своїм оточенням і мають такий горизонт обсервації, який читачі не завжди спроможні й готові досягнути.

Міфопоетична парадигма повісті “Людина біжить над прірвою” І. Багряного за силою показу людської волі найближча до сув’язі домінуючих колізій твору О. Турянського. Але у повісті “Поза межами болю”, як у Гетевому “Фаусті”, міфопоетика тяжіє до найстаріших матриархальних міфів, які можна вважати справжньою архаїкою, порівняно з притчами Нового Завіту, що надзвичайно потужно й вдало проєктуються І.Багряним на життя його героя Максима Колота. До речі, архаїчно ці найстаріші міфічні нашарування повноцінно функціонували й у античні часи, зокрема у трагедії Софокла “Едип” (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 378 – 379). У “Фаусті” Й.-В. Гете Великих Матерів панічно боїться сам Мефістотель, а тому старається випитати у Фауста, чи той теж перед цими істотами відчуває жах. Власне український, точніше козацький, літописець, письмово засвідчує, що польська шляхта на рівні підсвідомості як страшну метафізичну небезпеку з боку Великих Матерів ворожої нації зрозуміла погрозу Хмельницького: “Пам’ятайте, що в мене є шабля, і ще не вмерла *козацька мати!*..” Погроза козацькою матір’ю, якої так боялися поляки, зовсім погубила Хмельницького. Його ув’язнили” [350, с. 72–73]. Якщо під кутом опіки Великих Матерів розглядати проблему чудесного порятунку головного героя повісті О. Турянського “Поза межами болю”, то мусимо визнати, що Великі Матері приходять на допомогу лише в рідкісних випадках і лише обраним з якоїсь виключно метафізичної точки зору доцільності, подаючи обранцеві звістку про це в часі, далекому від фіналу.

Для аналізу міфічних пластів у руслі теми нашого наукового дослідження доречно широко й детально розглянути хронотоп дороги у романі І. Багряного “Людина біжить над прірвою”. Такий вибір зумовлений

кількома аспектами. По-перше, тільки після Другої світової війни неблагополуччя світу виявилось зримим для всіх, як, водночас, неприкрито-цинічною виявилася політика урядів усіх країн, що взяли участь у всесвітній бойні, але особливо тих, де до влади прийшли тирані й запровадили тоталітарні режими: “Російський комунізм заслужив назви революції, на яке не могла претендувати німецька авантюра... Гітлер намагався на тисячу років зупинити історію. Він вважав, що вже приступив до втілення цього завдання..., коли битви за Англію і Сталінград знову підштовхнули історію вперед. Але людське тяжіння до самообожнювання, настільки ж ненаситне, як сама історія, тут же спалахнуло з новою силою в образі раціональної держави, побудованої в Росії” [354, с. 262 – 263]. І в Німеччині, і в СРСР політичним устроєм держав виявилася тиранія з усім набором їй властивих репресивних методів тримання народу в покорі. Кожен, хто ставав свідком подібних подій у суспільстві, де правив тиран (у нашому випадку – свідками були й сам Багряний, і – умовно –герой його твору – Максим Колот), за визначенням Г. Марселя, переживав “екзистенційну незабезпеченість” [499, с. 452], тобто глибоко усвідомлював абсолютну незастрахованість людської цивілізації від знищення, а водночас ілюзорність усіх наукових досягнень і культурних надбань. Г.Белль прямо заявляв, що люди, які були втягнуті у велетенську бойню, пережили гіркий масовий досвід перетворення людини у мотлох [80, с. 410]. Незважаючи на всі ці фактори впливу на людей, а також те, що сорокап’ятимільйонна на час воєнних дій українська нація відправила на фронт сім мільйонів військовослужбовців, а ще до війни втратила щонайменше стільки ж мільйонів лише під час голодоморів у двадцятих та 1932–1933 роках та дванадцять мільйонів кинутих у сталінські концтабори, І. Багряний оцінює воєнний час не з песимістичної точки зору, тому змальовує своїх героїв хоча інколи й загноєними, та ніколи і ні за яких, навіть найекстремальніших умов, не розтоптаними обставинами життя особистостями.

Якщо торкнутися проблеми війни як найвищого прояву земного зла, то доводиться визнати, за Е. Фроммом, що “зло – специфічний людський феномен”, при наявності якого “робиться спроба регресувати до, власне, до-людського стану і знищити все специфічно людське: розум, любов, свободу” [868, с. 106], і що зло ще й дещо обов’язково трагічне і підсвідоме. Одне з ключових понять Е. Фромма – деструктивність – означає “втеча від свободи” і полягає в тому, що людина намагається зруйнувати світ, щоб він не зруйнував її. Таку поведінку окремій людині диктує її підсвідомість, а цілому народові – підсвідомість колективна: “Підсвідоме – це цілісна людина, з якої вийнята та її частина, яка відповідає особливостям її суспільства. Свідомість представляє соціальну людину, випадкові обмеження, накладені історичною ситуацією, в яку закинута людина” [868, с. 350]. Два шляхи вибору на користь добра – підпорядкування моральним вимогам і виховання – в час, коли, за К. Юнгом, колективне підсвідоме бере верх над колективним свідомим, виявляються заблокованими. Потенціал же підсвідомо спровокованого зла востократ збільшується ще й за рахунок того, що людина

апріорі наділена спроможністю передбачити наслідки нею прийнятого рішення й підігрівати свої погані фантазії. Врешті, до якоїсь межі людина ще здатна на вибір і навіть на те, щоб зупинитися, але так триває лише до тієї кульмінаційної точки, після якої вже не залишається свободи вибору. Натовп і лідер зливаються у своєму пориві агресії воєдино, бажають супротивникам смерті як найвищого прояву зла свідомо й чинять усе від них залежне злагоджено, як бездушний механізм, позбавлений будь-яких мук совісті чи відчуттів провини або відповідальності: “Історія людства написана кров’ю. Це історія насильства, яке ніколи не припинялося, поскільки люди майже завжди підпорядковували собі подібних з допомогою сили. Хіба Талаат-паша сам знищив мільйон вірменів? Хіба Гітлер один убив мільйони євреїв? Хіба Сталін один розправився з мільйонами своїх політичних ворогів? Ні. Ці люди були не самотні, вони мали у підпорядкуванні тисячі інших людей, які карали смертю й допитували, роблячи це не просто з бажанням, а навіть із задоволенням” [868, с. 16]. Чим більше бодай окремих особистостям це дано збагнути, тим менше в них самих виникає бажання ставати суддями іншим.

Оскільки ми вже згадували про деструктивність як “втечу від свободи”, для розгляду параметрів вимушеної подорожі в просторі й часі героями І. Багряного торкнемося внутрішньої форми слова “втеча”. Корінь лексеми підказує, що мова йде про поняття, близькі за значенням до слів “течія”, “текти”, “витікати”. Російське слово-відповідник українській “втечі” – “бегство” – теж у своїй внутрішній формі несе поняття прискороного руху в певному напрямку. Отже, “втеча” і “бегство” є своєрідними психосемасіологічними близнятами. І. Багряний дуже часто використовує спільнокореневі зі словом “біг” слова на позначення мандрівки, подорожі, втечі. Ще у “Тигроловах” фігурує античний афоризм: “Ліпше вмерти біжучи, ніж жити гниючи” [45, с. 12], а сама назва роману “Людина біжить над прірвою” сконцентрована не стільки на понятті провалля, скільки, власне, на понятті бігу, адже над прірвою краще пересуватися повільно й обережно, бігти ж – ризиковано, смертельно небезпечно. Міфічний підтекст роману “Людина біжить над прірвою” вловлюється вже з перших сторінок. Містом котяться колони відступаючих італійських вояків, озлоблених, скривавлених, виснажених. Здається, вони переплутали сторони світу або поняття “вперед” – “назад”, якщо настільки часто в середовищі відступаючих звучить недоречний імператив: “Аванті!” Та виявляється, італійці у своєму уявленні не відступають, а йдуть “т у д и , в п е р е д , до Вітчизни”, до своєї сонячної Італії, вони лише п о в е р т а ю т ь с я” [38, с. 7]. Спостерігаючи за трагічним і страшним відступом армії союзників Гітлера, головний герой твору Колот усвідомлює, що йому також треба т і к а т и. Кілька разів він повторює, наче підганяючи себе, італійське слово “вперед”, але зважитися на якісь дії не може. Причина проста: у Максима не існує Вітчизни за межами України, йому нікуди бігти. Водночас до містечка, в яке ось-ось вступають радянські війська, Колота припнули тільки власний депресивний стан, апатія і байдужість до всього. Звернімо увагу: не дружина, не син, не новонароджена донечка тримають Колота біля себе, а внутрішня

спустошеність, що породила неспроможність рятуватися навіть утечею, на що натякає відступ італійців, спроектований на їхню ж античну і пізнішу біблійну реальність: “...Офіцери кутаються в ковдри граційними, аристократичними жестами, як колись їхні предки – римські патриції – куталися в тоги. Ось офіцер, довготелесий і горбоносий, як біблійний пророк, сидить на ослику, черкаючи ногами землю. На прапращурі цього ослиати Христос в’їздив у Єрусалим, обкиданий квітами... А цей прибув на такому ослиати на страшнющу війну і ось їде, обкиданий вошами й грязюкою і зігнутий тупим відчаем, ще й сухотами, в три погібелі” [38, с. 16]. Міфологічний підтекст наведеного нами уривка не має нічого спільного з побутовими реаліями, зате націлює на дуже важливе: італійцям вкотре доводиться переживати те, що випадало на долю багатьом народам й досить зримо асоціюється з трагічними подіями християнського міфу та його імперативом неодмінно повернутися додому, як повернувся Христос до свого Отця Небесного.

Важливо, що знову ж таки, за чехівським принципом рушниці, у романі фігурує копія з картини Г. Доре “Йосип і Марія з Ісусом утікають у Єгипет на малому ослиати”. Її репродукція висить на стіні в Максимовій хаті, навколо сюжету цього малярського полотна розгортаються як криваві колізії (Миколу, Максимового друга, що, власне, й зробив копію, німці повісили), так і дискусії між головним героєм і Соломоном про те, що Марія та Йосип “мали Єгипет”, “мали куди тікати” [38, с.18 – 19]. Біблійна міфема втечі визначає долю головного героя роману І. Багряного спочатку як натяк, згодом як спонукання, а насамкінець – як єдино можливий вихід із ситуації, яка складається. Тож у хвилини крайньої безвиході Максим несподівано чує: “Прийдеш, я тебе вирятую!” [38, с. 21], але вважає, що слова, які ніби прозвучали в ньому самому, стосуються Йосипа з Марією та Дитятком, а не його особисто. Як уже було нами сказано у попередньому розділі, розглядаючи руїни церкви, Колот найбільше страждає від того, що на напівзруйнованій фресці Авраам і досі заносить ніж над Ісааком, а ангел тягне безпомічне перелякане ягня, розмахуючи вогненним мечем, – і осуджує дійових осіб біблійної притчі, проектуючи її зміст на жорстокі воєнні події. За Р. Гвардіні, втративши багатство індивідуальності, масова людина ХХ століття “придбала... одну суттєву перевагу, оскільки на розчищеному від перехідних культурних атрибутів просторі вона змогла ясніше почути звернений до її особистості «оклик Бога»” [151, с. 13]. Спаралізований жахом і ще не здатний втікати, хоч весь час відчуває якісь підказки і внутрішні надривні спонукання до руху, Колот вже чує, але ще свідомо не прислухається до голосу Божого, не вміє вчитувати підтекст з побаченого, а при цьому все-таки постійно відчуває присутність якоїсь Вищої Сили. Під час арешту Максимові також утекти не вдається, хоч активне бажання це зробити вже проявляється на повну силу. Ще гостріше відчуватиме він свою вину за нездійснену втечу тоді, коли довідається, що його видав не хто-небудь, а “другяка” Соломон, тобто Іуда нового часу. Паралель з біблійними подіями настільки приголомшує Колота, що він запитує начальника

Особливого відділу про речі практично неможливі для здійснення енкаведистами і, як не дивно, отримує ствердну відповідь: “– Скажіть... **Навіщо ви взяли того... Христа на Голготі?.. – Здасться**” [38, с. 73]. Як бачимо, чекіст, атеїст ХХ століття, не заперечує свого прямого відношення до біблійної драми, як і пізніше інший радянський майор, котрий дорікає Максимові, що той безглуздо підставив себе, залишившись у місті, але навіть не пробує врятувати його від фізичного знищення, чим нагадує головному героєві Понтія Пилата, й сам також не заперечує цієї подібності.

Етап заарештованих мирних жителів перетворюється у чергове випробування, адже женуть їх у той час, коли поруч бомблять і стріляють, а війна триває, коли заарештовані допомагають вантажати поранених конвойних, а полонений німець плаче над убитим радянським солдатом, що вимагав для нього від конвою хліба, коли все змішалось в таку круговерть, де неможливо збагнути, хто ворог, а хто брат, хто винен, а хто не винен, хто буде вбивати, а кому доведеться гинути. Але в цій нестерпній обстановці невизначеності Максимова душа несподівано приймає однозначне вітаїстичне рішення: “Жити! Ж-и-т-и!! Жити!” [38, с. 168], – тому навіть тоді, коли втікаючи, він повертається у зворотний бік, власне, назад, Колот підсвідомо знає, що рухається в правильному напрямку: “Назад? Ні, вперед, до життя. Вперед по білому світу – додому!” [38, с. 182]. Як і для італійських солдатів і офіцерів, для Колота починає все частіше з підсвідомості лунати: “Аванті!”, звучати, як спонука якоїсь Вищої Сили, як бич Божий, адже значно легше підставитися під кулю, покійрно дочекатися розстрілу, ніж взяти на себе нестерпний тягар неймовірно небезпечної втечі. У складних випробуваннях Максим зіставляє тяжким досвідом набуті переконання з вченням світових філософів: “Що сказав Кант?.. Що сказав Сократ?.. Ніцше, Шопенгавер, Маркс, Малатеста, Спіноза, Конфуцій і інші, й інші – всі добрі й злі генії?!. Все, що вони сказали всі гуртом, не має ніякого значення!.. Так... Усе, що вони сказали, не має ніякого, ніякогісінького значення, бо не може – ні, не може... врятувати людину!.. **Батько... А що сказав мій батько?!..**” [38, с. 208–209]. Цікаво, що нічого важливого, сказаного рідним, тобто біологічним батьком, герой не пригадує. Натомість звучить імператив Небесного Отця, й звучить як виляск батоба: “Аванті!”. Саме цей словесний удар піднімає на ноги істоту, яка вже сама була переконана, що в ній не залишилося і краплі снаги навіть для того, щоб поворухнутися: “Але він навіть **сам не знав ще всіх своїх можливостей, не знав свого другого “я”, що сиділо в нім**. А в нім сиділа друга істота, дика й несамовита, озброєна надзвичайним, сліпим, але неймовірно тонким і могутнім вольовим інстинктом. **Коли його свідомість опинялась у вирі маячіння, майже вибуваючи з ладу, тоді його вела та друга істота, що має такий дивний інстинкт**. Максим виразно відчув, як та друга істота коригує всі його кроки й рухи, як вона порядкує... **Коли б не те друге “я”, він би вже давно, дуже давно, загинув би**” [38, с. 242]. На перших порах Максим, як від природи сильна духом особистість, знаходить опертя в самому собі. Він спростовує всім відомі істини межі людської витривалості, бо сповідує логічніші

переконав: “То не штука вмерти, а от *штука не вмерти*, хоч би й під натиском усього пекла!.. Гм, *брешуть ті гомункулюси*, коли кажуть, *що в смерті є героїзм*. Ні, в самій смерті героїзму нема так само, як нема його й у задачі без бою!.. Йти! Наперекір усьому світові, такому злому й такому ворожому, йти!” [38, с. 222]. Як з цього приводу не згадати афоризм А. Камю про те, що Дамокл ніколи не танцює краще, ніж під мечем, що навис над ним. Але з кожною сторінкою твору, з кожною наступною думкою після чергового випробування особистісна принука героя самому собі меншає, зате більшає спонування зверху. Всі Максимові страждання вкладаються не тільки в рамки Нового Завіту, починаючи від Гефсиманського саду й закінчуючи своєрідним воскресінням і поверненням до свого споконвічного дому, що могло б здаватися штучно притягненим до тексту роману “Людина біжить над прірвою”, якби не конкретні абзаци. Людина, яка вже більше мертва, ніж жива, через своє крайнє фізичне виснаження (саме цей стан ілюструє надзвичайно точно визначення зовнішнього вигляду Колода одним із зустрічних: “Ти, чоловіче, мабуть, не йнакше як з гілляки обірвався, на якій висів уже з тиждень!” [38, с. 224]), істота, яка вже не приймає їжу і для якої легше брести крижаними калюжами босою, ніж крокувати взутою сухим шляхом, бо обморожені ноги тільки на холоді не відчують болю, рухається вперед, до своїх рідних, чудом вислизнувши з рук червонопогонних офіцерів-убивць, йде мінними полями й не наступає на міни тільки з тієї причини, що веде її вже не свідомість, а підсвідомість.

Максим розпізнає у своєму естві Інше, і бачить себе зовсім не таким, як досі. “Інше – це горизонт внутрішньої готовності людини, обтяженої думкою про істину... Інше дійсно володіє терапевтичними функціями... Статичне «Я» є світ тліну і плоті людини, а динамічне «Я» – це світ духовний і горній” [951, с. 58]. Саме з цієї причини людську душу вважають дворогою, на чому зацентровано в Біблії, наприклад, коли дворогий Мойсей сходить з кам’яними таблицями законів з гори після розмови з Богом [93, с. 95 – 96] (Вихід, 34: 29 – 35). Тварне і статичне “Я” – це ступінь, після подолання якого починається справжня людина: “З цієї причини людина націлена на набуття свого епіфанічного «Я» через подолання багатьох перепон, що складаються з послідовності чужих її природі статичних «Я»” [951, с. 59]. Епіфаністичне “Я” – це межа людини, оскільки далі починається Бог. Усвідомлення себе самого не як “Чужого-Іншого”, а як самого себе, тільки значно сильнішого фізично і духовно міцнішого, ніж досі, дає людині можливість виходити на новий рубіж, здобувати не просто “друге дихання”, як найпростіше передають фізичні відчуття такого переходу очевидці, а й можливість набувати здатності по-іншому розуміти минуле і сучасне, сприймати перспективу свого майбутнього. Відбувається миттєве в часі осягнення свідомістю підсвідомості й відкриття величезного незадіяного і незатребуваного духовного й фізичного капіталу, не використаних і досі не використовуваних ресурсів підсвідомого. За К. Юнгом, саме підсвідомість є океаном, в якому блищить маленькою хвилькою свідоме, саме підсвідомість насичена міфічними образами, саме підсвідоме окремої людини пов’язує її з

колективним підсвідомим роду, нації, всієї земної цивілізації. Душа сильніша від тіла, бо тіло – лише фізична оболонка, створена з праху, тобто така, що в прах рано чи пізно повертається, а душа й при житті окремої особистості пов'язана з духом і Богом, повсякчасно отримує від них підтримку, а після смерті тіла, за Екхартом, тяжіє до Бога і зливається з Ним. У І. Багряного герой рухається вперед не тому, що в нього ще зберігається заряд снаги, а тому що душа взяла верх над немічним тілом і перебрала на себе його функцію руху. Водночас фізичне виснаження, невроз і домінування підсвідомості над свідомістю призвело до галюцинацій і марень героя (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 386–387). Але і в цей час з останніх сил Колот рухався тільки вперед. Отямила Максима вода, якою брів і яка вже була навколо. І саме на грані непритомності він почув: “Іллі, Іллі, лама савахтані?!” [38, с. 245]. Безперечно, це були слова відчаю розп'ятого на хресті Ісуса, але спочатку Колот не може навіть пригадати, хто це з таким болем і жахом свого становища звертається до Бога, а пригадавши, робить висновок, що його, Максимове, становище набагато критичніше: **“Але ж у Христа було принаймні до кого гукати... Він мав усе-таки до кого гукати... А от він, Максим, не має... Н і к о г о!”** [38, с. 245–246]. Проте несподівано для себе самого Максим повторює вголос Христові слова з усією жагою, докором і сподіванням, цим актом остаточно приймаючи Боже синівство і сподіваючись на Господнє батьківство. А у відповідь з глибини свідомості несподівано звучить: **“А в а н т і!” Це каже гнівний, з сльозами в горлі, упертий голос, шмагаючи словом “вперед” до крові**, але через мить продовжує вже лагідніше: “Іди... Ходім... Я тебе виведу” [38, с. 247]. На грані марення і прояснення свідомості Колот ще встигає побачити перед собою розмитий людський силует, хоч перевтомленим мозком не може осягнути, що це був Бог, який відгукнувся на його поклик і таки прийшов на допомогу. Міфема води в романі набуває особливого значення, адже духовні дороги в міфології прийнято порівнювати з морськими, які “ніколи не прокреслюються зарання і стираються відразу ж, як зникає слід за кормою. І кожен раз їх треба знову і знову відтворювати, і вони можуть бути втрачені в будь-яку хвилину” [29, с. 78]. Наступні Максимові кола пекла на фронтівій землі, безумовно, страшні й жорстокі, але зневіри вже більше не буде, натомість навіть появиться спроба втішити більш пригноблених подіями і підупалих духом зустрічних. Наприклад, старенькій матері-українці, яка чекає сина й чоловіка з проклятущої війни, Колот каже, що її рідні обов'язково повернуться додому, якщо вони “трижильні” [38, с. 263], і якщо не зупиняться, а долатимуть шлях до останньої краплі волі до життя і останньої іскри свого духу.

На біблійний контекст цілком накладається розділ “Пісня пісень”. В агонії Максим бачить перед собою обличчя всіх тих людей, які в критичні хвилини власного життя не осоромили імені людини: “Його обступили роєм усі, хто запав йому в душу й жив у ній життям безсмертних. А між ними був і той «янгол» з парабелюмом, і рябий солдат, і всі, що не дали йому загинути” [38, с. 285]. Колот наче ще раз переживає те побачене, що стало для нього повчальним і взірцевим, і

черпає з цього переживання силу, щоб вкотре встати і йти далі. Фрагменти Нового Завіту, перепроєктованого на Максимове життя, для читачів постають з певним підтекстом. У візії Колот помічає поруч тюремного товариша Санька Печенізького, бандита-рецидивіста – як здається Максимові, копію або рідного брата того розбійника, що його розп’яли поруч з Христом і вінг повірив у Сина Божого в останню мить свого життя, і Санько гортає Біблію, якої ніколи не читав, бо неписьменний, і навіть у руках не тримав, а “лише знав про неї і любив завжди слухати, як Максим читав з пам’яті «Пісню Пісень»” [38, с. 286]. Таке узагальнене авторське виправдання й помилювання Богом усіх, хто бодай у якусь мить спромігся бути людиною, засвідчує міфологічне мислення І.Багряного у романі “Людина біжить над прірвою”. До речі, в романі Р. Іваничука “Орда” тема непоправного гріха і внаслідок цього – спокута через митарства, втечу, біженство, а до того ж присутність “бича Божого”, який жене, скеровує, випробовує, щоби вкінці прилучити до Бога, також поставлені досить гостро (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 388–402).

На міфологічному контексті біблійних притч наприкінці роману тримається уявне звинувачення Максима Колота в низькому походженні вже згадуваним на початку твору доктором філософських наук Смірновим (радянським Іудою). Соломон, не визнаючи, як і біблійні фарисеї, Ісуса Месією з тієї причини, що за походженням Божий Син – з Назарету, більше того, вихований у сім’ї навіть не богословів, а теслі Йосипа, не визнає й Колота значущою особистістю. Це ще раз атестує Соломона як людину з домінантою “тварного”, адже на метафізичному рівні значно вище цінується аристократизм духу, ніж соціальне походження. Максим Колот добирається до рідної хати, дивом виживає, хоча зі своєї “одісеї” повернувся напівобмороженим. Право на життя героєві дають не фізичні можливості людського організму, а внутрішній особистісний вибір на користь добра протягом того найскладнішого проміжку часу й тих екстремальних ситуацій, з яких героєві вдалося вийти з гідністю.

Відчуження Максима Колота від родини, звичного соціуму, довготривала мандрівка й остаточне повернення героя додому, перетворення знову у свого, потрібного близьким і собі – не випадкові. Г. Гегель, розробляючи концепцію відчуження, за якою світ й інші люди перетворюються в чужих для конкретної особистості, наголошував на тому, що така особистість ніби опиняється поза соціумом, навіть живучи в соціумі. Саме чужим серед рідних і підлеглих почувається античний цар Едип, з цієї причини, власне, й присвятивши усе своє свідоме життя самоідентифікації: “Сучасні європейські філософи й соціологи завбачили перше філологічне втручання в проблему ідентичності в творах Софокла, а точніше – в його трагедіях «Цар Едип» та «Едип в Колоні». Ці твори, як відомо, дали благодатний матеріал Фройдові й усім психоаналітикам для так званого «Едипівого комплексу», але сучасний філософ і соціолог Ентоні Сміт вважає, що головною проблемою названих античних творів є не цей «комплекс», а саме... шукання ідентичності. Едип у трагедіях Софокла стурбований найбільше тим, щоб дізнатися: хто ж він такий насправді і як так могло статися, що він і накликав пошесть на своє місто, і одружився зі своєю

матір'ю" [552, с. 6]. Процес відчуженості починається з того моменту, коли людина з якоїсь причини зволікає з важливим рішенням до того часу, поки воно не виявляється неможливим взагалі. Про подібне явище йдеться ще у Старому Завіті, зокрема під час гріхопадіння Адама і Єви, коли Адам звалює всю вину у переступі Божої заборони на Єву [93, с. 3] (Буття, 3:12), після братовбивства, коли Каїн на запитання Господа "Де Авель, твій брат?" (Буття, 4:9), – зухвало відповідає Богові: "Чи я сторож брата свого? [93, с. 4]" [93, с. 4] (Буття, 4:9). Тим часом жодні словесні маніпуляції не стають охоронною грамотою винному, бо людина завжди апріорі мала "вибір між «благословенням і прокляттям», між «життям і смертю», але може настати такий момент, після якого повернення вже неможливе, якщо вона надто довго тягне з вибором життя" [868, с. 91]. Післяплатонівський метафізик Т. Аквінський у праці "Сума теології" справедливо уявляв зло як чорну діру в Бутті, власне, відсутність добра. З цієї точки зору, зло не може бути пізнане, як зло, оскільки його суть порожня, але його принаявність обов'язково пізнається тим, що в такому випадку нема добра, тобто відсутнє бажане благо. Стосовно людського вибору чинити добро і зло, то це справа індивідуальна, особистісна: "Людський дух вільний творити і добро, і зло, будувати і руйнувати. І ця негативна сторона не є урівноважуючим елементом в загальному процесі розвитку, вона негативна у найбільш прямому значенні слова: робиться те, чого взагалі могло не робитися, замість цього могло робитися дещо інше, правильне" [153, с. 207]. Втеча і митарства завжди доводять цю аксіому повною мірою.

Антиподом Максимові Колоту є Соломон. Він теж має свою втечу, свої митарства і також реалізує власний вибір. Як і священник Яков Жгут у романі "Сад Гетсиманський" на похороні старого Чумака, професор Віктор Феоктистович Смірнов, до революції – заступник директора гімназії і викладач всесвітньої історії і Закону Божого, після приходу більшовиків – доктор матеріалістичної філософії, викладач діалектичного матеріалізму, у романі "Людина біжить над прірвою" виявляється єдиною людиною під час сакрального дійства – обряду хрещення Максимової донечки. І похорон, і хрещення – це насамперед клятва. У першому випадку – обіцянка синів старого Чумака перед покійним батьком триматися купи й рятувати один одного. У другому випадку клятва щойно охрещеного немовляти жити за законами Божими: "Клятва і прокляття супроводжують людину в процесі всього її життя – від народження до смерті, вони виступають невід'ємним елементом поведінки людини... Своїми коренями клятва сягає інституту табу" [599, с. 192]. Про неї неодноразово згадується у Старому Завіті, а загальноприйняте хрещення немовляти у християнстві можна вважати клятвою новонародженої безгрішної людини служити Богові, бути прилученою до Бога. Стаючи хресними батьками, люди беруть на себе обов'язок опікуватися хрещеником, тобто дають клятву в разі необхідності взяти на свої плечі стосовно нього обов'язки рідних батька чи матері. Церковна клятва на вірність протягом усього життя при вінчанні, обіцянка Богові (обіт) якоїсь справи або вчинку, яка залежить від власної волі

християнина, військова присяга – все це різновиди клятви. Принагідно скажемо, що в античні часи існувала ціла ієрархія клятв, серед яких найвідповідальнішою і найстрашнішою була клятва Стиксом або водами Стикса, якою в особливо важливі моменти клялися навіть найвищі олімпійські боги. У Греції Зевс мав епітет “хранитель клятв”, бо вважалося, що він особисто карає клятвовідступників. У Римі офіційні прокляття тим, хто порушив клятву, писалися на свинцевих табличках, і з часу появи такого документа людина підлягала негайній смерті, щоб над нею міг якнайшвидше відбутися суд на небесах. Іншими словами, прокляття в людських общинах виникло як осуд за порушення клятви. Присутні на похороні чи під час обряду хрещення вважаються втаємниченими у своєрідну клятву, тому несуть повну відповідальність за свій переступ. Тож якщо Яков Жгут, як сексот, запродує всю сім'ю старого Чумака, він апріорі проклятий, бо порушив клятву і як священик, і як присутній під час похорону християнин. З Соломоном у романі “Людина біжить над прірвою” справа складніша. Він також “біжить над прірвою”, як і Максим, тобто вагається і губиться у власних переконаннях, особисто ризикує й експериментує над собою, але водночас зловісно глумиться над Колотом, постійно підштовхуючи свого колишнього учня до неспокутного гріха – самогубства. Соломон – продукт більшовицької пропаганди. У вирі війни він уже не вірить у Бога, людину вважає худобиною, хамом, безхребетним хробаком, найкращі ідеї – фікціями, дискутує з Колотом “по-карамазовському” [38, с. 20], постійно апелюючи не до його душі й совісті, а до того тварного в людині, яке здатне зробити з неї зрадника, іуду, грішника, служителя Зла. Така поведінка радянського доктора матеріалістичної філософії закономірна. На думку А. Камю, державний монстр завжди старається отримати над людиною повну перемогу: “Особистості ворожі Імперії не просто як індивіди – в такому випадку вистачало би цілком традиційного терору. Особистість їй ворожа тією мірою, в якій людська натура не могла до цих пір жити тільки однією історією й завжди від неї таким чи іншим чином вислизала. Імперія передбачає заперечення і впевненість – впевненість в безконечній податливості людини і заперечення людської природи” [354, с. 303]. Ця податливість у романі І.Багряного дуже добре відображена у світосприйманні натовпу взагалі й Соломона зокрема, проте вона неприємлива Колотом, оскільки для чесної, хоч навіть пересічної, людини в соціумі, яким би тяжким не був її особистісний вибір, його завжди доводиться робити на користь всенародної справи. Щось, яке можна в одних ситуаціях вважати безпощадним “бичем Божим”, а в інших – безапеляційним імперативом Сил Провидіння (дією Святого Духа), як найвищої настанови земної людини на шлях істини, з причини чого, згідно з Біблією, гріх проти цієї третьої іпостасі Бога непростий і неспокутний: “Тому то кажу вам: усякий гріх, навіть богозневага, проститься людям, але богозневага на Духа не проститься!” [93, с. 18] (Матвія, 12:30). У трактуванні ролі Сил Провидіння як, власне, сфери діяльності Святого Духа, цілком зрозумілим стає подвижництво окремих людей чи обраність Богом цілих народів. “Вчитель того, кого торкнулася

істина, є Дух Святий. Він веде того, хто хоче йти слідом за Ним в найвищу школу, яка тільки є. Там людина дізнається в одну хвилину більше, ніж можуть наговорити їй усі вчителі” [270, с. XXIV], – підкреслював Екхарт. Максим Колот з роману І. Багряного “Людина біжить над прірвою” своєї душі не втрачав, бо мав мужність не дозволити собі морально опуститися до того стану, коли виїмково страх керує людиною і тварне бере верх над людським. Його відповідь Соломонові про те, що хробакам Бог не потрібен, а хробаки Богові – теж, не лише глибоко філософська, а й життєво вистраждана. Безперечно, що під час хрестин дочки Максим й уявити не може, що якраз Соломон видасть його енкаведистам, адже мав свого колишнього гімназійного вчителя за людину. У чому полягає перш за все людське в людині? В тому, щоб бути “особистістю”, бути не покинутою Богом, мати мужність відповідати за свої вчинки, виходячи зі спонукальних сил. Саме це робить людину неповторним Божим творінням: “Не в тому розумінні, що кожен обдарований якимись особливими, тільки йому притаманними рисами, а в тому ясному змісті, що кожен, будучи явленим Богом в самому собі, не може бути ні заміщений, ні підмінений, ні витіснений” [153, с. 199]. А ще повноцінній людині характерна відповідь діяльна і навіяна власною свободою права на конкретне рішення, власне, правом озиватися на поклик Бога. З цієї точки зору дуже доцільно згадати народне вірування, за яким продати чортові душу – це продати йому власну волю, власне право на вибір. Якщо у Євангелії від Матвія читаємо, що в людини не буде радості, якщо вона здобуде світ, але втратить душу, то маємо нагоду на основі цього збагнути, що всі матеріальні й навіть культурні цінності ніщо з властивістю людини відзиватися на голос Бога, відчувати Господню присутність і розуміти те в повному розумінні демократичне ставлення Творця до свого найкращого творіння – людини, яке не вимагає її беззастережного підпорядкування і сліпого виконання, а передбачає свідомий і вільний власний вибір на всіх перехрестках її долі. Тож значна частина нещасливих у житті людей нещаслива не тому, що вони слабохарактерні, погано пристосовані, що це вроджені невдахи. Причина їх життєвого фіаско полягає в духовному ледарстві. Такі люди не відбуваються як яскраві особистості лише з тієї причини, що їхній дух ніколи не просинається, що вони не бачать, коли стоять на розпутьті, не розуміють, коли треба робити вибір негайно: “Вони не чують, коли життя задає їм питання і коли вони ще мають можливість відповісти на нього «так» чи «ні»” [868, с. 99]. Якщо ж герой І.Багряного Максим Колот у романі “Людина біжить над прірвою” відчуження одних від інших сприймає як відчуження чужих від чужих, але не відчуження себе самого від оточення (“Перші всіх карають. Другі ж лише “визволяють... Люди бояться всіх і самих себе. І все чекають... Від чужих – кари, від своїх – зради, від лихих – помсти, від «добрих» – не знати чого, від ще «добріших» – доносу й мотузки. А від самих себе – підлого страху, батька всіх мерзот” [38, с. 254]), то Соломон божеволіє від своєї ж космічної самотності, що цілком закономірне явище, адже переживання відчуженості породжує беззахисність і тривогу. Бути відчуженим – опинитися відрізнаним

від світу, не мати права й можливості користуватися своїми людськими силами, не мати дому. Бути ж самовідторгненим – означає бути абсолютно безпомічним, нездатним активно впливати на оточуючий світ, на речі і на людей, почуватися вічним парією, пропащим безхатченком. Крім всього іншого, таке явище провокує появу вкрай неприємних і завжди фрустраційних почуттів ганьби, сорому, неспокутної вини.

Хоча А. Жід наголошував: “Кожне підсоння має свої турботи, кожна країна – свої недуги” [290, с.19], маючи на увазі елементи вад не лише клімату, а й політики й ідеології, поневолена Україна для її чільної нації навіть у найбільш несприятливі часи взагалі не придатною для проживання метафізичною будовою ніколи не уявлялася. Н. Колесниченко-Братунь недарма підкреслює: “Для українця дім є “те місце, де людина є людиною. Це осередок людства для українця” [391, с.62]. З точки зору міфу, дана Богом окремому народові територія, метафізичний Домен рідного краю – це затишний і дуже милий всім її громадянам рідний дім, родинне гніздо. На жаль, для держав, які стали конгломератом народів (Росія, США), ця структура іноді втрачає поняття сімейного затишку з виразним національним інтер’єром, образно кажучи, перетворюючись із житла на на стодолу, в шпарини якої дмуть усі інфернальні вітри, а її громадяни відчуваються космополітами й кочівниками, власне, тимчасовими нічліжанами, а не законними господарями.

Домен бездержавної нації, безперечно, також зазнає руйнувань і втрачає своє метафізичне тепло, але й чужина для емігрантів із такого краю не стає затишнішою. О. Смерек резонно твердить, що “негостинний простір” чужої землі... містить у собі всі можливі конотації зла” [774, с. 52], а П. Іванишин з подібного приводу згадує листування між М. Гайдеггером і Г. Марселем й наводить приклади великої стурбованості цих митців із причини загрози від американського безнаціонального нігілізму: “...Ще для наших дідів «дім», «криниця», добре знайома їм вежа, та й навіть їхній власний одяг, їхній плащ, були чимось безконечно більшим, безконечно ріднішим... А тепер насуваються з Америки порожні, байдужі речі, псевдоречі, *життєві муляжі*”, які “не мають нічого спільного з тим домом, овочем, виноградом, що увійшли у сподівання і роздуми наших предків” [331, с. 3]. Виявляється, колонізована держава не просто потоптана ногами зайд і поневолювачів – на її територію нанесено бруду за ногами з усіх усюд, але цей бруд не є рідною землею, тобто родючим ґрунтом, а до того ж не всі а такій країні здатні зрозуміти основну відмінність між тим, хто живе у такій же невизначеності й непевності, але є паном становища, і тим, що мало чим від них матеріально відрізняється, але є рабом.

Таку чи подібну за розмахом всенаціональну українську трагедію міф пояснює повчально: як тільки народ зрікається свого харизматичного вождя на користь чужого правителя, відразу ж втрачає здатність орієнтуватися в політичному часопросторі. З точки зору метафізичного розуміння, на таку націю нападає блуд: вона століттями ходить по зачарованому колу, не маючи сили й мужності його розірвати, аж поки не виростить у своєму середовищі

нового харизматичного вождя, якого всеціло підтримає в черговий критичний момент своєї історії. Щоб запобігти національним трагедіям з причини підпорядкування народу чужому вождю й неминучому наверненню в рабство, символом якого для прадавніх іудеїв був Єгипет, Біблія повчає: “Коли ти ввійдеш до того Краю, що Господь, Бог твій, дає тобі, і посядеш його, і осядеш у ньому..., *не зможеш поставити над собою чоловіка чужинця, що він не брат твій...*, бо ж Господь сказав вам: *“Не вертайтеся вже більше тією дорогою”* [93, с. 200] (Повторення закону, 17:14 – 16). Іншими словами, національний вождь не має права кинути волю свого народу під ноги завойовникові, яку благородну мету та чи інша сторона не переслідувала б. Сите рабство завжди потворніше від неволі у злиднях. У романі “Людина біжить над прірвою” ця істина відкривається не лише перед Максимом, а й перед Соломоном, причому перед останнім – особливо прозріливо й страшно. Якщо Колот на якомусь етапі своїх митарств починає панічно боятися одного-єдиного: не повернутися в рідні пенати, не досягти того, що було можливим для здійснення чи досягнення, – то ми розцінюємо це явище, як знак завершення катарсису героя. Соломонові ж повертатися нікуди, адже колишня гімназія ліквідована, віра в Бога в душі знищена владою і спаплюжена ним самим. Отже, й очищення неможливе. Своє самогубство Соломон помилково вважає перемогою, про що свідчить його передсмертна записка: «МАКСЕ! Я ПЕРЕМІГ», а трохи далі дописав «себе» [38, с. 291]. Але насправді ніякої перемоги нема, тому й Колот логічно робить висновок, що не себе переміг професор, а професора перемогло те, що “він так зухвало, з певністю вченого хробака заперечував” [38, с. 291]. Насправді перемогти в подібній ситуації означало б жити й спромогтися публічно визнати свої атеїстичні помилки, але це для Соломона виявилось страшнішим смерті. Крім цього, за законами міфу, як у романі “Сад Гетсиманський”, так і в “Людина біжить над прірвою”, вичепано всі конфліктні ситуації, остаточно встановлено злочинців і ступінь їхньої вини: Яков Жгут і Віктор Феоктистович Смірнов на прізвисько Соломон – розвінчані повністю й покарані. Їхні спроби вижити в тоталітарному суспільстві ціною життя співгромадян і друзів, ними зраджених і запроданих, несумісні з ідеологією, для якої будь-яка людина в державі, навіть найвідданіша й найвірніша системі, – гвинтик чи коліщатко, яке без жалю принагідно можна замінити іншим.

