

13. Зеров М. К. Камена. – К.: Слово, 1924. – 120 с.
14. Зеров М. К. Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1: Поезії. Переклади / Упоряд. Г. П. Кочура, Д. В. Павличка. – 843 с.
15. Зеров М. К. У справі віршованого перекладу // Життя й революція. – 1928. – № 9. – С. 133–146.
16. Зорівчак Р. П. Зеровіана майстра: До сторіччя від дня народження Григорія Кочура // Літературна Україна. – 2008. – 11 грудня.
17. Іванисенко В. П. Михайло Драй-Хмара // Письменники Радянської України: 20–30 роки. – К.: Радянський письменник, 1989. – С. 235–263.
18. Кочур Г. П. Перекладацький доробок неокласиків // Проблеми літературознавства і художнього перекладу: Збірник наукових праць і матеріалів. – Львів: НТШ, 1997. – С. 191–196.
19. Лучук О. М. Переклади М. Зерова з англійської // Слово і час. – 1990. – № 10. – С. 89–91.
20. Москаленко М. Н. Примітки // Зеров М. К. Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1. – С. 798–826.
21. Павличко Д. В. Безсмертний майстер // Зеров М. К. Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1. – С. 14–20.
22. Рильський М. Т. Микола Зеров – поет і перекладач // Зеров М. К. Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1. – С. 3–13.
23. Тен Б. [Хомичевський М. В.]. Чим я завдячую Зерову // Літературна Україна. – 1987. – 18 червня.
24. Тетеріна О. Б. Переклад у концепції національної літератури Івана Франка // Слово і Час. – 2007. – № 12. – С. 15–23.

А. В. Соколова

ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ НАРОДНО-ХРИСТИЯНСЬКОЇ МІФОЛОГІЇ У РОМАНІ МАРИНИ ГРИМИЧ «МАК ЧЕРВОНИЙ В РОСІ»

Сучасний літературний процес характеризується складною взаємодією багатьох формально-змістових чинників, що призвело до формування поетики «неоміфологізму», характерною рисою якої є активне використання легендарно-міфологічних структур.

Процеси «реміфологізації», які активно відбуваються в українській літературі на початку ХХІ ст., позначені складністю рівнів освоєння фольклорно-міфологічних традицій, очевидною скерованістю на дослідження суперечностей духовного світу особистості. У новому культурно-історичному контексті загальновідомі міфи й легенди підлягають прямому чи опосередкованому осучасненню, набувають національно-психологічних характеристик народу, що їх використовує. На думку А. Нямцу, в результаті цього здійснюється складний взаємопов'язаний процес онтологічної та аксіологічної «перевірок» подієво-семантичних домінант традиційних структур: з одного боку, сучасні реалії допомагають глибше осмислити універсальні морально-психологічні проблеми загальнокультурних зразків; з іншого – позачасові колізії легендарно-міфологічних структур, накладені на конкретний національно-історичний матеріал, часто пропонують несподіване з

погляду повсякденної свідомості дослідження глибинних джерел сучасного духовного континууму» [4, с. 4].

Відтворення міфа як зразка буття, представленого досвідом, не є прямим поверненням інтелектуального й філософського начала в людині, з її глибоким знанням національної історії й культури, релігії та наукових, філософських концепцій, з декодуванням національних культур, переглядом поглядів на свій вітчизняний фольклор. У неоміфологічній свідомості фокусуються враження різних рівнів свідомості – внутрішньолітературних, загальнолітературних, повсякденної дійсності й вікового людського досвіду, зафіксованого в міфі.

Розглядаючи міф як «альтернативну реальність», сучасний митець подає новий погляд на світобуття, в якому виявляються універсальні парадигми існування, одвічні загальнолюдські цінності. В сучасній антропології, як зауважує Я. Поліщук, «міф сприймається як універсальний культурний феномен, значення якого виходить поза конкретні часові виміри (проте в кожен епоху інсталюється в духовних координатах часу) як первісний код символів, смислів, світоглядних уявлень чи, за узвичаєним у науці терміном, архетипів» [5, с. 36].

Особливо активно міф матеріалізується у творчості М. Гримич, для якої міфологізм є художнім прийомом і водночас іманентною ознакою світовідчуття. Мета статті – дослідити архетипи народного світогляду в романі письменниці «Мак червоний в росі...» (2005) та з'ясувати їх роль у формуванні етноміфопоетичної традиції.

