МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ М. П. ДРАГОМАНОВА

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

МОШНОРІЗ МАРІЯ МИКОЛАЇВНА

УДК 821.161. 2.09-1/-3 Черкасенко

МІФОПОЕТИКА ТВОРЧОСТІ СПИРИДОНА ЧЕРКАСЕНКА

10.01.01 – українська література

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.
_____М. М. Мошноріз

Науковий керівник
доктор філологічних наук, професор
Погребенник Володимир Федорович

Київ –2020

АНОТАЦІЯ

Мошноріз М. М. Міфопоетика творчості Спиридона Черкасенка. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності – 10.01.01 – українська література. Національний педагогічний університет імені М. Драгоманова. – Київ, 2020.

У дисертації вперше здійснено системний аналіз творчої спадщини С. Черкасенка в міфологічному ключі, досліджено цілісну міфопоетичну модель світу автора, що відображає його міфопоетичне світосприйняття та мислення; прослідковано еволюцію письменника в освоєнні міфологізму наприкінці XIX – у перші десятиліття XX ст. Окреслено систему бінарних опозицій як основних складових поетичної моделі світоустрою у творчості С. Черкасенка; встановлено особливості актуалізації міфологем, архетипів, та міфосюжетів у творах митця.

У першому розділі «Міфологічна парадигма літератури і творчість Спиридона Черкасенка» висвітлено теоретичні засади використання міфу в художній творчості, схарактеризовано історико-літературні аспекти функціонування традиційних міфологічних сюжетів, мотивів та образів у красномовному письменстві кін. XIX – поч. XX ст. За доби модернізму в письменників з системно сформованим індивідуальним стилем на перший план виходять неоміфологізуючі підходи, твориться рафінована культура літературного міфологізму, продукуються так звані авторські міфи.

С. Черкасенко, продовжуючи літературну традицію романтиків, у власних художніх текстах запозичив та трансформував, надав нового осмислення міфологічним елементам, враховуючи найактуальніші проблеми самовизначення українського народу і виборення ним волі, чим сприяв інтеграції українського письменства у загальноєвропейські процеси реміфологізації буття кін. XIX – поч. XX ст. У різножанрових творах С. Черкасенко вдається до наслідування національної міфології, запозичення мотивів, образів і цілих міфологічних сюжетів, нетрадиційно переосмислюючи та трансформуючи

національну й інонаціональну міфологічну стихію та продукуючи власний національний міф.

Міфопоетичний світ лірики та ліро-епосу С. Черкасенка побудований на бінарних опозиціях «Україна – чужина», «добро – зло», «світле – темне», що передають авторське сприйняття світу. Центром міфопростору поезії С. Черкасенка є Україна (часто уподібнена Єрусалиму), яка асоціюється з раєм, а український народ зіставляється з нездоланним Антеєм через тактильний зв'язок із матір'ю-Землею. Автор переконаний, що будь-який народ нездоланний, доки житиме на своїй рідній землі, плекатиме традиції і віру предків. Національними героями в поезії Черкасенка є козаки Байда, Залізняк, Іван Гонта, які підпорядковуються законам авторського патріотизму, вирізняються жертовністю та відмовою від власного «я» заради рідної країни, а також українські січові стрільці. Загальним міфологічним концептом поезії митця виступає єдність людини та природи, органічно пов'язана з українським степом, що є категорією свободи, волі, місцем зародження і тривання вільного духу.

Противагою сакральному центрові є чужина, часопросторову дійсність якої автор зобразив у чорному кольорі (чи без барв), – з нею пов'яний мотив пошуку втраченого раю. Основним елементом міфопоетичного простору є шлях, що асоцієються з початком повернення ліричного героя до сакрального центру. Міфологема шляху символізує шлях спокути, не однієї людини, а цілого народу, який зображено як шлях по воді (цикл «На тихі води, на ясні зорі»).