Колот же виявляється не тільки живучим у протистоянні драконівським методам тоталітарної системи, а й внутрішньо готовим до життя навіть у вкрай несприятливих умовах сталінського тоталітаризму. На відміну від Григорія Многогрішного з роману І.Багряного “Тигролови”, який зі своєю коханою Наталкою Сірківною рятується втечею з СРСР і вже не має жодного шансу повернутися в материкову Україну, Максим не тільки не вдається до спроби емігрувати за кордон, а подібно до старого Матвія Довбенка з роману “Волинь” У.Самчука, усвідомлює, що рідного краю в екзилі не може бути апріорі. Колотова позиція виражена й стійка: “Ні, він з цієї землі нікуди не піде!.. І ніхто його з неї не зіпхне... Можуть зітерти його тіло на порох, але

не може ніхто зітерти на порох його душі, не може зігнати її з цієї землі. Помиляються ті, хто вогнем і залізом прийшли йому диктувати свою волю” [38, с. 292]. Іншими словами, цей герой І.Багряного уособлює український народ, який після Другої світової війни залишився на знову підневільній, але споківіків прабатьківській території, тобто на Богом даній Землі Обітованній. Знаменно, що наприкінці роману в Максима на руках – маленька донечка, яку, здається, він нібито зрадив і залишив напризволяще на початку втечі і до якої таки повернувся, адже Максимова одіссея кільцева. За К.Юнгом, архетип немовляти означає розвиток у напрямку автономії і незалежності власної Самості героя. Максим зумів не перетворитися у безіменну й покірну частку сірого натовпу, якою був до своїх митарств і втечі. Він посмів заставити себе стати сильнішим і зробитися невразливим для ворожого світу. Немовля у міфах уособлює те, що лежить поза межами індивідуальної свідомості, – іншими словами, величезну кількість шляхів, способів, засобів і методів сукупності людських можливостей. Врешті, Максим Колот І. Багряного, на відміну від античного Одісея, який чимало пізнав, але нічого не надбав для власної життєвої реалізації, здобуті важкими випробуваннями і смертельною небезпекою знання має де успішно використати. З його особистісним переродженням міняється й увесь світ у художньому тексті, а на рівні авторського міфу – програмується ідея соборної й незалежної України і її національно свідомих громадян, які, покладаючись на Бога й ні на мить не заперечуючи його опіки й волі, водночас мають мужність особисто внутрішньо протистояти більшовицькій владі й тим інфернальним силам, які зазіхають на духовність народу, і земному злу поневолення нації окупантами.

5.3. Горе переможцям, або Міфопоетична парадигма переваги окупованої нації

Феномен внутрішньої переваги окупованих над окупантами стосується не виїмково української, а практично всіх народів, які потрапляють у екстремальні ситуації виживання й з метою самозбереження у вітаїстичному механізмі Домену Нації яких автоматично вмикається незадіюваний у сприятливих умовах розвою народу важель метафізичного автопілотування, що передбачає повне внутрішнє відгородження, науковою мовою – відчуження основної маси уярмленого народу від представників нації окупантів, а також будівництво підпорядкованої завойовниками нації у підсвідомості своїх носіїв метафізичної “китайської стіни” з чітким поділом на “Своїх” і “Чужих”, з обов’язковим категоричним відсіканням, як зрадників й перекинчиків тих, хто наслідує звичаї, світогляд, спосіб життя, поведінку окупантів і асимілюється з ними або мімікрує. Ю. Липа підкреслював: “Власний терен, власна місія і почування нехиті до чужих – ось що є найпевніше в окресленні слова «нація»! Коли власний терен як поняття не може бути постійним (змінність границь, навіть втрата теренів), коли власна місія не завжди є в своїм часі відчута елітою нації, то ця «нехиті до чужих» є,

мабуть, найвиразнішою і найпостійнішою живловою ціхою кожного народу” [458, с. 19]. Водночас окупований народ ні за яких умов не знехтує культурними й духовними набутками своїх ворогів, що пов’язано з тим, що автопілот метафізичного Домену Нації, яка зазнає поневолення, спонукає її представників об’єктивно оцінювати “плюси” і “мінуси” в менталітеті поневолювачів, а водночас високо цінувати внесок у світову культуру їхніх геніїв, на відміну від позиції окупантів, які навіть до видатних людей поневоленого народу завжди ставляться з презирством і всіма способами применшують їхню роль або ж навпаки – безпідставно причисляють до своєї культури. Об’єктивна оцінка колонізованими народами своїх ворогів, що теж однозначно свідчить про вищість перших, найкраще образно висловлена індійським письменником і мислителем Р. Тагором: *“Я ціную і люблю англійців як людей. Вони дали світові багато мужів великого серця – великих теоретиків і практиків. Вони дали велику літературу. Я знаю, що вони люблять справедливість і свободу і ненавидять лжу... Ми так виразно відчуваємо велич цього народу, як відчуваєм сонце”* [58, с. 40]. Але при цьому окупована нація ніколи не забуває, що інфернальному завданню колонізатора стерти її з лиця землі мають активно протистояти її представники, навіть у думках не припускаючи, що рідний народ чимось нижчий від завойовника. Натомість народ-загарбник гірший уже тим, що зазіхнув на чуже і планує загибель іншого народу. З цієї причини цитата Р. Тагора про ставлення корінних жителів Індії до англійців-колонізаторів має важливе продовження: *“Як нація ж – це для нас густий задушливий туман, що застилає саме сонце”* [58, с. 40]. Протистояння поневоленого й окупанта, розпізнавання ворога, якими благородними ідеями він би не прикривався, не означає переступати метафізичних меж ні непротивлення злу насильством, з одного боку, ні порушення Христових заповідей – з іншого, тобто нікому й ніколи не дозволяється виносити смертний вирок усій нації колонізатора. *“Бажати зла цілому народові – це гріх”* [58, с. 38], – однозначно підкреслював В. Барка. Настанова не сміти чинити подібне явна ще в Святому Письмі. Коли пророк Йона був настільки самовпевнено переконаний, що Бог усього через сорок днів знищить місто Ніневію, як осередок гріховності, що з цієї причини (навіть на другий день після своїх проповідей-попереджень від імені Господа побачивши щире каяття всіх громадян населеного пункту: від жебрака до царя, який видав наказ у знак спокути постити всім від малого до великого і навіть худобу не годувати) не захотів у цьому населеному пункті проповідувати, Господь звернув увагу Йони на те, що той пожалів усихаючий рициновий кущ, який давав йому тінь, а до багатотисячної Ніневії не знайшов у своєму серці найменшого милосердя, добре знаючи, що там проживає *“більше дванадцяти десяти тисячок люда, які не вміють розрізняти правиці своєї від своєї лівиці”* [93, с. 927–928] (Йона 4:10 – 11). За Г. Лейбніцом, Господь щоразу змінює своє жорстоке рішення, якщо люди усвідомлюють свої помилки й перестають жити в гріхах. Проте Біблія подає немало прикладів безжалісного винищення Богом племен і народів, які відзначалися аморальністю й жорстокістю до інших, а

кари єгипетські – лише найбільш повчальний приклад Божого гніву й Божої помсти над фараоновою державою за перетворених у рабів досі вільних іудеїв. У “Повісті минулих літ” натрапляємо на символічний образ інших лютих окупантів, які виявилися безслідно зметеними Божим гнівом з лиця землі за проявлену ними жорстокість до поневолених народів. Повчальне для багатьох завойовників прислів'я: “Пропали, як обри” [645, с. 15], – усе, що після колись всеможного племені залишилося. Інша річ, що до граничної межі грішник-окупант ще може бути помилуваний, тому уярмлений народ цього також не має права забувати.

На противагу протистоянню колонізованих і для оправдання власних злочинних дій народ-завойовник витворює міф своєї уявної добродетельності стосовно поневоленого народу, нав'язує окупованій нації думку, що вона зобов'язана бути довіку вдячною завойовникам, а не латентно невдоволеною своїм становищем. З цієї причини навіть коли міф держави-колонізатора набирає виразно гротескних рис, потворність явища самими поневоленими не завжди сприймається адекватно, бо ворогами в основу перепрограмування представників уярмленої нації передбачливо закладаються загальнолюдські цінності, наприклад: ідеї братерства, добросусідства, християнського миру. З цього приводу О. Силин, аналізуючи міф нібито гуманної місії “старшого брата” на українських теренах, підкреслює, “такого національного глуму не зазнали на собі ні негри Африки, ні індійці Америки, ні тубільці Австралії. З ними поводитися по-рабовласницьки «чесно», називаючи їх рабами, а не «братами»” [723, с. 2]. Закономірно, що боротися й протистояти “братові” на психологічному рівні набагато важче, ніж ворогові-чужинцеві. Проте на метафізичному рівні такий “брат” сприймається, як Каїн і найпідліший ворог, набагато небезпечніший від ворога явного, а Домен Нації колонізованого народу виробляє дієву систему захисту, в якій чи не провідне місце займає категоричне відторгнення зайд, а разом з ними – перекинчиків і зрадників. З цієї причини на час більшовицької влади в селі вже російськомовного Максима з роману У.Самчука “Марія”, що змалку вирізнявся лідарством, зневагою до хліборобської праці, а в юності втілював у життя свою мрію людини без честі й гідності, здатної хіба що на прислужництво, – став лакеєм у білих рукавичках, сокирою вбиває рідний батько, навіть не перелічуючи численні гріхи перевертня, а тільки промовистою міфологемою акцентуючи на тому, що в очах найближчих родичів і всього села виявилось найбільши гріхом Максима, який “вбрався у більшовицьку шкуру” [704, с. 89]. У міфологічному трактуванні винесення смертного вироку зрадникові є нормою, а його загибель від руки батька (згадаймо “Тараса Бульбу” М. Гоголя) – ще й ритуалом очищення всього роду і народу від скверни відступництва.

Якщо ж уважно підійти до питання, яким чином і за рахунок чого вижила, хоч ніколи не могла зреалізувати себе повноцінно, оскільки мучилася і страждала, проте все-таки остаточно не загинула століттями уярмлена українська нація в умовах довготривалого збиткування зайдів над її історією, мовою, морально-етичними цінностями, то, задіюючи для

розв'язання цієї проблеми художні твори, можна без особливих труднощів побачити чітко окреслені навіть полярно різними за світоглядом, соціальним станом, врешті, партійною приналежністю письменниками ті важливі аспекти, які дають підстави аргументовано вести мову про симптоми незнищенності України завдяки феноменальній духовно-моральній перевазі всього спектру її корінного населення над обраними, як знаряддя реалізації розтління й знищення, а отже, з точки зору вождів колонізаторської держави, краще підготовленими й завжди націленими на домінуючу роль її власними представниками. Водночас на основі найскрупульознішого аналізу історичних джерел ніхто навіть із вороже налаштованих до українців дослідників не здатний довести, що Домен Української Нації упродовж століть неволі не транслиував вітаїстичну код-програму не тільки для українців, а й сприятливі умови для нацменшин, які проживали на споконвічній українській землі, й зумів зберегти у відносній цілості свої найважливіші механізми: Домен Української Моралі, Домен Української Культури, Домен Української Мови. Іншими словами, українська нація ніколи не порушувала основні закони співжиття на планеті й у найтяжчі для себе часи цілком покладалася на допомогу Сил Провидіння, водночас залишаючись дійовою силою. Тож О. Забужко небезпідставно зауважує, що в українців завжди залишалася “мимовільна культурна перевага «колонізованого» над «колонізатором»: перший, в разі йому поталанило зберегти свою тожсамість, парадоксальним чином виявляється «на виході» з епохи імперіалізму багатшим, «ліпше оснащеним» від останнього, позаяк хоч-не-хоч диспонує ширшим набором культурних кодів, уміє й «по-своєму», і «по-їхньому», здобувши тим самим додаткове число «ступенів свободи», надлишок умислової пластичності, варіативності, а відтак, природно, й потенційно продуктивніші шанси на майбутнє” [303, с. 302]. Міфологічний концепт володіння мовою іншої нації корінним населенням країни обов'язково передбачає причину її студіювання. Колонізатор вважає зайвим і принизливим для себе вивчати мову народу, територію якого збирається завойовувати, зате мову окупанта завжди якщо не добровільно, то примусово вивчать колонізовані народи. Водночас уже з цієї причини окуповані народи інтелектуально піднімаються на порядок вище від окупанта. У романі “Розгром” І.Багряного це показано наглядно й повчально. Коли на полиці між книгами українських авторів у помешканні української сім'ї ортскомендант несподівано виявляє німецькомовні твори Ніцше, Шопенгауера, Гегеля й Канта, Ольгу не дивує оторопіння бравого солдафона й не стільки йому, скільки своїм освіченим ровесникам – Матісу й німецькому лейтенанту, вона каже: “Коли *ви граєте* нам “*Боже, царя храни*” і називаєте *це нашим гімном, коли ви наносите такі візити*, як-от... ну, знаєте, про що мова (Матіс засопів, а ортскомендант посміхнувся), *коли ви гонористо листаете книги в наших бібліотеках, в а ш і ж книги, але яких ви самі не читали*, і... *коли при всьому тому ми ще залишаємось коректними, чемними, ввічливими, то ми думаємо...* – Отскомендант: – Ну?.. – Ольга: ... Значить, *ми – і н т е л е к т у а л ь н о*

с т о ї м о в и щ е з а в а с... – Матіс: – *Хто* це “**Ви**”? – Ольга (Чемно і дуже лагідно): Ми?.. Мій **народ в цілості**, що ви от... Просто зігнорували, наступивши чоботом... Ви йшли на Схід.., **ви йшли на Україну, і може, насамперед на Україну...** А хто з вас **знав і знає хоч одне слово на мові того народу, що заселяє цю землю?! Ви** прийшли, як до зулусів, до якихось дикунів, і **зігнорували їх, їхню мову, їхню культуру, їхню історію...** Напевно, **на цілу Німеччину немає жодного справжнього німця, що спеціально вивчав би і володів би українською мовою...** А у нас тисячі й тисячі знають вашу мову й шанують її, як і мову кожної нації... Студіювали вашу історію, ваших мислителів” [43, с. 74 – 76]. Не заперечуючи в цілому контраргументів українки, ортскомендант знаходить заявлений від частого вжитку різномасними окупантами козир проти Ольжиних висновків: на його думку, українська нація не здатна керувати своєю державою. Ця жовчно висміяна німцем ахіллесова п’ята українців – релікт окупаційного міфу ще з часів “Повісті минулих літ”, але водночас й суттєве гальмо в побудові власної Української держави. Ось чому І. Багрянний, як і О. Довженко в кіноповісті “Україна в огні”, не намагається знехтувати подібним поворотом дискусії, а, навпаки, виносить на обговорення наболілу проблему й вустами своєї героїні висловлює правильний умовивід: “А хіба ви пробували в тому переконатися?.. Чи ви бодай хотіли спробувати в тому переконатися?” [43, с. 77]. Іншими словами, українцям тому й нав’язують міф про недолугість у керуванні власною державою, щоб вони не робили жодних спроб самі потримати державне стерно в руках, а втримавши його, вже більше нікого з чужинців до чільних урядових посад не допускали.

Крім освіченості й широкого світогляду, герої І. Багряного здатні на те, що відрізняє аристократа від плебея: на аристократизм духу, самоповагу і вміння поважати представників інших націй. Хоч для самої Ольги спонтанне визнання нею власної матері баронесою несподіване, – це саме той випадок, коли слово з підсвідомості вирвалося поперед думки, але в такому випадку помимо волі мовець стає носієм істини в останній інстанції (за З.Фройдом, обмовка – завжди правда). Ольжина мати в очах дочки – справді шляхетна людина, бо на рідній землі достойно виховала трьох дітей, а до того ж, як представниця корінної нації і людина похилого віку, заслуговує на найбільші привілеї. Пізніше, коли перекладач Капка збагне, що Ольга розіграла його шефа, смілива жінка не тільки не відречеться від своїх слів, а й увиразнить і підсумує все раніше сказане: “...Моя мати не тільки баронеса, вона в и щ е за всіх баронес... Вона – М а т и... М о я М а т и” [43, с. 54]. Що цікаво, міфологема “мати” вводить Ольжиних співрозмовників-окупантів у такий же ступор, як і згадка міфічного німецького вченого-алхіміка про Великих Матерів у “Фаусті” Й.-В. Гете, – здавалося б, досі всесильного в злодіяннях Мефістофеля. Від трактування привілегійованості й шляхетства матері Ольгою Капка взагалі втрачає зверхність, та ще більше приголомшує його поведінка українки, яка без тіні остаху перепитує посланця чистокровного арійця, чи Матіс перепрошує її як чарівну жінку, чи тільки як дочку баронеси? Отже, між людиною без гідності й честі, рабом і слугою

колонізатора Капкою – й самодостатньою і відважною представницею окупованого народу Ольгою розігрується сцена, яка на міфічному зрізі порушує найактуальніші проблеми загроженої нації⁶.

Для свідомої патріотки Ольги українець-денщик, що конкурує з таким же перекладачем, тільки росіянином за національністю, власне, типовим слугою на власній землі іншого окупанта України, патологічно ненавидячи його не стільки як “чужого” за національністю, скільки тому, що шеф може вище оцінити “москаля”, українець, який не знає української історії та літератури, але здатний люто зневажати визначних представників свого народу, послуговуючись для цього мало не плітками, й зловтішатися, що високоосвічена українська жінка нібито за соціальним статусом не вища від нього і її доля в його руках, – як слушно наголошує Ольга, типовий Гашеків Швейк, клоун на історичній арені, найнікчемніший з перекинчиків і зрадників, а на рівні міфічного сприймання – всього лише один із сірої маси духовних євнухів, яким Л. Костенко устами своєї ліричної героїні, цариці Астинь, винесла вбивчий вердикт: “– Велінь царя не визнаю. // Бо, через євнухів передані, втрачають царственність свою” [406, с. 359]. Іншими словами, істота такого психотипу, як Капка, – навіть не слуга, а представник касти недоторканих, не лише тіла, а й мова яких завжди вражена бацилою моральної прокази. Щоб відгородитися від інфекції плебейства й ущербності, Ольга, як і цариця Астинь у Ліни Костенко, обирає непокору, якою накликає на себе гнів можновладця, що може закінчитися для неї самої смертю. Українка свідома, що ризикує життям, але всі інші ролі в ситуації, що розігрується, для неї принизливі й ганебні, тому переляканій сестрі Катрі відповідає: “**Я не збираюся бути ані долметчером, ані Марусею Богуславною, ані навіть султаницею Роксоланою** (та й засміялась). **Я не можу їм оголосити війну збройно, але я оголошую війну іншу.., якої**

⁶ “... Як ви сміли??! – Ольга, збліднувши: – Ви, очевидно, хочете сказати, **як в і н смів, ваш шеф – культурна людина – на “чарівну жінку” вимахувати пужалном?.. І як В И смієте, денщик свого шефа – тут гримати?!!** Чи **ви забули, що ви тільки денщик?..** **Ваша лють** – то **звичайна плебейська лють**, гер долметчер... Сідайте!.. Може, Ви мені поясните нарешті – **в к о г о ж** закохався ваш шеф? – **у в а с ч и в м е н е ?..** – Але ж, пані!.. (і з несподіваним чуттям до господині)... Він вас усіх перевішає... І найперше... – ...! найперше – вас?.. – **Він мене прожене... Він візьме того москаля...** Через вас москаль візьме гору!.. – **Мені байдуже, котрий з денщиків візьме гору...** – Капка погрозиливо: – Ну, добре... Скажіть, **щ о ц е з а п о р т р е т и ?..** – **Ви ж “українець”, то мусили б знати...** – А все ж таки? – ...Друзі мого чоловіка... ГРИГОРІЙ КОСИНКА, ОЛЕКСА ВЛИЗЬКО, КОСТЬ БУРЕВІЙ... МАЙК ЙОГАНСЕН... МИКОЛА КУЛІШ... **М И К О Л А Х В И Л Ь О В И Й...** – Що-оо?! Га?! (як не скинеться Капка). – **А-а... Чекіст!**.. Ну, тепер все ясно... (зриває портрет). – Це все к о м у н і с т и ч н а б а н д а, значить... – Ольга підходить, бере портрет Хвильового з рук і спокійно чіпляє знову на стіну, а Капка кипить весь, шарпаючись: – А-а-а... **українку з себе корчить!**.. **Ще й німецьку баронесу!**.. **Ах ти ж!!** – Ольга дивиться пильно йому в обличчя, думаючи вголос: – **Цікаво, що сказав би москаль?..** – (і враз тупнула ногою, зірвавшись нагло з коректного тону): **Слухайте, ви, денщик!** Со л д а т Ш в е й к ! (Капка змовк, а Ольга, важко дихаючи): **Ідіть зараз же до пана Матіса і доложіть йому.., що його “чарівна баронеса” не донька баронеси, а, як і він, напевно, є лише донькою простої селянки, української селянки... І тим гордиться...** **Решта залежатиме від нього, як від культурної людини...** **А ще додайте** (глянула на портрети)... **хай він дасть вам по щелепах за те, що ви сміли мене ображати...** **Г е р е н ф о л ь к ,** **щ о с л у ж и т ь в д е н щ и к а х , з а с л у г о в у є** на те... – Капка... у дверях... ненавидячими очима, злорадно ощирився” [20 4з, с. 55 – 58].

ніякими гарматами не виграєш” [43, с. 60]. Відстоюючи правду скоріше міфологічну, ніж істину, як складовий компонент моралі, Ольга також гаряче сперечається з нареченим Катрі, втікачем із німецького концтабору, колишнім комбригом Максимом, який здав свою армію німцям, сподіваючись на їхньому боці боротися проти Сталіна, але фашисти усіх йому підпорядкованих танкістів розстріляли. Найстрашніша драма життя довела Максима, що безвихідних ситуацій не існує. Вихід завжди є: у бажанні не коритися, у конкуретному випадку – власне, міфологічному протистоянні окупованих обом окупантам: коричневому німецькому й червоному радянському. Це бажання і протистояння – рух по висхідній, що схвалюється Силами Провидіння й благословляється Богом, тому зупинити його неможливо ніякими випробуваннями, що на рівні інтуїції осягає головна героїня роману: “...*У цій безвиглядній боротьбі нам мусить бути ясно й інше... Цю війну, як і всі попередні бої... Так, так... все ж таки виграємо ми... Так, як виграв колись біблійний Христос... У нас є до вибору – умерти за Сталіна... За Гітлера... І за себе... За с в о ю п р а в д у... І тим перемогти*” [43, с. 62 – 64]. Тож щоб переконати читачів у істинності цього єдино правильного вибору літературних героїв, зокрема Ольги, Іван Багряний зумисно розриває повість на окремі частини й у поза сюжетних екскурсах-антрактах антрактах, далеко забігаючи наперед, показує повоєнну Німеччину, яка перед Першою світовою війною на весь світ галасувала про стерильність арійської раси, і яка в час розгрому Гітлера суттєво відрізняється від самовпевненої мілітаристичної держави, якою вона ж була в часи перемог фашистів по всій Європі.

Письменник не дарма назвав свій твір “Розгром”, уперше виданий у 1948 році в Німеччині, вертепом, адже в ньому феноменально поєднав, як на двох поверхах уявної вертепної скриньки, високе і низьке: не сказане ще ніким з митців і засовгане від частого вжитку. Низьким виступає світ того художнього життя, що його митець взявся відтворювати з надто близької відстані від оригіналу, реалістичні персонажі, які стараються скерувати автора на манівці і спрямувати ним творений художній світ у старе й багатьма митцями випробуване річище типових трагедій війни, не допустивши до ретельної розробки проблеми, яку ще не ставив ніхто з митців: “Вертеп... Всі ті ляльки й чортики – з труп’ячими голівками, з орлами, з зорями і так, без нічого – в голубих, світлих і рудих мундирах або без мундирів – знову і знову видираються й галасують на всіх мовах, і я ледве бачу крізь їхні товпища знайомі обличчя – обличчя властивих героїв... І знову я їх запихаю назад, ті ляльки, – всі ті менші й більші, головні й другорядні уособлення отих “дванадцяти язиків”, що ордами перемарширували аж тричі через простори моєї вітчизни в диму і гуркоті... Все ж таки галасують... Навіть іноді вистрибують із-за заслони... Але я вже на це махаю рукою – нехай. В е р т е п” [43, с. 15–16]. Прекрасно усвідомлюючи, що тлом його художнього тексту є події Другої світової війни, а тому без персонажів воєнного часу й показу історичних подій не обійтися, І.Багряний ще у пролозі обіцяє своїм потенційним читачам, що

насамперед буде говорити про жінку, яка стала “душею цілого покоління” [43, с. 7]. Йдеться не про історичну героїню, партизанку, диверсантку чи їм подібним типам жінок-амазонок, хоча з перших сторінок твору перед читачами постає знищена німцями молода українська жінка Ольга, що “з простреленим чолом, гола, заморожена і так виставлена на позорище, стоїть вона, як мармурова статуя, посеред великої площі, гордо закинувши голову в небо... Умертвлена – і все ж таки безсмертна. Змордована – і все ж таки неподолана” [43, с. 7]. Обрамлення твору, яке водночас наділене функцією авторського відступу, здавалось би, автоматично закладає трафаретну проблему подвигу, а узагальнення центрального жіночого образу й кількаразове піднесення його до символу душі покоління, знову ж таки, начебто зумисно, відволікає реципієнтів, але водночас, як магнітом, притягує увагу читачів до таємниці покоління, представників якого автор подає не стільки безпосередніми учасниками бойових дій, скільки майже міфологічними героями нової, власне, майбутньої України.

Міфологічна код-програма дій літературних героїв, розроблена І. Багряним у повісті “Розгром”, запропонувала позитивний для українців умовивід, що, попри всі старання Гітлера, Сталіна і навіть “своїх дурнів пришелепуватих”, нездолану нашу націю “з історії... вже не можна виключити” [43, с. 98], адже народ, який перед лицем смерті не погодився стартувати зі становища лакеїв, перекладачів та блюдолизів, уже цим забезпечив собі вітаїстичний рух по висхідній. Промовистим і символічним стає епізод, коли Ольга в присутності Матіса грає “Вічного революціонера” І. Франка. Збентежений арієць зізнається, що від такої музики йому, колонізатору ХХ століття, рафінованому представникові нації “надлюдей”, чомусь іде мороз по нервах: “Дух, що тіло рве до бою”, будить український народ з летаргічного сну, воскрешає свою націю з небуття, й вона постає величною і непереможною, нехтуючи, як сміттям історії, всіма можливими окупантами, на яких навіть не слова, а тільки музика М.Лисенка до Франкового твору справляють шокуєче враження. Як відомо, лірика користується метамовою навіть на рівні звукової гами, а текстах же оперує алюзіями та іносказаннями – це її питомі пріоритети, оскільки на читачів-реципієнтів поезії діють насамперед через індивідуальну та колективну підсвідомість. Зате лише у прозових художніх творах появляється нагода детальніше розробити визначені в ліриці дороговкази до реальної держави України. Саме тому домінантною особливістю повісті “Розгром” І. Багряного виявляється спроба письменника не стільки подати міфопоетичну парадигму культурної і морально-етичної переваги окупованої нації над завойовниками через літературний текст, скільки проголосити цю думку гранично зрозуміло всім, без винятку, читачам-реципієнтам. З точки зору художності, така настанова, безумовно, негативно відбилася на художності повісті-вертепі “Розгром”, але з точки зору просвітительської ідеї в надзвичайно тяжкі повоєнні роки, особливо в момент, коли Сталін зі своєю клікою оголосили, що повертатися в СРСР не хочуть лише поплічники фашистів і душогубці, й жодна країна не приймала на постійне проживання втікачів з України (з цієї

причини І. Багрянний виступив зі статтею “Чому я не хочу вертатись до СРСР” і приклав чимало зусиль для того, щоб далека Австралія запропонувала притулок і прислала два кораблі для українських біженців), а ті українські емігранти, що спокушались на щедрі обіцянки кадебістів і погоджувалися повернутися в Україну, відразу ж опинялися в Сибіру, зберегти віру своєї нації у те, що всі негаразди – минуші, а народ, який зберіг свою душу, має всі шанси у майбутньому збудувати державу в центрі Європи на Богом даному райському підсонні, ставало провідною ідеєю тогочасного українського вітаїстичного міфу. В окремих монологах героїв повісті “Розгром” справді відчувається публіцистика, але від цього позитивний авторський національний міф України, витворений на сторінках книг І.Багряного, не перестає існувати. “Те розуміння націоналізму, яке було властиве Багряному, думаю, сьогодні для нас прийнятне. Щодо національної ідеї, то в тій формулі, в якій він запропонував, вона теж для нас прийнятна... Це ідея повноцінного буття твоєї нації серед інших народів” [326, с. 8], – справедливо резюмує І. Дзюба. І якщо навіть через десять років після проголошення Україною незалежності її президент Л. Кучма ще неодноразово заявляв, що національна ідея не спрацювала, – такий висновок виявився фрустраційною думкою одиниці, послужливо підказаною вчорашнім колонізатором, який простити ні собі, ні Україні не міг, що вона вирвалася з братських обіймів і, незважаючи на більше нав’язаних їй, ніж чесно обраних правителів, й думки не припускає покликати до свого державного стерна “старшого брата” за тим же меншовартісним принципом, що його Росія насаджувала своїм колоніям завжди, а не думкою політичної української нації, якою наш народ проявляє себе зараз. І. Дзюба, говорячи про ту картину в Україні, якої ніхто не сподівався побачити через десять років після проголошення незалежності, доречно акцентував на тому, що кожен народ обов’язково переживає етап латентного становлення, який відбувається на рівні підсвідомості, й українці не можуть бути винятком у подібній ситуації: “...Так було скрізь і всюди з усіма народами – від італійців, де до влади прийшов не Гарібальді, а Кавур, до мексиканців, але «потім ці народи якось поступово ставали собою»” [326, с. 10] і проявляли таку волю до життя, що стерти їхню державу з карти світу вже було неможливо.

Крім свідомого відгородження від окупантів, статус “раба” (колонізованого) у ставленні до “пана” (колонізатора) на українських теренах спричинився до витворення народом важливого складника національного міфу – найщирішої мрії про звільнення з-під чужинського гніту і побудови власної держави. Як стародавні іудеї після зруйнування храму, збудованого Соломоном за кресленнями його батька Давида, що під час візії побачив прототип цієї будови на небесах, своє головне святилище помістили у серцях [308, с. 52], так і Україну її народ до пори до часу заховав у найпотемнішій схованці своєї душі, сподіваючись, що швидко (не рано чи пізно, а в межах міфологічного розуміння – скоро) настануть кращі часи, й Україна – залежно від історичного періоду: Гетьманщина в уявленні Тараса Шевченка чи Республіка в часи Є. Маланюка, О. Ольжича, У. Самчука, І. Багряного й

В. Барки, але неодмінно своя національна держава – збудеться і постане, як Фенікс із попелу. І. Андрусак та Є. Петренко, підкреслюючи, що коли царськими законами дозволялося навіть українські пісні виконувати лише в перекладах російською, німецькою, італійською мовами, то за механізмом, який добре розкрив З. Фройд, “витіснене” зі свідомості шукало собі місця в підсвідомості й політика сублімувалася в літературу” [18, с. 18]. Це ж явище відбувалося й у еміграції: неможливість створити Україну в екзилі призводило до бажання створити її в художньому тексті – ідея перейшла із “Id” в “Ego” [18, с. 20]. Проте насправді термін “швидко” в реальному часі розтягнувся для України більше, ніж на три століття. Вколисана наркотичною думкою, що держава все одно відбудеться (навіть без прикладання зусиль усіх разом і кожного зокрема), розчулена власними мазохістськими ілюзіями потреби в терпінні й стражданні, що добре відбилосся в прислів’ї “Краще кривду терпіти, ніж її чинити”, поневолена українська нація розслабилася й обважніла. Поети першими відчули небезпеку такого явища. У свій час про це метафорично заговорив Т.Шевченко, а в ХХ столітті – Є.Маланюк та О.Ольжич. Проза, безперечно, могла подати код-програму більш зрозуміло й зримо, але ж “Розгром” І.Багряного був написаний аж після Другої світової війни та й виріс на ґрунті діаспорної державотворчої поезії.

Завдяки участі Сил Провидіння зв’язаний зі своїм народом найміцнішими узами в світі, митець уярмленої нації завжди осягає її метафізичну перевагу над окупантом на підсвідомому рівні, тому в художніх текстах його митців, іноді навіть при наявності особистого бажання автора догодити сильним світу цього (а вони в подібній ситуації завжди належать до панівної нації) й піти на компроміс, проявляються такої сили протилежні поставленій прагматично й свідомо меті підтекстові умовиводи, що різкий ефект вибуху здетонованої правди ніколи не залишається не поміченим (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 464–465). Є. Маланюк майже дифузний, розмитий століттями бездержавності український етнос на рівні міфічного трактування вражає точно подав у вірші “Історіософічне”:
“Обабіч шляху із Варяг у Греки /**Ще й досі живуть ні варяги, ні греки.**/ А так собі, еманация, гра – / **Дрижить протоплазмою без ядра.**/ **І скільки б не пружили і не палили – / Тільки ойойкало тлусте тіло,** / **Тільки переповзало завжди / Тудою – сюди, а сюдою – туди**” [497, с. 235], – а причини цього явища належно обґрунтував ще Д. Чижевський. Пізніші дослідники лише увиразнили думку: “Українці до початку ХХ століття являли собою класичний приклад соціально некомплектного народу (порівняйте тезу Д. Чижевського про «неповну» націю)” [18, с. 24], тобто, за Дж.Мейсом, “народу, де чужа домінація отримала структурний характер у тому сенсі, що навіть на територіях, де ця група складала переважну більшість населення, майже всі визначальні ролі в суспільному розподілі праці, крім найменш престижних, були зайняті представниками інших народів” [511, с. 79]. У художніх текстах літератури української діаспори подібні модули проглядаються зримо: в українських селах порядкують, доводячи

працьовитих селян до голодної смерті, Тюріни і Хахлови (проза Т. Осьмачки), Отроходіни і Шікрятюви (“Жовтий князь” В. Барки), у містах вся влада належить Сазоновим, Зайдешнернам, Добриням-Романовим (“Маруся Богуславка” І. Багряного), Лотосовим, Лебедіновим, Панфіліним, Макоробовим (В. Барки “Рай). Закономірно, що колонізатор у той час, коли поневолена ним нація перетворювалася у “протоплазму без ядра”, активно прибирав до рук уже не тільки територію, а набагато важливіші рубежі, якими в якості оборонних споруд володіє метафізичний Домен Нації. Коли ж українці здригнулися від моторошного сновидіння меншовартості й на мить розтулили повіки, то не впізнали самтх себе. Врешті, сталося те, чого наполегливо домагався завойовник: у поставленого на коліна народу виникли труднощі з самоідентифікацією. Проте в ключовий момент історії, дуже вчасно й доречно, Бог послав Україні Т. Шевченка, який прозірливо назвав речі своїми іменами, гостро поставивши питання: “Чиї сини? яких батьків? Ким? За що закуті?” [911, с. 292] Слова “козак”, “запорожець”, “Україна” в устах Шевченка отримали нове життя. Шевченків міф України – земного раю і демократичної держави зі справедливим устроєм як у внутрішніх, так і в зовнішньодержавних діях, оптимальних і для власних громадян, і для далеко не найкращих сусідів, – відродив генетичну пам’ять української нації на багато років наперед і утвердив її у думці про свою винятковість, цим самим забезпечивши позитивну вітаїстичну програму.

Інша річ, що за давня проблема багатовікового неіснування реальної власної держави через декілька десятиліть знову спричинила закономірне гальмування, і маятник міфологічного часу почав вимальовувати синусоїду, в найвищих точках якої українці почувалися готовими стати державною нацією, були певними свого майбутнього, а в найнижчих – втрачали віру в можливість своєю держави, й з цієї причини доповнювали мрію про неї недолугим висновком, що її допоможе їм збудувати хтось сторонній, якийсь фатаморганний закордонний доброзичливець (детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 467). Практична реалізація цього ущербного міфу першого разу потерпіла поразку, як тільки шведи на запрошення І.Мазепи повернули з півдороги до Росії на українську територію й, щоб прогнати себе й коней, зайнялися безпощадними грабунками місцевого населення, а це спричинило серед основної маси українського народу ставлення до чужинців, як до нових окупантів, і недовіру до гетьмана. Друга спроба призвела до недопустимого введення в Україну гетьманом П. Скоропадським німецьких військ і громадянської війни на теренах України. Горезвісна соборність перед Другою світовою війною, як показовий акт радянського “собіранія земель”, взагалі не витримує критики. О. Довженко, який навіть на замовлення влади зняв звуковий художньо-документальний фільм російською мовою про об’єднання Західної і Східної України “Визволення” (1940), у “Щоденнику” з гіркотою писав: “У тисяча дев’яност тріццаць дев’ятому році возз’єдналася Україна, Східна і Західна. Шість довгих століть колихали роз’єднані у катастрофі половини у бурях, у крові, у поті. *Шість століть різні чужинці точили з половин соки і кров,*

учили по-різному молитися, думати... Нарешті розідралося небо, попадали, зникли вороги, сестри знайшли одна одну, *збіглися близнята, крикнули од радості, заплакали, обнялися...* Обнялися. Зітхнули, *притиснулись одна до одної й... не зійшлися...* Хтось сказав – *сказано було, що треба ув'язнювати, гнобити, стріляти у спину, висилати, зневажати, плювати в душу, ганьбити, не прощати, нічого не простити!!!* [252, с. 196–197]. Довженкове формулювання імперативу тоталітарного режиму “сказано було” якнайточніше передає категоричну на ідейно-політичному рівні вказівку влади не допустити до того, щоб східні й західні українці одні одних сприйняли за своїх, рідних національно, оскільки самоідентифікація змонолітизувала б народ у бажанні мати справжню Українську державу, а не фіктивну УСРР (чи згодом УРСР), тобто на рівні міфу – інфернально-однозначну, а тому й безособову настанову, за трагічні наслідки якої для українського народу ніхто з можновладців монструальної держави-колонізатора відповідальності не ніс.