Твір М. Гримич – вражаюча розповідь про «покоління, народжене в 60-х роках ХХ століття – покоління світлого смутку і обережної радості...», сповнений ностальгійними мотивами та містично-готичними подіями. Жанрова природа твору засвідчує його близькість до казкової прози, для якої характерними є такі ознаки, як таємничість, чудесність подій, динамічність їх розгортання. Центральним мотивом є мотив подорожі, дороги її головного персонажа [3, с. 427]. Так, життєвий шлях героїв роману віддзеркалює архетипну дорогу міфологічних персонажів за такою традиційною схемою: перехід з дитинства до юності, зрілості через випробування, втаємничення у доросле життя, тобто ритуал ініціації. Цей перехід з одного вікового стану в інший є безперервним і обумовлює особливість казкового хронотопу.

Зображуваний у романі М. Гримич простір, як у казці, величина умовна. Він ділиться на два виміри – «цей світ» і «той світ». Між цими вимірами плінна межа. Простір і час тут нерозривно зв'язані між собою: «Концепція єдності простору, в якому відбуваються події, невіддільна від концепції єдності часу [...] Як є тільки емпіричний простір, є тільки емпіричний час, що вимірюється не числами, днями, роками, а дією героїв. Тільки відносно до цієї дії час існує як реальний фактор оповіді, але сам по собі ролі не грає» [6, с. 313].

Сюжетна лінія роману розвивається в двох часових просторах. Оповідуючи про події, що відбуваються з персонажами твору, авторка повертається до далеких 60-х років ХХ століття, які стали зав'язкою сюжету. Паралельно «Маку

червоному в росі...» в книзі живе інший роман – не менш важливий і для самої письменниці, а для героїв, а в розв'язці – і для читача.

Лейтмотивом твору є мотив смерті, який постає у найрізноманітніших виявах, наявний у характеристиках майже всіх персонажів (можна сказати, що кожен з них характеризується саме з позиції свого ставлення до смерті): похмурі фантазії Масюні; інтерес Чижика до самогубств; тема смерті в романах Рюрика; суїцидальні нахили дітей 60-х років.

Уявлення про смерть і безсмертя формувалося в людській свідомості не тільки як результат природної реакції індивідуума на тимчасовість свого земного буття, а й як своєрідна форма компенсації, яка давала можливість психологічно й емоційно долати страх перед неминучим завершенням земного буття. Смыслова опозиція «життя–смерть» як у первісній свідомості, так і сьогодні не відтворює закінченої і стабільної моделі світу, а навпаки, є постійною константою духовних пошуків і роздумів.

Первісний синкретизм природи і людини зумовив сприйняття смерті в архаїчних культурах не як припинення існування чи перехід у небуття, а як черговий етап у циклічній повторюваності життя. Спираючись на дослідження канадського літературознавця Н. Фрая, зокрема його працю «Анатомія критики» (1957), треба зауважити, що первинно у житті індивіда домінував принцип неперервності. Відтак, закономірним було трактування смерті як перехідного стану до нового народження чи переродження особистості.

На думку російського вченого Е. Мелетинського, свідомість людини завжди відображає міфологічний вектор циклічності життя, при цьому перехід від народження до смерті доповнюється переходом від смерті до народження (принцип неперервності) [7, с. 106-107]. Для М. Гримич життя і смерть у природі є частиною великої драми людської смерті і воскресіння, адже природа постійно піддається регенерації: мусить вмирати, щоб народжуватися й жити знову. Подібну думку висловлює один з героїв роману – Чижик: «...Після смерті люди продовжують своє існування. Тільки не в цьому світі, а в «тому». Світ мертвих – «той світ» – майже такий, як і цей. Там люди живуть, працюють, орють, сіють. Адже в нашій народній мові нечасто вживають слово «помер»: переставився (тобто перетнув межу, перемістився з цього простору в той). Ще є слово «відійшов». У нас є така версія: якщо рано вийти з дому в поле і прикласти вухо до землі, то можна почути, як під нею гонять волів на пашу «Гей! Гей!». Просто і ясно. І ніякої містики. Все як тут» [2, с. 65].