Міфопоетична модель світу лірики та ліро-епосу С. Черкасенка представлена низкою міфологем. Це, зокрема, міфологеми ночі, сонця, спрута, міста, дзвону, орнітологічні міфологеми (крук, ворон, сич, чайка, соловей).

Міфологема ночі – один із центральних образів всієї поетичної творчості С. Черкасенка, що має антропоморфну та зооморфну подоби. Ця міфологема дуалістична: як пітьма – ніч пов'язана з первісними страхами перед невідомим, злом, відчайдушністю, божевіллям, смертю. А ще вона – час кохання та любощів, з яким пов'язані любов, випробування пристрастю, окрилення ліричного наратора. С. Черкасенко створює свій символічний міфосвіт, де владарює «вічна ніч» –

Царство Ночі, «царство сонне». Ніч як покровителька людей доброї волі (балада «Бранка»), набуває додаткового смислового навантаження, увиразнюючи національний міф визволення.

Особливе місце в поетичній спадщині С. Черкасенка належить міфологемі сонця, яка поєднує язичницькі значення та релігійну ортодоксію. Художню трансформацію С. Черкасенка цієї міфологеми засновано на геліоцентричному розумінні центру Всесвіту – еквіваленту слави, величі, божественності. Сонце актуалізує в ліриці С. Черкасенка міфопоетичні сенси: джерела світла, центру буття та інтуїтивного знання, втілення волі. Воно – орієнтир на життєвому шляху, з яким асоціюється мотив праведної життєвої дороги, осяяної сонцем. Міфологема сонця в експресивному мовомисленню С. Черкасенка має істотні ознаки близнюкового міфу про створення людини Сонцем, із яким пов'язуємо мотив побратимства. Автор ідейно й естетично модифікував космогонічний міф про боротьбу Сонця із драконом, що персоніфікує Хаос. Зміну політичної ситуації в країні, відновлення й утрату державності України початку XX ст. С. Черкасенко передає як міф про кінцеве викрадення Змієм (архетип загарбника) дівчини-України.

Відгуки Черкасенка віршем на події Національної революції не лише продовжили традиційний фольклорний ряд символів (Краси-Дівчини й Нені-України, чорних круків тощо), а й набули нового забарвлення. Лірика С. Черкасенка абсорбувала й цілком нові образи-символи, як-от, Спрута. Цей не знаний у народному бестіарії восьминіг – на перший погляд несподіване, проте історично вмотивоване втілення лютого ворога Дівчини-України.

У другому розділі «Дискурс міфологізму в художній прозі С. Черкасенка» досліджено особливості актуалізації міфологем, архетипів, традиційних мотивів та міфосюжетів у епічних жанрах письменника.

Художній світ малої прози С. Черкасенка змодельовано так, що визначальною рисою міфопоетичної картини світу оповідань є бінарні опозиції «верх – низ», «світло – темрява», «свій – чужий». Особливу увагу в оповіданнях автор приділяє межовому простору (до межових образів належать поле, степ, вода, вогонь). Міфопоетичні структури малої прози С. Черкасенка проявляються на рівні тематики

(біблійна міфологія), сюжету і композиції (міфологеми смерті, дороги) та художньо-стильових засобів (хронотопна та кольорова символіка). Міфопоетична картина світу спроектована в контексті давніх міфологічних уявлень про антисвіт-пекло, оформлено за співдії натуралізму. Здебільшого в центрі міфопростору оповідань перебуває Космічна Гора, що об'єднує небо та землю («Чорний блиск», «Нерви»).

Досить часто на сюжет оповідань накладається християнський міф. У цьому разі їхні сюжети зіставні з біблійними мотивами про спокуси Єви змієм та вигнання перших людей з раю («Нескінчена поема»), історією біблійних Марії та Марти («Марта та Марія»), християнським міфом про Юдиту («Юдита»). В епіка поширені також міфологічні мотиви вибору життєвого шляху («Марта та Марія»), індивідуальної есхатології душі – її руйнування й оновлення («Пастка»), руйнування світу традиційних цінностей, у якому не важливі сімейні стосунки і ціннісні орієнтири («Нескінчена поема»).