Підґрунтям для витворення образу України-мрії-поколінь став розроблений у патріотично-філософських віршах діаспорної української літератури Є. Маланюком, І. Багряним та О. Ольжичем міф прекрасної і могутньої, хоч на той час лише віртуальної Української держави, яка завдяки своєму астральному прототипу в будь-яку мить могла воскреснути на споконвічних українських теренах як держава реальна. У материковій Україні про подібне явище авторського міфу національної держави в літературі не могло бути й мови. Хоч А. Камю афористично стверджував: “Свобода – справа пригноблених, і її традиційними захисниками завжди були вихідці з народу, який зазнавав утисків” [356, с. 132], але, погодьмося, громадянська позиція українських митців протягом століть зазнавала суттєвих, а при цьому часто ще й незворотних, змін. Такі мутації в ХХ столітті, тим паче в “імперії зла” СРСР, вже стосувалися не стільки особистісного сприймання письменником суспільного явища, іншими словами – авторської позиції, яка в художньому тексті могла існувати і як прихована, у вигляді підтексту, алегорії, іносказання, “езопівщини” і т.п., скільки мужності відверто й відкрито нести слово правди. А. Камю це прекрасно усвідомлював, резюмуючи: *“Художники минулого могли, принаймі, мовчати перед лицем тиранії. Сьогоднішні тиранії удосконалили свій механізм. Вони не допускають мовчання або невтручання.* Промовчати неможливо, *треба бути за або проти... Але це не значить вибрати вигідну роль свідка”* [356, с. 137]. В. Рубан у статті “Міф про міф, або Про втікачів з резервації” дуже слушно пояснив різницю між волевиявленням нації часів збройної визвольної боротьби проти свого поневолення і часів, коли уярмлений народ терпить неволю і майже не проявляє свого невдоволення нічим, крім стогону, адже якщо нація здобуває державність, то за цю державність мусить боротися щодня й вона, і її провідники, й митці, а “коли народ у «замороженому» стані”, то боротися неможливо, й національним письменникам доводиться весь час ховати від окупантів те зло, яке нагромаджується в пам’яті й душі, “спричинене діями

загарбника, котрий просто паразитує на тілі народу, не здогадуючись, що він злочинець щодо раба, але знаючи, що він доброчинець щодо своєї нації, для якої грабує статки на завойованій території” [688, с. 8]. І якщо у першому випадку талановитий художник слова стає рупором мас, закликаючи до боротьби, то в другому до пори до часу щосили втамовує у своїй душі ненависть до ворогів, котра виривається спонтанно або інвективами (наприклад, у творчості Т. Шевченка), або дуже ризикованими для самого митця проривами відвертої, навіть провокативної, правди через канву його текстів (у М. Хвильового це втілюється у лозунг “Геть від Москви!”, у якому Й. Сталін справедливо побачив не тільки спробу повернути вектор українського красного письменства в бік рівняння не на російську, а на західноєвропейські літератури, а й на рівні міфологеми підсвідомо правильно розцінив цей заклик як особливо небезпечний для колонізаторської держави, такий, що правильно розпізнає, ідентифікує і виробляє протидію ворогові поневоленої нації, тим більше, що епіграфом до своєї статті український автор взяв не тільки цитату вождя “всіх часів і народів”, а й слова Ф. Шіллера (і цей епіграф перший!): “Рабство – річ ганебна, але рабська психологія в свободі – гідна зневаги” [884, с. 576]; або, як у А. Любченка, звучить щоденниковим, мало не істеричним, зойком: “Ще глибше ненавиджу москалів, що стільки тяжили над нами своєю азіатською вдачею (аякже! слов’янська спорідненість!) і всіляко намагалися утримати наш народ у межах тієї пресловутої “первісності” й примітивізму, – широкої, мовляв, слов’янської душі, незайманої і тваринної” [480, с. 57], або ж, як у О. Довженка в “Автобіографії”, фігурує начебто іронічною згадкою про свою колишню юнацьку наївність, коли всі люди здавалися братами, вірилося, що земля повинна бути у селян, “Україна в українців, Росія в росіян” [247, с. 22]. Проте всі наведені нами приклади – рідкісні винятки в материковій українській літературі. Соцреалістичний принцип, відповідно до правила, вимагав відкрито сповідувати тільки партійні настанови, продукуючи ідею “благоденствія” всіх народів і нацменшин в СРСР.

На противагу цьому явищу в українській діаспорі появилася інша крайність, що передбачала народження “України в екзилі”. Проте міраж держави-“вічного голландця” (за Є. Маланюком, “*Державо, ти була як мстивий привид // Або й примара неживих століть*” [492, с. 290]) теж нічого доброго не передбачав, навпаки, всю творчу енергію митців-емігрантів скеровував у русло метафізичної чорної діри з причини повної відірваності ними витвореної віртуальної держави від Богом даної українській нації реальної території. За К. Леві-Строссом, “перебування на своєму місці робить річ сакральною, оскільки при порушенні цієї умови, і навіть думці про таке, порушився б весь світовий порядок” [446, с. 25]. З цієї причини нова Троя не могла знаходитися на місці Пергаму, тому боги гнали Енея далі, аж доки він не досяг Латинської землі, де його нащадки отримали можливість у наперед визначеному Стлами Провидіння місці побудувати нову Трою – Рим. За аналогією, Україну не можна було перевезти в Зелений Клин, хоча українські переселенці, як свідчить роман Івана Багряного

“Тигролови”, назвали села українськими назвами – Полтава, Київ і т.д. Не підлягала сакральна Україна й вивезенню за океан трудовою еміграцією в кінці XIX – на початку XX століття, в часи громадянської війни в Україні чи після Другої світової війни, хоч у тій же Канаді й зараз чимало назв галицьких міст і сіл. Згідно метафізичних (а отже, й міфологічних) істин, Україна географічно здатна була знаходитися лише там, де їй обрав місце існування Бог, – у центрі Європи.

Тільки найбільш прозорливі з діаспорних українських митців мали мужність категорично не сприйняти хибних ідей і навіть сміливо виступити проти них. Леонід Череватенко, для прикладу, наводить позицію І. Багряного, який вперто “дискутував із тими, хто песимістично промовляв, ніби Україна загинула, що не треба покладати на неї надії, а слід будувати свою культуру в діаспорі... Багрянний... чудово розумів: є оця земля, і вона належить його народові, а не якомусь іншому” [326, с. 8–10]. Міф Української держави на території України, що його витворювала в муках, сумнівах, письменницьких дискусіях і особистісному баченні проблеми кращими авторами література української діаспори, при всьому своєму збірному понятті мав виразно конструктивний характер. Як матриця, код-програма майбутнього, він містив вагомий дороговкази: держава Україна має воскреснути лише в Україні; провідниками державності повинні стати кращі представники покоління, яке вже народилося; народ, як і та його частина, що в еміграції, так і той основний контингент, що під радянським ігом (у статті “Хотіння бути” О. Ольжич твердив: “Радянська Україна! Чи треба сумніватися, що силоміць накинута ідеологія і штучно витворені настрої в догідний час обернуться там у свою протилежність” [596, с. 186]), повинен осягнути своє минуле, не впадаючи ні в меланхолію і розпач від колишніх поразок, ні в ейфорію від колишньої слави, взяти за зразок кращі сторінки історії, якнайшвидше самоідентифікуватися, точно визначивши, хто з потенційних зовнішніх ворогів найбільше посягає на національну незалежність України та її територію (відсутність державницького мислення в роки УНР, на думку Є. Маланюка, якраз і погубили її: “Шкода, що *внуки вже не мали / Ненависті й презирства діда / До лапотняка – к а ц а п у р и*, – // Як зараз чую дідів бас. // *Шкода! Бо, може б, не зазнали / Циганських мандрів по чужинах / І не віддали б на поталу / Країну крові та пісень*” [492, с. 127]), – і які свої внутрішні, ментальні риси характеру треба безпощадно викорінити (за Є. Маланюком, “вогню / *На вожденят вошині душі, / На лицедіїв метушню, / На їдь продажної безради, / На яди дідичної зради, / На віковий коловорот / Хохляцьких охів і глупот*” [492, с. 179–180]), щоб остаточно не зникнути, як нація.

Перший наріжний камінь у вітаїстичний міф України заклав Є. Маланюк. Його поетичний афоризм: “*Як в нації вождя нема, / тоді вожді її – поети*” [492, с. 24], – розгортався у цілу міфопоетичну парадигму: оскільки на той час не існувало Української держави, то й не виявилось на її теренах політичного вождя, який би мав нести відповідальність за державотворення; але оскільки відсутність земної держави (копії з небесної)

не означає її відсутність, як оригіналу, в астралі, то й провідниками (вождями) могли стати лише митці – ті, хто з причини Божого дару й обраності якраз мали доступ до астралу й реальну можливість черпати з Небесного Архіву, щоб оприявнювати у метафоричній формі, майбутнє свого народу, цим самим програмуючи й наближаючи воскресіння національної держави. У спочатку астральному, а тоді вже й земному відтворенні Української держави, як результаті причинно-наслідкового зв'язку, поет був твердо переконаний: *Але недаром, о, недаром / Я креслив літери цих літ: / Мій жар спалне колись ударом, / І в дійсність обернеться мит. / Мій ярий крик, мій біль тужавий, / Випалюючи ржу і гріх, / Ввійде у складники держави, / Як криця й камінь слів моїх*" [492, с. 134]. Інша річ, що астральна Україна в поезіях Є. Маланюка суттєво відрізнялася від існуючої, як колонія Росії раніше, і сучасної цьому автору бездержавної УРСР, в ліриці втіленої в брутальному образі покірної рабині й вселенської повії, доступної всім гвалтівникам-колонізаторам. Т. Салига, говорячи про історію-ревізора, як провідний образ всієї політичної та історіософської лірики Маланюка, підкреслює, що там, де розгортається колізія між Україною і Росією, Україна в цього поета завжди постає розпусною жінкою і отримує "гнівну саркастичну оцінку в барвах найїдкіших метафор за покору чужинцям і за недостатність сили духу протистояти їм" [698, с. 10]. Об'єктивно оцінюючи нав'язливо-гротескний персоніфікований образ України, сміємо стверджувати, що поет-вісник дуже ризикував. По-перше, міфологема бранки, гетери, "втіхи ката й матері яничарів" [492, с. 81] мала усі ознаки занепадницької, фрустраційної метафізичної конструкції, не пропонувала позитивної реалізації на міфологічному рівні, більше того, програмувала трагічну розв'язку. По-друге, віковічне українське, ментально зафіксоване благоговійне ставлення до неньки й образ матері, як найвищий ідеал краси, любові, жертвності, вступали в гостре протиріччя з нав'язаною Маланюком концепцією розпусної держави-мачухи-повії, що брутально розляглася на священній території (через що сам автор називає українське підсоння степовою Елладою, а Київ – Олександрією, іншими словами, порівнює їх із сакральними взірцями мало не міфічних високорозвинених держав – Стародавньою Грецією чи з Єгиптом, столицею якої з величезними духовними надбаннями й найбільшою у світі бібліотекою й було місто Александрія), перетворивши своїм розпусним вчинком сакральне місце в юдоль ганьби ("*На узбіччі дороги – з Європи в Азію, / Головою на захід і лоном на схід – / Розпростерла солодкі смагляві м'язи / На поталу, на ганьбу земних огид*" [492, с. 53]), засмітивши свій генофонд сім'ям загарбників ("*...в дикім лоні, наче камінь, / Монгольське важчає байстра*" [492, с. 89]), а також заразивши свої природно європейські світовідчуття ворожо-чужими, а значить, дуже небезпечними світовідчуттями азійського типу ("*Чи ж пропалить синій жар Європи / Азії проказу золоту?*" [492, с. 154]). Водночас із багатьох віршів цього поета зрозуміло, що, підсвідомо осягаючи власний авторський переступ, "кривавих шляхів апостол" [492, с. 32], "залізний імператор строф" [492, с. 51] час від часу намагався

пом'якшити ситуацію, звертаючись до України зі спонуканнями (“...Коли ж, **коли ж знайдеш державну бронзу?..**” [492, с. 60] чи й себе самого ставлячи на рівень парії, тобто поряд із бездержавною вітчизною відчуваючи власну трагічну ущербність, як громадянин ущербної нації (“**Прости, що я не син,** не син Тобі ще, / **Бо й ти – не мати,** бранко степова!” [492, с. 48]). До того ж, час від часу Маланюкові підсвідомо відкривалося, що запропонована йому нібито Небесним Архівом Україна-розпусниця є хитрою підміною Силами Зла справжньої астральної України. Ось чому поет визнає, що без маски романтичної личини анти-Україна набирає інфернальної сутності Гоголевої панночки: “А може, / й не Еллада степова, / Лиш відьма-сотниківна мертва й гарна, / Що чорним ядом серце напува / І опівночі воскресає марно” [492, с. 11]. Таку іпостась рідного краю поет називає “чорною Елладою”, “Антимарією” і свої гнівні прокляття адресує саме їй, а не землі батьків, власне, астральному прототипу держави українського народу.

Маланюкові літературознавчі, критичні, публіцистичні статті підводять нас до висновку про прискіпливе опрацювання цим автором історико-наукових матеріалів з проблеми ідентифікації колонізатора і самоідентифікації українського народу. У статті “До проблеми більшовизму” поет послуговується неупередженими враженнями від Росії і росіян дипломата А. Олеарія, який у 1633 році відвідав цю державу(детальніше – див. “Слід невловимого Протея”, стор. 474). Є. Маланюк прекрасно розумів, що Радянська Росія перебрала в Російській монархії дуже багато методів боротьби з “інакомислячими” й тими, що належали до неросійської національності. Міф “обраності”, “месіанства”, “єдино вірної Російської православної церкви” живив імперію й тоді, коли (за всіма ознаками) вона вже давно мала б розпастися, розпорошитися і зникнути безслідно. Закономірно, що вплив такої держави-окупанта на упосліджену до стану рабині Україну міг бути тільки виїмково негативним. У працях “Мікроби наступають”, “До проблеми большевизму”, “Єдинонеподілимство”, “Малоросійство” Є. Маланюк піддав ретельному скрупульозному аналізу суспільні явища Росії й визнав, як підкреслює Т. Салига, “її невсипущу потребу ставити на коліна інші народи, а зокрема з українців творити своїх «підпасичів», робити малоросів, перевертнів і покручів”, а тому особливо пильно плекати малоросійство, за визначенням Є. Маланюка, – тип завжди національно-дефективний, скалічений психічно і духово, а часом і ментально, що “в нашій Батьківщині, головним історичним родовищі цього людського типу... набрав особливо патологічного і зовсім не такого простого характеру, як, на перший погляд, здавалося б” [698, с. 10]. Та найголовнішим у ставленні Є. Маланюка до постійного зовнішнього ворога української нації було те, що поет збагнув диявольську здатність Росії до метаморфоз. Т. Салига пише: “...Ліричний герой його поезії «Прозріння» у своїй повновагій справедливості знає, як судити Хлестакова, себто, як судити саму Росію. Він наче б прозирає: “**Всі вирокі, здається, проказав / Рвучким і ярим віршем... А Росія / Ще догнива, як здохлий бронтозавр, / І труп – горюю – мертво бовваніє. / О, люте стерво! Твій посмертний дух / Ще мстить –**

смердящий безнадійний Лазар” [698, с. 10]. Біблійний образ безнадійно хворого, але не вмираючого Лазаря, як і образ допотопного бронтозавра, який і після смерті здатний затруювати все навколо, через що, за Маланюком, “низом стелеться зараза”, подають Росію вже не просто в образі шахрая й морального банкрута Хлестакова, а в іпостасі злого, всесильного монстра з виразними інфернальними рисами безсмертя. Ці якості, прищеплені Росії Петром I, до періоду його царювання відсталій більш економічно, ніж духовно, але в часи його правління і після – вже з точністю до навпаки: все більше відстаючій духовно, ніж економічно, синхронно набирають рецедивів через століття, вимордовуючи й саму націю-носія (у вірші “Убійникам” Є.Маланюка про це йдеться прямо: “**Ваш божевільний деміург / Створив кубло гнилих утопій / З туману й крові – Петербург. / Та гниль і зло не стали тілом, / Незродженого – не створить, / І місто марно протремтіло / Марою мертвих двох століть**” [492, с. 83 – 84]), й нею підкорені, колонізаторськими війнами ослаблені народи, серед яких – насамперед і чи не найбільше український (**І знову, знову Вершник Мідний / Над бруками з твоїх кісток, / Пускаючись в галоп побідний, / Заносить мідне копито – / Це ж він, незнищений, як завше, / В вітрах історії – стріла, – / Москву залізом загнуздавши, / Ще раз Полтавою пала**” [492, с. 54]). Полтава ж як міфологема найстрашнішої для українців поразки й трагічний символ остаточної втрати державності у Є.Маланюка містить цілий лексичний спектр відчуттів і асоціацій. Вона виринає навіть у історичних розвідках поета, які стосуються іншої нації: “**Чеський нарід... мав свою «Полтаву» майже на століття раніше – битва при Білій Горі 1620 р. Там була знищена чеська шляхта, чеське лицарство, а з ними був ніби вирізаний з організму народу самий інстинкт войовничості, військовості, саме «почуття зброї»**” [490, с. 59]. Усвідомлення того, де, коли і якими вівісекціями нація окупантів нищить бойову звитягу нею підкореного народу, як імунітетну опірність чужим, у Є.Маланюка трансформується у прямі заклики до зброї: “**Даремно, вороже, стоїш – / Тяжка стопа твоя непевна! / Рука раба стискає ніж, / Земля і рід злилися кривно... / Дарма припрошуєш: “Скорись!”, / Удосконалюючи пута, – / У відповідь буде: обріз! / У відповідь буде: отрута!**” [492, с. 133]. Особисто пережите Є.Маланюком, у роки громадянської війни побачене власними очима, перетрансфоормоване в поетичні ряди на сторінках книг лише увиразнювало картини наруги окупантів над святинями високодуховного українського народу і поглиблювало пропасть протистояння й огром внутрішньої переваги окупованих над окупантами. Як це властиво для Є.Маланюка, через що авторська позиція найчастіше проявлялося у ставленні до персоніфікованої безвольної України, він тим же батою зневаги шмагає й українців, які в часи УНР не обрали шлях збройного опору, навіть сповідування архаїчного кодексу помсти (“око за око, зуб за зуб”), що в екстремальних умовах воєнного часу і дії інстинкту самозбереження нації схвалюється і є виправданим: “**Ти, у кого і нерви – бандура, / В чийм серці ридає раб, – / Стань шулікою, вовком, буйтуром, / Тільки просто, просто – на Муром – /**

*Заграбоване – граб! / Ти, що змиришавів у корості, / Вигноїв власне ім'я, – /
Всю палючу отруту злості / На сусальне злото Кремля. / За набой в
стінах Софії, / За криваву скруту Крут – / Хай же хиже серце Росії /
Половецькі пси роздеруть”* [492, с. 68]. Ці рядки Маланюка перегукуються зі
строфами багатьох патріотичних віршів інших митців-емігрантів. Наприклад,
у поезії І. Багряного “Камера смертників” знаходимо те ж зневажливе
ставлення автора до окупантів, як нижчого на порядок етносу, оскільки ще в
“Законі Божому” М. Костомаров виводив українців від достойного сина Ноя
Яфета [414, с. 21], а не від бруталного Хама, нащадками якого Багряний
показує росіян: “Ми ще *каратимем хамів / Мечем Республіки / На місці
лобнім, / там, / біля Софії!*” [37, с. 68]. У поемі “Антон Біда – герой труда”
цього ж автора національна святиня – Софія Київська – вкотре постає
міфологемою звинувачення і торжества справедливої кари, навіть на рівні
Божого Страшного Суду: “*Ми прийдемо з усіх світів / Із всіх розпуть Росії
– / На втіху й щастя матерів! / Для ворогів же... / В тій порі / Для них засяє
Бог вгорі / І меч біля Софії*” [37, с. 352]. Аналогічно до мусульманського
поняття “священної війни проти невірних”, Іван Багряний в публіцистичній
поезії саме з відповідною назвою – “Газават” – пророчить новітній імперії
(СССР)розпад й неминучу загибель, після якої всі уярмлені народи відчують
себе спроможними жити вільно у власному окремому, а не комунальному, а
національному домі: “О нечисть, кинута на голову народів, / На голову
затурканим рабам, – Культура!!! / О, чи скоро скаже – годі! / Й розвалить раб
пародію з пародій / І прапор ваш на шмаття поруба?” [37, с. 34]. До того ж
міфологічний простір “всіх світів”, тобто Богом даної території іншим
народом, які прихистили українських емігрантів, чітко відокремлюється від
інфернального простору Росії (де українці можуть бути лише в’язнями),
увиразненого словом “розпуття”, внутрішня форма якого передбачає
непевність за свою власну долю і підсвідомі вагання перед остаточним
вибором того народу, який став колонізатором для інших націй на цілі епохи.

Бездержавна Україна, як уже було сказано, в оцінці Є.Маланюка
заслужувала такої зневаги й презирства, як “повія ханів і царів” [492, с. 86],
і її вже не могла без відторгнення сприймати парадигма консолідуючого
національного міфу. Інша річ, що коли поняття “Чужого” в Шевченка для
читачів його “Кобзаря” з роками ставало дещо прісним, адже більшовицька
Росія перевищила свою приємницю – Російську імперію Романових – і
підлістю, й ницістю, й каральними акціями востократ, то Є. Маланюк йшов у
ногу з часом, подаючи колонізаторську російську націю у тій іпостасі, якої
вона набрала в ХХ столітті. І якщо В. Барка аргументовано підкреслював, що
пророк Т. Шевченко ніколи не відчував ненависті до всієї російської нації:
“Ніде немає в нього зневаги до росіян як народності, навіть коли він
протиставляється їй” [58, с. 38], то Є. Маланюк вже не переживати таких
почуттів не міг, а його ненависть виявлялася далеко не безпредметною, а при
цьому – не менш належно аргументованою і виваженою, ніж терпимість
Шевченка. Інша річ, що поряд із ненавистю, зневагою й презирством до
відсталого духовно й культурно (порівняно з українським) народу

російського (“...Даремно, вороже, радій, – / **Не паралітик і не лірник / Народ мій** – в гураган подій / Жбурне тобою ще, невірний! / Ще засилатимеш, на жаль, / До Києва послів московських – / **І по паркету наших заль / Ступати лаптю буде ковзко**” [492, с. 38]) і в Маланюка, як у Шевченка, часто проявляється співчуття до росіян: “...Немає, певно, народу, при всій жорстокості своїй, більш нещасливого, хоч і несвідомого свого нещастя” [487, с. 169]. Що важливо, свою ненависть до російських окупантів поет плекав не особистими емоціями чи гнівними напучуваннями власного діда, що йому з дитинства “пацифістичних уподобань... таки не прищепив [492, с. 127], бо, як видно з вірша “Часів жорстоких син і свідок”, “...добре **знав** мій дід **Росію, / Її тупу державну дибуну! / Але й фальшивих сентиментів / Не мав до своїх земляків**” [492, с. 123]. Викривальними засобами поетичного слова Є. Маланюк, як митець поневоленої нації, прагнув розблокувати свідомість співвітчизників, переконати їх у тому, що гніт і недоля можуть бути скинуті, адже попереду – свобода і розвій, яких треба прагнути навіть у пору рабства.

Услід за Є. Маланюком, у О. Ольжича також постійно розгортається нагальна для представників української нації потреба виношувати в душах свою державу (“Держава не твориться в будучині, / **Держава будується нині**” [597, с. 85]), але водночас це вже й виразна спроба втілення міфу в життя при власній активній участі митця в державотворчих актах (чільна посада в ОУН, рейд в Україну в роки Другої світової війни й трагічна загибель О. Ольжича у фашистському концтаборі лише підкреслюють цільність цієї яскравої особистості й монолітність слова й діла поета). У його художніх текстах при наявності сліпучого образу могутньої України майбутнього (“**Залізної Держави**” [597, с. 92]) і навіть вірцевої іпостасі відродженої духовно нації (“О, **Націє, дужа і вічна, як Бог**” [597, с. 87]), конкретний образ колонізатора й зовнішнього ворога України практично відсутній. Очевидно, поет не відводив йому особливого місця з причини актуальності набагато важливіших, давно назрілих для України й українців проблем. Авторський національний міф України у поезіях О. Ольжича суттєво відрізняється від Маланюкового насамперед тим, що замість ненависті з великої любові, яка за свідченням М. Неврлого, була “воістину небувалим і нетрадиційним для нас розумінням патріотизму” [564, с. 11], Ольжич обрав метод вироблення вірця для наслідування. Цей митець, будучи за фахом ще й археологом, володів феноменальною здатністю у сконденсованих рядках віршів, які можна вважати словесними згустками інформативно-гравітаційного поля, засобами промовистої художньої деталі-міфема, навіть елементами типового побуту й інтер’єру, провідними етнічними рисами світогляду оживлювати не тільки суто українські пласти історії, а й воскрешати майже фізично зримо монолітні образи вже неіснуючих античних і середньовічних держав, точна ідентифікація яких у Ольжича не підлягає жодному сумніву. Для прикладу досить згадати лише поезії “Галли”, “Прошли пурпурні фенікійські дні”, “Був же вік золотий, свіжі, проткані сонцем діброви”, “Голландський образ”, “Глухо храми

упали”, “Здригаюся і залишаю форум”, “У Цезаря”, “Полінезійці”, “Ольбієць”. Кожен з цих художніх текстів можна розгорнути в часі й просторі у цілу панорамну картину з виразним історичним колоритом, типовими персонажами, реальними подіями. Крім такої властивості віршів, міфічна Україна в поезії О. Ольжича суттєво відрізнялася від тих моделей віртуальної Української держави, яку пропонували його попередники й сучасники. Міфологема України-матері в Шевченка передбачала страждання, терпіння й муку, які тривали безконечно, оскільки “нерозумні діти” десятиліттями не квапилися щось реально змінювати на краще, і тому найважливіше дійство – державотворення – завжди відсувалося ними на позаобрійну перспективу. Серед українських поетів О. Ольжич постає чи не єдиним поетом, який зовсім не нарікає на несприятливі для українського народу обставини й часи, хоч прекрасно усвідомлює небезпеку й суворі випробування “доби жорстокої, як вовчиця” [597, с. 54]. На якомусь етапі творчості цей поет навіть майже перестає звертатися до епохи козаччини, як визнаного в нашій літературі еталону української минувшини. Фактично, лише у віршах “Зимовник” і “На темних кладках сивої ріки” січова Україна міфологічно вивищується монолітом державності й свідомого патріотизму. У першій із перелічених поезій головним героєм виступає літній козарлюга, значковий товариш Низового Братства. Його закинутий посеред степу зимовник вражає надійністю й міцністю, адже будувався на віки. Достаток, втілений у архітектурних рисах аристократичного гетьманського бароко, дорогих килимах на стінах, табунах коней, великій пасіці, обважнілому саді, повних коморах і стодолах, доповнюється інформацією про те, що своїх трьох синів цей батько вчить у Києво-Могилянській академії, і його нащадки “меткі в диспутах, віршах і латині” [597, с. 118]. Та крізь зовнішній спокій статично поданого українського побуту й попри закономірну гордість батька за непересічні інтелектуальні здібності синів і красу єдиної дочки-улюблениці вже зримо проступає зачаєна міфологічна тривога дня завтрашнього, неблагополучного для України, коли спотребиться не латина й дискусії, а бойові звитяги. І ця ледь вловима, але з кожним рядком наростаюча тривога кільчитьесь всього лише в маленькій деталі-міфологемі: спогляданні батьком дорогої зброї на стінах зимовника у поєднанні зі спогадом про власні ратні подвиги й з думкою про те, що й синам доведеться проявити себе оружно у доленосному для України поєдинку з загарбниками: **“О, не для них є цей зимовник, ні! / В світлиці, де килими волохаті, / Три шаблі їх чекають на стіні, / Що пам’ятають Корсунь і Охматів”** [597, с. 118]. У поезії “На темних кладках сивої ріки” майстерно подано образи українських жінок через важливу міфологему “козацька мати”. Перша строфа лише натякає на те, що внаслідок постійних воєн через чужинські набіги на Україну їхні чоловіки, перебуваючи на Запорізькій Січі, майже не беруть участі у веденні господарства. Доля козачок – щоденна фізична праця на полі і вдома, виховання для Запорожжя майбутніх новобранців-патріотів. Красиві й витривалі українки, що легко дають собі раду з пранням важкої домотканої білизни “на темних кладках сивої ріки” [597, с. 138], яка символізує

протистояння нелюдськими звитяжними зусиллями козаків досягнутої у країні стабільності й миру (внутрішня форма міфема “кладка”, як і спорідненого слова “міст” натякає на рукотворному облаштуванні якоїсь території, тому сприймається в контексті вірша як імпровізація вже освоєного простору, нетривкого й хиткого лише тому, що майже зусебіч омивається ворожою для людини водною стихією), незаарканеній силі хаосу (сива, отже, неспокійна, могутня, жорстока реальна географічна чи символічна ріка життя або історичних подій); козачки, які співають, чепурячи оселі й проводжаючи чоловіків або синів до сотенного чи полкового міста, власне, у вир боїв і звитяги, асоціюються з персоніфікованою Україною, котра стає живим уособленням козацької матері, як могутньої тілом і сильної духом нації, стабільної у своїх державницьких помислах і звершеннях (*“Жінки стрункі і смагли, що хати / Підводять синьо і беруть коноплі... / І родять хлопців. Хлопцям тим рости, / Стріляти потай, їздити наохляп / І йти наосінь з піснею водно / На шлях до міста, до асентерунку... / Козацька мати! Сховано на дно / Незмінне серце і єдину думку”* [597, с. 138]. І якщо за Н. Колесниченко-Братунь, вкотре взяти до уваги, що “в об’єктивній пам’яті українців архетип «Великої Матері» є визначальним” [391, стор. 61], то такий образ несе значно більше смислових кондицій, ніж навіть міфологема козака-патріота, січовика-свідомого оборонця своєї землі. Н. Зборовська справедливо зауважує, що Є. Маланюк у статті “Жіноча мужність” констатував специфічну українську картину: “Жіноча мужність – характерне явище в українському світі, тобто основний жіночий тип в Україні наділений властиво нежіночою мужністю” [317, с. 85]. Козацька мати (дружина, дочка, наречена), на яку завжди може покластися, як на соратницю й патріотку, козак, дає шанс українському роду не вигасати в часи кривавих воєн і неспокою в державі, а сином – молодим представникам нації – право на складне й тяжке, але повноцінне життя, а не рабське існування. Водночас міфологема української козацької матері аж ніяк не асоціюється з міфологемою античної чи пізнішої в часі радянської амазонки. Це зовсім різні жіночі іпостасі, причому козацька мати несе виїмково позитивне навантаження, як символ жінки, що і в найтяжчі часи не втрачає жіночності й вроджених материнських задатків.

Попри видимі ознаки українського колориту й української ідеї незнищенності у віршах “Зимовник” і “На темних кладках сивої ріки” пульсує й глибинна міфологічна ідея невсипущої Божої опіки над уярмленою нацією часів написання цих віршів, на яку О. Ольжич прямо вказав у статті “Українська історична свідомість”: *“Божа благодать, що сходить на прапори народу чи війська, виключаючи кожний сумнів, – це те головне, що рішає про перемогу”* [595, с. 182]. Саме ця метафізична всеохоплююча й всепронизуюча енергія міфу богообраності українців, пульсуючи у зовні соціально-побутових, з незначною домішкою історичного колориту, поезіях О. Ольжича робить їх дивовижно глибокими, фундаментально розкриваючи тему як інформативно, так і міфологічно: українське минуле є таким, за яке

не треба червоніти нащадкам, яким гордилася б найуспішніша нація світу: воно монолітне, як підвалина козацького зимовника, витривале, як козацька мати, динамічне, як підліток на коні наохляп, а тому завжди продукуватиме ідею незнищенності і в доленосну мить підніме оружно на захист Української держави нові покоління, які здобудуть перемогу над окупантами й збудують власну державу.

Проте, на відміну від того міфологічного концепта у творчому доробку Є. Маланюка, що полягає у постійному протиставленні поняття “Свого” “Чужому”, у поезіях О. Ольжича, при нібито повній відсутності зовнішнього ворога сучасної авторові України, простежуються досить продуктивні спроби окреслити його дестабілізаційну суть. У вірші “Незаномому воякові” цей внутрішній ворог нації розпізнаний і категорично відторгнутий чистим серцем молодого покоління, що не вміє принижуватися й терпіти і не схвалює рабської позиції батьків-дідів: “І бачили очі дитячі твої, / Широкі і схожі на рану, / Як люди, що знали визвольні бої, / Улесливо кланялись пану. / І слухали уші, коли *вчителі / Учили, нечесно-лукаві, / Лучити гонори своєї землі / І службу ворожій державі...* / І встала потворна *оголена суть / Повільної зради ідеї. / Не може, не може, не може ж так бути, / Облудники і фарисеї!*” [597, с. 79–80]. У процитованій поезії “оголена суть / Повільної зради ідеї” набирає вигляду вкрай непривабливого метафізичного компонента ще й тому, що пропонує читачам біблійну міфологему облудників і фарисеїв, яка сприймається як символ зради вселюдської істини з метою приватної користі.

Важливим міфологічним аспектом світобачення О. Ольжича стає те, що саме цей поет виводить цілу когорту непоступливих, вражаюче сильних, монолітних особистостей, на противагу типовим українським “утопленим”, “повішеним”, “здеградованим” і різного типу зламанним життєвими негараздами літературним персонажам. Високий вітаїзм при щохвилиній готовності до подвигу й самопожертви в Ольжичевих ліричних героїв настільки природний, що слабодухи не викликають у них навіть презирства, а тільки мимовільну константацію чужої ганьби, до якої самим допуститися ні за яких умов не випадає. Один із героїв О. Ольжича, наприклад, лише підсумовує: “Дами всі – хотіли земного, / Лицарі – ті хотіли жить” [597, с. 170], – а читач моментально сприймає підтекстову міфологічну оцінку: жінки не були дамами, чоловіки – лицарями. Водночас найтрагічніший і найнесприятливіший час літературними героями О. Ольжича розцінюється, як міфологічно прекрасний, наснажений, образно кажучи, “тісний” міфологічний багатоподієвий час, бо саме він і пропонує героям шанси на подвиг, найвищі звершення й потуги, на торжество духа. Щоб це підкреслити, поет часто вдається до інтерпретації подій Стародавньої Греції і Риму, як еталонів доби героїзму. У вірші “Нащо слова? Ми діло несемо” рольовий ліричний герой (до того ж, безіменний і явно античний), роздумуючи над найважливішою проблемою для себе: проблемою вчасності конкретної людини, доцільності її народження в певну епоху, наче передбачає закиди-дорікання майбутніх істориків, тому робить вражаючий

висновок: “Колись нащадкам стане час наш – “час / Понурих воєн, варварських звичаїв”... / (Цей *час* ласкавий, що *так щедро нас / Чеснотами одвічними вінчає!*.. / На згарищах, що їх покриє порох, / Не залишиться статуї кам’яних: / *Лише – легенд безсмертних кілька... Й їх / Втілятимуть у безконечних творах*” [597, с. 60]. Як бачимо, вітаїстичний національний міф, основними парадигмами якого стають яскраво й чітко розроблена на рівні поетичного тексту астральна Україна, готова зреалізуватися повноправною і повноцінною державою на споконвічних національних теренах, а також конструктивна ідея богообраності українців з причини їхньої духовної й моральної переваги над окупантами, у поезії української діаспори набирає чіткого вигляду код-програми.

Врешті, істина однозначна: колонізатор та його “імперія – заперечення доброго співжиття і заміна його каторжністю націй, з ворожнечею і неминучими повстаннями, смертю і руїною” [58, с. 70], – як писав В. Барка, тому не дивно, що проголошена Україною в 1991 році незалежність і вольове рішення мільйонів увійти в Євросоюз у наш час для багатьох прихильників СРСР, як тієї ж “єдиної неделімої”, стали кісткою в горлі. Тільки в останні роки на рівні підсвідомості позитивний, власне, консолідуючий і вітаїстичний, національний міф України заповнив уми й тепер охоплює душі українців тими язяками полум’я, які засвітилися над головами апостолів, коли на них зійшла благодать, як знак підтримки Святого Духа. Спроби Росії повернути собі Україну, перехід до практичних спроб розфедеризувати й роздробити цільну Українську державу і відчайдушних намагань нинішніх очільників Кремля відновити імперію під якою завгодно, проте завжди багатообіцяючою і пристойною вивіскою, провалюються насамперед тому, що українська національна ідея, як основна складова частина вітаїстичного національного міфу, його потужний двигун, таки спрацювала, й українці врешті-решт зрозуміли, за образним визначенням В. Барки, що скласти два бедлами – не означає створити Версальський палац, а тільки спричинити ще більший бедлам [62, с. 7], а українська нація набрала всіх ознак політичної, тобто повноцінної.

З точки зору міфології можна прозріливо пояснити багато чого, що коїться нині у нашій державі. Наприклад, ще до недавніх пір була видимою загроза вистраждану і вимріяну століттями Україну підмінити Силами Зла через своїх земних виконавців, заражених шовіністською бацилою, Анти-Україною. Проте навіть те, що рясно заколося в часи Помаранчевої революції в Києві й на Заході України, хоча було вибито градом епохи Януковича, воскресло в часи Революції Гідності, знайшло підтримку в Харкові, Маріуполі й Одесі, отже, на практиці довело, як реально може втілюватися консолідуючий національний міф і яку потенційну силу отримує народ, що осягає небезпеку невідворотного (у виборі ним пасивного споглядання й терпіння) знищення й у відповідь на окупацію скеровує всі свої вітальні сили на протистояння і перемогу. Непохитність віри нації в зміни на краще у власній державі теж можна трактувати з міфологічної точки зору: сконсолідована і самоусвідомлена українська нація отримала досвід, як

переможно протистояти, а позитивні здобутки пробуджують у народі не просто історичну пам'ять, а й, за Є. Маланюком, “живе відчуття її живого струму” [698, с. 10], власне, те, чому не можна навчитися теоретично, вчитати навіть із найкращих історичних, філософських чи художніх книг (хоча саме література, власне, творчість митців української діаспори 20-х – 50-х років, й готувала народ до протистояння й перемоги), але завдяки чому, як пережитому досвіду, появляється впевненість у своїй правоті, а досягнення правоти завжди гарантує право на статус домінуса (у перекладі з латинської – справжнього і єдиного пана, хазяїна, повелителя) на Богом даній конкретній нації ткриторії.