Розповідаючи історію про двох дівчат, які наклали на себе руки, але змушені продовжувати життя на землі, письменниця використовує пласт народних вірувань у те, що грішна людина проходить певні кола очищення, перш ніж перейти у наступне життя. Міфологічно-ритуальне зіткнення зі смертю є необхідним моментом відродження. Інакше кажучи, треба померти, щоб могли народитися знову.

Часто ініціація передбачає тяжкі випробовування, такі, як зіткнення зі смертю чи вимушене заподіяння смерті. Проходження через смерть є виходом поза емпіричні просторово-часові рамки у «вічне» (універсальне), що наближує

героїв до прадавніх архетипних ситуацій: «Ляля знала напевно, що зі смертю не можна гратися, не можна її накликати» [2, с. 6].

Одним із провідних мотивів твору є мотив пригадування, яке тотожне поверненню до своєї істинної суті: героїні опиняються в умовах, коли для віднайдення у собі відповідей на життєво важливі питання їм необхідно звернутися до минулого – власного й родинного, родового, національного.

У романі М. Гримич особливості хронотопу не просто пов'язані з мотивом пригадування – вони зумовлені ним: в переломний, кризовий момент свого життя героїні опиняються в місці, де здобувають можливість з'єднати розірвані ланки часу, відновити своє істинне «я». Ляля і Масюня, які почуваються чужими в людському світі, їдуть на місце «хронотопного зламу» в Карпатах. Вони підсвідомо прагнуть єднання з першоосновами буття, долучення до великої духовної спільноти, зв'язки з якою були призабуті, хоч і ніколи не переривалися.

Органічну містику М. Гримич пов'язує з життям героїв, які насправді перебувають, чи то існують, в проміжному стані між життям та смертю: « – Ви перебували в лімінальному стані, – пояснив Чижик. – Тобто в переходовому. На межі між цим світом і тим...» [2, с. 157]. Викликає подив те, що іноземний науковець Гайгер, який займається вивченням паранормальних явищ, запрошує літераторів та письменників, покоління, народжене в 60-х – дітей київської інтелігенції, в карпатську «зону хронотопного зламу», з тим, щоб розібратись у національній паранормальності, провокуючи супутників на розмови про «живих» та «неживих». Гості стають свідками дивних подій та починають спостерігати не тільки за духами, що мешкають в пансіонаті, а й один за одним, мовляв, хто ще, крім мене, бачить привидів. Пізніше стає відомо, що всі. Адже, насправді, не всі вони ще є «живими» на даний момент: «– Ви не відчуваєте, що тут, у горах, є певний хронотопний розрив? Часово-просторова «чорна діра» [...] – Це не лише тут, у цій місцевості. Є такі точки на планеті, де щось дивне відбувається з часом: або він скажено летить, або навпаки, зупиняється [...] з простором, який раптово з неперервного стає дискретним, наче ми опиняємося на іншій планеті. Тут збігаються різні часові пласти: минуле й майбутнє, а теперішність геть зникає. Саме тому в таких точках з'являються примари минулого і знаки майбутнього, усе переміщується і перевертається з ніг на голову!» [2, с. 47].

Відтворюючи нав'язливу атмосферу смерті й водночас нагромаджуючи картини старого Києва, авторка поступово підводить читача до розгадки головної таємниці героїнь – Лялі й Масюні. Їхня «неприкаяність», «невписаність» у світ пояснюється одним: обидві давно мертві і продовжують існувати тільки як привиди. Містична подорож, яку організують для них Чижик і Гайгер, має на меті допомогти їм відійти на «той світ», де вони мусять бути за логікою світобудови. Хронотоп Лялі й Масюні, їхній ідеальний часопростір – Київ 60-х – лишився в минулому.

Рятівний процес пригадування майже завжди відбувається в потойбіччі, отже, і хронотоп у романі постає як певна аномалія, часопросторове викривлення.

М. Гримич виводить цілий ряд «чорних дір», де час і простір зазнають викривлення. Це карпатська хата, де мешкає привид мольфара; урвище, над яким зависає машина мандрівників; київське метро, де пасажери перебувають «у безчассі, ...поза простором».

Мотив пригадування також поєднується тут з мотивом ініціації: Ляля не може досягнути своєї істинної сутності, бо вона «забула», що відбулося з нею після стрибка в Дніпро. Тільки після відновлення розірваних ланок пам'яті Лялі стає зрозумілою суть її конфлікту зі світом: вона – привид, отже, вона чужа довколишній дійсності.