Міфологему смерті в оповіданнях С. Черкасенка відтворено як симбіоз міфологічних елементів та біблійно-християнських первнів. Відхід людини асоціюється з вічним спокоєм, у якому немає ні болю, ні турбот, на противагу гірким і ненависним реаліям життя. За допомогою оніричного мотиву С. Черкасенко зобразив перехід із одного світу в інший («Чорний блиск»). Оригінальним є зображення духовної смерті героя за допомогою архетипу блудного сина («Нерви»).

Роман «Пригоди молодого лицаря» С. Черкасенка акумулював ознаки українського національного міфу, у якому поетизуються вільні, сміливі, відважні та сильні духом герої-козаки, що обороняють незалежність Батьківщини, її предківську віру, шанують культуру та традиції.

Автор роману створив власну модель благого іншосвіту. Царство лицарів-козаків, Запорозька Січ, яка постає еквівалентом міфологеми Раю – місця абсолютного щастя, сакрального центру, до якого скерована душа лицаря-воїна. Місце завершення ініціації культурного героя, цей сакральний концентр розташований у вертикальній площині (внизу), й у такий спосіб позначено «нижнє розташування благого світу». Запорозька Січ у романі є просторовим ядром,

гарантом національного буття, колискою лицарства, незбіжною з навколишнім міфопростором. Шлях до неї непростий і асоціюється з перебігом послідовної зміни та вдосконалення головного героя.

У романі міфологема степу репрезентує особливості національної рецепції природи й світосприйняття автора. Її побудовано на архетипній основі з поєднанням східнослов'янського солярного міфу і християнської міфології та певними авторськими унесеннями. С. Черкасенко художньо концептуалізував степ як захисток для людини, місце, де вона почуває себе вільною. Український степ – це аґональний простір, – там окрім козаків, почувають себе господарями татари та турки. Уже багато віків свідком непримиренної боротьби козаків із татарами є степова трава тирса (ковила).

Міфопростір роману – бінарний (його умовно можна розділити між чоловічою і жіночою зонами) з опозицією «захід – схід». Місцем абсолютного щастя в чоловічому міфопросторі є Січ та хутір, а у жіночому просторі його пов'язуємо з міфологемою Дому. У міфопросторі роману хутір – утілення міфологеми «земного раю», мрії лицарів-козаків про світ гармонії, спокою і достатку. Хутір – це локус міфологізованого абсолютного щастя, до якого прагне козацька душа. Тож і хутір Павла Гулого став аналогом космічної впорядкованості, рукотворною моделлю гармонії, побудованої за зразком Січі.

Мотив ініціації формує героїчно-міфологічний сюжет роману і впливає на становлення цілісності героя. Мотив ініціації взаємопов'язаний із мотивом подорожі та низкою подвигів героя, відображаючи процес індивідуального гартування. Ініціація в романі тривала в часі, тому передбачає проходження кількох етапів за таким алгоритмом: руйнування соціальної ролі та відокремлення від звичного – перетин кордонів «чужого» простору – зміна імені – проходження випробувань – битва з чудовиськом – прийняття в лицарське братство – відродження – набуття досвіду.

С. Черкасенко відобразив козацькі міфологію та звичаї: прийняття до козацтва, побратимство, культ шаблі як приналежність до лицаства, лицарські поєдинки та подвиги, характерництво. Український козацький світ у романі постає

як світ світлий, позитивний, а світ ворогів (відповідно до традиції, зокрема літературної XIX ст., це поляки та турки) – антисвіт, зосередження зла.