Передові мислителі світу й сьогодні бачать саме в реалізації окремо взятих національних потенціалах перспективу й оптимальне вирішення найглобальніших проблем сучасності. Е. Сміт, наприклад, підкреслює, що не те що підств, а й навіть шансів для ліквідації націй і націоналізму нема, й таке знищення взагалі було б надзвичайно шкідливим, адже “нації... і в наступному (мається на увазі: ХХІ ст. – прим. О.С.) сторіччі становитимуть для людства найважливіші культурно-політичні ідентичності” [552, с. 6]. Ф. Фенон також робить слушний висновок: “Національна свідомість... – це єдина річ, яка надасть нам міжнаціонального виміру” [552, с. 6]. Мистецтво ж завжди постає насамперед національним, а вже тоді загальнолюдським, всепланетарним, бо коли йдеться про літературу високу, то її висота, за М. Наєнком, “без «батьківщини душі», без участі в рухах до національної ідентичності немислима в принципі” [552, с. 6]. Історично сформований національний характер, менталітет, національне міфологічне мислення й світовідчування народу, спосіб і сенс його життя, світогляд, самоідентифікація серед народів світу передбачає виконання представниками цього ж народу Богом покладеної місії, виконати яку не дано жодним іншим націям у світі. У цьому й полягає найбільша цінність і незамінність одного народу іншим, одного національного мистецтва, культури, духовності співрівними чи навіть близькими (але ніколи не тотожними!) проявами творчого духу іншої, також єдиної у такому вияві й неперебутної нації. Внесок літератури української діаспори в позитивне розв'язання проблеми протистояння на той час колонізованої материкової України окупантам із Заходу й зі Сходу неоціненний. Міфологічна код-програма, творчо зреалізована насамперед Є.Маланюком, О.Ольжичем та І.Багряним, спричинилася до появи позитивного консолідуючого міфу України, який став метафізичним двигуном у її державотворенні в наш час.

Висновки до п'ятого розділу

Світова культура й красне письменство рясніють прикладами пророчих передбачень видатними митцями майбутньої долі своїм народам. Метафізичні проникання вражають читачів тією достовірністю, що її неможливо почерпнути з жодних, навіть найскрупульозніших науково-

історичних студій. Здатність на віщування письменників української діаспори – явище також незаперечне.

Творче натхнення – це широко відчинені двері в таємниці таємниць, але у процесі творчого акту автор зобов'язаний повністю довіряти інформації, яка метафізично йому транслюється й не прагнути що-небудь на власний розсуд міняти. Натхнення метафізично впевнює автора в ним запропонованій літературній версії, як остаточній істині. Але навіть тоді, коли твір написано, а прототип з астралу вже втілюється в іпостасі літературного персонажа чи рольового ліричного героя, творче дійство не вважається остаточно завершеним, бо залишається доступним для метафізичної корекції (численних інтерпретацій) і витворює ще одну форму співавторства, при якій до співтворчості приступає рівний авторові інтелектуально й духовно читач-реципієнт.

Митець-пророк свідомий небезпеки негативних віщуваль, адже оприявлене у слові завжди збувається. Саме з цієї причини деякі митці стараються завуалювати власні пророцтва, як це робив середньовічний астролог М.Нострадамус. Тож І.Багряний, передбачаючи довголітні страждання й муки української нації з причини бездержавності, сконденсував і втілює ці митарства в образі Максима Колота, героя роману “Людина біжить над прірвою”. Міфопоетична парадигма повісті “Людина біжить над прірвою” І. Багряного потужно й вдало проектується автором на Біблію. На якомусь етапі митарств Максим Колот розпізнає у своєму естві Інше й починає відчувати себе не тим, ким був досі. Якщо Колот починає панічно боятися одного-єдиного: не повернутися в рідній дім, не досягти того, що було можливим для здійснення чи осягнення, – то варто розцінювати це явище, як ознаку завершення катарсису героя. З особистісним переродженням Максима міняється й увесь світ у художньому тексті, а на рівні авторського міфу – програмується ідея соборної й державності України і неодмінна поява національно свідомих громадян, які, покладаючись на Бога й ні на мить не заперечуючи його опіки й волі, водночас мають мужність особисто внутрішньо протистояти диявольській більшовицькій владі.

Німецький філолог, історик і перекладач Е.Ауербах зіставляв і порівнював твори, які містять міф, як концепцію, тобто саме ті, які є авторським міфом, і твори, які міф чи окремі складники міфу неміметичного художнього тексту по-своєму вибірково інтерпретують, а також говорив про особливу місію автора, який співвідноситься зі своїм героєм, ставлячись до нього, з одного боку – як до образу видуманого, підпорядкованого задуму, з іншого – в якості “долі” й “події”, близьких до їх відповідників у трактуванні міфу. Саме другий тип митців цілком надається для розуміння провідних мотивів романістики І.Багряного, оскільки його герої Андрій Коваленко (“Сад Гетсиманський”), Григорій Многогрішний (“Тигролови”), Максим Колот (“Людина біжить над прірвою”) витворені уявою митця на основі ним особисто пережитих репресій.

Феномен внутрішньої переваги окупованих над окупантами стосується не тільки виїмково української нації, а практично всіх народів, які

потрапляють у екстремальні ситуації виживання. Міфологічний концепт володіння мовою іншої нації корінним населенням країни обов'язково передбачає причину її студіювання. Колонізатор вважає зайвим і принизливим для себе вивчати мову народу, територію якого збирається завойовувати чи завоював, зате мову окупанта завжди якщо не добровільно, то примусово вивчать колонізовані народи. Водночас уже з цієї причини окуповані народи інтелектуально піднімаються на порядок вище від окупанта. У романі “Розгром” це показано наглядно й повчально. Домінантною особливістю вертепу “Розгром” виявляється спроба письменника не стільки подати міфопоетичну парадигму культурної і морально-етичної переваги окупованої нації над завойовниками через літературний текст, скільки проголосити цю думку гранично зрозуміло всім, без винятку, читачам-реципієнтам. Міфологічна код-програма дій літературних героїв, розроблена І. Багряним у повісті “Розгром”, запропонувала позитивний для українців умовивід, що, попри всі старання Гітлера, Сталіна і навіть “своїх дурнів пришелепуватих”, українську націю не знищити, адже народ, який перед лицем смерті не погодився стартувати зі становища лакеїв, перекладачів та блюдолизів, уже цим забезпечив собі вітаїстичний рух по висхідній.

Підґрунтям для витворення образу України-мрії-поколінь став витворений у патріотично-філософських віршах діаспорної української літератури Є. Маланюком, І. Багряним та О. Ольжичем міф прекрасної і могутньої, хоч на той час лише віртуальної Української держави, яка завдяки своєму астральному прототипу в будь-яку мить могла воскреснути на споконвічних українських теренах як держава реальна. Високий вітаїзм при щохвилиній готовності до подвигу й самопожертви в Ольжичевих ліричних героїв настільки природний, що слабодухи не викликають у них навіть презирства, а тільки мимовільну константацію чужої ганьби, до якої самим допуститися ні за яких умов не випадає. Та найголовнішим концептом у ліриці цього діаспорного поета є непохитна віра в соборну й незалежну Україну завтрашнього дня.

Історично сформований національний характер, менталітет, національне міфологічне мислення й світовідчуження народу, спосіб і сенс його життя, світогляд, самоідентифікація серед народів світу передбачає виконання представниками цього народу Богом покладеної місії, виконати яку не дано жодним іншим націям у світі. Міфологічна код-програма, творчо зреалізована у ліриці насамперед Є. Маланюком, О. Ольжичем та І. Багряним, спричинилася до появи вітаїстичного консолідуючого міфу України, який залишається метафізичним двигуном у її державотворенні й у наш час.

Висновки

Консолідуєчому національному міфу, що ніс у собі потужний заряд вітаїстичної енергії, завжди була притаманною належно оприямлена код-програма на майбутнє певного народу. Оскільки з багатьох об'єктивних (тоталітарний режим, репресії, драконівські перешкоди цензури і класово-ідеологічно пильної критики), а також із певних суб'єктивних (самоцензурування, особиста віра заангажованих митців у світлі ідеали й прекрасне майбутнє, неминучі наслідки ущербного соціалістичного виховання і матеріалістично заземленої шкільної освіти) причин у національній літературі материкової України всередині ХХ століття зреалізувати таку установку виявилось практично неможливо, вітаїстичний національний міф, як добре проструктурована, правильно цілеспрямована і належно відрегульована в якості головної лінзи гуманітарного телескопа нації метафізична концепція України майбутнього, постав у всій потенційній потужності саме в художніх текстах літератури української діаспори. Письменники українського зарубіжжя, крім цілого набору сприятливих об'єктивних факторів, що спонукали до творчості власне у міфологічному ключі, володіли ще й дієвими важелями суб'єктивного плану. На відміну від українських радянських письменників, у митців-емігрантів ніхто не відбирав права на свободу слова й, що для митця чи не найбільш важливо, на свободу совісті: можливості проявляти себе віруючою людиною, покладатися на Бога в часи усіх творчих рішень і моделювань художніх світів, почуватися співавторами з Богом і уже з цієї причини набагато стійкіше протистояти Силам Зла, ніж це міг робити митець, вихований у атеїстичному суспільстві й автоматично безпечно нехтуючий протистояння добру інфернального зла. У діаспорі ніхто не забороняв українцям любити свій рідний край (хай навіть дуже далекий, заокеанський) і власний народ, синівські почуття до представників якого зростали прямопропорційно до тих страждань нації, що вона терпіла, будучи окупованою як не червоним, то коричневим, а тоді знову червоним колонізаторами.

Митці українського зарубіжжя вдало зреалізували у власних художніх текстах перспективу погляду з відстані часу і з відстані простору, що робило мистецьку думку значно об'єктивнішою, ніж за умови погляду зблизька, власне, впритул. З туги і переживань за недосяжною етнічною Вітчизною письменники свідомо й підсвідомо шукали виходу для рідної нації з тієї трагічної ситуації, що склалася, і, не маючи можливості допомогти своєму народові реально, вдавалися до метафізичних шляхів допомоги, залучаючи до поставленої мети всі компоненти консолідуєчого вітаїстичного національного міфу. Діаспора володіла не тільки тим, "чого бракувало, власне, самій Україні: консолідованою, едиційною, інституційною і фінансовою основою своєї наукової та культурної діяльності" [624, с. 18], а й значно важливішим: за кордоном можна було без жодних перестрашувань і побоювань публікувати все, що диктувала українському письменникові і його свідомо авторська позиція, і навіть його підсвідомість. З цієї причини

“діаспора зуміла бути медіумом між Україною і світом у найстрашніші часи: в період Другої світової війни і повоєнного сталінізму, в добу гротескових хрущовських репріз і тупого брежнєвського консерватизму... Найголовніше ж те, що Винниченко і Лисяк-Рудницький, Багряний і Маланюк серед катастроф ХХ століття мали мужність казати правду – і казати її в очі як своїм землякам, так і зовнішнім, так би мовити, реципієнтам” [624, с. 18]. Таке явище мало в своїй основі не тільки риси знання, набутого життєвим досвідом, а й проявляло виразний апріорний характер, без чого, власне, не існують повноцінні прояви літературного таланту взагалі. Пригадаймо, ще І. Франко наголошував на провідній ролі сугестії в процесі натхнення [841, с. 66]. Й хоча міфологічне мислення авторів художніх текстів часто-густо не стикується з життєвою правдою, саме художня правда ставала набагато дійовішим ключем розуміння читачами того, *що мав на увазі й що хотів сказати* письменник. Коли Ю. Шерех визнавав, що поняття “плану до двору” в Т. Осьмачки не стільки відповідає економічно-юридичним санкціям окупаційного режиму, що реалізуються через накладення непосильних податків і визискування українського селянства аж до репресій, ув’язнень і виселення, скільки означає “розлюднення людини” [926, с. 183], коли цей же критик зауважував, що в реальності “не могло бути таких представників влади, які б скидали непокірних селян з кручі в річку, бо ті представники самі трусилися перед ГПУ-НКВД, і всі свої жертви мусили віддавати туди” [926, с. 182], що не мав уповноважень комуніст Тюрін відкривати будинок розпусти для обслуговування районного начальства, то цими аргументами літературознавець і критик аж ніяк не заперечував того, що Осьмаччина художня версія “змушує вірити в найдикіші речі, яких ніколи не було в дійсності, але які могли бути, бо вони впливають із суті Системи” [926, с. 185]. Чи не з подібного приводу Теодор Адорно теж прийшов до афористичного висновку: “Об’єктивність художніх творів – не більшою мірою залишкове визначення, ніж будь-яка істина” [9, с. 237], адже “промовляючи, художній твір стає чимось, що рухається в собі” [9, с. 239], а “ілюзорність художніх творів, ілюзія їхнього буття-в-собі вказує на те, що в тотальності свого суб’єктивного опосередкування вони беруть участь в універсальному контексті реїфікації⁷” [9, с. 230]. Художня правда літературних текстів письменниками української діаспори часто-густо підсвідомо черпалася з колективного підсвідомого, а тому вона й сьогодні вражає читачів неймовірною точністю пророцтв і передбачень та єдино можливими вирішеннями найскладніших питань і проблем, які досі не перестали бути актуальними в Україні. Астральний Архів, яким постійно користувалися митці діаспори, протягом усього ХХ століття послужливо пропонував їм найважливішу й найцікавішу інформацію, що можна вважати невсипущим сприянням Сил Провидіння не тільки їм особисто, а й опосередковано через них – Україні й материковим українцям, для яких

⁷ Реїфікація – уречевлення, перескерування; перехід внутрішньої активності суспільної людини до її предметно-практичних дій; реїфікація підтримує стосунки людини у світі, гарантує передбачуваність середовища і комунікабельність соціуму.

творчість етнічних емігрантів рано чи пізно мала стати доступною. Якщо українських діаспорних митців світ і Україна в певні історичні моменти й не чули, то саме і тільки тому, що й “політичні симпатії, і навіть солідарність у цьому світі були майже цілковито підпорядковані вищезгаданій “схемі історії союзників” [624, с. 18], але це аж ніяк не означало, що виконана Силами Провидіння місія мала виявитися сізіфовою працею. Творчі потуги митців діаспори готували ґрунт і фундамент для відреставрованого Домену Української Держави на місці зруйнованого трьохсотлітньою окупацією метафізичного українського національного житла, впорядковували профанний простір, яким стала Радянська Україна з причини свого колоніального становища, атеїстичної пропаганди й тотальної заборони її населенню самоідентифікуватися.

Невтомно і натхненно надаючи споконвічній екуменічній українській території ознак Богом даної “Землі Обітованої”, отже, простору сакрального, письменники української діаспори вели мову про харизматичного лідера й активізували внутрішню готовність народу вирішувати власні державні справи й проблеми самостійно, без втручання ззовні. У консолідуючому національному міфі, що його у 20-х–50-х роках витворила література української діаспори, присутність і опіка Богом України й українців відчувалася практично завжди. Герої художніх текстів українських митців-емігрантів сильні насамперед тим, що вони, повністю покладаючись на Бога, не обирали для себе роль жертви чи іграшки в руках фатуму, а відверто протистояли узагальненому образу диявола, як національного, соціального і метафізичного зла, вступаючи з ним у бій. Міфологічні розв’язання проблем Фауста й Мефістофеля, бича Божого, захисту й збереження національних Доменів Української Нації: Домену Української Мови, Домену Української Моралі, Домену Українського Мистецтва, Домену Української Історії, Домену Української Науки, Домену Української Сім’ї, Домену Українських Збройних Сил, Домену Української Освіти й Етнопедагогіки і т.п., а також міфопоетичної парадигми феномена переваги окупованої нації над окупантом, гендерних стосунків у параметрах національного міфу однозначно вказували на те, як *має бути*, а не як є чи як вірогідно може бути з огляду на безмежну кількість причин. Підтекст літературних творів української діаспори багаторазово підтверджує, що міфічний імператив не передбачав ні коригування, ні будь-яких відмовок, зволікань чи пояснень.

Літературний міф красного письменства української діаспори окреслював національне майбутнє рідного народу не як одну із багатьох можливостей, що бере свій початок у заданій точці історичного перебування, а як найоптимальніший з усіх, найбільш продуктивний і прогресивний шлях по висхідній через боротьбу й здобуття Україною державності – аж до повного розквіту Української держави. Саме з цієї причини У. Самчук, І. Багрянний, В. Барка, Є. Маланюк, О. Ольжич, О. Теліга в проаналізованих нами художніх творах не тільки пропонували художню іпостась тієї української людини, яка стане взірцем для наслідування реальними тисячами і тисячами живих, з плоті й крові, українців у недалекому майбутньому, а й

розвінчували фрустраційні ворожі міфи про українську меншовартість, недолугість, флегматичність, руйнували підвалини занепадницького українського міфу, скомпонованого у виїмково безпросвітних і мінорних за тональністю художніх текстах українськими митцями з мазохістським ухилом світобачення ще в ХІХ столітті при цілеспрямованій допомозі інфернальних сил. Ядро національного вітаїстичного міфу, витвореного літературою української діаспори, при тому, що окремі його складники, закономірно, розробляло й материкове красне письменство, а найчастіше й найоптимальніше – М. Стельмах, О. Довженко, П. Загребельний, Л. Костенко, Вал. Шевчук, В. Дрозд, незважаючи на десятки об'єктивних перешкод для реалізації такого завдання на практиці, не втратило своєї потужності й досі, а тому в сьогоднішній літературі спричинюється до цікавих міфопоетичних парадигм у творах Ю. Андруховича, О. Забужко, В. Герасим'юка, І. Римарука, І. Малковича, М. Матіос, через їхні художні тексти знаходить підсвідомий вплив на високоінтелектуальних читачів нової генерації. Єдиною заувагою вкотре залишається те, що митці, які оперують пророчою інформацією з Небесного Архіву, мусять бути гранично обережними і не реалізувати підказок інфернального dna навіть тоді, коли патріотичний біль і розпач за пережите рідною нацією бере гору над здоровим глуздом. Ю. Шерех справедливо наголошував: “Творчі, значущі міфи завжди були сильні тим, що вони краще і глибше бачили правду, ніж її можна вздріти в газетних звітах. Але нема такого творчого міфу, що виріс би з почуття помсти, яке перемогло почуття правди. Такий міф небезпечний потрібно: для поета, для літератури, для нації” [926, с. 190]. Народжений уявою і творчим генієм українських діаспорних письменників ХХ століття консолідує національний міф України став продовженням міфу незнищенності українського народу й здобуття ним державності та входження в когарту найпотужніших духовно народів світу, належно розробленого ще Т.Шевченком. Тяглість і дивовижна смислова ідентичність багатьох міфопоетичних парадигм, міфологем і міфем однозначно доводять просторово-часову єдність і спадкоємно передавану з покоління в покоління національну ідею в усій новій українській літературі, від Шевченка до теперішнього часу.

Інша річ, що належної вартості консолідуєчному вітаїстичному національному міфу в українській літературі не відразу була складена справжня ціна. Запекла й навіть далеко не завжди наукова дискусія навколо перших ластівок у дослідженні літературних текстів за допомогою на той час далекого від досконалості інструментарію архетипної критики (праці О. Забужко та Дж. Грабовича) наочно продемонструвала, що значна частина українських літературознавців не може або принципово не хоче позбуватися матеріалістичного світосприймання і визнає виїмково ті літературознавчі методології, які у своєму розпорядженні мають не апріорні, не абстрактні й не трансцендентні, а тільки цілком конкретні, матеріалістично виражені ознаки й таку ж доказову базу. Втім, хоча раціональний метод завжди ґрунтувався на інтелектуальних потугах й технічному прогресі, аргументації

й достовірності теорії, перевіреної практикою, навіть він ніколи категорично не заперечував транскультурної об'єктивності й різних, у тому числі ідеалістичних, методологічних підходів до явища пізнання й розуміння (що зовсім не вважалося похідним від раціоналізму, оскільки найчастіше саме розуміння передувало раціональному осмисленню), а також, з точки зору раціоналізму, ледве не містичного осягання геніальних істин й осягання геніальними відкриттями кращих представників людства.

Міфологічне мислення виникло значно раніше від раціонального й тільки у значно пізніші часи, вже при суттєвій перевазі раціонального, опинилося на маргінесі, проте й у такому випадку ніколи не зникало зовсім, навпаки, постійно живило собою мистецькі твори й тліло, наче іскри у вигорілому вогнищі, щоб при першій слушній нагоді взяти закономірний реванш і спалахнути з новою силою. Ось чому в довготривалі й невимовно складні роки бездержавності, репресій, голодоморів, двох світових воєн, “голої і голодної” незалежності України кінця ХХ століття, що призвело до небаченної за діапазоном нової хвилі трудової еміграції, перетворення українців у наймитів усіх америк, європ, азій і африк, Помаранчевої революції і Революції Гідності, кровопролитної війни на Донбасі не що інше, як консолідуючий вітаїстичний національний міф України не тільки не дав нашому народові опустити руки, зневіритися, zdeградувати, а належно заактивізував й злітував націю до нечуваної консолідації всередині другого десятиліття ХХІ століття, перетворивши її в націю політичну, чого ніхто як серед найоптимістичніших материкових українських, так і закордонних політологів не міг навіть припустити.

Різноманітність сучасних літературознавчих методологій також не може вважатися приводом для заперечення наймолодшої з них – архетипної критики (методології міфологізму) – лише з тієї причини, що існуючі нині літературознавчі інструментарії вже охопили всі аспекти дослідження літературного тексту. Анатолій Ткаченко про подібне явище висловився дуже влучно: “...Хочу повернути розмову до ядра, до “прихистку істини”, з якої дещо підкепкує Р. Барт. Як видається, спільний недохоп новітніх підходів до тексту – намагання абстрагувати його від чуттєвості чи розсипати її на складники (психоаналітичні, соціокультурні, мислительні, фізіологічні), тоді як мистецький твір виявляє сутність саме у цілості, ядрі, синтезі. Будь-який аналіз, множинність прочитань мають сенс остільки, оскільки допомагають збагнути синтез” [4, с. 3]. Ми спробували, належно й активно задіявши наукові набутки зарубіжних й українських філософів, культурологів, етнографів, відомих психоаналітиків, теологів і літературознавців, у нашому дослідженні якомога ефективніше представити суть консолідуючого національного міфу України на матеріалах тих художніх текстів ХХ століття, що оптимально надавалися для такого аналізу, зокрема лірики й прози української діаспори 20-х–50-х років ХХ століття. Діаспорні художні твори завдяки міфологічному ракурсу дослідження доказово розкрили свій величезний за силою впливу потенціал, досі прихований від уважного ока дослідників-літературознавців, які апробують

класичні методології. Безперечно, нами запропонована наукова праця – лише одна з великих за обсягом наукових досліджень із застосуванням саме такого аналізу, але суттєво доповнений, цілісно укомплектований, а великою мірою – й нами вперше скрупульозно розроблений і належно систематизований інструментарій методології міфологізму має великий шанс стати широко й ефективно задіяним у сучасному літературознавстві.

Список використаної літератури

1. Абрамов Ф. Братья и сестры / Федор Абрамов. – Л. : Советский писатель, 1982. – 807 с.
2. Аверинцев С. Ризик і неминучість переказу / Сергій Аверинцев; пер. з рос. Л. Хмельковського // Мень О. Син людський / Олександр Мень. – Львів: Свічадо, 1994. – С. 324 – 325.
3. Аверинцев С. Софія-Логос. Словник / Сергій Аверинцев. – К. : Дух і Літера, 2004.– 640 с.
4. Автор у художньому творі: “деміург” чи “фантом”?: дискусія в “Літературній Україні за участю Андріяшика Р., Кодака М., Медвідя В., Наєнка М., Ткаченка А. та ведучої дискусії О. Логвиненко / Роман Андріяшик, Микола Кодак, В’ячеслав Медвідь, Михайло Наєнко, Анатолій Ткаченко, Олена Логвиненко // Літературна Україна. – 1999. – 22 квітня. – С. 3.
5. Агеєва В. Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму / Віра Агеєва. – К. : Факт, 2003. – 319 с.
6. Агеєва В. Філософія жіночого існування / Віра Агеєва // Сімона де Бовуар Друга стаття: у 2 т. – К. : Основи, 1994. – Т. 1. – С. 5 – 21.
7. Адлер Г. Лекции по аналитической психологии / Герхарт Адлер. – М. : Рефл-бук, Ваклер, 1996. – 279 с.
8. Адлер Г. Наука жить / Герхарт Адлер. – К. : Port-Royal, 1997. – 288 с.
9. Адорно Т. Теорія естетики / Теодор Адорно. – К. : Основи, 2002. – 518 с.
10. Айтматов Ч. Рябий Пес біжить краєм моря / Чингиз Айтматов; пер. з рос. М. Шумила // Айтматов Ч. Ранні журавлі. – К. : Молодь, 1979. – С. 5 – 80.
11. Аквінський Т. Коментарі до Арістотелевої “Політики” / Тома Аквінський; пер. з латини О. Кислюка. – К. : Основи, 2003. – 795 с.
12. Алексеєнко О “Божественна комедія” Данте / Олена Алексеєнко // Данте А. Божественна комедія; пер. з італ. Є.Дроб’язка – Харків: Фоліо, 2001. – С. 3 – 20.
13. Анагарика Г. Л. Искусство и медитация / Говинда Лама Анагарика // Психология художественного творчества: хрестоматія / сост. К. Сельченко. – Минск: Харвест, 2003. – 752 с. – С. 70-89.
14. Андерсен Г.- К. Дикі лебеді / Ганс-Кристіан Андерсен; пер. з дан. О. Іваненко // Андерсен Г.- К. Казки. – К. : Україна, 1999. – С. 186 – 201.
15. Андерсен Г.- К. Снігова королева / Ганс-Кристіан Андерсен; пер. з дан. О. Іваненко // Андерсен Г.- К. Казки. – К. : Україна, 1999. – С. 18 – 44.
16. Андерсон Р. Тоталітаризм: концепт или идеология? / Ричард Андерсон // Полис. Политические исследования. – 1993. – № 3. – С. 98 – 107.
17. Андреев Д. Роза мира / Даниил Андреев. – Петрозаводск: Карелия, 1994. – 295 с.

18. Андрусяк І. Блиск і злиденність української націонал-демократії / Іван Андрусяк, Євген Петренко. – К. : Смолоскип, 1999. – 79 с.
19. Андрухович Ю. Дванадцять обручів / Юрій Андрухович. – К. : Критика, 2003. – 317 с.
20. Андрухович Ю. Для мене жити важливіше, аніж писати: про роман “Дванадцять обручів” / Юрій Андрухович // Експрес. – 2003. – 23 вересня. – С. 7.
21. Андрухович Ю. Небо і площі / Юрій Андрухович. – К. : Молодь, 1985. – 79 с.
22. Античні поетики: збірка / упоряд. : М. Борецький, В. Зварич. – К. : Грамота, 2007. – 168 с. – (Бібліотека античної літератури).
23. Антоненко-Давидович Б. Смерть. Сибірські новели. Завищені оцінки / Борис Антоненко-Давидович. – К. : Радянський письменник, 1989. – 559 с.
24. Антоненко-Давидович Б. Твори: у 2 т. / Борис Антоненко-Давидович. – К. : Дніпро, 1991. – Т. 1. – 727 с.
25. Антоненко-Давидович Б. Твори: у 2 т. / Борис Антоненко-Давидович. – К. : Дніпро, 1991. – Т. 2. – 624 с.
26. Антонич Б.-І. Національне мистецтво / Богдан-Ігор Антонич // Наука і культура. – Щорічник АН УРСР: Україна. – Вип. 24; / голов. ред. О. Сергієнко. – К. : Тов-во “Знання” УРСР, 1990. – С. 230 – 234.
27. Антонич Б.-І. Повне зібрання творів [передм. Миколи Ільницького ; упоряд. і комент. Данила Ільницького] / Антонич Богдан-Ігор. – Львів : Літопис, 2009. – 298 с. + 32 с. ілюстр.
28. Аристотель Никомахова етика / Аристотель // Аристотель. Сочинения: в 4 т. – М. : Мысль, 1983. – Т. 4. – С. 53 – 293.
29. Артог Ф. Возвращение Одиссея / Франсуа Артог // Чужое: опыты преодоления / под ред. Шукурова Р. – М. : Алетея, 1999. – С. 62 – 94.
30. Астаф’єв О. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем / Олександр Астаф’єв. – К. : Смолоскип, 1998. – 313 с.
31. Ауэрбах Э. Мимесис: изображение действительности в западноевропейской литературе / Эрих Ауэрбах. – М. – СПб. : Университетская книга, 2000. – 511 с.
32. Ахматова А. Избранное / Анна Ахматова. – Смоленск: Русич, 2001. – 639 с.
33. Бабаев Э. Лев Толстой и его роман “Анна Каренина” / Эдуард Бабаев // Толстой Л. Анна Каренина: роман: в 8 частях. – М. : Художественная литература, 1981. – С. 5 – 24.
34. Багрій Р. Шлях сера Вальтера Скотта на Україну / Романа Багрій; пер. з англ. Л. Шарінової. – К. : Редакція журналу “Всесвіт”, 1993. – 290 с.

35. Багряна Г. “І довго ти будеш плакати за мною”: спогади дружини І. Багряного / Галина Багряна // Дніпро. – 1992. – № 10 – 11. – С. 176 – 179.
36. Багряний І. “Держить поїзд!”: уривок із другого тому роману “Маруся Богуславка” / Іван Багряний // Багряний І. Вірю! : хрестоматія. – Дейтройт – Х. : Фондація імені І. Багряного, 2000. – С. 326 – 342.
37. Багряний І. Золотий бумеранг та інші поезії / Іван Багряний. – К. : Рада, 1999. – 679 с.
38. Багряний І. Людина біжить над прірвою / Іван Багряний. – К. : Український письменник, 1992. – 320 с.
39. Багряний І. Маруся Богуславка / Іван Багряний // Багряний І. Буйний вітер. – Мюнхен: Україна, 1957. – С. 7 – 423.
40. Багряний І. Морітурі / Іван Багряний // Багряний І. З камери смертників. Гуляй-Поле. Морітурі. – Львів: Сполом, 2000. – С. 27 – 159.
41. Багряний І. Огненне коло / Іван Багряний. – К. : Варта, 1992. – 124 с.
42. Багряний І. Під знаком Скорпіона: з творчої спадщини письменника: Поезія, проза, публіцистика / упоряд. та авт. перед. О.Шугай. – К. : Смолоскип, 1994. – 240 с. : портр.
43. Багряний І. Розгром: повість-вертеп / Іван Багряний. – Ульм – Нью-Йорк: Прометей, 1948. – 125 с.
44. Багряний І. Сад Гетсиманський / Іван Багряний. – К. : Дніпро, 1992. – 528 с.
45. Багряний І. Тигролови: роман та оповідання / Іван Багряний // Багряний І. Тигролови. – К. : Молодь, 1991. – С. 4 – 232.
46. Багряний І. Чому я не хочу вертатись до СРСР / Іван Багряний // Багряний І. Під знаком Скорпіона: з творчої спадщини письменника: Поезія, проза, публіцистика / упоряд. та авт. перед. О.Шугай. – К. : Смолоскип, 1994. – С. 73 – 90.
47. Бажан М. Слово о полку // Бажан М. Політ крізь бурю / Микола Бажан. – К. : Криниця, 2002. – С. 41 – 42.
48. Базилевський В. Лук Одиссеїв: статті, есеї, діалоги / Володимир Базилевський. – К. : Ярославів Вал, 2005. – 655 с.
49. Базилевський В. Римлянин з Архангорода: Євген Маланюк: Фізіотерапія батоном і металом / Володимир Базилевський // Сучасність. – 1997. – № 1. – С. 120 – 147.
50. Балади: Кохання та дошлюбні взаємини / упоряд. О. Дей. – К. : Наукова думка, 1987. – 472 с.
51. Балаклицький М. “Нова релігійність” Івана Багряного / Максим Балаклицький. – К. : Смолоскип, 2005. – 167 с.
52. Барабаш Ю. Історіософія Тараса Шевченка / Юрій Барабаш // Слово і час. – 2004. – № 3. – С. 15 – 37.

53. Барабаш Ю. Український Єремія Євген Маланюк: парадигма малоросійства / Юрій Барабаш // Слово і час. – 1997. – № 1. – С. 15 – 24.
54. Барабаш Ю. “Я так її, я так люблю...”: Шевченкова Україна: Словообраз, концепція, текст / Юрій Барабаш // Сучасність. – 2003. – № 7 – 8. – С. 11 – 129.
55. Барабаш Ю. “Я так її, я так люблю...”: Шевченкова Україна: Словообраз, концепція, текст: продовження / Юрій Барабаш. // Сучасність. – 2003. – № 9. – С. 129 – 135.
56. Баран Є. Тринадцять ритуальних образів Юрія Андруховича / Євген Баран // Кальміус. – 2005. – № 1. – С. 129 – 131.
57. Барка В. Жовтий князь / Василь Барка // Самчук У. Марія; Барка В. Жовтий князь. – К. : Український центр духовної культури, 1997. – С. 133 – 383.
58. Барка В. Правда Кобзаря / Василь Барка. – Нью-Йорк, 1961. – 289 с.
59. Барка В. Рай / Василь Барка. – Джерсі-Сіті – Нью-Йорк: Свобода, 1953. – 309 с.
60. Барка В. Свідок для сонця шестикрилих: строфічний роман: у 4-х кн. / Василь Барка. – Нью-Йорк: Сучасність, 1981. – Кн. 1. – 500с.; Кн. 2. – 500 с.; Кн. 3. – 500 с.; Кн. 4. – 501 с.
61. Барка В. Спокутник і ключі земні / Василь Барка. – К. : Орій, 1992. – 428 с.
62. Барка В. “Я щасливий, бо маю Божу поміч написати твори, про які мріяв” / Василь Барка // Літературна Україна. – 1996. – 25 квітня. – С. 7.
63. Барт Р. Від твору до тексту / Ролан Барт // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Зубрицької М. – Львів: Літопис, 1996. – С. 378 – 384.
64. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Ролан Барт. – М. : Изд-во “Прогресс”, “Универс”, 1994. – 616 с.
65. Барт Р. Мифологии / Ролан Барт. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1996. – 312 с.
66. Барчан В. Творча особистість Годося Осьмачки: художньо-естетичні та філософські константи: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: спец. 01.01.01 – “Українська література” / Валентина Барчан. – Львів, 2009. – 36 с.
67. Басин Е. “Двуликий Янус”: о природе творческой личности / Евгений Басин. – М. : Магистр, 1996. – 172 с.
68. Бахарева Т. “За два года до того, как Евтушенко прочитал свои стихи в Доме офицеров, они мне... приснились!”: интервью / Таисия Бахарева, Светлана Олефир, Юрий Рибчинский // Факты. – 2005. – 20 мая. – С. 5.
69. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / Михаил Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 443 с.

70. Бахтин М. К философии поступка / Михаил Бахтин // Философия и социология науки и техники. – Ежегодник: 1984 – 1985. – М. : Наука, 1986. – С. 80 – 160.
71. Бахтин М. Проблемы эстетики Достоевского / Михаил Бахтин. – М. : Советский писатель, 1963. – 363 с.
72. Бахтін М. Проблема тексту в лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках / Михайло Бахтін // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Зубрицької М. – Львів: Літопис, 1996. – С. 318 – 323.
73. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / Михаил Бахтин. – М. : Изд-во художественной литературы, 1965. – 543 с.
74. Бахтинология: Исследования. Переводы. Публикации / сост., ред. К. Исупов. – СПб. : Алетейя, 1995. – 370 с.
75. Бегли Ш. Загадка гения: о мыслительных процессах одаренных людей / Шарон Бегли // Поиск. – 1993. – 17 – 23 сентября. – С. 6.
76. Белей Л. Ім'я для дитини в українській родині: словник-довідник / Любомир Белей. – Ужгород: Просвіта, 1993. – 117 с.
77. Белый А. Петербург / Андрей Белый. – К. : Дніпро, 1990. – 599 с.
78. Беллер Г. Экзамен раз ума / Георгий Беллер. – М. : Мысль, 1988. – 250 с.
79. Белль Г. Дім без господаря / Генріх Белль; пер. з нім. Є. Попович. – К. : Радянський письменник, 1968. – 263 с.
80. Белль Г. Франкфуртские чтения / Генрих Белль // Самосознание культуры и искусства ХХ века / отв. ред. и сост. Р. Гальцева. – М. : Университетская книга; СПб: Культурная инициатива, 2000. – С. 379 – 462.
81. Беневиц Г. Житие преподобного Алексия, человека Божия: преодоление чуждости в контексте церковного предания / Григорий Беневиц // Чужое: опыты преодоления / под. ред. Шукурова Р. – М. : Алетейя, 1999. – С. 95 – 159.
82. Бергсон А. Вступ до метафізики / Андрі Бергсон // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Зубрицької М. – Львів: Літопис, 1996. – С. 55 – 64.
83. Бергсон А. Непосредственные данные сознания: время и свобода воли [Электронный ресурс] / Анри Бергсон. – Режим доступа: <http://kniga-diva.ru/downloads/337476>.
84. Бердяев Н. Диалектика божественного и человеческого / сост. и вступ. ст. В. Калюжного / Николай Бердяев. – М. : АСТ ; Х. : Фолио, 2003. – 624 с.
85. Бердяев Н. Из размышлений о теодоцее / Николай Бердяев // Путь. – 1927. – Апр. (№ 7). – С. 50 – 62.

86. Бердяев Н. Кризис искусства / Николай Бердяев // О русских классиках / сост., ком. А. Гришин ; вступ. ст. К. Исупов. – М. : Высш. шк., 1993. – С. 293 – 310.
87. Бердяев Н. Метафизика пола и любви / Николай Бердяев // Русский эрос, или Философия любви в России / сост. и авт. вступ. ст. В. Шестаков; коммент. А. Богословского. – М. : Прогресс, 1991. – С. 232 – 265.
88. Бердяев Н. О назначении человека / Николай Бердяев // Опыт парадоксальной этики. – М. : АСТ, 2003. – 701 с.
89. Бердяев Н. О русских классиках / Николай Бердяев. – М. : Высш. шк., 1993. – 368 с.
90. Бердяев Н. Самопознание / Николай Бердяев // Русская идея. – М. : АСТ; Х.: Фолио, 2004. – 615, [9] с.
91. Берн Э. Психология секса: как достичь гармонии в любви / Эрих Берн ; пер. с англ. А. А. Грузберга. – Екатеринбург : Литур, 2002. – 272 с.
92. Бикова Т. “І встали гори, і промовили...”: художнє відображення національно-визвольних змагань 1918 – 1919 рр. у гуцульському тексті Уласа Самчука / Тетяна Бикова // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство: збірник наукових праць / за ред. д.ф.н. Ткачука М.П. – Тернопіль: ТНПУ, 2015. – Вип. 42. – С. 28 – 32.
93. Біблія. – М. : [Б. в.], 1990. – 296 с.
94. Білецький Л. Історія української літератури: в 2 т. / Леонід Білецький / упоряд., передм. С. І. Хороба. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. – Т. 1: Народна поезія. – 380 с.
95. Білецький Л. Історія української літератури: в 2 т. / Леонід Білецький / упоряд., передм. С. І. Хороба. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. – Т. 2: Вибрані статті і дослідження. – 384 с.
96. Білоус П. Психологія літературної творчості / Петро Білоус. – Житомир : [Б. в.], 2004. – 96 с.
97. Бирлайн Дж. Паралельная міфологія / Джон Френсис Бірлайн. – М. : Крон-Пресс, 1997. – 333 с.
98. Близнець В. Мовчун / Віктор Близнець // Близнець В. Древляни. – К. : Дніпро, 1979. – С. 185 – 268.
99. Блок А. Избранное / Александр Блок. – М. : Правда, 1978. – 479 с.
100. Бовуар де С. Друга стаття: у 2 т. / Симона де Бовуар. – К. : Основи, 1994. – Т. 1. – 390 с.
101. Бовуар де С. Друга стаття: у 2 т. / Симона де Бовуар. – К. : Основи, 1995. – Т. 2. – 391 с.
102. Бодлер Ш. Об искусстве / Шарль Бодлер. – М. : Искусство, 1986. – С. 110.
103. Бодлер Ш. Поезії / Шарль Бодлер; пер. з франц.: Д. Павличко, М. Москаленко. – К. : Дніпро, 1999. – 271 с.