Змальовуючи подругу Лялі – Масюню, М. Гримич використовує весь арсенал фольклорної образності, позначеної давніми ментальними маркерами: «Масюня була яскравою маленькою істотою. Вона була тропічним метеликом, який злетів на скромні українські луки [...] Масюня вдягнена в екзотичне вбрання: яскраво-червона спідниця «тетянкою», яку носила її прабабуся в ХІХ столітті, коли була дівкою, полотняна сорочка з величезними пишними рукавами, щедро усипаними вишивкою, в оксамитовій зеленій керсетці і разками коралів і мониста, на пальцях масивні перстні, а на голові – вінок із свіжих криваво-червоних маків («мак червоний в росі...») [2, с. 63].

Символічний образ квітки маку постійно супроводжує події то у вигляді маківки в Масюниних косах, то як пелюстка, залишена серед зими мольфаром, то як рядок із популярної у 60-х роках пісні «На долині туман...»:

«На долині туман,
На долині туман упав,
Білі ніжки в росі,
Білі ніжки в росі скупав.
Попід гору дівча,
Попід гору дівча ішло,
Мак червоний в село,
Мак червоний в село несло» [2, с. 136].

Створюючи у романі два світи, міфологічний і реальний, письменниця вдається до персоніфікації природи, повертаючи читача до міфопоетичних систем, де мак асоціювався зі сном та смертю, а туман здавна уособлював лихо, небезпеку, загрозу, невизначеність, тугу. Нестача світла й надлишок вологи уподібнюють туман первозданному станові світу, хаосу. З останнім його також зближує суть форм і обрисів, утрудненість орієнтації. Він символізує стан, в якому здійснюються помилки та непорозуміння. Туман у романі використано як одну з умов ініціації. Заблудла душа мусить пройти від тьми до світла крізь хаос – туман: «Туман дедалі густішав. Тепер можна було розгледіти лише спину того, хто йде попереду. Складалося враження, що туман хоче роз'єднати вервечку людей, хоче щоб ті погубилися і розчинилися в ньому» [2, с. 161].

Цікаво трансформуються в романі М. Гримич фольклорні образи помічників, які супроводжують героїв у потойбіччі. З'являється ціла галерея медіумів-контактерів, через яких здійснюється з'вязок із «тим світом»: мольфар, дядько Дмитро, баба Вера. Про це зазначає один з героїв роману – Гайгер: «Ми з

бабою Верою провідники між цим світом і тим [...] Рятуємо заблудлі душі...» [2, с. 179]. Стара, досвідчена жінка – баба Вера, яка знає таємниці природи, проводить ритуал очищення, у результаті якого героїні роману переходять межу смерті; за нею ж перед ними відкривається нове життя. Саме там вони врешті-решт можуть стати щасливими.

Ляля й Масюня виявляються чужими у світі людей, зате підтверджують свою тотожність «тому світові», куди й відходять. Позбавлені здатності відчувати, не отримуючи насолоди від плотського кохання, вони не мають інстинкту продовження роду і тільки пройшовши ініціацію, випробування на самототожність, повертають собі здатність відчувати біль та насолоду. Цікава деталь: баба Вера, хранителька «того світу», пригощає своїх гостей борщем, смак якого здатен оцінити тільки той, хто мусить залишити людський світ.

Власне, тут ідеться про культ предків, вшанування пам'яті померлих і віру в їхнє вічне буття. Віра в потойбічне родинне вогнище, цю основу основ, особливо важлива для людини, яка перебуває в стані помежів'я, переживає кризові моменти свого життя. Потойбіччя, в якому мешкають предки, неодмінно пов'язується з ментальними уявленнями про «той світ». Чижик наголошує на прагматичності української культури, яка споконвіку мислить «той світ» як потойбічний аналог речового, людського світу. «В усіх культурах – від найдавніших і до нинішніх – існує культ предків у тому чи іншому вигляді. Незалежно від того чи віримо ми у життя після смерті, тілесне чи безтілесне, наші предки, і не тільки наші предки, а й ширше – духи померлих – постійно з нами» [2, с. 54].