У третьому розділі, «Міфопоетика драматургії С. Черкасенка», головну увагу приділено висвітленню в аспекті міфологізму драматичних етюдів, ескізів, драм і трагедій, функціонуванню образів-символів у таких творах, як «Казка старого млина», «Старе гніздо», «Про що тирса шелестіла», «Ціна крові».

У драмах «Старе гніздо» та «Казка старого млина» змодельовано есхатологічні передчуття суспільства, у яких, як і в есхатологічному міфі, набуттю нового статусу світу передують ліквідація старого, трагічні втрати і тимчасовий стан соціального хаосу. Синекдохальне зображення цілого через частину характеризує міфологічний тип світогляду і мислення письменника. У «Старому гнізді», зокрема, автор реалізував есхатологічну модель, яка песимістично висвітлила майбутнє панського роду. Драма ж «Казка старого млина» кінець світу-космосу відтворила через масштабні узагальнення «екологія природи – екологія душі» (катаклізм природи під наступом цивілізації). В обох драмах есхатологічний мотив пов'язано з міфологемою смерті, що ґрунтується на семантичній опозиції «життя – смерть». Так драматург розкрив трагедію людини та родини, людини та природи на тлі умовно історичному. У цих драмах автор змоделював трирівневу структуру есхатологічного міфу, де перший рівень передбачає глобальну деформацію світопорядку, культурних норм і правил. У «Старому гнізді» родинний незмінний устрій зруйновано, зв'язок поколінь втрачено. Як наслідок молодь байдужіє до родинних цінностей, сім'я живе гріховним життям. У «Казці старого млина» Ваґнер знищує природу незайманих степів, що стає причиною хаосу світобудови.

Другий рівень структури есхатологічного міфу – момент розкриття повної істини про світ, що минає, і про всіх, хто жив в ньому і діяв. Це момент підбиття підсумків історії. У драмах опосередкована персоносферою авторська характеристика світу зроджує аналогію з пеклом на землі. Однією з причин зміни раю на пекло стає першогріх засновника роду («Старе гніздо»), приміряння Ваґнером на себе ролі месії («Казка старого млина»).

Третій структурний рівень есхатологічного міфу – опис прийдешнього світу, що змінить дотеперішній. Новий світ зображено кращим, здатним подолати суперечності дійсності, сучасної авторській. Новий тип помешкання – дача – є авторською антитезою до дворянського гнізда, натяком на прийдешнє щасливе життя («Старе гніздо»). Пророчими ж словами Сусанни відтворено віру в оновлення природи («Казка старого млина»).

Якщо есхатологічний мотив «Казки старого млина» реалізується через всесвітню пожежу, то в «Старому гнізді» утоплення Ольги, початкувало руйнування світу за християнськими традиціями (загибель землі в хвилях океану).

Апокаліптичне пов'язання з біблійними есхатологічних мотивами властиве драматичному ескізу «Жах», сюжет якого корелює з християнським Судним днем. Біблійний мотив жертовності – основа сюжету ескізу «Повинен», у якому безіменність та знеособленість героїв є виявом символістської концепції. Одноактні драматичні твори передає надію на спасіння, віру в нове життя через сонячну символіку.

У драматургії С. Черкасенка продуктивно функціонують бінарні опозиції: космологічні (суперечка між Богом та Дияволом в драмі «Ціна крові»), біологічні (чоловіче й жіноче в драмі «Про що тирса шелестіла»), етичні (добро і зло в драмі «Ціна крові»).

Трагедія «Про що тирса шелестіла» подієво апелює до історичного минулого козацьких часів. Постать головного героя, народного легендарного козацького ватажка Сірка, автор розкрив у іншому аспекті, відмінному від народнопоетичної традиції. Його пов'язано з мотивом двійництва, застосованого при моделюванні двосвіття хутір – степ, упровадженні прийому сну. Протистояння Ісуса та Юди в «Ціні крові» можна тлумачити аналогічно як антагоністичне двійництво.