104. Бойченко О. До теорії українського маразму / Олександр Бойченко // Дзеркало тижня. – 2003. – 20 вересня. – С. 19.
105. Бойчук Б. “Перелом” Ю. Андруховича: про книгу Ю. Андруховича “Дванадцять обручів” / Богдан Бойчук // Кур’єр Кривбасу. – 2003. – № 169. – С. 169 – 171.
106. Бондар-Терещенко І. Скільцьований Андрухович: про книгу Ю. Андруховича “Дванадцять обручів” / Ігор Бондар-Терещенко // Літературна Україна. – 2004. – 15 квітня. – С. 6.
107. Бонецкая Н. Бахтин и идеи герменевтики / Наталья Бонецкая // Бахтинология: Исследования. Переводы. Публикации / сост., ред. К. Исупов – СПб. : Алетейа, 1995. – С. 32 – 42.
108. Брандес Г. Шекспир: жизнь и произведения / Георг Брандес. – М. : Алгоритм, 1997. – 734 с.
109. Бровар Д. Пророцтво Гоголя / Дмитро Бровар // Літературна Україна. – 2004. – 14 жовтня. – С. 1, 4.
110. Брюховецький В. Специфіка і функції літературно-критичної діяльності / В’ячеслав Брюховецький. – К. : Наукова думка, 1986. – 172 с.
111. Булгаков М. Мастер и Маргарита / Михаил Булгаков. – К. : Молодь, 1988. – 350 с.
112. Бурленкова І. Поетика малої прози письменників МУРу: 40-і – 60-і рр. ХХ ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук: спеціальність 10.01.01 – “Українська література” – К., 2010. – 37 с.
113. Вайнцвайг П. Десять заповедей творческой личности / Поль Вайнцвайг. – М. : Прогресс, 1990. – 187 с.
114. Ваксберг А. Передается ли талант по наследству / Андрей Ваксберг // Литературная газета. – 2002. – 27 марта – 2 апреля. – С. 14.
115. Василишин О. Улас Самчук у політкультурному просторі: до питання про рецепцію Канади Уласом Самчуком / Олег Василишин // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство: збірник наукових праць / за ред. д.ф.н. Ткачука М.П. – Тернопіль: ТНПУ, 2015. – Вип. 42. – С. 33 – 36.
116. Васильченко С. В бур’янах / Степан Васильченко. – К. : Веселка, 1990. – 56 с.
117. Вебер М. Наука как призвание и профессия / Макс Вебер // Самосознание культуры и искусства ХХ века / отв. ред. и сост. Р. Гальцева. – М. : Университетская книга; СПб. : Культурная инициатива, 2000. – С. 143 – 168
118. Вейдле В. Умирание искусства: размышления о судьбе литературного и художественного творчества / Владимир Вейдле // Самосознание культуры и искусства ХХ века / отв. ред. и сост. Р. Гальцева. – М. :

- Университетская книга; СПб. : Культурная инициатива, 2000. – С. 352 – 378.
119. Вейнингер О. Пол и характер / Отто Вейнингер. – М. : Terra – Terra, 1992. – 480 с.
120. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред. В. Бусел – Київ – Ірпінь: Перун, 2002. – 1426 с.
121. Вергілій М. Енеїда / Марон Публій Вергілій; пер. з лат. М. Білика. – Х. : Фоліо, 2003. – 349 с.
122. Вернадский В. Биосфера и ноосфера / Владимир Вернадский. – М. : Айрис Пресс, 2004. – 575 с.
123. Вечные мысли о главном: афоризмы: Восток. Россия. Запад / авторы-сост.: А. Кожевников, Т. Линдберг – СПб. : Издательский Дом “Нева”, 2005. – 592с.
124. Выготский Л. Анализ эстетической реакции: собрание трудов / Лев Выготский. – М. : Лабиринт, 2001. – 684 с.
125. Выготский Л. Психология искусства / Лев Выготский. – М. : Педагогика, 1987. – 341 с.
126. Винниченко В. Гріх / Володимир Винниченко // Винниченко В. Вибрані п'єси. – К. : Мистецтво, 1991. – С. 477 – 534.
127. Винниченко В. Конкордизм: система будування щастя / Володимир Винниченко. – К. : Український письменник, 2011. – 342 с.
128. Винниченко В. Слово за тобою, Сталіне! / Володимир Винниченко // Винниченко В. Оповідання. Слово за тобою, Сталіне! Чорна Пантера і Білий Медвідь. – К. : Наукова думка, 1999. – С. 95 – 370.
129. Винниченко В. Честность с собой / Владимир Винниченко // Винниченко В. Забытая книга / сост., ред. К. Исупов – М. : Художественная литература, 1991. – С. 21 – 226.
130. Винниченко В. Чорна Пантера і Білий Медвідь / Володимир Винниченко // Винниченко В. Вибрані п'єси. – К. : Мистецтво. – С. 271 – 330.
131. Вишня О. Зенітка / Остап Вишня. – Дніпропетровськ: Січ, 1993. – 191 с.
132. Вінграновський М. Вибрані твори: у 3 т. / Микола Вінграновський. – Тернопіль : Богдан, 2004. – Т. 1. : Поезії: 1954–2003. – 400 с.
133. Вінок пам'яті Олеся Терентійовича Гончара / упорядн.: Гончар В., П'янов В. – К. : Український письменник, 1997. – 453 с.
134. Виролайнен М. Исторические метаморфозы русской словесности / Мария Виролайнен. – СПб. : ТИД Амфора 2007. – 495 с.
135. Влащенко Н. Ему никто не был по-настоящему нужен: о Александре Кайдановском / Наталья Влащенко // Сегодня. – 2001. – 5 декабря. – С. 11.
136. Вовк Хв. Студії з української етнографії та антропології / Хведір Вовк. – К. : Мистецтво, 1995.– 335 с.

137. Войтенко В. Чому співають солов'ї? / Володимир Войтенко // Слово Просвіти. – 2006. – Ч. 374, 7 – 13 грудня. – С. 10.
138. Войчишин Ю. “Ярий крик і біль тужавий”: поетична особистість Євгена Маланюка / Юлія Войчишин. – К. : Либідь, 1993. – 151 с.
139. Вороний М. Твори / Микола Вороний. – К. : Дніпро, 1989. – 687 с.
140. Воронина Л. Основные эстетические категории Аристотеля / Людмила Воронина. – М. : Высшая школа, 1975. – 124 с.
141. Врублевська В. “Я ніколи не була щаслива...” / Валерія Врублевська // Літературна Україна. – 1999. – 15 квітня. – С. 5.
142. Вулф В. Власний простір / Вірджинія Вулф. – К. : Альтернативи, 1999. – 112 с.
143. В'язовський Г. Світ художньої літератури / Григорій В'язовський. – К. : Дніпро, 1987. – 252 с.
144. В'язовський Г. Творче мислення письменника / Григорій В'язовський. – К. : Дніпро, 1982. – 335 с.
145. Габлевич М. Шекспірів Ерос життя і творчості / Марія Габлевич // Шекспір В. Сонети / Вільям Шекспір; пер. з англ. Д. Павличко. – Львів: Літопис, 1998. – С. 171 – 205.
146. Гаврильченко О. “Огненне коло” Івана Багряного / Олег Гаврильченко, Андрій Коваленко // Київ. – 1991. – № 3. – С. 92 – 96.
147. Гаврильченко О. Штрихи до літературного портрета Івана Багряного / Олег Гаврильченко, Андрій Коваленко // Багряний І. Сад Гетсиманський. – К. : Дніпро, 1992. – С. 5 – 18.
148. Гайдеггер М. Навіщо поети? / Мартин Гайдеггер // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Зубрицької М. – Львів: Літопис, 1996. – С. 180 – 197.
149. Галета О. Метелик літає, де хоче (?): Колекціонування як спосіб розгортання романного сюжету / Олена Галета // Україна: Культурна спадщина, Національна свідомість. Державність: Ювілейний збірник на пошану члена-кореспондента НАН України Миколи Ільницького. – Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 2004. – С. 395 – 404.
150. Галич О. Теорія літератури / Олександр Галич, Віталій Назарець, Євген Васильєв. – К. : Либідь, 2001. – 487 с.
151. Гальцева Р. Западноевропейская культурфилософия между мифом и игрой: очерки некоторых тем / Рената Гальцева / отв. ред. и сост. Р. Гальцева // Самосознание культуры и искусства ХХ века / отв. ред. и сост. Р. Гальцева. – М. : Университетская книга; СПб. : Культурная инициатива, 2000. – С. 9 – 24.
152. Гальцева Р. Об ответственности художника перед миром гуманного: вступительные заметки / Рената Гальцева, Ирина Роднянская // Самосознание культуры и искусства ХХ века / отв. ред. и сост. Р. Гальцева.

- М. : Университетская книга; СПб. : Культурная инициатива, 2000. – С. 228 – 248.
153. Гвардини Р. Конец нового времени: попытка найти свое место / Романо Гвардини // Самосознание культуры и искусства XX века / отв. ред. и сост. Р. Гальцева. – М. : Университетская книга; СПб. : Культурная инициатива, 2000. – С. 169 – 226.
154. Гегель Г. Лекции по эстетике / Георг Вильгельм Фридрих // Гегель Г. Сочинения: в 14 томах. – М. : Изд-во социально-экономической литературы, 1958. – Т. XIV – 440 с.
155. Гегель Г. Лекции по эстетике: живопись / Георг Вильгельм Фридрих Гегель // Гегель Г. Сочинения: в 14 томах. – М. : Изд-во социально-экономической литературы, 1958. – Т. XIV. – С. 9 – 156.
156. Гегель Г. Лекции по эстетике: поэзия / / Георг Вильгельм Фридрих Гегель // Гегель Г. Сочинения: в 14 томах. – М. : Издательство социально-экономической литературы, 1958. – Т. XIV. – С. 157 – 440.
157. Гейне Г. Про художню творчість / Генріх Гейне. – К. : Мистецтво, 1988. – 351 с.
158. Геніальність. Геній. // Українська радянська енциклопедія: у 18 т. – К. : Академія наук УРСР, 1960. – Т. 3. – С. 185 – 186.
159. Геній. А що це, власне, таке? / підгот. В. Сильченко // Науковий світ. – 2002. – № 11. – С. 18 – 20.
160. Герасим'юк В. Коса / Василь Герасим'юк // Герасим'юк В. Останні пси Карпат. – К. : Факт, 1999. – 111 с.
161. Герберштейн С. Записки о Московии / Сигизмунд Герберштейн. – М. : Изд-во МГУ, 1988. – 429 с.
162. Герменевтика і деконструкція: дискусія Г. -Г. Гадамера і Ж. Дерріди // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. Зубрицької М. – Львів: Літопис, 1996. – С. 223 – 226.
163. Гете Й.-В. Страждання молодого Вертера / Йоганн Вольфганг Гете; пер. з нім. С. Сакидона // Гете Й.-В. Твори. – К. : Дніпро, 1982. – С. 205 – 303.
164. Гете Й.-В. Фауст / Йоганн Вольфганг Гете ; пер. з нім. М. Лукаша // Гете Й.-В. Твори. – К. : Дніпро, 1969. – С. 63 – 479.
165. Гитин В. Эта покорная тварь женщина / Валерий Гитин. – М. : Торсинг, 2002. – 543 с.
166. Гитин В. Это жестокое животное мужчина / Валерий Гитин. – М. : Торсинг, 2002. – 559 с.
167. Гладка Н. Декілька зауважень до символіки образу Нарциса у європейській культурі / Наталія Гладка // *Studia philologica*. – Дрогобич: Коло, 2005. – С. 163 – 170.
168. Гоголь Н. Вий / Николай Гоголь // Гоголь Н. Избранные произведения: в 2 т. – М. : Художественная литература, 1979. – Т. 1. – С. 333 – 368.

169. Гоголь Н. Мертвые души / Николай Гоголь. – М. : Советская Россия, 1988. – 432 с.
170. Гоголь Н. Страшная месть / Николай Гоголь // Гоголь Н. Избранные произведения: в 2 т. – М. : Художественная литература, 1979. – Т. 1. – С. 133 – 169.
171. Гоголь Н. Тарас Бульба / Николай Гоголь // Гоголь Н. Избранные произведения: в 2 т. – М. : Художественная литература, 1979. – Т. 1. – С. 225 – 332.
172. Гоголан І. Демографічний потенціал світу / Іван Гоголан. – К. : КНТЕУ, 1998. – 16 с.
173. Голан А. Миф и символ / Ариэль Голан. – М. : Русслит, 1994. – 375 с.
174. Голон А., Голон С. Анжелика в мятеже / Голон Анн, Голон Серж; пер. с франц. Н. Неизвестного // Голон А., Голон С. Анжелика и султан. Анжелика в мятеже. – Саратов: Заволжье, 1992. – С. 93 – 352.
175. Голосовкер Я. Достоевский и Кант: размышления читателя над романом “Братья Карамазовы” и трактатом “Критика чистого разума” / Яков Голосовкер. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. – 104 с.
176. Голосовкер Я. Логика мифа / Яков Голосовкер. – М. : Наука, 1987. – 218 с.
177. Голянич М. Внутрішня форма слова і художній текст: монографія / Марія Голянич. – Коломия: Вік, 1997. – 180 с.
178. Гомер Іліада / Гомер; пер. зі старогрецької Борис Тен. – К. : Дніпро, 1978. – 431 с.
179. Гомер Одиссея / Гомер; пер. зі старогрецької Борис Тен. – Харків: Фоліо, 2002. – 574 с.
180. Гончар О. Людина і зброя / Олесь Гончар. – К. : Молодь, 1978. – 339 с.
181. Гончар О. Прапороносці / Олесь Гончар // Гончар О. Твори: в 6 т.– Київ: Дніпро, 1978. – Т. 1. – С. 551 – 460.
182. Гончар О. Собор / Олесь Гончар. – К. : Дніпро, 1989. – 270 с.
183. Гончар О. Тронка: роман у новелах / Олесь Гончар. – К. : Дніпро, 1984. – 294 с.
184. Гончар О. Чорний Яр / Олесь Гончар // Гончар О. Твори: в 2 т.– К. : Наукова думка, 1993. – Т. 2. – С. 645 – 660.
185. Гончар О. Щоденники: у 3 т. / Олесь Гончар / упоряд. В.Гончар – К. : Веселка, 2002. – Т. 1. – 455 с.
186. Гончар О. Щоденники: у 3 т. / Олесь Гончар / упоряд. В. Гончар – К. : Веселка, 2003. – Т. 2. – 607 с.
187. Гончар О. Щоденники: у 3 т. / Олесь Гончар / упоряд. В.Гончар – К. : Веселка, 2004. – Т. 3. – 606 с.
188. Гончаренко Н. Гений в искусстве и науке [Электронный ресурс] / Николай Гончаренко. – Режим доступа :

<http://www.razym.ru/semyahobbi/poznavat/128902-n-v-goncharenko-geniy-v-iskusstve-i-nauke.html>

189. Горак Р. Тричі мені являлася любов: повість-есе / Роман Горак. – К. : Дніпро, 1987. – 268 с.
190. Горбовский О. Пророки? Прозорливцы? / Александр Горбовский – М. : Знание, 1991. – 47 с.
191. Горенок Г. Шекспірівський “Гамлет” в інтерпретації Л. С. Виготського / Галина Горенок // *Studia philologica*. – Дрогобич: Коло, 2005 – С. 109 – 124.
192. Горький М. По Руси / Максим Горький // Горький М. Собрание сочинений: в 30 т.– М. : Государственное издательство художественной литературы, 1951. – Т. 11. – 422 с.
193. Гофман Э. Эликсиры сатаны / Эрнест Теодор Амадей Гофман / пер. с нем. Н. Славятинского – Л: Наука. Ленинградское отделение, 1984. – 286 с.
194. Грабович Г. Поет як міфотворець: семантика символів у творчості Тараса Шевченка / Григорій Грабович. – К. : Часопис “Критика”, 1998. – 206 с.
195. Грабович Дж. Автобіографія – омана чи сповідь? / Джордж Грабоаич // Київ. – 1989. – № 8. – С. 98 – 101.
196. Грабовський В. Стяги варягів, або Канари і корені нашої традиційності / Віктор Грабовський // *Літературна Україна*. – 2005. – 4 серпня. – С. 8.
197. Гримм Я. Немецкая мифология / Якоб Гримм // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.* / сост., общ. ред. Г. Косикова. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1987. – С. 54 – 71.
198. Гриценко О. “Своя мудрість”: національні міфології та “громадянська релігія” в Україні / Олександр Гриценко. – К. : Укр. центр культ. дослідж., 1998. – 184 с.
199. Грінченко Б. Зернятка / Борис Грінченко. – К. : Веселка, 1989. – 272 с.
200. Гром’як Р. Літературознавчий словник-довідник / Роман Гром’як, Юрій Ковалів, Василь Теремко. – К. : Академія, 1997. – 748 с.
201. Гроф С. За пределами мозга / Станислав Гроф. – М. : Изд-во Трансперсонального института, 1993. – 504 с.
202. Гроф С. Области человеческого бессознательного / Станислав Гроф. – М. : Изд-во Трансперсонального института, 1994. – 278 с.
203. Гроф С. Священное и профанное / Станислав Гроф // *Психология религиозности и мистицизма* / сост. К. Сельченко. – Минск: Харвест – Москва: АСТ, 2001. – С. 247 – 289.
204. Гроф С. Темная ночь души / Станислав Грофф // *Психология религиозности и мистицизма* / сост. К. Сельченко. – Минск: Харвест, М. : АСТ, 2001. – С. 422 – 461.

205. Грузенберг С. Гений и творчество: основы теории и психологии творчества / Семен Грузенберг. – Л. : Издательство Сойкина, 1924. – 245 с.
206. Грузенберг С. Психология творчества: введение в психологию и теорию творчества / Семен Грузенберг. – Минск: Беларусспечать, 1923. – 216 с.
207. Гудінг Д. Людина та її світогляд: у пошуках істини і реальності / Девід Гудінг, Джон Леннокс; пер. з рос. М. Жукалюка. – К. : УБТ, 2006. – Т. 2. – 376 с.
208. Гулыга А. Миф как философская проблема / Арсений Гулыга // Античная культура и современная наука / под ред. Б. Пиотровского. – М. : Наука, 1985. – С. 271 – 276.
209. Гулыга А. Философское наследие Шеллинга / Арсений Гулыга // Шеллинг Ф. Сочинения: в 2 т. – М. : Мысль, 1987. – Т. 1. – С. 3 – 38.
210. Гумилев Н. Избранное / Николай Гумилев. – М. : Советская Россия, 1989. – 492 с.
211. Гундорова Т. Проявлення слова: дискурсія раннього українського модернізму; постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с.
212. Гурдуз А. Міф і міфологічний фактор у літературі / Андрій Гурдуз // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2004. – № 3. – С. 120 – 126.
213. Гурдуз А. Міфопоетична парадигма в українській та західноєвропейській “прозі про землю” кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. : монографія / Андрій Гурдуз. – Миколаїв: Вид-во МДГУ імені Петра Могили, 2008. – 214 с.
214. Гуцало Є. Вибрані твори: у 2 т. / Євген Гуцало. – К. : Радянський письменник, 1987. – Т. 1. – 571 с.
215. Гуцало Є. Вибрані твори: у 2 т. / Євген Гуцало. – К. : Радянський письменник, 1987. – Т. 2. – 527 с.
216. Гуцало Є. Ментальність орди: статті / Євген Гуцало. – К. : Просвіта, 1996. – 176 с.
217. Гушак І. Вогненних шляхів апостол: про поета Є. Маланюка / Іван Гушак // Київ. – 1992. – № 2. – С. 105 – 107.
218. Гюго В. Собор Парижской Богоматери / Виктор Мари Гюго; пер. с франц. Н. Коган. – Харьков: Прапор, 1988. – 446 с.
219. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Ганс-Георг Гадамер; пер. з нім. – М. : Юніверс, 1991. – 366 с.
220. Гадамер Г.-Г. Батьківщина і мова / Гадамер Ганс-Георг // Гадамер Ганс-Георг. Герменевтика і поетика; пер. з нім. – К. : Юніверс, 2002. – С. 188 – 194.

221. Гадамер Г. -Г. Вступ / Ганс-Георг Гадамер // Після філософії: кінець чи трансформація / упор. К. Байнес та ін. – К. : Четверта хвиля, 2000. – С. 280 – 283.
222. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Ганс-Георг Гадамер; пер. з нім. – К. : Юніверс, 2001. – 280 с.
223. Гадамер Г. -Г. Герменевтика як філософія практики / Ганс-Георг Гадамер // Після філософії: кінець чи трансформація / упор. К. Байнес та ін. – К. : Четверта хвиля, 2000. – С. 284 – 296.
224. Гадамер Г. -Г. Передмова до другого німецького видання “Істини і методу” / Ганс-Георг Гадамер // Після філософії: кінець чи трансформація / упор. К. Байнес та ін. – К. : Четверта хвиля, 2000. – С. 297 – 308.
225. Гадамер Г. -Г. Поезія і філософія / Ганс-Георг Гадамер // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Зубрицької М. – Львів: Літопис, 1996. – С. 208 – 215.
226. Гадамер Г. -Г. Про вклад поезії у пошук істини // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Зубрицької М. – Львів: Літопис, 1996. – С. 216 – 222.
227. Ґеник С. Олена Степанівна / Степан Ґеник // Ґеник С. 150 видатних українок. – Івано-Франківськ: Лілея – НВ, 2003. – С. 193 – 193.
228. Даниленко В. Архетип, монотип, стереотип як формотворчі структури художнього тексту: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – “Українська література” / Володимир Даниленко. – К., 1994. – 18 с.
229. Дагрон Ж. Формы и функции языкового плюрализма в Византии: IX – XII вв. / Жильбер Дагрон // Чужое: опыты преодоления / под ред. Шукурова Р. – М. : Алетейа, 1999. – С. 160 – 193.
230. Данте А. Божественна комедія / Аліг'єрі Данте; пер. з італ. Є. Дроб'язка – Х. : Фоліо, 2001. – 607 с.
231. Дараган Ю. Срібні сурми: поезії / Юрій Дараган. – Кіровоград: Спадщина, 2003. – 103 с.
232. Дарвин М. Семиотика текста в системе художественного творчества: поэт, рукопись, книга / Михаил Дарвин // Критика и семиотика. – 2001. – Вып. 3 – 4. – С. 172 – 177.
233. Девідсон Д. Вступ / Давид Девідсон // Після філософії: кінець чи трансформація / упоряд. К. Байнес та ін. – К. : Четверта хвиля, 2000. – С. 146 – 148.
234. Девідсон Д. Метод істини в метафізиці // Після філософії: кінець чи трансформація / Давид Девідсон / упоряд. К. Байнес та ін. – К. : Четверта хвиля, 2000. – С. 149 – 165.
235. Демчук М. Слов'янські автохтонні особові власні імена в побуті українців XIV – XVII ст. / Марія Демчук. – К. : Наукова думка, 1988. – 171 с.

236. Денисова Т. Секрет “айсберга” / Тамара Денисова // Літературна
учеба. – 1980. – № 5. – С. 202 – 207.
237. Денисюк І. Подвійне коло таємниць: нові матеріали до “Зів’ялого
листя” / Іван Денисюк, Валерій Корнійчук // Дзвін. – 1990. – № 8. – С. 126
– 133.
238. Державин Г. Сочинения / Гавриил Державин. – М. : Правда, 1985. –
575 с.
239. Деррида Ж. Цілі людини / Жак Деррида // Після філософії: кінець чи
трансформація / упоряд. К. Байнес та ін. – К. : Четверта хвиля, 2000. –
С. 114 – 144.
240. Дефо Д. Робінзон Крузо / Даніель Дефо; пер. з англ. Є. Крижевича – К. :
Котигорошко, 1985. – 24 с.
241. Джойс Дж. Цирцея / Джейс Джойс // Джойс Дж. Улісс; пер. с англ.
С. Хоружего. – СПб: Кристал, 2001. – С. 546 – 701.
242. Джонс Дж. Отныне и вовек / Джеймс Джонс; пер. с англ. А. Михалева.
– М.: Правда, 1989. – 767 с.
243. Джонсон Р. Сновидения и фантазии / Рой Джонсон. – М. [Б. изд.] ,
1996. – 286 с.
244. Дзюба І. Громадянська снага і політична прозорливість: до 90-річчя від
дня народження Івана Багряного / Іван Дзюба // Дивослово. – 1996. – № 10.
– С. 3 – 8.
245. Дзюба І. Романтик серцем, реаліст думкою: до 90-річчя від дня
народження Івана Багряного / Іван Дзюба // Освіта. – 1996. – 16 жовтня. –
С. 12 – 13.
246. Диккенс Ч. Тайна Эдвина Друда / Чарльз Диккенс; пер. с англ. О.Холмской
// Диккенс Ч. Собрание починений: в 30 т. – М. : Гослитиздат, 1962. – Т. 27. –
С. 277 – 583.
247. Довженко О. Автобіографія / Олександр Довженко //
Довженко О. Твори: в 5 т. – К. : Дніпро. – Т. 1. – С. 18 – 34.
248. Довженко О. Зачарована Десна / Олександр Довженко // Довженко О.
Твори: в 5 т. – К. : Дніпро, 1983. – Т. 1– С. 36 – 81.
249. Довженко О. Мічурін / Олександр Довженко // Довженко О. Твори: в 5
т. – К. : Дніпро, 1984. – Т. 2. – С. 208 – 300.
250. Довженко О. Поема про море / Олександр Довженко //
Довженко О. Твори: в 5 т. – К. : Дніпро, 1984. – Т. 3. – С. 6 – 98.
251. Довженко О. Україна в огні / Олександр Довженко //
Довженко О. Україна в огні. Щоденник. – К. : Радянський письменник,
1990. – С. 15 – 102.
252. Довженко О. Щоденник / Олександр Довженко // Довженко О. Україна
в огні. Щоденник. – К. : Радянський письменник, 1990. – С. 103 – 416.
253. Довженко О. Щорс / Олександр Довженко // Довженко О. Твори: в 5 т.
– К. : Дніпро, 1983. – Т. 1. – С. 161 – 233.

254. Долуханов П. “Чуждый”, “чужой” и археология / Павел Долуханов // Чужое: опыты преодоления / под ред. Шукурова Р. – М. : Алетея, 1999. – С. 344 – 359.
255. Донских О. Античная философия: мифология в зеркале рефлексии / Олег Донских, Альберт Кочергин. – М. : Изд-во МГУ, 1993. – 240 с.
256. Донцов Д. Від містики до політики / Дмитро Донцов. – Торонто: Спілка визволення України, 1957. – 61 с.
257. Донцов Д. Дух нашої давнини / Дмитро Донцов. – Дрогобич: Відродження, 1991. – 341 с.
258. Достоевский Ф. Братья Карамазовы: роман: в 4 ч. с эпилогом / Федор Достоевский. – М. : Художественная литература, 1985. – 511 с.
259. Достоевский Ф. Записки из подполья / Федор Достоевский // Достоевский Ф. Собрание починений: в 10 т. – М. : Гослитиздат, 1956. – Т. 4. – С. 133 – 244.
260. Достоевский Ф. Преступление и наказание / Федор Достоевский. – М. : Правда, 1988. – 464 с.
261. Драч І. Венеціанська елегія / Іван Драч // Драч І. Лист до калини. – К. : Веселка, 1990. – С. 212.
262. Драч І. Чорнобильська мадонна / Іван Драч // Драч І. Лист до калини. – К. : Веселка, 1990. – С. 233 – 282.
263. Дроб’язко Є. Коментарі / Євген Дроб’язко // Данте А. Божественна комедія; пер. з італ. Є. Дроб’язка. – Харків: Фолю, 2001. – С. 497 – 560.
264. Дрозд В. Листя землі / Володимир Дрозд. – К. : Український письменник, 1992. – 559 с.
265. Дубровский Д. К вопросу о смысле творчества / Дмитрий Дубровский // Философские науки. – 1987. – № 8. – С. 87 – 88.
266. Еко У. Маятник Фуко / Умберто Еко; пер. з італ. М. Прокопович // Інтерпретація і надінтерпретація / У. Еко, Р. Рорті, Дж. Куллер, К. Брук-Ровз; пер. з англ. М. Зубрицька. – Львів: Літопис, 1998. – 752 с.
267. Еко У. Поетика відкритого твору / Умберто Еко // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Зубрицької М. – Львів: Літопис, 1996. – С. 406 – 419.
268. Еко У. Риторика та ідеологія: фрагмент із книги “Відсутня структура” / Умберто Еко // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Зубрицької М. – Львів: Літопис, 1996. – С. 420 – 427.
269. Еко У. Роль читача: дослідження семіотики текстів / Умберто Еко. – Львів: Літопис, 2004. – 383 с.
270. Экхарт М. Духовные проповеди и рассуждения / Майстер Экхарт. – Репринтное издание. – М. : Политиздат, 1991. – 192 с.
271. Элиаде М. Аспекты мифа / Мирча Элиаде. – М. : Академический проект, 2000. – 223 с.

272. Еліаде М. Мефістотель і Андрогін / Мірча Еліаде. – К. : Основи, 2001. – 591 с.
273. Элиаде М. Миф о вечном возвращении / Мирча Элиаде; пер. с франц. Е. Морозовой, Е. Мурашкинцевой. // Элиаде М. Архетипы и повторяемость / Мирча Элиаде. – СПб. : Алетейя, 1998. – 256 с.
274. Элиаде М. Мифы современного мира / Мирча Элиаде // Психология религиозности и мистицизма / сост. К. Сельченко. – Минск: ХАРВЕСТ; М. : АСТ, 2001. – С. 8 – 62.
275. Элиаде М. Священные тексты народов мира / Мирча Элиаде. – М. : Крон - Пресс, 1998. – 621.
276. Элиот Т.С. Традиція и индивидуальный талант / Томас Стернз Элиот; пер. с англ. Н.М.Пальцева // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.: трактаты, статьи, эссе / сост., общая ред. Г.К.Косикова. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1987. – С. 169 – 176.
277. Эстес К. Бегущая с волками / Кларисса Пинкола Эстес. – К. : София; М. : Гелиос, 201. – 496 с.
278. Эфроимсон В. “Дар Божий” или естественный феномен? / Владимир Эфроимсон // Народное образование. – 1991. – № 2. – С. 137 – 143.
279. Эфроимсон В. “Дар Божий” или естественный феномен?: продолжение / Владимир Эфроимсон // Народное образование. – 1991. – № 3. – С. 130 – 135.
280. Эфроимсон В. Загадки гениальности / Владимир Эфроимсон // Наука и религия. – 1987. – № 8. – С. 40 – 45.
281. Эфроимсон В. Загадки гениальности: продолжение / Владимир Эфроимсон // Наука и религия. – 1987. – № 9. – С. 10 – 12.
282. Эфроимсон В. Загадки гениальности: продолжение / Владимир Эфроимсон // Наука и религия. – 1987. – № 10. – С. 24 – 27.
283. Эфроимсон В. Загадки гениальности: продолжение / Владимир Эфроимсон // Наука и религия. – 1988. – № 2. – С. 39 – 42.
284. Ємець-Доброносова Ю. Тринадцятий обруч: про книгу Ю. Андруховича “Дванадцять обручів” / Юлія Ємець-Доброносова. // Книжник-ревю. – 2003. – № 22. – С. 20.
285. Есин А. Подтекст / Андрей Есин // Литературная учеба. – 1983. – № 1. – С. 112 – 116.
286. Єфремов І. Година бика: науково-фантастичний роман / Іван Єфремов; пер. з рос. В. Іванина. – К. : Молодь, 1990. – 381 с.
287. Єфремов С. Історія українського письменства / Сергій Єфремов. – К. : Femina, 1995. – 686 с.
288. Жид А. Афоризмы [Электронный ресурс] / Андре Жид. – Режим доступа : http://www.genialnee.net/authors/Andre_Gide/
289. Жід А. Повернення з СРСР / Андре Жід; пер. з франц. І. Овруцька // Всесвіт – 1990. – № 7. – С. 83 – 111.

290. Жід А. Подорож по льодовому морю / Андре Жід; пер. з франц. Віри Вовк // Сучасність. – 1991. – Ч. 10. – С. 16 – 25.
291. Жизнь и здоровье женщины: полная энциклопедия / под ред. Г. Непойчицкого. – М. : Издательский дом АНС ОЛМ-РЕСС, 2002. – 815 с.
292. Жук С. “Поет” – поета Т. Осьмачки / Сергій Жук // Визвольний шлях. – 1961. – Кн. 5. – С. 494 – 509.
293. Жуковский В. Сочинения: в 3 т. / Василий Жуковский. – М. : Художественная литература, 1980. – Т. 3. – 621с.
294. Жулинський М. Він – із подвижників Божих: Василеві Барці – 90 / Микола Жулинський // Літературна Україна. – 1998. – 20 серпня. – С. 9.
295. Жулинський М. Духовна спрага по втраченій Батьківщині / Микола Жулинський. – К. : Видавничий дім “КМ Академія”, 2002. – 67 с.
296. Жулинський М. Іван Багряний / Микола Жулинський // Слово і час. – 1991. – № 10. – С. 7 – 13.
297. Жулинський М. Йому судилась доля Данте: про поета Т. Осьмачку / Микола Жулинський // Літературна Україна. – 1991. – 16 травня. – С. 4.
298. Жулинський М. Приречений на самотність і вигнання: про життя та творчість Т. Осьмачки / Микола Жулинський // Осьмачка Т. Поезії. – К. : Радянський письменник, 1991. – С. 5 – 20.
299. Жулинський М. “Я хочу бути тільки людиною...”: Іван Багряний / Микола Жулинський // Багряний І. Тигролови. – К. : Молодь, 1991. – С. 249 – 262.
300. Забужко О. Дівчатка / Оксана Забужко // Забужко О. Сестро, сестро. – К. : Факт, 2003. – С. 35 – 68.
301. Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі, або знадоба до української гендерної міфології / Оксана Забужко // Забужко О. Хроніки від Фортінбраса: вибрана есеїстика 90-х. – К. : Факт, 1999. – С. 152 – 193.
302. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу. – К. : Факт, 2000. – 115 с.
303. Забужко О. Прощання з імперією / Оксана Забужко // Забужко О. Хроніки від Фортінбраса: вибрана есеїстика 90-х. – К. : Факт, 1999. – С. 270 – 313.
304. Забужко О. “Психологічна Америка” і азіатський ренесанс, або Знову про Карфаген / Оксана Забужко // Забужко О. Хроніки від Фортінбраса: вибрана есеїстика 90-х. – К. : Факт, 1999. – С. 197 – 236.
305. Забужко О. Філософія і культурна притомність нації / Оксана Забужко // Забужко О. Хроніки від Фортінбраса: вибрана есеїстика 90-х. – К. : Факт, 1999. – С. 133 – 151.
306. Забужко О. Шевченків міф України: спроба філософського аналізу / Оксана Забужко. – К. : Абрис, 1997. – 142 с.

307. Загребельний П. Диво / Павло Загребельний. – К. : Дніпро, 1982. – 623 с.
308. Загребельний П. Думки нарозхрист / Павло Загребельний. – К. : КМ Academia, 1998. – 128 с.
309. Загребельний П. Думки нарозхрист: 1974 – 2003 / Павло Загребельний. – К. : Пульсари, 2008. – 237 с.
310. Загребельний П. Юлія, або Запрошення до самовбивства / Павло Загребельний. – Х. : Фоліо, 2002. – 350 с.
311. Загребельний П. Я, Богдан: сповідь у славі: у 2 кн. / Павло Загребельний. – К. : Український центр духовної культури, 1994. – Кн. 1. – 280 с.
312. Загребельний П. Я, Богдан: сповідь у славі: у 2 кн. / Павло Загребельний. – К. : Український центр духовної культури, 1994. – Кн. 2. – 336 с.
313. Загрійчук А. “Браїлівська доля “Назара Стодоли”, або Як 75 років тому знищили самодіяльних акторів / Анатолій Загрійчук // Літературна Україна. – 1996. – 11 квітня. – С. 2.
314. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.: трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г. Косикова. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1987. – 511 с.
315. Засумуй, трембіто: пісні українських січових стрільців / упоряд. П. Чоловський – Івано-Франківськ, 1994. – 82 с.
316. Зборовська Н. Демонізм як характерна риса прозового дискурсу Тодося Осьмачки: за повістю “Старший боярин” / Ніла Зборовська // Молода нація. – 1997. – № 5. – С. 127 – 131.
317. Зборовська Н. Моя Леся Українка / Ніла Зборовська. – Тернопіль: Джура, 2002. – 227 с.
318. Зборовська Н. На згарищі спаленої душі: про прозу Т. Осьмачки / Ніла Зборовська // Сучасність. – 1997. – № 6. – С. 137 – 144.
319. Зборовська Н. Про чоловіка-сатану у прозі Тодося Осьмачки / Ніла Зборовська, Ільницька М. // Зборовська Н. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків. – Львів: Літопис, 1999. – С. 73 – 80.
320. Зборовська Н. “Танцююча зірка” Тодося Осьмачки / Ніла Зборовська. – К. : Козаки, 1996. – 63 с.
321. Зварич І. Міф у генезі художнього мислення: монографія / Ігор Зварич. – Чернівці : Золоті литаври, 2002. – 235 с.
322. Зварич І. Міфологічна парадигма художнього мислення: автореф. дис.. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: спеціальність 10.01.06 “Теорія літератури” / Ігор Михайлович Зварич. – К. : 2003. – 36 с.
323. Земляная Т. Основные понятия и концепты / Татьяна Земляная, Ольга Павлычева // Журнал научно-педагогической информации. – 2010 – № 1. – С. 1 – 32.