Тут доречно згадати поняття історичної інверсії, запропоноване М. Бахтіним, суть якого полягає в тому, що «міфологічне і художнє мислення локалізує в минулому такі категорії, як мета, ідеал, справедливість, досконалість, гармонійний стан людини і суспільства тощо [...] Щоб надати реальності тому чи іншому ідеалу, його мислять як такий, що вже був колись у Золотому віці, в «природному стані», як такий, що існує в теперішньому за тридев'ять земель, за океанами, якщо не на землі, то під землею, якщо не під землею, то на небі. Ладні швидше надбудувувати дійсність (теперішнє) по вертикалі вгору і вниз, ніж іти вперед по горизонталі часу» [1, с. 183–184].

Осягнувши свою потойбічну сутність, Ляля пригадує, що побачила під водами Дніпра: «...ці води Дніпра ці міфічні первісні води моря-окіяну містять під собою кілька світів потойбічний світ існує не на небесах а під водами Дніпра під водами Дніпра було кілька світів один світ це світ померлих сіл затоплених при будівництві численних ГЕС ці села продовжують жити разом з душами померлих на затоплених сільських кладовищах хоч могили й викопували проте кладовища вічні кладовища не там де захочуть зробити їх люди кладовища це спільні місця на землі визначені Світовим Розумом і Світовою Долею тому кладовища вічні...» [2, с. 141].

Незважаючи на сакральну сутність Дніпра, який має для українців – давніх і сучасних – таке саме значення, як Ганг чи Євфрат для інших народів, люди під його водами продовжують займатися цілком земними справами. Таке бачення

«того світу», властиве міфологічному світогляду українців: «Дніпро це не просто ріка Дніпро це міфологічна ріка сакральна ріка як Ганг як Ніл як Тибор як Єфрат як Амазонка як Міссісіпі Дніпро це світотворчі води це первісний океан море-окіян з якого і походить весь світ Дніпро це первісний море-окіян а не питна вода а не географічний об'єкт це первозданні води з яких все починається і в яких все закінчується там живе міфічна риба-потвора яка поглинає людей обраних людей і вивергає їх на берег для нового життя...» [2, с. 53]. Як бачимо, М. Гримич формує свій концепт міфологеми смерті і воскресіння, в якому поєднує елементи міфологічної і релігійної свідомості. Письменниця погоджується з головною ідеєю християнської теології, за якою життя не закінчується з настанням смерті. Водночас вона не заперечує язичницьких переконань про можливість нового народження, що ототожнюється з циклічністю природних явищ.

Авторка роману демонструє надзвичайно цікавий процес нашаровування довкола прадавніх, архетипових образів нових смислів, що відображають складний внутрішній світ мислячої людини, яка зберігає зв'язок із основами буття свого народу.

Список використаних джерел

1. Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе* // Бахтин М. М. *Литературно-критические статьи*. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 183–184.
2. Гримич М. В. *Мак червоний в росі...: Роман*. – К.: Дуліби, 2005. – 192 с.
3. Лановик М. Б., Лановик З. Б. *Українська усна народна творчість: підручник*. – 4-те вид., стер. – К.: Знання-Прес, 2006. – 591 с.
4. Нямцу А. Є. *Трансформація літературної традиції (закономірності та своєрідність)* // *Вісник Львівського університету*. – Серія «Філологічні науки». – 2004. – Вип. 33. – Ч. 2. – С. 3–8.
5. Поліщук Я. О. *Поліфункціональність міфу в поезиці модернізму* // *Слово і час*. – 2001. – № 2. – С. 35–45.
6. Пропп В. Я. *Поэтика фольклора*. – М.: Лабиринт, 1998. – 352 с.
7. Мелетинский Е. М. *Поэтика мифа*. – М.: Наука, 1976. – 407 с.

Л. М. Топчій

СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ ОДНОРІДНОСТІ В СУЧАСНІЙ ГАЗЕТНІЙ МОВІ

Найважливіше соціальне призначення публіцистичного стилю – формування суспільної думки на реальних прикладах та зразках з усіх сфер життєдіяльності людини, що визначає конкретне функціональне навантаження різних публіцистичних жанрів. Усі публіцистичні тексти, що перебувають у колі наших інтересів, вміщують повідомлення про конкретні факти дійсності (інформаційно-комунікативна функція), завдяки чому і здійснюється вплив на суспільну думку (функція впливу).

Мова преси як жанровий різновид публіцистичного стилю, що