У висновках синтезовано підсумки аналітичних спостережень та окреслено еволюцію міфомислення та міфописьма С. Черкасенка.

Ключові слова: архетип, міф, міфологізм, міфопоетика, міфотворення, міфоаналіз, міфологема, хронотоп, міфопоетична модель світу, реміфологізація.

SUMMARY

Moshnoriz M. M. Mythopoetics of Spyrydon Cherkasenko's works. – Manuscript.

Thesis for obtaining a scientific degree of Candidate of Philological Sciences, specialty 10.01.01 – Ukrainian literature. M. Drahomanov National Pedagogical University. Kyiv, 2020.

Abstract Content. The dissertation represents the newly carried systematic analysis of S. Cherkasenko's literary heritage in the mythological key, the integral mythopoetic model of the author's world which reflects his mythopoetic world of perception and mentality; the writer's evolution in the development of mythology at the end of XIX – in the first decades of XX century. The system of binary oppositions as the main components of the poetic model of the world order in S. Cherkasenko's works has been outlined; the actualization peculiarities of mythologems, archetypes and mythological plots in the artist's works have been determined in the research.

The first part «Mythological paradigm of literature and Spiridon Cherkasenko's works» highlights the theoretical grounds of myth use in art, characterizes the historical and literary aspects of traditional mythological plots, motifs and images in eloquent writing of the late XIX early XX centuries. In the era of modernism, writers with a systematically formed individual style were inclined to give priority to the neomythologizing approaches, a refined culture of literary mythology was formed and so-called authors' myths were produced.

Developing the literary tradition of Romanticism, S. Cherkasenko borrowed and transformed new mythological elements in his own literary texts, giving them a new understanding, and taking into account the most urgent problems of Ukrainian people's self-determination and their choice of freedom, which contributed to the integration of Ukrainian literature into European process of remythologizing existence of the late XIX early XX centuries. In various genres, S. Cherkasenko intends to imitate national mythology, borrow motifs, images and entire mythological plots, unconventionally

reinterpreting and transforming the national and foreign mythological elements and producing his own national myth.

The mythopoetic world of S. Cherkasenko's lyrics and lyric-epic is built on the binary oppositions «Ukraine – a foreign land (chuzhyna)», «good – evil», «light – dark», which convey the author's perception of the world. The center of S. Cherkasenko's poetry mythospace is Ukraine (often compared to Jerusalem), which is associated with paradise, and the Ukrainian people are compared to the invincible Antaeus through a tactile connection with Mother Earth. The author is convinced that any nation is invincible as long as it lives on its native land, cherishes the traditions and faith of ancestors. The national heroes in Cherkasenko's poetry are Cossacks Baida, Zalizniak, and Ivan Honta, who obey the laws of authorial patriotism, are distinguished by sacrifice and renunciation of their own self for the sake of their native country, as well as Ukrainian Sich shooters. The general mythological concept of the artist's poetry is the unity of man and nature, organically connected with the Ukrainian steppe, which is a category of freedom, volition, the birthplace and endurance of the free spirit.

Contrary to the sacred center there is an alien land (chuzhyna), the space-time reality of which is depicted in black (or without colours) and the motif of searching for the lost paradise is actually connected with the land. The main element of the mythopoetic space is the path associated with the time when the lyrical protagonist returns to the sacred center. The path mythologem symbolizes the path of redemption, not one person's redemption, but the whole nation's redemption, which is depicted as the path on water («On quiet waters, on clear stars» series).

Mythopoetic model of S. Cherkasenko's world of lyrics and lyrico-epic is represented by a number of mythologems. Among them: mythologems of Night, Sun, Hydra, City, Bell, ornithological mythologems (Crook, Crow, Owl, Seagull, and Nightingale).