324. З його духа печаттю: збірник наукових праць на пошану професора Івана Денисюка / упор. Микола Легкий. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2001. – Т.1. – 351 с.
325. Злобин Г. Погибли перед боем / Георгий Злобин // Джонс Дж. Отныне и вовек; пер. с англ. А. Михалева – М. : Правда, 1989. – С. 761 – 767.
326. Іван Багряний та українська політична думка: дискусія у Національній Спілці письменників України, яку вела Олена Логвиненко і в якій взяли участь Іван Дзюба, Анатолій Лисий, Леонід Череватенко, Олександр Шугай, Анатолій Дністровий, Андрій Кочур, Олексій Доля, Ніна Гнатюк, Марія Кочур // Літературна Україна. – 2001. – 25 жовтня. – С. 8,10.
327. Іван Франко у спогадах сучасників / упоряд. Дей О. , Корнієнко Н. – Львів: Каменяр, 1956. – 595 с.
328. Іваничук Р. Орда: роман / Роман Іваничук. – Львів: Просвіта, 1992. – 199 с.
329. Іванишин В. Непрочитаний Шевченко / Василь Іванишин. – Дрогобич: Відродження, 2001. – 32 с.
330. Іванишин П. Вульгарний “неоміфологізм”: від інтерпретації до фальсифікації Тараса Шевченка / Петро Іванишин. – Дрогобич: Відродження, 2001. – 174 с.
331. Іванишин П. “Національний підхід” Євгена Маланюка – авторський метод національно-екзистенціальної методології: підстави до експлікації / Петро Іванишин // Україна: Культурна спадщина. Національна свідомість. Державність: Ювілейний збірник на пошану члена-кореспондента НАН України Миколи Ільницького. – Львів, 2004. – С. 374 – 382.
332. Іванишин П. Національний спосіб розуміння в поезії Т.Шевченка, Є.Маланюка, Л.Костенко: монографія / Петро Іванишин. – К. : Академвидав, 2008. – 391 с.
333. Іванишин П. Національно-екзистенційна інтерпретація: основні теоретичні та прагматичні аспекти: монографія / Петро Іванишин. – Дрогобич : Відродження, 2005. – 308 с.
334. Іванишин П. Фальшування Т. Шевченка як спроба утвердження політичного міфу / Петро Іванишин // Літературна Україна. – 2004. – 1 липня. – С. 3.
335. Іванченко Р. Державницька ідея Давньої Руси-України / Раїса Іванченко. – К. : Смолоскип, 2007. – 374 с.
336. Іванченко Р. Отрута для княгині / Раїса Іванченко. – К. : Спалах, 1995. – 461 с.
337. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення / Вольфганг Ізер // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Зубрицької М. – Львів: Літопис, 1996. – С.263 – 277.
338. Илиади А. Природа художественного таланта / Александр Илиади. – М. : Советский писатель, 1965. – 535 с.

339. Гліаді О. Праця, талант, краса / Олександр Гліаді. – К. : Мистецтво, 1976. – 158 с.
340. Ілля В. Скільки років слову “тато”? / Валерій Ілля // Основа. – 1996. – № 30 (8). – С. 14 – 37.
341. Ильин И. О субъективности религиозного опыта / Илья Ильин // Психология религиозности и мистицизма / сост. К.Сельченко. – Минск: Харвест; М. : АСТ, 2001. – С. 147 – 191.
342. Ільницький М. Богдан-Ігор Антонич : нарис життя і творчості / Микола Ільницький. – К. : Радянський письменник, 1991. – 207 с.
343. Ільницький М. Критики і критерії / Микола Ільницький. – Львів: ВНТЛ, 1998. – 147 с.
344. Ільницький М. Степове прокляття України: історіографія поезій Євгена Маланюка / Микола Ільницький // Українська мова і література в школі. – 1993. – № 7. – С. 3 – 10.
345. Ільницький М. У фокусі віддзеркалень: Статті. Портрети. Спогади / Микола Ільницький. – Львів: Львівський національний ун-тет імені Івана Франка, 2005. – 552 с.
346. Ільченко О. Козацькому роду нема переводу, або ж Козак Мамай і Чужа Молодиця / Олександр Ільченко. – К. : Дніпро, 1984. – 519 с.
347. Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору / Роман Інгарден // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Зубрицької М. – Львів: Літопис, 1996. – С. 136 – 163.
348. Ірванець О. Свобода. Півжиття тому: чехословацький урок першокласника / Олександр Ірванець // Нерви ланцюга: 25 есеїв про свободу. – Львів: Глобус, 2003. – С. 82 – 86.
349. Ірчан М. Княжна / Мирослав Ірчан // Ірчан М. Твори: в 2 т.– К. : Дніпро, 1987. – Т. 2. – С. 254 – 273.
350. Історичні постаті України: історичні нариси / упоряд. О. Болдирев. – Одеса: Маяк, 1993. – С. 72 – 73.
351. Итс Р. Шепот земли и молчание неба / Рудольф Итс // Психология религиозности и мистицизма / сост. К. Сельченко. – Минск: Харвест; М. : АСТ, 2001. – С. 538 – 542.
352. Каганець І. Арійський стандарт: хто ми? / Іван Каганець. – Івано-Франківськ : Грань, 2005. – 174 с.
353. Камінчук А. “Через терни Гетсиманського саду” / Анатолій Камінчук // Київ. – 1997. – № 1 – 2. – С. 150 – 152.
354. Камю А. Бунтующий человек / Альбер Камю // Камю А. Бунтующий человек. – М.: Политиздат, 1990. – С. 119 – 356.
355. Камю А. Миф о Сизифе: эссе об абсурде / Альбер Камю // Камю А. Бунтующий человек. – М. : Политиздат, 1990. – С. 23 – 92.

356. Камю А. Творчество и свобода / Альбер Камю // Камю А. Творчество и свобода: статьи, эссе, записные книжки. – М. [Б. изд.], 1990. – С. 120 – 169 с.
357. Кант И. Аналитика возвышенного / Иммануил Кант; пер. с нем. Н. Соколова // Кант И. Сочинения: в 6 т. – М. : Мысль, 1966. – Т. 5. – С. 249 – 379.
358. Кант И. Антропология с прагматической точки зрения / Иммануил Кант; пер. с нем. Н. Соколова // Кант И. Сочинения: в 6 т. – М. : Мысль, 1966. – Т. 6. – С. 349 – 588.
359. Кант И. Критика чистого разума / Иммануил Кант; пер. с нем. Н. Соколова. – Симферополь: Реноме, 1998. – 528 с.
360. Караванський С. Чи мають міфотворці табу / Святослав Караванський. // Літературна Україна. – 2003. – 9 січня. – С. 7.
361. Карась А. Міфотворчість, розуміння і раціональність / Анатолій Карась // Дзвін. – 2000. – № 3. – С. 138 – 147.
362. Карпов И. Авторология русской литературы: И. А. Бунин, Л. Н. Андреев, А. М. Ремизов / Игорь Карпов. – Йошкар-Ола: Марев, 2003. – 448 с.
363. Карпов И. Словарь авторологических терминов: пособие по курсу „Теория литературы. Поэтика” [для студентов-филологов педагогических вузов] / Игорь Карпов. – Йошкар-Ола: МГПИ ЛАФ, 2003. – 64 с.
364. Карпов И. Словарь-справочник литературоведческих терминов. Авторология. Автор и эпическое произведение / Игорь Карпов. – Йошкар-Ола: ЛИН ПРЕСС, 2004. – 280 с.
365. Качуровський І. “І четвертий вимір сюжету”: про творчість Івана Багряного / Ігор Качуровський // Літературна Україна. – 1995. – 16 листопада. – С. 6.
366. Квітка-Основ'яненко Г. Маруся / Григорій Квітка-Основ'яненко // Квітка-Основ'яненко Г. Вибрані твори. – К. : Дніпро, 1987. – С. 43 – 120.
367. Кейван М. У самотній мандрівці до вічності: спогади про Тодося Осьмачку / Марія Кейван // Березіль. – 1996. – № 3 – 4. – С. 58 – 94.
368. Кэмпбелл Дж. Изменяющая облик / Джозеф Кэмпбелл // Психология религиозности и мистицизма / сост. К.Сельченко. – Минск: Харвест, М. : АСТ, 2001. – С. 63 – 74.
369. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой / Джозеф Кэмпбелл. – М. : Рефл-бук, АСТ; К. : Ваклер, 1997. – 384 с.
370. Керлот Х. Э. Словарь символов / Хуан Эдуардо Керлот. – Москва : REFL-book, 1994. – 608 с.
371. Кессиди Ф. От мифа к логосу / Феохарий Кессиди. – М. : Мысль, 1972. – 312 с.

372. Кестлер А. Слепящая тьма: трагедия стальных людей / Артур Кестлер; пер. с франц. А. Кистяковского. – М. : Совместное предприятие СССР – Франция ДЭМ, 1989. – 206 с.
373. Кехо Дж. Подсознание может все! / Джон Кехо. – Минск : Попурри, 2007. – 176 с.
374. Киченко О. Фольклор як художня система: проблеми теорії / Олександр Киченко. – Дрогобич: Каменяр. – 218 с.
375. Киньяр П. Секс и страх / Паскаль Киньяр. – М. : Республіка, 1993. – 322 с.
376. Кіяновська М. Засоби міфологізації персонажів / Маріанна Кіяновська // Молода нація. – 1997. – № 5. – С. 111 – 119.
377. Клочек Г. Князь духу і мислі: до 100-річного ювілею Євгена Маланюка / Григорій Клочек // Українська мова та література. – 1997. – Ч. 3. – С. 1 – 3.
378. Клочек Г. Проблема “міфотворця”: момент істини / Григорій Клочек // Літературна Україна. – 2003. – 25 грудня. – С. 2, 5.
379. Клочек Г. У світлі вічних критеріїв : про систему критеріїв оцінки літературного твору / Григорій Клочек. – К. : Дніпро, 1989. – 221 с.
380. Княжук О. Інтуїція в контексті евристичної функції мистецтва: автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філос. наук: спец. 09.00.08 “Естетика” / Олена Княжук ; Київ. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 1997. – 17 с.
381. Кобилянська О. Апостол черні / Ольга Кобилянська. – Львів: Каменяр, 1994. – 241 с.
382. Кобилянська О. В неділю рано зілля копала / Ольга Кобилянська // Кобилянська О. Твори. – Сімферополь: Крим, 1971. – С. 287 – 460.
383. Кобилянська О. Земля / Ольга Кобилянська // Кобилянська О. Твори. – Сімферополь: Крим, 1971. – С. 5 – 286.
384. Ковалів Ю. Естетична концепція “філософії чину”: до 100-річчя Євгена Маланюка / Юрій Ковалів // Вітчизна. – 1997. – № 1 – 2. – С. 143 – 146.
385. Ковалів Ю. Євген Маланюк / Юрій Ковалів // Слово і час. – 1991. – № 8. – С. 3 – 5.
386. Ковалів Ю. “Знаю – медом сонця, ой ладо”: до 100-річчя від дня народження Євгена Маланюка / Юрій Ковалів // Літературна Україна. – 1997. – 6 лютого. – С. 6.
387. Коваль І. Фольклорна модель похорону у повісті М. Коцюбинського “Тіні забутих предків” / Ірина Коваль // Молода нація. – 1997. – № 5. – С. 120 – 126.
388. Ковальчук О. Новітній українець у Саду Страждань: образ головного героя роману Івана Багряного “Сад Гетсиманський” / Олександр Ковальчук // Дивослово. – 1997. – № 7. – С. 38 – 40.
389. Когут О. Сюжетні архетипи як кодова система сучасної української драматургії (1997 – 2007 рр.) : автореф. дис. на здобуття ступеня д-ра

- філол. наук: 10.01.01 – “Українська література” / Оксана Когут. – Київ, 2013. – 40 с.
390. Козак С. Шукав у слові Україну: до 40-річчя з дня смерті Тодося Осьмачки / Степан Козак // Березіль. – 2002. – № 11 – 12. – С. 175 – 179.
391. Колесниченко-Братунь Н. “Старший боярин” Т. Осьмачки і традиції європейської прози: до 100-річчя від дня народження письменника / Наталя Колесниченко-Братунь // Дзвін. – 1995. – № 4. – С. 59 – 63.
392. Коломбет В. Трансфизические миры: происхождение имен / Валерий Коломбет. – М. : Крон-Пресс, 2001. – 863 с.
393. Коломієць Л. “Божевільні” образи з “божевільними” вчинками: проблема репресивного суспільства у творчості Валер’яна Підмогильного / Лада Коломієць // Літературна Україна. – 1996. – 8 лютого. – С. 5.
394. Кон И. Открытие “Я” / Игорь Кон. – М. : Политиздат, 1978. – 367 с.
395. Кононенко П. “Так – навпростець – де спалює мета”: наближаючись до творчого феномена Євгена Маланюка / Петро Кононенко // Літературна Україна. – 1992. – 12 листопада. – С. 5.
396. Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова: монографія / Нонна Копистянська. – Львів, 2012. – 343 с.
397. Корман Б. Итоги и перспективы изучения проблемы автора / Борис Корман // Страницы истории русской литературы. – М. : Просвещение, 1971. – С. 199 – 207.
398. Корогодський Р. Довженко в полоні: Розвідки та есеї про Майстра / Роман Корогодський / ред. рада Вал. Шевчук та ін., упоряд., вст. ст. О.Бурячківського. – К. : Гелікон, 2000. – 352 с. – (Українська модерна література).
399. Короненко С. Самотній демон української літератури: 105 років від дня народження Т. Осьмачки / Світлана Короненко // Літературна Україна. – 2000. – 25 травня. – С. 7.
400. Корочанцев В. Цветовосприятие зависит от места обитания / Владимир Корочанцев // Азия и Африка. – 1999. – № 6. – С. 78 – 80.
401. Корочанцев В. Я имени его не знаю / Владимир Корочанцев // Азия и Африка. – 2002. – № 6. – С. 74 – 80.
402. Косиков Г. Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе / Г.Косиков // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.: трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г.К.Косикова. – М. : Изд-во Московского университета, 1987. – С. 5 – 38.
403. Косинка Г. Гармонія / Григорій Косинка // Косинка Г. Гармонія: оповідання, публіцистика, спогади про Григорія Косинку. – К. : Дніпро. – С. 234 – 290.
404. Косинка Г. Місячний сміх / Григорій Косинка // Косинка Г. Гармонія. – К. : Дніпро, 1988. – С. 55 – 61.

405. Костельник Г. Ломання душ: з літературної критики / Гавриїл Костельник. – Львів : Добра книжка, 1923. – 96 с.
406. Костенко Л. Вибране / Ліна Костенко. – К. : Дніпро, 1989. – 559 с.
407. Костенко Л. Геній в умовах заблокованої культури / Ліна Костенко // Літературна Україна. – 1991. – 26 вересня. – С. 1, 3.
408. Костенко Л. Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала / Ліна Костенко. – К. : КМ Academia, 1999. – 31 с.
409. Костенко Л. Маруся Чурай: роман у віршах / Ліна Костенко. – К. : Дніпро, 1982. – 136 с.
410. Костенко Л. Над берегами вічної ріки / Ліна Костенко. – К. : Радянський письменник, 1977. – 163 с.
411. Костенко Л. Неповторність: вірші, поеми / Ліна Костенко. – К. : Молодь, 1980. – с. 119.
412. Костенко Л. Поет, що ішов сходами гігантів / Ліна Костенко // Українка Л. Драматичні твори. – К. : Дніпро, 1989. – С. 5 – 58 с.
413. Костенко Л. Сад нетанучих скульптур / Ліна Костенко. – К. : Радянський письменник, 1987. – 206 с.
414. Костомаров М. “Закон Божий”: книга Буття українського народу / Микола Костомаров. – К. : Либідь, 1991. – 39 с.
415. Костюк Г. Іван Багряний: сторінки спогадів / Григорій Костюк. // Українська мова і література в школі. – 1993. – № 10. – С. 4 – 12.
416. Костюк Г. Образотворець “времени лютого”: Улас Самчук / Григорій Костюк // Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : в 4 кн. / упоряд.: В. Яременко, Є. Федоренко. – К. : Рось, 1994. – Кн. 2. – С. 499 – 514.
417. Коцюбинський М. Дорогою ціною / Михайло Коцюбинський // Коцюбинський М. Твори: в 4 т. – К. : Дніпро, 1984. – Т. 2. – С. 88 – 151.
418. Коцюбинський М. Intermezzo / Михайло Коцюбинський // Коцюбинський М. Твори: в 4 т. – К. : Дніпро, 1984. – Т. 2. – С. 316 – 329.
419. Коцюбинський М. Листи 1905 – 1909 / Михайло Коцюбинський. // Коцюбинський М. Твори: в 7 т. – К. : Наукова думка, 1975. – Т. 6. – 330с.
420. Коцюбинський М. Листи: 1910 – 1913 / Михайло Коцюбинський. // Коцюбинський М. Твори: в 7 т. – К. : Наукова думка, 1975. – Т. 7. – 430с.
421. Коцюбинський М. Тіні забутих предків / Михайло Коцюбинський. – К. : Дніпро, 1967. – 86 с.
422. Коцюбинський М. Що записано в книгу життя / Михайло Коцюбинський // Коцюбинський М. Твори: в 4 т. – К. : Дніпро, 1985. – Т. 3. – С. 114 – 126.
423. Кравців Б. На багрянному коні революції / Богдан Кравців // Кравців Б. Зібрані твори: у 3 т. – Львів: Фонд “Сейбр – Світло”, 1994. – Т. 3. – С. 12 – 68.

424. Краснова Л. Грані поетичної майстерності / Людмила Краснова // Слово і час. – 1995. – №7. – С. 45 – 52.
425. Кривцун О. Личность художника как предмет психологического анализа / Олег Кривцун // Психологический журнал. – 1996. – № 2. – Т. 17. – С. 96 – 109.
426. Крістева Ю. Stabat Mater / Юлія Крістева // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Зубрицької М. – Львів: Літопис, 1996. – С. 495 – 509.
427. Куліш М. 97 / Микола Куліш // Куліш М. Твори: в 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1. – С. 37 – 93.
428. Куліш М. Мина Мазайло / Микола Куліш // Куліш М. Твори: в 2 т.– К. : Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 85 – 171.
429. Куліш П. Чорна рада / Пантелеймон Куліш. – К. : Веселка, 1990. – 256 с.
430. Куртц П. Искушение потусторонним / Пол Куртц. – М. : Академический проект, 1999. – 601 с.
431. Куценко Л. Боже, зроби зі мною, що хочеш / Леонід Куценко // Дараган Ю. Срібні сурми: поезії. – Кіровоград: Спадщина, 2003. – С. 3 – 56.
432. Куценко Л. Dominus Маланюк: тло і постать / Леонід Куценко. – Кіровоград: Центрально-українське вид-во, 2001. – 364 с.
433. Куценко Л. “Казка, що так немюзикально й боляче обірвалась”: сторінки життя Євгена Маланюка / Леонід Куценко // Дивослово. – 1994. – № 5 – 6. – С. 5 – 9.
434. Куценко Л. “Ой та й лютий же місяць лютий!”: історія одного автопророцтва Євгена Маланюка / Леонід Куценко // Дивослово. – 1997. – № 1. – С. 7 – 10.
435. Куценко Л. Співець степової Еллади: про творчість Є. Маланюка / Леонід Куценко // Дзвін. – 1991. – № 7. – С. 138 – 141.
436. Куценко Л. “Я свідомий гріха, що беру на себе” / Леонід Куценко // Дивослово. – 1996. – № 4. – С. 15 – 16.
437. Кюстін А. Письмо двадцать девятое / Астольф де Кюстін / Переводы с франц. О. Гринберг, В. Мильчиной, С. Зенкина // Кюстин А. Россия в 1839 году: в 2 т. – М. : Издательство им. Сабашниковых, 1996. – Т. 2. – С. 149 – 182.
438. Кьєркегор С. Страх и трепет / Серен Кьєркегор; пер. с датс. Н.В.Исаевой и С.А.Исаева. – М. : Республіка, 1993. – 322 с.
439. Лавренев Б. Звездный цвет / Борис Лавренев // Лавренев Б. Собрание сочинений: в 6 т. – М. : Художественная литература, 1982. – Т. 1. – С. 101 – 135.
440. Лавріненко Ю. Героїчні почуття вічної правди й краси народу: до 100-річчя від дня народження Тодося Осьмачки / Юрій Лавріненко // Дивослово. – 1995. – № 1. – С. 4 – 5.

441. Лазебник Ю. Відчуження: як чинився поділ суспільства на “наших” і “не наших”; трагедії та уроки цього поділу / Юхим Лазебник // Літературна Україна. – 1992. – С. 3, 6.
442. Лалаянц И. Безумие – мать творчества? : взгляд на творческий процесс с точки зрения психиатрии / Игорь Лалаянц. // Поиск. – 1973. – 24 ноября – 20 декабря. – С. 16.
443. Лапшин И. Мистическое познание и вселенское чувство / Иван Лапшин. – Петербург: Типография Миператорской Академии Наук, 1905 – 93 с.
444. Лапшин И. Философия изобретения и изобретение у философии / Иван Лапшин. – М. : Республика, 1999. – 399 с.
445. Лапшин И. Художественное творчество / Иван Лапшин. – Петроград: Мысль, 1922. – 332 с.
446. Леві-Стросс К. Первісне мислення / Фрідріх Клод Леві-Стросс. – К. : Український центр духовної культури, 2000. – 322.
447. Леві-Стросс К. Структура мифов / Клод Леві-Стросс // Вопросы философии. – 1970. – № 7. – С. 152 – 164.
448. Легкий М. Поетика одного цикла Марка Черемшину: деякі реконструкції та спостереження / Микола Легкий // Україна: Культурна спадщина. Національна свідомість. Державність: Ювілейний збірник на пошану члена-кореспондента НАН України Миколи Ільницького. – Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 2004. – С. 347 – 352.
449. Лейбниц Г. Опыты теодоцеи о благодати Божией, свободе человека и начале зла / Готфрид-Вильгельм Лейбниц // Лейбниц Г. Сочинения: в 4 т. – М. : Мысль, 1989. – Т. 4. – С. 49 – 466.
450. Лейбниц Г. Оправдание Бога на основе его справедливости, согласованной с прочими его совершенствами и всеми его действиями / Готфрид-Вильгельм Лейбниц // Лейбниц Г. Сочинения: в 4 т. – М. : Мысль, 1989. – Т. 4. – С. 467 – 494.
451. Лейбниц Г. Примечания: Первая часть опытов о справедливости Бога, свободе человека и начале зла / Готфрид Вильгельм Лейбниц // Лейбниц Г. Оправдание Бога на основе его справедливости, согласованной с прочими его совершенствами и всеми его действиями // Лейбниц Г. Сочинения: в 4 т. – М. : Мысль, 1989. – Т. 4. – С. 503 – 506
452. Лем С. Солярис / Станислав Лем; перев. с польск. Д. Андрухова. – М. : Радуга, 1987. – 480 с.
453. Лепкий Б. Василь Стефаник / Богдан Лепкий // Лепкий Б. Твори: у 2 т. – К. : Наукова думка, 1991. – Т. 2. – С. 651 – 677.
454. Лермонтов М. Сочинения: в 2 т. / Михаил Лермонтов. – М. : Правда, 1988. – Т. 1. – 719 с.
455. Лермонтов М. Сочинения: в 2 т. / Михаил Лермонтов. – М. : Правда, 1990. – Т. 2. – 703 с.

456. Лесин В. Словник літературознавчих термінів / Василь Лесин, Олександр Пулинець. – К. : Радянська школа, 1971. – 486 с.
457. Лизанчук В. Не лукавити словом / Василь Лизанчук. – Львів: 2003. – 559 с.
458. Липа Ю. Призначення України / Юрій Липа. – Львів: Просвіта, 1992. – 269 с.
459. Лисенко Н. “Світла й не “юнацька” книга моя”: до 70-річчя видання книжки Євгена Маланюка “Гербарій” / Наталя Лисенко // Слово і час. – 1997. – № 2. – С. 10 – 13.
460. Литвиненко Т. “Сад Гетсиманський” Івана Багряного як твір доби неоміфологізму / Тетяна Литвиненко. // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2002. – № 5. – С. 39 – 46.
461. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.- уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія». – 2007. – Т. 1. – 607 с. (Енциклопедія ерудита).
462. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.- уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія» – 2007. – Т. 2. – 622 с. (Енциклопедія ерудита).
463. Лифшиц М. Мифология древняя и современная / Михаил Лифшиц. – М. : Искусство, 1980. – 420 с.
464. Логвиненко О. “Моя гріховнице пречиста”: поезія в коханні і кохання в поезії / Олена Логвиненко // Літературна Україна. – 2002. – 7 лютого. – С. 6.
465. Логвиненко О. Нова доба нового прагне слова: школи, напрями, тенденції літератури у дзеркалі деміфологізації / Олена Логвиненко // Літературна Україна. – 1997. – 4 вересня. – С. 5.
466. Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство: параллель между великими людьми и помешанными / Чезаре Ломброзо. – К. : Україна, 1995. – 276 с.
467. Лондон Дж. Диво жіночої душі / Джек Лондон; пер. з англ. М. Пінчевського // Лондон Дж. Твори: в 2 т. – К. : Дніпро, 1986. – Т. 2. – С. 540 – 580.
468. Лондон Дж. Любов до життя / Джек Лондон; пер. з англ. П. Соколовського // Лондон Дж. Твори: в 2 т. – К. : Дніпро, 1986. – Т. 2. – С. 113 – 131.
469. Лосев А. Диалектика мифа // Лосев А. Самое само / Алексей Лосев. – М. : Эксмо-Пресс, 1999. – С. 205 – 404.
470. Лосев А. Миф – развернутое магическое имя / Алексей Лосев // Лосев А. Самое само. – М. : Эксмо-Пресс, 1999. – С. 405 – 422.
471. Лосев А. Проблема вариативного функционирования поэтического языка / Алексей Лосев. // Лосев А. Знак. Символ. Миф [Труды по языкознанию]. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1982. – С. 408 – 452.

472. Лосев А. Самое само / Алексей Лосев. – М. : Эксмо-Пресс, 1999. – 1022 с.
473. Лосев А. Философия имени / Алексей Лосев. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1990. – 269 с.
474. Лосев А. Философия. Мифология. Культура / Алексей Лосев. – М. : Изд-во политической литературы, 1991. – 525 с.
475. Лотман Ю. Анализ поэтического текста: структура стиха / Юрий Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – 271 с.
476. Лотман Ю. Биография – живое лицо / Юрий Лотман // Новый мир. – 1985. – № 2. – С. 48 – 54.
477. Лотман Ю. Культура и взрыв / Юрий Лотман. – М. [Б. изд.], 1992. – 272 с.
478. Лотман Ю. Структура художественного текста / Юрий Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
479. Лотман Ю. Текст у тексті / Юрій Лотман // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Зубрицької М. – Львів: Літопис, 1996. – С. 428 – 441.
480. Любченко А. Щоденник / Аркадій Любченко. – Львів – Нью-Йорк [Б. в.], 1999. – 383 с.
481. Ляликов Д. О нравственности литературы / Дмитрий Ляликов, Ирина Роднянская, Виктория Чпаликова / отв. ред. и сост. Р. Гальцева // Самосознание культуры и искусства ХХ века. – М. : Университетская книга; СПб. : Культурная инициатива, 2000. – С. 576 – 613.
482. Мазох Л. Вибрані твори / Леопольд фон Захер Мазох. – Львів: Літопис, 2001. – 384 с.
483. Маймин Е. Комментарии / Евгений Маймин // Пушкин А. Драматические произведения. Проза. – М. : Просвещение, 1984. – С. 329 – 350.
484. Макарова Л. Нацистская концепция человека и методы ее рекомендации / Любовь Макарова // Человек. – 2003. – № 3. – С. 94 – 107.
485. Маланюк Б. Спогади про батька / Богдан Маланюк // Дивослово. – 1997. – № 1. – С. 11 – 12.
486. Маланюк Є. Буряне поліття // Маланюк Є. Книга спостережень / Євген Маланюк. – К. : Атіка, 1995. – С. 11 – 27.
487. Маланюк Є. До проблеми большевизму / Євген Маланюк // Маланюк Є. Книга спостережень. – К. : Атіка, 1995. – С. 142 – 201.
488. Маланюк Є. Книга спостережень / Євген Маланюк. – К. : Атіка, 1995. – 237 с.
489. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури / Євген Маланюк // Маланюк Є. Книга спостережень. – К. : Атіка, 1995. – С. 85 – 141.

490. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури / Євген Маланюк. – К. : Обереги, 1992. – 80 с.
491. Маланюк Є. Невичерпальність: поезії, статті / Євген Маланюк. – К. : Веселка, 2001. – 318 с.
492. Маланюк Є. Поезії / Євген Маланюк. – К. : Український письменник, 1992. – 318 с.
493. Маланюк Є. Уривок із життєпису / Євген Маланюк // Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : в 4 кн. / упоряд.: В. Яременко, Є. Федоренко. – К. : Рось, 1994. – Кн. 2. – С. 147 – 156.
494. Малкович І. Антонич / Іван Малкович // Малкович І. Из янголом на плечі. – К. : Княжів, 1997. – С. 101.
495. Манн Т. Доктор Фаустус / Томас Манн; пер. з нім. Є. Поповича. – К. : Дніпро, 1990. – 574 с.
496. Манн Т. Художник и общество: статьи и письма / Томас Манн. – М. : Радуга, 1986. – 440 с.
497. Маритен Ж. Ответственность художника / Жак Маритен // Самосознание культуры и искусства ХХ века / отв. ред. и сост. Р. Гальцева. – М. : Университетская книга; СПб. : Культурная инициатива, 2000. – С. 249 – 282.
498. Марсель Г. Homo viator / Габріель Марсель. – К. : КМ Academia, 1999. – 320 с.
499. Марсель Г. К трагической мудрости и за её пределы / Габриэль Марсель // Самосознание культуры и искусства ХХ века / отв. ред. и сост. Р. Гальцева. – М. : Университетская книга; СПб. : Культурная инициатива, 2000. – С. 445 – 460.
500. Мартович Л. Грішниця / Лесь Мартович // Мартович Л. Вибране. – Ужгород: Карпати, 1982. – С. 136 – 140.
501. Марцинюк Т. Людина на трагічному іспиті історії: на матеріалі художньої прози Івана Багряного / Тетяна Марцинюк // Вітчизна. – 1996. – № 7 – 8. – С. 120 – 122.
502. Марченко О. Богошукання як шлях людського самоздійснення: аналіз вітчизняної релігійно-філософської традиції: монографія / Олексій Марченко. – Черкаси : Брама, 2004. – 264 с.
503. Маслоу А. Психология бытия / Абрахам Маслоу. – М. : Рефлбук – К. : Ваклер, 1997. – 304 с.
504. Матіос М. Солодка Даруся / Марія Матіос. – Львів: Піраміда, 2004. – 171 с.
505. Матіос М. Та не однаково мені... / Марія Матіос // Літературна Україна. – 2006. – 16 лютого. – С. 1, 3.

506. Мацько В. Концепція людини і світу в українській діаспорній прозі ХХ століття: автореф. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: спец. 10.01.01 – “Українська література” / Віталій Мацько. – К., 2010. – 36 с.
507. Медвідь В. Поєднав традиційну оповідь з модерном: проза В. Шевчука / В'ячеслав Медвідь // Літературна Україна. – 1997. – 30 січня. – С. 6.
508. Медвідь В. Тодось Осьмачка: божевільний чи геній український поет ХХ ст. / В'ячеслав Медвідь // Українське слово. – 1995. – 13 квітня. – С. 7.
509. Мейзерська Т. Проблеми індивідуальної міфології: міфотворчість Шевченка / Тетяна Мейзерська. – Одеса: Astroprint, 1997. – 128 с.
510. Мейкок А. История инквизиции / Алан Мейкок. – М. : Олма-Пресс, 2002. – 382 с.
511. Мейс Дж. Українська державність: ідеї, концепції, моделі: 1900 – 1990 рр. / Джеймс Мейс // Українська державність у ХХ столітті: історико-політологічний аналіз. – К. : Політична думка, 1996. – С. 3 – 40.
512. Мелетинський Е. “Едда” и ранние формы эпоса. – М. : Наука, 1968. – 362 с.
513. Мелетинский Е. Миф и двадцатый век / Елеазар Мелетинский // Мелетинский Е. Избранные статьи. Воспоминания. – М. : РГГУ, 1998. – С. 423 – 426.
514. Мелетинский Е. Мифологические теории XX века на Западе / Елеазар Мелетинский // Вопросы философии. – 1971. – № 7. – С. 163 – 171.
515. Мелетинский Е. Поэтика мифа / Елеазар Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 406 с.
516. Мелик-Пашаев А. Мир художника / Александр Мелик-Пашаев. – М. : Прогресс-традиция, 2000. – 271 с.
517. Мельник Я. З останнього десятиліття Івана Франка / Ярослава Мельник. – Львів, 1999. – 207 с.
518. Менегетти А. Мир образов / Антонио Менегетти. – М. : ННБФ Онтопсихология, 2002. – 222 с.
519. Менегетти А. Мудрец и искусство жизни / Антонио Менегетти. – М. : ННБФ Онтопсихология, 2002. – 65 с.
520. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття / Моріс Мерло-Понті; пер. з франц. О. Йосипенко, С. Йосипенка. – К. : Український центр духовної культури, 2001. – 551 с.
521. Микитась В. “Бабське століття”, або Темна пляма в історії / Василь Микитась // Київ. – 1990. – № 8. – С. 107 – 148.
522. Мирний П., Білик І. Хіба ревуть воли, як ясла повні? / Панас Мирний, Іван Білик. – К. : Веселка, 1981. – 367 с.
523. Мирний П. Морозенко / Панас Мирний // Мирний П. Твори: в 2 т. – К. : Наукова думка, 1989. – Т. 1. – С. 174 – 196.
524. Мирний П. Повія / Панас Мирний // Мирний П. Твори: в 2 т. – К. : Наукова думка, 1989. – Т. 2. – С. 139 – 596.

525. Миронець Н. Документальна основа роману І. Багряного “Сад Гетсиманський” / Надія Миронець // Українське слово. – 1995. – 26 січня. – С. 12.
526. Миронець Н. Улас Самчук і його “Волинь”: до дня народження письменника / Надія Миронець // Українське слово. – 1995. – 23 лютого. – С. 7.
527. Мисюра Ф. Микола Гоголь в гадяцькій ратуші / Феодосій Мисюра // Літературна Україна. – 2002. – 13 червня. – С. 3.
528. Михида Л. Іван Багряний: таємниці творчої лабораторії; мала проза: монографія / Людмила Михида. – К. : Український пріоритет, 2014. – 351 с.
529. Мишанич М. Міф, міфологія, міфологізм, міфокритика, міфопоетика: історія інтерпретації і розмежування понять / Мотря Мишанич, Степан Мишанич. – Донецьк: Норд-Прес, 2002. – 58 с.
530. Мізінська Я. Любов як подолання смерті: Каїн і Авраам / Ядвіга Мізінська; пер. з польськ. Ю.Андруховича // Сучасність. – 1994. – № 1. – С. 99 – 104.
531. Мифы народов мира в 2-х ч. / сост. и введ. В. Коровиной и В. Коровина. – М. : РОСТ, Скрин, МИРОС, 1996. – Ч. 1. – 256 с.
532. Мифы народов мира в 2-х ч. / сост. и введ. В. Коровиной и В. Коровина. – М. : РОСТ, Скрин, МИРОС, 1996. – Ч. 2. – 224 с.
533. Міфи України: за книгою Георгія Булашева “Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях”. – К. : Дніпро, 2003. – 383 с.
534. Мифология: большой энциклопедический словарь / гл. ред. Е. Мелетинский. – М. : Большая Российская энциклопедия, 1998. – 736 с.
535. Міцкевич А. Пам’ятник Петру Великому / Адам Міцкевич; пер. з польськ. М. Рильського // Міцкевич А. Вибране. – К. : Музична Україна, 1976. – С. 125.
536. Міцкевич А. Вибране / Адам Міцкевич; пер. з польськ.: І. Франка, М. Рильського, М. Стельмаха, Д. Павличка, А. Малишка, М. Бажана, Б. Тена, М. Пригари та ін. – К. : Музична Україна, 1976. – 165 с.
537. Міщенко Д. Синьоока Тивер / Дмитро Міщенко // Міщенко Д. Вибрані твори: у 2 т. – К. : Дніпро, 1991. – Т. 1. – 443 с.
538. Міщиха Л. Психологія творчості: монографія / Лариса Міщиха. – Івано-Франківськ: Гостинець, 2007. – 448 с.
539. Мовчан П. У Бога немає копій / Павло Мовчан // Слово Просвіти. – 2005. – 7 – 13 липня. – С. 1.
540. Моэм С. Подводя итоги / Сомерсет Моэм; пер. с англ. М. Лорие // Моэм С. Избранные произведения: в 2-х томах. – М.: Высшая школа, 1991. – Т. 1. – С. 377 – 556 с.
541. Моисеенко А. Люди продолжают умнеть / Андрей Моисеенко // Комсомольская правда в Украине. – 2005. – 23 – 29 сентября. – С. 31.

542. Мойсеїв І. “Катерина”: картина Т. Шевченка: символіка і серце / Ігор Мойсеїв // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 1999. – № 1. – С. 94 – 103.
543. Мойсеїв І. Сніданок для міфоїда / Ігор Мойсеїв // Українська мова та література. – 2002. – Ч. 46. – С. 21 – 23.
544. Моклиця М. Міф як альтернативна діяльність у літературі ХХ ст. / Марія Моклиця // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2001. – № 1. – С. 57 – 67.
545. Моклиця М. Основи літературознавства: навчальне видання / Марія Моклиця. – Тернопіль : Підручники&посібники. – 2002. – 191 с.
546. Моріак Ф. У що я вірю / Франсуа Моріак. – К. : ДЛ, 1993. – 127 с.
547. Мосендз у листах: особисте: з листів до родини інженера Арсена Шумовського / Леонід Мосендз // Слово і час. – 1997. – № 10. – С. 27 – 32.
548. Мушкетик Ю. Суд / Юрій Мушкетик // Мушкетик Ю. Суд. – К. : Генеза, 2004. – С. 111 – 155.
549. Наєнко М. Із західної перспективи... / Михайло Наєнко // Літературна Україна. – 1997. – 4 грудня. – 1997. – С. 4.
550. Наєнко М. Інтим письменницької праці / Михайло Наєнко. – К. : Педагогічна преса, 2003. – 277 с.
551. Наєнко М. Методологічні візії, дискурси і перспективи на межі століть / Михайло Наєнко // Літературна Україна. – 2001. – 8 лютого. – С. 3.
552. Наєнко М. Національна ідентичність: проблема філософська і філологічна / Михайло Наєнко // Літературна Україна. – 1999. – 14 січня. – С. 6.
553. Наєнко М. Українське літературознавство: школи, напрями, тенденції / Михайло Наєнко. – К. : Академія, 1997. – 315 с.
554. Наєнко М. Художня література України: від міфів до реальності / Михайло Наєнко. – К. : Просвіта, 2005. – 660 с.
555. Наєнко М. Юрій Яновський / Михайло Наєнко // Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття: у 4 кн. / упоряд.: В. Яременко, Є. Федоренко. – К. : Рось, 1994. – Кн. 2. – С. 395 – 401.
556. Назаренко Є. За сценарієм неблаганної долі: розкрито деякі слідчі справи Тодося Осьмачки / Євген Назаренко // Літературна Україна. – 1995. – 18 травня. – С. 3.
557. Наливайко Д. Підсумковий роман Томаса Манна / Дмитро Наливайко // Манн Т. Доктор Фаустус / Томас Манн; пер. з нім. Є. Поповича. – К. : Дніпро, 1990. – С. 5 – 23.
558. Наливайко Д. Шарль Бодлер – поет скорботи і протесту / Дмитро Наливайко // Бодлер Ш. Поезії / Шарль Бодлер; пер. з франц.: Д. Павличко, М. Москаленко. – К. : Дніпро, 1989. – С. 5 – 30.

559. Наливайко Д. Шевченко, романтизм, націоналізм / Дмитро Наливайко // Слово і час. – 2006. – № 3. – С. 3 – 21.
560. Наливайко С. Українська індоаріка / Степан Наливайко. – К. : Євшан-зілля, 2007. – 634 с.
561. Налимов В. Християнський миф и современное его эхо / Василий Налимов // Психология религиозности и мистицизма / сост. К. Сельченко – Минск: Харвест – М. : АСТ, 2001. – С. 410 – 421.
562. Нарівська В. Національний характер в українській прозі 50 – 70-х років ХХ століття: монографія / Валентина Нарівська. – Дніпропетровськ: Вид-во ДДУ, 1994. – 204 с.
563. Нахлік Є. Доля. Los. Судьба: монографія / Євген Нахлік. – Львів, 2003. – 567 с.
564. Неврлий М. Муза болю, гніву, боротьби: Є. Маланюк / Микола Неврлий // Маланюк Є. Поезії. – К. : Український письменник, 1992. – С. 5 – 30.
565. Неврлий М. Сім листів Уласа Самчука до Євгена Маланюка / Микола Неврлий // Сучасність. – 1996. – № 3 – 4. – С. 140 – 144.
566. Неврлий М. “Як обернуть рабів в буйтури?": протиборство Візантії й Риму в поезії Є. Маланюка / Микола Неврлий. // Слово і час. – 1997. – № 1. – С. 25 – 31.
567. Немченко І. Вертеп “Розгром” Івана Багряного / Іван Немченко. // Вісник Таврійської фундації. – Вип. 5. – Херсон, 2008. – С.19 – 29.
568. Немченко І. Нове дослідження письменства українського зарубіжжя: О.Слоньовська “Слід невловимого Протея” / Іван Немченко. // Вісник Таврійської фундації. – Вип. 6. – Херсон, 2009. – С. 298 – 303.
569. Нерсисянц В. Сократ / Владик Нерсисянц. – М. : Наука, 1977. – 152 с.
570. Нечуй-Левицький І. Кайдашева сім'я / Іван Нечуй-Левицький // Нечуй-Левицький І. Кайдашева сім'я. Баба Параска і баба Палажка. – К. : Анфас, 1994. – С. 5 – 139.
571. Нечуй-Левицький І. Микола Джеря / Іван Нечуй-Левицький // Нечуй-Левицький І. Твори: в 2 т.– К. : Дніпро, 1977. – Т. 1. – С. 104 – 214.
572. Нитченко Д. Великий майстер літератури: фрагменти спогадів про І. Багряного / Дмитро Нитченко // Дніпро. – 1992. – № 10 – 12. – С. 180 – 183.
573. Ничипорович Е. К лингвосинергическому определению культурного концепта / Елена Ничипорович [Электронный ресурс] // Мир лингвистики и коммуникации: электронный научный журнал. – Тверский государственный университет., 2007. – Т. 1. – № 9. – С. 46 – 51. – Режим доступа: <http://elibrary.ru/item.asp?id=11565400>
574. Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни. Сумерки кумиров, или Как философствовать молотом. О философах. Об истине и лжи во вненравственном смысле / Фридрих Ницше. – Минск: АСТ, 2000. – 383 с.

575. Ніцше Ф. Так казав Заратустра / Фрідріх Ніцше // Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади. – К. : Дніпро, 1993. – С. 7 – 326.
576. Носовский Г. Империя. Русь. Турция. Китай. Европа. Египет (Новая математическая хронология древности) / Глеб Носовский, Анатолий Фоменко. – М. : Факториал, 1996. – 751 с.
577. Нямцу А. Легендарно-мифологические структуры в славянских и западноевропейских литературах: учебное пособие / Анатолий Нямцу. – Черновцы: Рута, 2001. – 208 с.
578. Нямцу А. Миф и легенда в мировой литературе / Анатолий Нямцу. – Черновцы: ЧГУ, 1992. – 160 с.
579. Обручі в облозі: обговорення книги Ю. Андруховича “Дванадцять обручів” в Інтернеті // Книжник-ревью. – 2004. – № 2. – С. 25.
580. Обухов А. В преддверии личности: концепт души человека в традиционных культурах / Алексей Обухов // Развитие личности: журнал. – М., Изд-во: Московский педагогический государственный ун-тет, 2006. – № 2. – С. 82 – 90.
581. Овсяннико-Куликовский Д. “Жизнь человека”: заметки о творчестве Леонида Андреева / Дмитрий Овсяннико-Куликовский // Овсяннико-Куликовский Д. Собрание починений: в IX т. – СПб. : Общественная польза, 1909. – Т. V. – С. 157 – 171.
582. Овсяннико-Куликовский Д. Л.Н. Толстой / Дмитрий Овсяннико-Куликовский // Овсяннико-Куликовский Д. Собрание починений: в IX т. – СПб. : Общественная польза, 1909. – Т. III. – 246 с.
583. Овсяннико-Куликовский Д. Н. В. Гоголь / Дмитрий Овсяннико-Куликовский // Овсяннико-Куликовский Д. Собрание починений: в IX т. – СПб. : Общественная польза, 1909. – Т. I. – 198 с.
584. Овсяннико-Куликовский Д. Психология мысли и чувства. Художественное творчество. Основы ведаизма / Дмитрий Овсяннико-Куликовский. // Овсяннико-Куликовский Д. Собрание починений: в IX т. – СПб. : Общественная польза, 1909. – Т. VI. – 231 с.
585. Овсяннико-Куликовский Д. Психология национальности / Дмитрий Овсяннико-Куликовский. – Петроград: Время, 1922. – 39 с.
586. Овсяннико-Куликовский Д. Толстой Лев Николаевич: очерк его деятельности, характеристика его гения и призвания / Дмитрий Овсяннико-Куликовский. – СПб. : Издат. бюро, 1905. – 274 с.
587. Овсяннико-Куликовский Д. Толстой Л. Н. как художник [2-е изд.] / Дмитрий Овсяннико-Куликовский – СПб. : Орион, 1905. – 274 с.
588. Одарченко П. Спогади про Т. Осьмачку / Петро Одарченко // Одарченко П. Українська література. – К. : Смолоскип, 1995. – С. 263 – 269.
589. Околітенко Н. І. Доля України у світі законів Ойкумени / Наталя Околітенко // Дніпро. – 2006. – № 7 – 8. – С. 118 – 128.

590. Олесь О. Ніч на полонині / Олександр Олесь // Олесь О. Твори: в 2 т.– К. : Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 200 – 250.
591. Ольжич О. Археологія / Олег Ольжич.– К. : Вид-во ім. Олени Теліги, 2007.– 495 с.
592. Ольжич О. Героїзм в українській усній словесності / Олег Ольжич // Ольжич О. Цитаделя духа. – Словацьке педагогічне вид-во у Братиславі, відділ української літератури в Пряшеві, Фондація імені Олега Ольжича у Лондоні, 1991. – С. 179 – 180.
593. Ольжич О. Дух руїни / Олег Ольжич // Ольжич О. Цитаделя духа. – Братислава: Словацьке педагогічне вид-во, 1991. – С. 180
594. Ольжич О. Незнаному воякові. – К. : Фондація імені О. Ольжича, 1994. – 432 с.
595. Ольжич О. Українська історична свідомість / Олег Ольжич // Ольжич О. Цитаделя духа. – Братислава: Словацьке педагогічне вид-во, 1991. – С. 182 – 183.
596. Ольжич О. Хотіння бути / Олег Ольжич // Ольжич О. Цитаделя духа. – Братислава: Словацьке педагогічне вид-во, 1991. – С. 185 – 186.
597. Ольжич О. Цитаделя духа / Олег Ольжич. – Братислава: Словацьке педагогічне вид-во, 1991. – 244 с.
598. Орест М. Держава слова: вірші та переклади / Михайло Орест. – К. : Основи, 1995. – 943 с.
599. Орехов С. Клятва и проклятие как элементы религиозного культа / Сергей Орехов // Психология религиозности и мистицизма / сост. К. Сельченко. – Минск: Харвест, М. : АСТ, 2001. – С. 192 – 210.
600. Ортега-и-Гасет Х. Дегуманизация искусства / Хосе Ортега-и-Гасет // Самосознание культуры и искусства XX века / отв. ред. и сост. Р. Гальцева. – М. : Университетская книга; СПб. : Культурная инициатива, 2000. – С. 312 – 347.
601. Ортега-и-Гасет Х. Тема нашего времени / Хосе Ортега-и-Гасет // Самосознание культуры и искусства XX века. / отв. ред. и сост. Р. Гальцева. – М. : Университетская книга, СПб. : Культурная инициатива, 2000. – С. 348 – 351.
602. Осауленко Є. Геній та безумство / Євген Осауленко // Україна. – 2008. – Ч. 1. – С. 66 – 69.
603. Основи теорії гендеру / за ред.: В. Агеєвої, Л. Кобелянської, М. Скорик. – К. : К. І. С. – 2004. – 535 с.
604. Осьмачка Т. Думки, що виникли під час писання книжки “Ротонда душогубців” / Тодось Осьмачка // Українське слово: хрестоматія укр. л-ри та літ. критики ХХ ст. : у 4 кн. / упоряд.: В. Яременко, Є. Федоренко. – К. : Рось, 1994. – Кн. 2. – С. 114 – 115.
605. Осьмачка Т. Думки: із шпитальних нотаток / Тодось Осьмачка // Українське слово : хрестоматія української літератури та літературної

- критики ХХ ст. : у 4-х кн. / упоряд. : В. Яременко, Є. Федоренко. – К. : Рось, 1994. – Кн. 2. – С. 116 – 118.
606. Осьмачка Т. План до двору / Тодось Осьмачка // Осьмачка Т. Старший боярин. План до двору. – К. : Український письменник, 1998. – С. 100 – 239.
607. Осьмачка Т. Поезії / Тодось Осьмачка. – К. : Радянський письменник, 1991. – 252 с.
608. Осьмачка Т. Поет / Тодось Осьмачка // Осьмачка Т. Из-під світу. – Нью-Йорк:[Б. в.], 1954. – С. 7 – 208.
609. Осьмачка Т. Психічна розрядка / Тодось Осьмачка // Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : в 4 кн. / упоряд. : В. Яременко, Є. Федоренко. – К., 1994. – Кн. 2. – С. 128 – 146.
610. Осьмачка Т. Ротонда душогубців / Тодось Осьмачка. – Торонто: [Б. в.], 1956. – 365 с.
611. Осьмачка Т. Старший боярин / Тодось Осьмачка // Осьмачка Т. Старший боярин. План до двору. – К. : Український письменник, 1998. – С. 9 – 99.
612. Осьмачка Т. Я не мав нагороди за жодну свою книгу: 12 листів Т. Осьмачки до українського художника і літературознавця І. Кейвана / Тодось Осьмачка // Слово і час. – 2001. – № 7. – С. 64 – 72.
613. Павличко Д. З глибин душі / Дмитро Павличко // Франко І. Зів'яле листя. – К. : Дніпро, 1985. – С. 5 – 28.
614. Павличко Д. Золоте ябко / Дмитро Павличко. – К. : Основи, 1998. – 207 с.
615. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1997. – 447 с.
616. Панченко В. Поема Ліни Костенко “Скіфська одіссея”: полеміка з Олександром Блоком / Володимир Панченко // Поезія Ліни Костенко в часах перехідних і вічних. – Х. : Прапор, 2006. – 164 с.
617. Парандовський Я. Алхимия слова / Ян Парандовский; пер. из польск.: С.Ларина, А.Сиповича // Парандовский Я. Олимпийский диск. Алхимия слова. – М. : Прогресс, 1982. – С. 17 – 310.
618. Пахаренко В. Геній у світлі психоаналізу / Василь Пахаренко // Балей С. З психології творчости Шевченка / Степан Балей. – Черкаси: Брама, 2001. – 3 – 5 с.
619. Пахаренко В. Начерк Шевченкової етики / Василь Пахаренко. – Черкаси: Брама-Україна, 2007. – 207 с.
620. Пахаренко В. Незбагнений апостол / Василь Пахаренко. – Черкаси: Брама-ІСУЕП, 1999. – 294 с.
621. Пахаренко В. Поєдинок з левіафаном / Василь Пахаренко. – Черкаси: Відлуння, 1999. – 192 с.

622. Пахаренко В. Шевченко як геній: природа, своєрідність і стратегії інтерпретації геніяльності поета: монографія / Василь Пахаренко. – Черкаси: Брама-Україна, 2013. – 840 с.
623. Пахльовська О. Ave, Europa!: статті, доповіді, публіцистика: 1989 – 2008 / Оксана Пахльовська. – К. : Університетське вид-во “Пульсари”, 2008. – 653 с.
624. Пахльовська О. Біном “Україна – діаспора” сьогодні: криза і перспектива / Оксана Пахльовська. – К. : Києво-Могилянська Академія, 2003. – 49 с.
625. Пахльовська О. Долина храмів / Оксана Пахльовська. – К. : Радянський письменник, 1988. – 166 с.
626. Пашина Д. Неопределимость мифа и особенности организации мифопоэтической картины мира / Дарья Пашина // Вестник МГУ. – Серия 7: Философия. – 2001. – № 6. – С. 88 – 107.
627. Перепелкин Л. Проблема социальных границ в системе социального знания / Лев Перепелкин // Чужое: опыты преодоления / под ред. Шукурова Р. – М. : Алетейа, 1999. – С. 360 – 367.
628. Пивоев В. Мифологическое сознание как способ освоения мифа / Владимир Пивоев. – Петрозаводск, 1991. – 111 с.
629. Підмогильний В. Іван Босий / Валер’ян Підмогильний // Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: в 4 кн. / упоряд. : В. Яременко, Є. Федоренко. – Кн. 2. – К., 1994. – С. 330 – 336.
630. Підмогильний В. Місто / Валер’ян Підмогильний // Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 308 – 538.
631. Пикуль В. Ступай и не греши / Валентин Пикуль. – Днепропетровск: Сич, 1991. – 151 с.
632. Пилип’юк О. Поетологічні парадигми: Схід – Захід / Олег Пилип’юк. – К. : Академія, 2012. – 336с.
633. Пінчук С. Бандерівський роман Уласа Самчука: аналіз роману “Чого не гоїть огонь” / Степан Пінчук // Вісті з України. – 1994. – 10 – 16 листопада. – С. 9.
634. Пінчук С. Дві епохи Уласа Самчука: український прозаїк / Степан Пінчук // Вітчизна. – 1993. – № 11 – 12. – С. 141 – 146.
635. Пінчук С. Улас Самчук: життя і творчість / Степан Пінчук // Слово і час. – 1995. – № 2. – С. 11 – 17.
636. Пінчук С. Улас Самчук і його роман-епопея “Волинь” / Степан Пінчук // Самчук У. Волинь. – К. : Дніпро, 1993. – Т. 2. – С. 325 – 333.
637. Пінчук С. Улас Самчук та його роман про голодомор 33-го / Степан Пінчук // Самчук У. Марія. – К. : Радянський письменник, 1991. – С. 172 – 188.

638. Пирсон Х. Вальтер Скотт / Хескет Пирсон. – М. : Деловой центр, 1978. – 303 с.
639. Платон. Апология Сократа / Платон // Платон. Сочинения: в 3 т.– М. : Мысль, 1968. – Т. 1. – С. 81 – 130.
640. Платон Государство / Платон // Платон Сочинения: в 3 т.– М. : Мысль, 1972. – Т. 3. – С. 89 – 454.
641. Платон Законы / Платон // Платон Сочинения: в 3 т.– М. : Мысль, 1972. – Т. 3. – Ч. 2. – С. 83 – 478.
642. Платон Кратил / Платон // Платон. Сочинения: в 3 т. – М. : Мысль, 1968. – Т. 1. – С. 415 – 491.
643. Платон Менон / Платон // Платон. Сочинения: в 3 т.– М. : Мысль, 1968. – Т. 1. – С. 369 – 411.
644. Платон Пир / Платон // Платон. Сочинения: в 3 т.– М. : Мысль, 1970. – Т. 2. – С. 97 – 156.
645. Повість минулих літ / Переказ Віктора Близнеця. – К. : Веселка, 1989. – 223 с.
646. По Е. Оповідь Артура Гордона Піма / Едгар Аллан По; пер. англ. В. Шовкуна // По Е. Золотий жук. – К. : Дніпро, 2001. – С. 6 – 156.
647. Погребенник В. Іван Франко: унікальні виміри таланту / Володимир Погребенник // Українська мова та література. – 2005. – Листопад, ч. 43 – 44. – С. 3 – 25.
648. Погрібний А. Літературні явища і з'яви / Анатолій Погрібний. – Ніжин: Аспект-Поліграф, 2007. – 628 с.
649. Політковська А. Друга чеченська / Анна Політковська; пер. з рос. І. Андрусяка. – К. : Діокор, 2004. – 291 с.
650. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму / Ярослав Поліщук. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 391 с.
651. Поліщук Я. Поліфункціональність міфу в поезії модернізму / Ярослав Поліщук // Слово і час. – 2001. – № 2. – С. 35 – 45.
652. Поліщук Я. Fin de siècle'івський міф занепаду: польський та український дискурси / Ярослав Поліщук // Творчість Богдана Лепкого в контексті європейської культури ХХ століття. – Тернопіль: ТДПУ, 1998. – С. 45 – 49.
653. Потебня А. Из записок по теории словесности / Александр Потебня. – Х. [Б. изд.], 1905. – 259 с.
654. Потебня А. Миф и слово / Александр Потебня // Теоретическая поэтика. – М. : Высшая школа, 1990. – С. 300 – 311.
655. Потебня А. Мысль и язык / Александр Потебня. – К. : Синто, 1993. – 192 с.

656. Потебня А. О доле и сродных с нею существах / Александр Потебня // Потебня А. Слово и миф / сост., подгот. текста и примеч. А. Топоркова ; предисл. А. Байбурина. – М. : Правда, 1989. – 622 с.
657. Потебня А. Теоретическая поэтика / Александр Потебня. – М. : Высшая школа, 1990. – 343 с.
658. Потебня А. Характер мифического мышления / Александр Потебня // Теоретическая поэтика. – М. : Высшая школа, 1990. – С. 288 – 300.
659. Правда про смерть Миколи Гоголя: фрагменти з унікального дослідження лікаря-психіатра Миколи Коструби “Історія хвороби й причини смерті М. В. Гоголя” // Літературна Україна. – 2001. – 22 лютого. – 8 с.
660. Працьовитий В. Відтворення глибинної стихії української душі у романі “Чого не гоїть огонь” Уласа Самчука / Володимир Працьовитий // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство: Збірник наукових праць / за ред. д.ф.н. Ткачука М.П. – Тернопіль: ТНПУ, 2015. – Вип. 42. – С. 3 – 14.
661. Пригожин И. Переоткрытие времени / Илья Пригожин // Вопросы философии. – 1989. – №8. – С. 3 – 19.
662. Прожогина С. Mal de soi, или Кризис самоидентификации в пространстве Востока и Запада: художественные свидетельства франкоязычных магрибинцев / Светлана Прожогина // Чужое: опыты преодоления / под ред. Шукурова Р. – М. : Алетей, 1999. – С. 313 – 343.
663. Прокопів Ю. Повість Степана Процюка “Репортаж із царства нелюбові” у світлі християнської традиції / Юлія Прокопів. – Івано-Франківськ: Плай, 2001. – 27 с.
664. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки / Владимир Пропп. – Л. : ЛГУ, 1986. – 362 с.
665. Пропп В. Морфология сказки / Владимир Пропп. – Л. : Academia, 1928. – 152 с.
666. Процюк С. Інфекція / Степан Процюк. – Львів: Піраміда, 2002. – 196 с.
667. Процюк С. Шибениця для ніжності / Степан Процюк. – Тернопіль: Джура, 2001. – 200 с.
668. Пушик С. Славетний предок Кобзаря / Степан Пушик. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2001. – 223 с.
669. Пушкин А. Моцарт и Сальери / Александр Пушкин // Пушкин А. Драматические произведения. Проза. – М. : Просвещение, 1984. – С. 86 – 94.
670. Пушкин А. Полтава / Александр Пушкин // Пушкин А. Поэмы. – М. : Художественная литература, 1982. – С. 199 – 253.
671. Пушкин А. Стихотворения и поэмы / Александр Пушкин. – М. : Художественная литература, 1972. – 623 с.

672. П'янов В. Визначні, відомі й „та інші” / Володимир П'янов. – К. : Український письменник, 2002. – 463 с.
673. Райс Е. Естетика й етика / Еммануїл Райс // Сучасність. – 1965. – № 10. – С. 49 – 75.
674. Рассел Б. Мистицизм и логика / Бертран Рассел // Психология религиозности и мистицизма / сост. К. Сельченко. – Минск: Харвест; М. : АСТ, 2001. – С. 359 – 387.
675. Рассел Б. Сущность религии / Бертран Рассел // Психология религиозности и мистицизма / сост. К. Сельченко. – Минск: Харвест, М. : АСТ, 2001. – С. 75 – 91.
676. Рассел Б. Человеческое познание: его сфера и границы / Бертран Рассел. – Киев – Москва, 2001. – 556 с.
677. Рерих Н. О вечном / Николай Рерих. – М. : Политиздат, 1991. – 462 с.
678. Рильський М. Вибрані твори / Максим Рильський. – К. : Дніпро, 1977. – 351 с.
679. Римарук І. Діва Обида / Ігор Римарук. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – 127 с.
680. Рішар Ж.-П. Смерть та її постаті / Жан-П'єр Рішар // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Зубрицької М. – Львів: Літопис, 1996. – С. 164 – 179.
681. Роджерс Н. Творчество как усиление себя / Натали Роджерс // Вопросы психологии. – 1990. – № 1. – С. 164 – 168.
682. Рождественская Н. Психология художественного творчества : учеб. пособие / Наталия Рождественская. – СПб. : СПб. гос. ун-т, 1995. – 272 с.
683. Роднянская И. Роберт Пенн Уоррен о положительных задачах литературы / Ирина Роднянская // Самосознание культуры и искусства ХХ века / отв. ред. и сост. Р. Гальцева. – М. : Университетская книга; СПб. : Культурная инициатива, 2000. – С. 514 – 550.
684. Роднянская И. Художник в поисках истины / Ирина Роднянская. – М. : Современник, 1989. – 382 с.
685. Розанов В. Загадки Гоголя / Василий Розанов // Русская словесность в школах Украины. – 2005. – № 2. – С. 45 – 50.
686. Розанов В. Уединенное / Василий Розанов. – М. : Политиздат, 1990. – 543 с.
687. Романенчук Б. Євген Маланюк – “кривавих шляхів апостол” / Богдан Романенчук // Дивослово. – 1997. – № 2. – С. 10 – 12.
688. Рубан В. Міф про міф, або Про втікачів з резервації / Василь Рубан // Літературна Україна. – 1998. – 3 грудня. – С. 8.
689. Руденко В. Цутбруннен – як дзеркало, у яке варто подивитися: “Дванадцять обручів” очима читача / Володимир Руденко // Високий замок. – 2004. – 6 березня. – С. 4.

690. Рудницький Л. Світовий код українського письменства: вибрані літературознавчі статті й дослідження / Леонід Рудницький. – Івано-Франківськ, 2010. – 332 с.
691. Рукописи не горять / сост. Михайлов О. – М. : Молодая гвардия, 1990. – 639 с.
692. Рязанцев С. Танатология – наука о смерти / Сергей Рязанцев // Рязанцев С. Танатология: учение о смерти. – СПб. : [Б. изд.], 1994. – С. 87 – 383.
693. Рязанцева Т. Європейська метафізична поезія кінця ХІХ – першої половини ХХ ст.: мовно-тематичний комплекс, поетика, стилістика: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: спец. 10.01.04 “Література зарубіжних країн”; 10.01.05 “Порівняльне літературознавство” / Тетяна Рязанцева – К. , 2014. – 40 с.
694. Савельева М. Парадоксальность творческих способностей: опыт Фрейда // Творение – творчество – репродукция: мудрость Творца, разум Дедала, хитрости хакера: Междунар. чтения по теории, истории и философии культуры. – № 15 / Российский ин-т культурологии, философско-культурологический исслед. Центр “Эйдос” (Санкт-Петербургский Союз учёных). – СПб. : [Б. изд.], 2003. – С. 175 – 197.
695. Савченко З. Біблійно-християнські мотиви та образи в романі “Сад Гетсиманський” / Зоя Савченко // Слово і час. – 1996. – № 10. – С. 57 – 61.
696. Салига Т. Вокатив / Тарас Салига. – Львів: Львівський національний ун-тет імені Івана Франка, 2002. – 243 с.
697. Салига Т. Екслібриси Евтерпи / Тарас Салига. – Львів: НВФ “Українські технології”, 2010. – 324 с.
698. Салига Т. Євген Маланюк: художня ідентифікація Росії / Тарас Салига // Літературна Україна. – 2002. – 22 серпня. – С. 10.
699. Салига Т. “Залізних імператор строф”: Є. Маланюк / Тарас Салига // Маланюк Є. Поезії. – Львів: Фенікс Лтд, 1992. – С. 3 – 32.
700. Салига Т. З Україною в серці: штрихи до портрета Євгена Маланюка / Тарас Салига // Українська мова і література в школі. – 1991. – № 10. – С. 56 – 64.
701. Салтиков-Щедрін Н. Історія одного міста / Н. Салтиков-Щедрін // Салтиков-Щедрін Н. Твори: у 6 т.– К. : Державне видавництво художньої літератури, 1955. – Т. II. – С. 7 – 179.
702. Самчук У. Волинь: роман: у 3 ч., 2 т. / Улас Самчук. – К. : Дніпро, 1993.– Т. 1.– 574 с.
703. Самчук У. Волинь: роман: у 3 ч., 2 т. / Улас Самчук. – К. : Дніпро, 1993.– Т. 2.– 334 с.
704. Самчук М. Марія / Улас Самчук // Самчук У. Марія, Барка В. Жовтий князь. – К. : Український центр духовної культури, 1997. – С. 3 – 131.

705. Самчук У. На твердій землі / Улас Самчук. – Торонто: [Б. в.], 1966. – 390 с.
706. Самчук У. Чого не гоїть огонь / Улас Самчук. – К. : Український письменник, 1994. – 234 с.
707. Сартр Ж. -П. Буття і ніщо: Нарис феноменологічної онтології / Жан-Поль Сартр. – К. : Основи, 2001. – 854 с.
708. Сартр Ж. - П. Екзистенціалізм – это гуманізм / Жан-Поль Сартр // Сумерки богів / Ф. Ніцше, З. Фрейд, Э. Фромм, А. Камю, Ж-П. Сартр. – М. : Политиздат, 1989. – 395с.
709. Сартр Ж. -П. Моя перемога є чисто вербальною / Жан-Поль Сартр // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Зубрицької М. – Львів: Літопис, 1996. – С. 243 – 260.
710. Сартр Ж. - П. Что такое література? / Жан-Поль Сартр // Зарубежная естетика и теория літературы ХІХ – ХХ вв. / сост., общ. ред. Г. Косикова. – М. : Издательство Московского ун-та, 1987. – С. 313 – 334.
711. Сверстюк Є. Шевченко і Гоголь / Євген Сверстюк // Літературна Україна. – 2002. – 16 травня. – С. 2.
712. Сверстюк Є. Шевченко і час / Євген Сверстюк. – К. : Воскресіння, 1996. – 159 с.
713. Святовець В. Магічний кристал: критика на твори І. Багряного / Віталій Святовець // Київ. – 1993. – № 12. – С. 109 – 111.
714. Сельченко К. Предисловіе // Психология религиозности и мистицизма / Костантин Сельченко / сост. К. Сельченко – Минск: Харвест, М. : АСТ , 2001. – С. 3 – 6.
715. Семанюк Н. Співець Гуцульщини / Наталія Семанюк. – Ужгород: Карпати, 1970. – 99 с.
716. Семенчук І. Життєпис Олександра Довженка / Іван Семенчук. – К. : Молодь, 1991. – 223 с.
717. Семенчук І. Іван Багряний / Іван Семенчук // Українська мова та література. – 1996. – Ч. 5. – С. 2 – 3.
718. Сенік Л. Роман опору: український роман 20-х років: проблема національної ідентичності / Любомир Сенік. – Львів: Академічний Експрес, 2002. – 239 с.
719. Сенік Л. Феномен двадцятих, літературних / Любомир Сенік // Україна: Культурна спадщина, Національна свідомість. Державність: Ювілейний збірник на пошану члена-кореспондента НАН України Миколи Ільницького. – Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 2004. – С. 431 – 443.
720. Сивокінь Г. Євген Маланюк: творчість і національність / Григорій Сивокінь // Дивослово. – 1997. – № 1. – С. 4 – 7.

721. Сивокінь Г. У вимірах сприймання: теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функції / Григорій Сивокінь. – К. : Фенікс, 2006. – 302 с.
722. Сизоненко О. Міфоноші і адвокати: Забужко О. “Шевченко як міфотворець” / Олександр Сизоненко // Літературна Україна. – 1999. – 18 лютого. – С. 6.
723. Силин О. Чи “возз’єднувалася” Україна з Росією?: до “березневих статей” 1964 року / Олесь Силин // Літературна Україна. – 2000. – 9 листопада. – С. 2.
724. Скарга Б. Кілька слів на захист метафізики / Барбара Скарга // Філософська думка. – 2005. – № 3. – С. 64 – 77.
725. Сковорода Г. Пізнай людину в собі / Григорій Сковорода. – Львів: Світ, 1995. – 527 с.
726. Скорський М. Не знало серце в світі щастя: невідомі сторінки біографії Тодося Осьмачки / Микола Скорський // Київ. – 1995. – № 2 – 3. – С. 124 – 129.
727. Скупейко Л. Казка і міф у драмі Лесі Українки “Лісова пісня” / Лукаш Скупейко // Слово і час. – 2000. – № 8. – С. 55 – 65.
728. Слабошпицький М. 25 українських поетів на вигнанні / Михайло Слабошпицький. – К. : Ярославів вал, 2012. – 720 с.
729. Слабошпицький М. “Мені дороге все, що я роблю...”: інтерв’ю; розмовляла Любов Голота / Михайло Слабошпицький // Слово Просвіти. – 2009. – 9 – 15 квітня. – С. 12 – 13.
730. Слабошпицький М. Поет із пекла / Михайло Слабошпицький // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2003. – № 1. – С. 158 – 162.
731. Слабошпицький М. Скорботна книга життя Тодося Осьмачки: збірки “Сучасникам”, “Поет” та інші / Михайло Слабошпицький // Урядовий кур’єр. – 2000. – 20 травня. – С. 8 – 9.
732. Слабошпицький М. Тодось Осьмачка / Михайло Слабошпицький // Слабошпицький М. Тодось Осьмачка. Никифор Дровняк із Криниці. – К. : Рада, 1995. – 142 с.
733. Слабошпицький М. Тодось Осьмачка: митець на тлі епохи / Михайло Слабошпицький // Березіль. – 1995. – № 7 – 8. – С. 172 – 189.
734. Слабошпицький М. “Щось з ґрунту міцне і сильне”: до 100-річчя Тодося Осьмачки / Михайло Слабошпицький // Вітчизна. – 1995. – № 5 – 6. – С. 124 – 133.
735. Славутич Я. “Мій ярий крик, мій біль тужавий”: спроба погляду на історіографію Євгена Маланюка / Яр Славутич // Літературна Україна. – 1992. – 14 травня. – С. 7.
736. Словник античної міфології / за ред. О. Білецького; уклад. Козовик І., Пономарів О. – К. : Наукова думка, 1989. – 278 с.

737. Слоновьовська О. Аве, Маріє: розгляд роману Уласа Самчука “Марія” / Ольга Слоновьовська // Дивослово. – 1995. – № 7. – С. 40 – 43.
738. Слоновьовська О. Анатомія національної ідеї в “Огненному колі” Івана Багряного: міфічний аспект внутрішнього і зовнішнього ворога нації / Ольга Слоновьовська // Дивослово. – 2004. – № 1. – С. 5 – 17.
739. Слоновьовська О. Архетипна критика – найоптимальніший інструментарій аналізу літератури української діаспори / Ольга Слоновьовська // Науковий вісник Чернівецького університету – Слов’янська філологія – Випуск 321 – 322. – Чернівці: Рута, 2007. – С.15 – 21.
740. Слоновьовська О. Архетипна критика як важлива методологія сучасного літературознавства / Ольга Слоновьовська // Вісник Прикарпатського університету. – Філологія. – 2012 – 2013. Випуск 38 – 39. – Івано-Франківськ, 2013. – С. 24 – 37.
741. Слоновьовська О. Взірєць чи аномалія: міф амазонки в українській літературі / Ольга Слоновьовська // Українська мова і література в школі. – 2005. – № 5. – С. 48 – 57.
742. Слоновьовська О. “Встає цитаделя духа – десятки літ боротьби”: урок за творчістю Олега Ольжича / Ольга Слоновьовська // Дивослово. – 1994. – № 12. – С. 22 – 24.
743. Слоновьовська О. Ефект дзеркала: natura naturans і natura naturata / Ольга Слоновьовська // Українська література в загальноосвітній школі. – 2006. – № 2. – С. 7 – 14.
744. Слоновьовська О. Еротика як особливість міфічного самовияву героїв у прозі Марка Черемшини і Тодося Осьмачки / Ольга Слоновьовська // “Покутська трійця” в західноукраїнському літературному процесі кінця ХІХ – початку ХХ століття. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2006. – С.379 – 399.
745. Слоновьовська О. Концепція українського села у романі-епопеї Уласа Самчука “Волинь” // Вісник Прикарпатського ун-ту. – Івано-Франківськ, 1997. – Випуск. 2. – С. 107 – 113.
746. Слоновьовська О. Любов як гріх і як харизма / Ольга Слоновьовська // Україна: Культурна спадщина, національна свідомість, державність: Ювілейний збірник на пошану члена-кореспондента НАН України Миколи Ільницького. – Львів, 2004. – С. 383 – 394.
747. Слоновьовська О. Метафізичні аспекти життя і творчості письменників української діаспори 20 – 50-х років ХХ століття / Ольга Слоновьовська // Питання літературознавства : науковий збірник / гол. ред. О.В.Червінська. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т., 2011. – Вип. 84. – С.240 – 246.
748. Слоновьовська О. Мистецтво – завжди національне: міфопоетична парадигма переваги окупованої нації у повісті-вертепі Івана Багряного “Розгром” / Ольга Слоновьовська // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2009. – № 5. – с. 96 – 106.

749. Слоновьовська О. Митець, якому випали й дороги, й манівці: метафізичні мандри душі Тодося Осьмачки / Ольга Слоновьовська // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2007. – № 9 – 10. – С. 72 – 90.
750. Слоновьовська О. Містика у немістичних творах: від “Зів’ялого листя” до “Похорону” / Ольга Слоновьовська // Українська мова та література. – 2005. – Листопад, число 43 – 44. – С. 26 – 30.
751. Слоновьовська О. Міф імені персонажа в літературі української діаспори: етнологічний аспект / Ольга Слоновьовська // Етнос і культура. – 2005 – 2006. – № 2 – 3. – С. 138 – 147.
752. Слоновьовська О. Міфема і художній текст: особливості, роль, функції найменшого уламку міфу / Ольга Слоновьовська // Галичина: Всеукраїнський науковий і культурно-просвітній краєзнавчий часопис. – Івано-Франківськ, 2011. – № 18 – 19. – С.351 – 358.
753. Слоновьовська О. Міфічна Україна давно минулого (арії – скіфи – готи – трипільці – етруски (пелазги)) в ліриці Олега Ольжича / Ольга Слоновьовська // Вісник Прикарпатського ун-ту. – Філологія. – 2009 – 2010. – Випуск 23 – 24. – С. 156 – 164.
754. Слоновьовська О. Міфологія кольору у новелістиці Василя Стефаника / Ольга Слоновьовська // Шевченко. Франко. Стефаник. – Івано-Франківськ, 2002. – С. 356 – 381.
755. Слоновьовська О. Міфологічна парадигма незалежної України в ліриці Івана Франка, Євгена Маланюка, Івана Багряного та Олега Ольжича / Ольга Слоновьовська // Дивослово. – 2007. – № 9. – С. 59 – 64.
756. Слоновьовська О. Міфопоетична парадигма “великого часу” в літературі української діаспори 30-х – 50-х років / Ольга Слоновьовська // Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції “Діалог літературознавства і методики навчання: Шляхи аналізу художнього твору”. – Переяслав-Хмельницький, 2006. – С. 48 – 56.
757. Слоновьовська О. Міфологічна парадигма незалежної України в ліриці Івана Франка, Євгена Маланюка, Івана Багряного та Олега Ольжича / Ольга Слоновьовська // Дивослово. – 2007. – № 10. – С. 56 – 60.
758. Слоновьовська О. Образи-символи у романістиці Тодося Осьмачки / Ольга Слоновьовська // Вісник Прикарпатського ун-ту. – Івано-Франківськ, 1999. – Випуск. 4. – С. 98 – 107.
759. Слоновьовська О. Особливості застосування інструментарію методології мітологізму для аналізу літератури української діаспори 20 – 50-х років ХХ ст. // Spheres of Culture. – Volume XI. – Lublin: Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Sklodovska University in Lublin, 2015. – С. 174 – 186.
760. Слоновьовська О. Парадигма часу в діаспорній і сучасній українській поезії / Ольга Слоновьовська // Українська література в загальноосвітній школі. – 2009. – № 5. – С. 2 – 8.

761. Слоновьська О. “Поезія – Медея, що вбиває дітей своїх”: до питання взаємозв’язку автора та його твору в літературі на рівні міфічного мислення і містичного зрізу / Ольга Слоновьська. // Українська мова та література. – 2002. – Число 4 – 6 (261). – С. 3.
762. Слоновьська О. Подолання людиною простору і часу в міфічному аспекті втечі та митарств / Ольга Слоновьська // Українська мова і література в школі. – 2004. – № 3. – С. 55 – 60.
763. Слоновьська О. Подолання людиною простору і часу в міфічному аспекті втечі та митарств: продовження / Ольга Слоновьська // Українська мова і література в школі. – 2004. – № 4. – С. 68 – 73.
764. Слоновьська О. Природа геніального, або Дещо з міфології творчості / Ольга Слоновьська // Українська мова та література. – 2006. – Число 19, травень. – С. 3 – 10.
765. Слоновьська О. Проблема Бога і божественного в міфі про Україну Тодося Осьмачки / Ольга Слоновьська // Вісник Прикарпатського ун-ту. – 2005. – Випуск ІХ – Х. – С.388 – 401.
766. Слоновьська О. Своєрідність міфічного мислення Т.Осьмачки у поемі “Поет” / Ольга Слоновьська // Збірник наукових праць на пошану професора Івана Денисюка / упор. Микола Легкий. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2001. – Т.1. – С. 180 – 185.
767. Слоновьська О. Синдром піфії як провідницькі можливості міфологічного мислення та метафізика творчості письменників української діаспори 20-х – 50-х років ХХ століття / Ольга Слоновьська // Вісник Прикарпатського ун-ту. – Філологія. – 2014 – 2015. – Випуск 42 – 43. – С. 92 – 96.
768. Слоновьська О. Слід невлучимого Протея: міф України в літературі української діаспори 20-х-50-х років ХХ століття: монографія / Ольга Слоновьська. – Івано-Франківськ ; Коломия : Плай : Вік, 2007. – 688 с.
769. Слоновьська О. Фольклорно-міфологічний аспект ліричного героя-вісника й автора-вісника у збірці Олега Ольжича “Вежі” / Ольга Слоновьська // Прикарпатський вісник НТШ. – 2009. – № 2(6) – С. 199 – 207.
770. Слоновьська О. Художня еротика: особливості прози Марка Черемшини і Тодося Осьмачки / Ольга Слоновьська // Українська мова та література. – 2005. – березень – № 9. – С. 13 – 16.
771. Слоновьська О. “Чи виросла у нас уже Голгофа?": історичний роман Р.Іваничука “Орда” / Ольга Слоновьська // Дивослово. – 1994. – № 5 – 6. – С. 45 – 46.
772. Слоновьська О. “Я не геній, синку милий”: кілька зауваг до проблеми геніальності митця / Ольга Слоновьська // Українська література в загальноосвітній школі. – 2007. – № 10. – С. 23 – 29.

773. Слоновьовська О. “Я не геній, синку милий”: кілька зауваг до проблеми геніальності митця: продовження / Ольга Слоновьовська // Українська література в загальноосвітній школі. – 2007. – № 11. – С. 11 – 14.
774. Смерек О. Колорит художнього світу Емми Андієвської / Оксана Смерек // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2003. – № 4. – С. 48 – 56.
775. Смурова О. Наши сны могут жить даже после нас / Ольга Смурова // Смурова О. 200 000 снов. Самое полное толкование. – М. : АСТ-ПРЕСС Книга, 2003. – С. 45 – 46.
776. Соловей Е. “Гефсиманський сад” у “віршах Юрія Живаго” / Елеонора Соловей // Слово і час. – 1990. – № 2. – С. 43 – 47.
777. Соловьев В. Смысл любви / Владимир Соловьев // Соловьев В. Спор о справедливости. – М. : Изд. ЭКСМО-Пресс; Х. : Фолио, 1999. – С. 744 – 801.
778. Соловьев В. Спор о справедливости / Владимир Соловьев. – М. : Изд-во ЭКСМО-Пресс, Х. : Фолио, 1999. – 863 с.
779. Соловьев В. Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением краткой повести об антихристе и с приложениями / Владимир Соловьев // Соловьев В. Спор о справедливости. – М. : Изд. ЭКСМО-Пресс; Х. : Фолио, 1999. – С. 451 – 863.
780. Соловьев В. Чтение о богочеловечестве / Владимир Соловьев // Соловьев В. Спор о справедливости. – М. : Изд. ЭКСМО-Пресс; Х. : Фолио, 1999. – С. 27 – 196.
781. Сологуб Н. Біблійні образи в художній творчості І. Багряного / Надія Сологуб // Мовознавство. – 1993. – № 1. – С. 43 – 47.
782. Сосюра В. Третя Рота / Володимир Сосюра. – К. : Радянський письменник, 1988. – 358 с.
783. Софокл Цар Едіп / Софокл; пер. зі старогрецьк. Борис Тен // Софокл Трагедії. – К. : Дніпро, 1989. – С. 69 – 124.
784. Стабрила С. Міфологія для дорослих: боги, герої, люди / Станіслав Стабрила; пер. з польськ. Д. Андрухів. – К. : Універс, 2000. – 544 с.: Іл.
785. Сталін Й. Про антиленінські помилки й націоналістичні перекручення в кіноповісті О. Довженка “Україна в огні”: виступ 31 січня 1944 р. / Йосип Сталін // Літературна Україна. – 1990. – № 27. – 5 липня. – С. 5.
786. Станиславский К. Работа актера над собой в творческом процессе воплощения / Константин Станиславский // Станиславский К. Собрание сочинений: в 8 т.– М. : Искусство, 1995. – Т. 3. – 515 с.
787. Старовойт І. У пошуках утраченого часу: мемуари як спосіб критичної рецепції сучасності / Ірина Старовойт // Україна: Культурна спадщина, Національна свідомість. Державність: Ювілейний збірник на пошану

- члена-кореспондента НАН України Миколи Ільницького. – Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 2004. – С. 405 – 410.
788. Стельмах М. Дума про тебе / Михайло Стельмах // Стельмах М. Твори: в 6 т. – К. : Дніпро, 1973. – Т. 5. – 392 с.
789. Стельмах М. Кров людська – не водиця / Михайло Стельмах // Стельмах М. Твори: в 6 т. – К. : Дніпро, 1972. – Т. 2. – С. 5 – 264.
790. Стельмах М. Правда і Кривда: Марко Безсмертний / Михайло Стельмах // Стельмах М. Твори: в 6 т. – К. : Дніпро, 1973. – Т. 4. – С. 5 – 442.
791. Стефаник В. Твори / Василь Стефаник. – К. : Дніпро, 1971. – 430 с.
792. Стефаник Ю. Тодось Осьмачка: матеріали до характеристики життя і творчості [Спогади] / Юрій Стефаник // Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : в 4 кн. / упоряд.: В. Яременко, Є. Федоренко. – К. : Рось, 1994. – Кн. 2. – С. 108 – 114.
793. Стівенсон Р.-Л. Химерна пригода з доктором Джекілом та містером Гайдном; пер. з англ. М.Стріхи / Роберт-Льюїс Стівенсон // Стівенсон Р. - Л. Химерна пригода з доктором Джекілом та містером Гайдном. Вечірні розмови на острові. Викрадення. – К. : Українознавство, 1995. – С. 5 – 58.
794. Стус Д. Переднє слово / Василь Стус // Стус В. Золотокоса красуня. – К. : Слово і час, 1992. – С. 3 – 4.
795. Стус В. Під тягарем хреста: поезії / Василь Стус. – Львів: Каменяр, 1991. – 159 с.
796. Суковата В. Гендер і релігія / Вікторія Суковата // Основи теорії тендеру / за ред. В. Агєєвої, Л. Кобелянської, М. Скорик – К. : К.І.С., 2004. – С. 385 – 425.
797. Таболкин Д. 50 гениев, которые изменили мир / Дмитрий Таболкин. – Х. : Фолио, 2003. – 510 с.
798. Тагор Р. Воспоминания / Робидранат Тагор; пер. с бенг. М. Трубянского // Тагор Р. Собрание починений: в 12 т. – М. : Гослитиздат, 1965. – Т. 12. – 445 с.
799. Танюк Л. Драма Миколи Куліша / Лесь Танюк // Куліш М. Твори: в 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1. – С. 3 – 35.
800. Телегонія // Українська радянська енциклопедія: у 18 т. – К. : Академія наук УРСР, 1963. – Т. 14. – С. 319.
801. Теліга О. О краю мій / Олена Теліга. – К. : Вид-во імені Олени Теліги, 1999. – 494 с.
802. Тельнюк С. Неодцвітаюча весно моя / Станіслав Тельнюк. – К. : Радянський письменник, 1991. – 335 с.
803. Тэн И.-А. История английской литературы. Введение / Ипполит-Адольф Тэн; пер. с франц. И.К.Стаф // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.: трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред.. Г.К.Косикова. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1987. – С. 72 – 94.

804. Тичина П. Вітер з України / Павло Тичина. – К. : Український письменник, 1993. – 270 с.
805. Тичина П. Зі смутком на серці, з вінком на чолі / Павло Тичина // Тичина П. Зібрання творів: у 12 т. – К. : Наукова думка, 1983. – Т. 1. – С. 276.
806. Ткаченко А. Мистецтво слова: вступ до літературознавства / Анатолій Ткаченко. – К. : Правда Ярославичів, 1998. – 448 с.
807. Ткачук М. Міфопоетика Б. Лепкого в контексті модерністського міфомислення його доби / Микола Ткачук // Творчість Богдана Лепкого в контексті європейської культури ХХ століття. – Тернопіль: ТДПУ, 1998. – С. 30 – 41.
808. Толстой Л. Анна Каренина: роман в 8 ч. / Лев Толстой. – М. : Художественная литература, 1981. – 799 с.
809. Толстой Л. Война и мир / Лев Толстой – К. : Дніпро, 1986. Т. 1 – 2. – 782с.
810. Толстой Л. Война и мир / Лев Толстой – К. : Дніпро, 1986. – Т. 3 – 4. – 773с.
811. Толстой Л. Война и мир / Лев Толстой – К. : Дніпро, 1986. – Т. 5 – 6. – 772с.
812. Толстой Л. Н. Что такое искусство? / Лев Толстой. – М. : Современник, 1985. – 592 с.
813. Тополь Э. Красный газ / Эдуард Тополь // Тополь Э. Красный газ. Кремлевская жена. – Ростов-на-Дону: Гермес, 1994. – С. 3 – 276.
814. Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического / Владимир Топоров. – М. : Изд. гр. “Прогресс”, “Культура”, 1995. – 624 с.
815. Турянський О. Поза межами болю / Осип Турянський // Турянський О. Поза межами болю. Син землі: оповідання. – К. : Дніпро, 1989. – С. 42 – 127.
816. Тюпа В. Архитектоника эстетического дискурса / Валерий Тюпа // Бахтинология: исследования, переводы, публикации: к столетию рождения Михаила Михайловича Бахтина (1895 – 1995) / сост., ред. К. Г. Исупов. – СПб. : Алетейя, 1995. – С. 206 – 216.
817. Тютюнник Г. Вогник далеко в степу / Григір Тютюнник // Тютюнник Г. Твори: у 2 кн.– К. : Молодь, 1985. – Кн. 2. – С. 123 – 172.
818. Тютюнник Г. Оддавали Катрю / Григір Тютюнник // Тютюнник Г. Твори: у 2 кн. – К. : Молодь, 1984. – Кн I. – С. 144 – 162.
819. Уайльд О. Портрет Дориана Грея / Оскар Уайльд; пер. с англ. М. Абкиной // Уайльд О. Избранное. – М. : Правда, 1989. – С. 69 – 272.
820. Уилсон Д. Смысл сновидений / Дуглас Уилсон // В мире науки. – 1991. – №1. – С. 36 – 43.
821. Україна: Культурна спадщина. Національна свідомість. Державність: Ювілейний збірник на пошану члена-кореспондента НАН України

- Миколи Ільницького. – Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 2004. – 767 с.
822. Українка Л. Бояриня / Леся Українка // Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: в 4 кн. / упоряд.: В. Яременко, Є. Федоренко. – Київ: Рось, 1994. – Кн. 1. – С. 106 – 149
823. Українка Л. Лісова пісня / Леся Українка // Українка Л. Твори: в 2 т. – К. : Дніпро, 1970. – Т. 2. – С. 123 – 205.
824. Українка Л. “Михаэль Крамер”: последняя драма Гергарда Гауптмана / Леся Українка // Українка Л. Зібрання творів: у 12 т. – К. : Наукова думка, 1977. – Т. 8. – С. 132 – 154.
825. Українська дивізія “Галичина”: історико-публіцистичней збірник / упор. М. Слабошпицький. – К. : Ярославів вал, 2008. – 230 с.
826. Унамуно М. О трагическом чувстве жизни у людей и народов: агония християнства / Мігель де Унамуно. – К. : Символ, 1997.
827. Уолтерс К. Ключи к роману Ч. Диккенса “Тайна Эдвина Друда” / Камінг Уолтерс; пер. с англ. О. Холмской /// Диккенс Ч. Собрание починений: в 30 т. – М. : Политиздат, 1962. – Т. 27. – С. 589 – 648.
828. Усань В. “Ми ще каратимем хамів мечем республіки”: 90 років від дня народження Івана Багряного / Вадим Усань // Березіль. – 1996. – № 9 – 10. – С. 127 – 144.
829. Фаустов А. Авторское поведение Пушкина: очерки / Андрей Фаустов. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 2000. – 322 с.
830. Фаустов А. К вопросу о концепции автора в работах М. Бахтина / Андрей Фаустов // Формы раскрытия авторского сознания: на материалах зарубежной литературы. – Воронеж: Из-во Воронежского ун-та, 1986. – 375 с.
831. Фащенко В. У глибинах людського буття: етюди про психологізм літератури / Василь Фащенко. – К. : Дніпро, 1981. – 279 с.
832. Філософський енциклопедичний словник / за ред. Озадовської Л. – К., 2002. – 743 с.
833. Флобер Г. Госпожа Бовари / Гюстав Флобер; пер. с франц. Н. Любимова – М. : Мир, 1984. – 536 с.
834. Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественных изобразительных произведениях / Павел Флоренский. – М. : Прогресс, 1993. – 321 с.
835. Флоренский П. Имена / Павел Флоренский. – М. : АСТ, 2000. – 441 с.
836. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія міфів / Нортроп Фрай // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / упор. Зубрицька М. – Львів : Літопис, 2002. – С. 142 – 172.
837. Франкл В. Человек в поисках смысла: общий экзистенциальный анализ: Психолог в концентрационном мире / Виктор Франкл. – М. : Прогресс – 1990. – 366 с.

838. Франко І. Борислав сміється / Іван Франко // Франко І. Вибрані твори. – К. : Державне вид-во художньої літератури, 1960. – С. 394 – 580.
839. Франко І. Вибрані твори / Іван Франко. – К. : Державне вид-во художньої літератури, 1960. – 647 с.
840. Франко І. Зів'яле листя / Іван Франко. – К. : Дніпро, 1985. – 102 с.
841. Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Франко. – К. : Радянський письменник, 1969. – 191 с.
842. Франко І. Лист до А. Кримського від 26 серпня 1898 р. / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів: у 50 т.– К. : Наукова думка, 1986. – Т. 50. – С. 113 – 115.
843. Франко І. Лісова ідилія / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів: у 50 т. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 3. – С. 107 – 135.
844. Франко І. Малий Мирон / Іван Франко // Франко І. Вибрані твори. – К. : Державне вид-во художньої літератури, 1960. – С. 228 – 233.
845. Франко І. Маніпулянтка / Іван Франко // Франко І. Твори: в 50 т.– К. : Наукова думка, 1978. – Т. 18. – С. 33 – 88.
846. Франко І. Мойсей / Іван Франко // Франко І. Вибрані твори. – К. : Державне вид-во художньої літератури, 1960. – С. 134 – 179.
847. Франко І. “Наймичка” Шевченка / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів: у 50 т.– К. : Наукова думка, 1981. – Т. 29. – С. 447 – 469.
848. Франко І. Перехресні стежки / Іван Франко / упоряд. та передмова І. Андрусіяка. – Х. : Ранок, 2003. – 336 с.
849. Франко І. Поет зради / Іван Франко // Франко І. Мозаїка. – Львів: Каменяр, 2001. – С. 201 – 213.
850. Франко І. Поза межами можливого / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів: у 50 т. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 45. – С. 276 – 285.
851. Франко І. Похорон / Іван Франко // Франко І. Твори: в 3 т. – К. : Наукова думка, 1991. – Т. 1. – С. 463 – 494.
852. Франко І. *Semper tūo* / Іван Франко // Франко І. Твори: в 3 т. – К. : Наукова думка, 1991. – Т. 1. – С. 269.
853. Франко І. Смерть Каїна / Іван Франко // І.Франко Твори: в 3 т. – К. : Наукова думка, 1991. – Т. 1. – С. 328 – 350.
854. Франко І. Сойчине крило / Іван Франко // Український декамерон / уклад. Р. Піхманець. – К. : Довіра, 1993. – С. 188 – 230.
855. Франко І. Сотворення світу / Іван Франко. – К. : Обереги, 2004. – 159 с.
856. Франко І. Твори: в 3 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1991. – Т. I: Поезії. Поєми. – 666 с.
857. Франц (фон) М. - Л. Процесс индивидуации / Мария-Луиза фон Франц // Юнг К. , (фон) Франц М. – Л. , Хендерсон Дж., Якоби И. , Яффе А. Человек и его символы. – М. : Серебряные нити, 1998 – С. 155 – 226.

858. Фрезер Дж. Золотая ветвь: исследование магии и религии / Джеймс Джордж Фрезер. – М. : Политиздат, 1980. – 832 с.
859. Фрейд З. Мы и смерть / Зигмунд Фрейд // Рязанцев С. Танатология: учение о смерти. – СПб. : Восточно-Европейский институт психоанализа, 1994. – С. 13 – 25.
860. Фрейд З. По ту сторону принципа наслаждения / Зигмунд Фрейд // Рязанцев С. Танатология: учение о смерти. – СПб. : Восточно-Европейский институт психоанализа, 1994. – С. 29 – 85.
861. Фрейд З. Психология бессознательного / Зигмунд Фрейд. – М. : Просвещение, 1990. – 448 с.
862. Фрейд З. Толкование сновидений / Зигмунд Фрейд. – К. : Здоровье, 1991. – 384 с.
863. Фрейд З. Тотем и табу / Зигмунд Фрейд. – М. : Олимп ООО Изд. АМТ – ЛДТ, 1998. – 448 с.
864. Фрейд З. Я и Оно / Зигмунд Фрейд // Фрейд З. Психология бессознательного. – М. : Просвещение, 1990. – С. 425 – 439.
865. Фрейд З. Поет і фантазування / Зигмунд Фрейд // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Зубрицької М. – Львів: Літопис, 1996. – С. 83 – 90.
866. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности / Эрих Фромм. – Минск: Попурри, 1999. – 623 с.
867. Фромм Э. Бегство от свободы / Эрих Фромм. – М. : Прогресс, 1990. – 270 с.
868. Фромм Э. Душа человека / Эрих Фромм. – М. : Республика, 1992. – 439 с.
869. Фромм Э. Мати чи бути? / Еріх Фромм; пер. з англ. – К. : Український письменник, 2010. – 222 с.
870. Фуко М. Вступ / Мішель Фуко // Після філософії: кінець чи трансформація / упоряд. К. Байнес та ін. – К. : Четверта хвиля, 2000. – С. 91 – 93.
871. Фромм Э. Искусство любить / Эрих Фромм // Фромм Э. Душа человека. – М. : Республика, 1992. – 430 с.
872. Фромм Э. Человек для себя / Эрих Фромм; пер. с англ. Д. Дудинский // Фромм Э. Бегство от свободы. – Минск, 2000. – С. 367 – 667.
873. Фуко М. История сексуальности – III: Забота о себе / Мишель Фуко. – К. : Дух і літера, М. : Рефл-бук, 1998. – 288 с.
874. Фуко М. Що таке автор? / Мішель Фуко // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Зубрицької М. – Львів: Літопис, 1996. – С. 442 – 456.
875. Хайдеггер М. Искусство и пространство / Мартин Хайдеггер / ответств. ред. и сост. Р. Гальцева // Самосознание культуры и искусства ХХ века. –

- М. : Университетская книга; СПб. : Культурная инициатива, 2000. – С. 105 – 113.
876. Хайдеггер М. Исток художественного творения / Мартин Хайдеггер // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. / сост., общ. ред. Г. Косикова – М. : Изд-во Московского ун-та, 1987. – С. 264 – 312.
877. Ханке Г. На семи морях: моряк, смерть и дьявол / Гельмут Ханке. – М.: Мысль, 1989. – 319 с.
878. Хассен С. Освобождение от психологического насилия [Деструктивные культы. Контроль сознания. Методы помощи] / Стивен Хассен. – М. : Олма-Пресс, 2001. – 396 с.
879. Хвильовий М. Кіт у чоботях / Микола Хвильовий // Хвильовий М. Твори: у 2 т. – К. : Дніпро, 1991. – Т. 1. – С. 154 – 167.
880. Хвильовий М. Санаторійна зона / Микола Хвильовий // Хвильовий М. Твори: у 2 т.– К. : Дніпро, 1991. – Т. 1. – С. 379 – 487.
881. Хвильовий М. Сентиментальна історія / Микола Хвильовий // Хвильовий М. Твори: у 2 т.– К. : Дніпро, 1991. – Т. 1. – С. 487 – 536.
882. Хвильовий М. Твори: у 2 т. / Микола Хвильовий.– К. : Дніпро, 1991. – Т. 1. – 650 с.
883. Хвильовий М. Твори у 2 т. / Микола Хвильовий.– К. : Дніпро, 1991. – Т. 2. – 925 с.
884. Хвильовий М. Україна чи Малоросія? / Микола Хвильовий // Хвильовий М. Твори: у 2 т. – К. : Дніпро, 1991. – Т. 2. – С. 576 – 621.
885. Хвильовий М. Я (Романтика) / Микола Хвильовий // Хвильовий М. Твори: у 2 т.– К. : Дніпро, 1991. – Т. 1. – С. 322 – 339.
886. Хейзинга Й. Homo ludens: опыт определения игрового элемента культуры / Йохан Хейзинга // Самосознание культуры и искусства XX века / ответств. ред. и сост. Р.Гальцева. – М. : Университетская книга, СПб. : Культурная инициатива, 2000. – С. 77 – 104.
887. Хемингуэй Э. Старик и море / Эрнест Миллер Хемингуэй; пер. с англ. Б. Грибанова // Хемингуэй Э. Избранное. – М. : Просвещение, 1984. – С. 214 – 269.
888. Хоткевич Г. Авірон / Гнат Хоткевич // Хоткевич Г. Авірон. Довбуш. Оповідання. – К. : Дніпро, 1990. – С. 6 – 61.
889. Хофман А. ЛСД експриенс и реальность / Альберт Хофман // Психология религиозности и мистицизма / сост. К. Сельченков. – Минск: Харвест – М. : АСТ, 2001. – С. 462 – 473.
890. Хюбнер К. Истина мифа / Курт Хюбнер. – М. : Республика, 1996. – 448 с.
891. Цейтлин А. Труд писателя: вопросы психологии творчества, культуры и техники писательского труда / Александр Цейтлин. – М. : Советский писатель, 1968. – 563 с.

892. Цвейг С. Мария Сьюарт; пер. с нем. Р. Гальперина / Стефан Цвейг // Цвейг С. Мария Сьюарт. Мария Антуанетта. – М. : Мысль, 1992. – С. 7 – 352.
893. Цветаева М. Стихотворения. Поэмы / Марина Цветаева. – М. : Правда, 1991. – 686 с.
894. Чанышев А. Философия как “филология”, как мудрость, как мировоззрение / Арсений Чанышев // Вестник Московского ун-та: Философия. – 1999. – № 1. – С. 3 – 19.
895. Чемерис В. Загибель п’єси / Валентин Чемерис // Літературна Україна. – 2003. – 18 вересня. – С. 7.
896. Череватенко Л. Господь міцним мене створив і душу дав нерозділиму / Леонід Череватенко // Липа Ю. Нотатник. – К. : Український світ, 2000. – С. 4 – 22.
897. Череватенко Л. “Епоха йде молитви і вогня”: творчість Є. Маланюка / Леонід Череватенко. // Дніпро. – 1990. – № 3. – С. 85 – 87.
898. Череватенко Л. Ходи тільки по лінії найбільшого опору – і ти пізнаєш світ / Леонід Череватенко // Багрянний І. Людина біжить над прірвою. – К. : Український письменник, 1992. – С. 293 – 319.
899. Черемшина М. Твори / Марко Черемшина. – К. : Дніпро, 1978. – 327 с.
900. Чернюк С. Образ духовної України в творчості Т. Осьмачки / Сніжана Чернюк // Слово і час. – 2001. – № 3. – С. 65 – 72.
901. Чиж В. Психологія злодея, властелина, фанатика / Володимир Чиж. – М. : Республіка, 2001. – 416 с.
902. Чижевський Д. До характеристики слов’ян: українці / Дмитро Чижевський // Філософські твори : у 4 т. / Дмитро Чижевський / під заг. ред. В. Лісового. – К. : Смолоскип, 2005. – Т. 2. – С. 37 – 42.
903. Чижевський Д. Історія української літератури: від початків до доби реалізму / Дмитро Чижевський. – Тернопіль: Феміна, 1994. – 480 с.
904. Чопик Р. Переступний вік: українське письменство на зламі ХІХ – ХХ ст. / Ростислав Чопик. – Львів – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – 192 с.
905. Чухим Н. Проблематика статі: виникнення та генеза / Наталія Чухим // Основи теорії гендеру / за ред. В. Агеєвої, Л. Кобелянської, М. Скорик – К. : К.І.С., 2004. – С. 30 – 78.
906. Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство / Григорий Чхартишвили. – М. : Алетей, 1999. – 291 с.
907. Шалагінов Б. До проблеми міфологічної типології образу Фауста: “Фауст” Й.В. Гьоте / Борис Шалагінов // Питання літературознавства. – Чернівці: Рута, 2002. – Випуск 8 (65). – С. 3 – 10.
908. Шаповалова І. Світ його знав – Україна – ні: До 85-річчя з дня народження Івана Багряного / Ірина Шаповалов // Вісті з України. – 1991. – № 43. – С. 5.

909. Шарварок О. Дві долі – одна трагедія: Павло Тичина – Євген Маланюк: Діалог без відстані, розмова через тлумачів / Олександр Шарварок. // Київ. – 1993. – № 11. – С. 127 – 130.
910. Шевців Г. Психоаналітичні інтерпретації автобіографічного дискурсу: Гете та Руссо / Галина Шевців // *Studia philologica*. – Дрогобич: Коло, 2005. – С. 41 – 54.
911. Шевченко Т. Кобзар / Тарас Шевченко. – К. : Дніпро, 1985. – 640 с.
912. Шевчук Вал. Візійний світ його поезії і Т. Шевченко / Валерій Шевчук // Урок української. – 2003. – № 4. – С. 10 – 17.
913. Шевчук Вал. Горбунка Зоя / Валерій Шевчук // Шевчук В. Жінка-змія. – Львів: Класика, 1998. – С. 5 – 103.
914. Шевчук Вал. Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда / Валерій Шевчук // Дніпро. – 1999. – № 3. – С. 3 – 58.
915. Шевчук Вал. Привид мертвого дому / Валерій Шевчук // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2001. – № 2. – С. 132 – 192.
916. Шевчук В. “Святий Чигирин”: бачення української історії в поезії Тараса Шевченка / Валерій Шевчук // Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2001. – № 3. – С. 55 – 64.
917. Шевчук В. “Святий Чигирин”: бачення української історії в поезії Тараса Шевченка: продовження / Валерій Шевчук // Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2001. – № 4. – С. 49 – 58.
918. Шевчук Вал. Чортиця / Валерій Шевчук // Київ. – 1992. – № 5. – С. 3 – 58.
919. Шекли Р. Писатель – эгоистическое чудовище / Роберт Шекли // Аргументы и факты в Украине. – 2005. – № 17. – С. 24.
920. Шекспір У. Гамлет, принц датський; пер. з англ. Г. Кочура / Вільям Шекспір // Шекспір У. Твори: в 3 т. – К. : Дніпро, 1964. – Т. 2. – С. 319 – 530.
921. Шекспір В. Ромео і Джульєтта / Вільям Шекспір; пер. з англ. І. Стешенко // Шекспір В. Трагедії. – Х. : Фоліо, 2004. – С. 39 – 164.
922. Шеллинг Ф. Введение в философию мифологии / Фридрих Вильгельм Йозеф Шеллинг // Шеллинг Ф. Сочинения: в 2 т. – М. : Мысль, 1989. – Т. 2. – С. 159 – 374.
923. Шеллинг Ф. Об отношении изобразительных искусств к природе / Фридрих Вильгельм Йозеф Шеллинг // Шеллинг Ф. Сочинения: в 2 т. – М. : Мысль, 1989. – Т. 2. – С. 52 – 85.
924. Шеллинг Ф. Об отношении реального к идеальному в природе / Фридрих Вильгельм Йозеф Шеллинг // Шеллинг Ф. Сочинения: в 2-х томах. – М. : Мысль, 1989. – Т. 2. – С. 34 – 51.

925. Шеллинг Ф. Система трансцендентального идеализма // Фридрих Вильгельм Йозеф Шеллинг / Шеллинг Ф. Сочинения: в 2-х т. – Т. 1. – М. : Мысль, 1987. – Т. 2. – С. 227 – 488.
926. Шерех Ю. “Мені аж страшно, як згадаю”: “План до двору” Т. Осьмачки / Юрій Шерех // Шерех Ю. Друга черга. – Нью-Йорк: Сучасність, 1978. – С. 180 – 190.
927. Шерех Ю. Над Україною дзвони гудуть / Юрій Шерех // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: у 3 т.– Харків: Фоліо, 1998. – Т. 1. – С. 236 – 247.
928. Шерех Ю. Образ світу: між сном і статистикою: Василь Барка “Рай” / Юрій Шерех // Шерех Ю. Друга черга. – Нью-Йорк: Сучасність, 1978. – С. 180 – 203.
929. Шерех Ю. Поезія ясновишневого вечора / Юрій Шерех // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: у 3 т.– Харків: Фоліо, 1998. – Т. 1. – С. 278 – 292.
930. Шерех Ю. “Поет” Теодосія Осьмачки / Юрій Шерех // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: у 3 т.– Харків: Фоліо, 1998. – Т. 1. – С. 248 – 269.
931. Широке море України: документи самвидаву з України. – Париж – Балтимор: Українське видавництво “Смолоскип” імені В.Симоненка, 1972. – 378 с.
932. Шлемкевич М. Загублена українська людина / Микола Шлемкевич. – К. [Б. в.], 1992. – 157 с.
933. Шовалтер Е. Феміністична критика у пуці / Елейн Шовалтер // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Зубрицької М. – Львів: Літопис, 1996. – С. 510 – 530.
934. Шолохов М. Піднята цілина / Михайло Шолохов; пер. з рос. С. Ковганюка / – К. : Дніпро, 1973. – 611 с.
935. Шолохов М. Тихий Дон: роман в чотирьох книгах / Михайл Шолохов. – М. : Художественная литература, 1980. – Кн. 1 – 2. – 666 с.
936. Шолохов М. Тихий Дон: роман: в 4 кн. / Михайл Шолохов.– М. : Художественная литература, 1979. – Кн. 3 – 4. – 736 с.
937. Шопенгауэр А. Сборник произведений / Артур Шопенгауэр. – Минск: Попурри, 1999. – 464 с.
938. Шопенгауэр А. Свобода воли и нравственность / Артур Шопенгауэр. – М. : Республика, 1992. – 448 с.
939. Шпенглер О. Закат Европы: Города и народы. Исторические псевдоморфозы / Освальд Шпенглеор // Самосознание культуры и искусства ХХ века. / отв. ред. и сост. Р. Гальцева. – М. : Университетская книга; СПб. : Культурная инициатива, 2000. – С. 25 – 58.
940. Шпенглер О. Падіння Європи / Освальд Шпенглер // Основа. – 1996. – № 30 (8). – С. 121 – 134.

941. Шпенглер О. Падіння Заходу / Освальд Шпенглер // Основа. – 1995.– № 29.– С. 131 – 152.
942. Шпиталь І. Українці і росіяни: хто кому яка рідня? / Іван Шпиталь // Українське слово. – 2005. – № 40, 5 – 11 жовтня. – С. 8.
943. Штогрин Д. До еволюції світогляду Івана Франка: “Смерть Каїна” / Дмитро Штогрин // Визвольний шлях. – 1961. – Кн. 5. – С. 449 – 460.
944. Штонь Г. Духовний простір української ліро-епічної прози / Григорій Штонь. – К. : СП Українська книга, 1998. – 316 с.
945. Шувалов П. Немоощь Аттилы: властитель гуннов глазами германцев / Петр Шувалов // Чужое: опыты преодоления / под ред. Шукурова Р. – М. : Алетейа, 1999. – С. 259 – 276.
946. Шугай О. В Новому Ульмі, при Дунаю / Олександр Шугай // Багрянний І. Під знаком Скорпіона. – К. : Смолоскип, 1994. – С. 5 – 27.
947. Шугай О. Іван Багрянний, або Через терни Гетсиманського саду / Олександр Шугай. – К. : Рада, 1996.– 480 с.
948. Шугай О. “Пам’ятай, що я з тобою”: до 90-річчя від дня народження Івана Багряного / Олександр Шугай // Літературна Україна. – 1996. – 11 квітня. – С. 4.
949. Шугай О. Прирекла любов: нове до біографії І. Багряного / Олександр Шугай // Літературна Україна. – 1992. – 6 лютого. – С. 4.
950. Шукуров Р. Введение, или Предварительные замечания о Чужости в истории / Шариф Шукуров // Шукуров Р. Чужое: опыты преодоления / под ред. Шукурова Р. – М. : Алетейа, 1999. – С. 9 – 30.
951. Шукуров Ш. Александр Македонский: метаистория образа // Чужое: опыты преодоления / Шариф Шукуров / под ред. Шукурова Р. – М. : Алетейа, 1999. – С. 33 – 61.
952. Шумило Н. Під знаком національної самобутності / Наталія Шумило. – К. , 2003. – 339 с.
953. Шухевич В. Гуцульщина: у 5 ч., / Володимир Шухевич. – Ч. 5. – Верховина, 2000. – 332 с.
954. Щербак Ю. Причини і наслідки / Юрій Щербак // Щербак Ю. Лікарі. – К. : Дніпро, 1990. – С. 5 – 322.
955. Юнг К. Аіон / Карл Густав Юнг // Юнг К. Избранное. – Минск: Попурри, 1998. – С. 159 – 246.
956. Юнг К. Архетип і позасвідоме / Карл Густав Юнг; пер. з нім. – К. : Український письменник, 2014. – 400 с. – (Світло світогляду).
957. Юнг К. Архетип и символ / Карл Густав Юнг. – М. : Ренесанс, 1991. – 304 с.
958. Юнг К. Бог и бессознательное / Карл Густав Юнг. – М. : Олимп, 1998. – 477с.

959. Юнг К. Борьба с тенью / Карл Густав Юнг // Юнг К. Избранное. – Минск: Попурри, 1998. – С. 53 – 64.
960. Юнг К. Воспоминания. Сны. Размышления / Карл Густав Юнг – К. : Air Land, 1994. – 405 с.
961. Юнг К. Избранное / Карл Густав Юнг. – Минск: Попурри, 1998. – 443 с.
962. Юнг К. Монолог “Улисса” / Карл Густав Юнг // Юнг К. Избранное. – Минск: Попурри, 1998. – С. 381 – 416.
963. Юнг К. Нераскрытая самость: настоящее и будущее / Карл Густав Юнг // Юнг К. Избранное. – Минск: Попурри, 1998. – С. 65 – 139.
964. Юнг К. Об отношении аналитической психологии к поэзии / Карл Густав Юнг // Юнг К. Избранное. – Минск: Попурри, 1992. – С. 355 – 379.
965. Юнг К. О “синхронистичности” / Карл Густав Юнг // Юнг К. Избранное. – Минск: Попурри, 1998. – С. 427 – 443.
966. Юнг К. О становлении личности / Карл Густав Юнг // Юнг К. Бог и бессознательное. – М. : Олимп, 1998. – С. 454 – 477.
967. Юнг К. Пикассо / Карл Густав Юнг // Юнг К. Избранное. – Минск: Попурри, 1992. – С. 417 – 426.
968. Юнг К. Психологія і поезія / Карл Густав Юнг // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / упор. Зубрицька М. – Львів: Літопис, 1996. – С. 91 – 108.
969. Юнг К. Психология и поэтическое творчество / Карл Густав Юнг // Самосознание культуры и искусства ХХ века. / отв. ред. и сост. Р. Гальцева. – М. : Университетская книга; СПб: Культурная инициатива, 2000. – С. 114 – 130.
970. Юнг К. Сознание, бессознательное и индивидуализация / Карл Густав Юнг // Юнг К. Бог и бессознательное. – М. : Олимп, 1998. – С. 435 – 453.
971. Юрій М. Етногенез та менталітет українського народу. – К. : Таксон, 1997. – 234 с.
972. Юркевич П. Вибране / Памфіл Юркевич. – К. : Вид-во гуманітарної літератури “Абрис”, 1993. – 397 с.
973. Юрьев В. В тонких мирах / Валерий Юрьев. – Донецк: Сталкер, 1998. – 352 с.
974. Яворівський В. Марія з полином в кінці століття / Володимир Яворівський // Яворівський В. Твори: у 3 т. – К. : Глобус, 1993. – Т. 3. – С. 117 – 316.
975. Яворівський В. Українськість Гоголя / Володимир Яворівський // Літературна Україна. – 2002. – 14 березня. – С. 2.
976. Якобсон Р. В поисках сущности языка / Роман Якобсон // Семиотика. – М. : Прогресс, 1983. – С. 102 – 117.

977. Якобсон Р. Вопросы поэтики: постскрипtum к одноименной книге / Роман Якобсон // Якобсон Р. Работы по поэтике. – М. : Прогресс, 1987. – С. 80 – 98.
978. Якобсон Р. Избранные работы / Роман Якобсон. – М. : Прогресс, 1985. – 455 с.
979. Якобсон Р. Лінгвістика і поетика / Роман Якобсон // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Зубрицької М. – Львів: Літопис, 1996. – С. 357 – 377.
980. Яновський Ю. Вершники / Юрій Яновський. – К. : Дніпро, 1987. – 143 с.
981. Янчук О. Пороги вічності / Олесь Янчук // Липа Ю. Вірую. – Львів: Каменяр, 2000. – С. 93 – 99.
982. Яровий О. День Гоголя / Олександр Яровий // Літературна Україна. – 2002. – 13 червня. – С. 3.
983. Ясперс К. Смысл и назначение истории / Карл Ясперс. – М. : Политиздат, 1991. – 527с.
984. Яффе А. Символы в изобразительном искусстве / Аниэлла Яффе // Юнг К. Человек и его символы / К.Юнг, М. – Л. фон Франц, Дж. Хендерсон, И.Якоби, А.Яффе. – М. : Серебряные нити, 1998. – С. 269 – 302.
985. Яцків М. Лесь Мартович / Михайло Яцків // Яцків М. Муза на чорному коні. – К. : Дніпро, 1989. – С. 809 – 813.
986. Яцуляк І. Спомин з дитячих літ Франка / Іван Яцуляк // Спогади про Івана Франка / упоряд., вст. стаття, примітки О. Дея. – К. : Дніпро, 1981. – С. 33 – 35.
987. Bachofen J. Der Mythos von Orient und Okzident / J.Bachofen. – Munich, 1926 – 296 p.
988. Frye N. The archetypes of literature / N.Frye. – In: Myth and method. Modern theories of fiction New York. – N.Y., 1980. – 167 p.
989. Gardner J. On moral fiction / J. Gardner. – N.Y., 1978. – 234 p.
990. Goethe. Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit / Goethe. – Aufbau-Verlag Berlin und Weimar. Band 13. – Berlin, 1966. – 113 p.
991. Heidegger M. Holzwege / M. Heidegger – Frankfurt an Main, 1963. – 162 p.
992. Kołakowski L. Horror metaphysicus / Leszek Kołakowski. – München 1988. – 207 p.
993. Kristeva J. Strangers to Ourselves / J.Kristeva – New York: Columbsa Unversitu Press, 1991. – 76 p.
994. Mueller F. M. Chips from a German workshor – V. 4 / F. M. Mueller. – London, 1868. – 126 p.