The mythologem of Night is one of the central images of all S. Cherkasenko's lyrics which has anthropomorphic and zoomorphic similarities. This mythology is dualistic: like darkness, night is associated with primordial fears of the unknown, evil, despair, madness, and death. And on the other hand it is time of love and affection, which is associated with

love, passion, and lyrical narrator's getting inspired (winged). S. Cherkasenko creates his symbolic world of mythology, where the «eternal night», the Kingdom of Night, the «sleepy kingdom» reins. The night as the patron saint of the people of good will («Branka» ballad) acquires an additional semantic charge, emphasizing the modern myth of liberation (national motif).

A special place in S. Cherkasenko's poetic heritage is occupied by the mythology of Sun, which combines pagan meanings and religious orthodoxy. S. Cherkasenko's artistic transformation of this mythology is based on a heliocentric understanding of the center of the universe – the equivalent of glory, greatness, divinity. In S. Cherkasenko's lyrics the Sun actualizes the mythopoetic meanings of the source of light, the center of being and intuitive knowledge, the embodiment of the will. It is a landmark on the life path which is associated with the motif of a righteous life path, illuminated by the Sun. The mythology of Sun in S. Cherkasenko's expressive linguistic thinking has essential features of the twin myth about the creation of a Man by the Sun, with which we associate the motif of brotherhood. The author ideologically and aesthetically modified the cosmogonic myth about the Sun's struggle with the Dragon, which personifies Chaos. Changes in political situation in the country, the retrieval and loss of Ukrainian statehood in the early twentieth century are conveyed by S. Cherkasenko as a myth about the final abduction of a girl - Ukraine by the Serpent (archetype of the invader).

Cherkasenko's responses in verse to the events of the National Revolution not only enriched the traditional folklore row of symbols (Beauty-Girl and Mother-Ukraine, black crows, etc.), but also acquired a new coloring. S. Cherkasenko's lyrics also absorbed completely new images-symbols, such as Hydra. The Hydra, unknown in the popular bestiary, is at first glance an unexpected, but historically motivated embodiment of the Girl's fierce enemy.

The second part «The Discourse of Mythologism in S. Cherkasenko's Fiction» explores the peculiarities of the actualization of mythologems, archetypes, traditional motifs and mythological plots in the writer's epic genres.

The artistic world of S. Cherkasenko's flash fiction is modeled so that the defining feature of his mythopoetic picture of the world of stories is the binary oppositions "top –

bottom», «light – darkness», «friend – foe». In his stories the author pays special attention to the boundary space (the boundary images include field, steppe, water, fire). Mythopoetic structures of S. Cherkasenko's flash fiction are manifested at the theme level (biblical mythology), plot and composition (mythologems of death, road) and artistic and stylistic means (chronotopic and color symbolism). Mythopoetic picture of the world is designed in the context of ancient mythological ideas about the beyond-hell, based on the principles of naturalism. The Cosmic Mountain is mostly centered in the mythological space of stories uniting heaven and earth («Black Shine», «Nerves»).

The stories' plot is often superimposed by a Christian myth. In this case, their plots coincide with the biblical motifs when Eve succumbs to the Serpent's temptation and as a result the first humans are expelled from the Garden of Eden («Never-ending Poem»), the biblical story of Mary and Martha («Martha and Mary»), the Christian myth of Judith («Judith»). The epic also includes mythological motifs of choosing a life path («Martha and Mary»), the individual eschatology of the soul – its destruction and renewal («Trap»), the destruction of the world of traditional values, in which family relationships and values are not important («Never-ending Poem»).

The mythology of Death in S. Cherkasenko's stories is reproduced as a symbiosis of mythological elements and biblical-Christian primates. The man's passing over is associated with eternal peace, in which there is no pain or worry, as opposed to the bitter and hated realities of life. With the help of an oneiric motif, S. Cherkasenko depicted the transition from one world to another («Black Shine»). It seems original to show the protagonist's spiritual death with the help of the archetype of the prodigal son («Nerves»).

The novel «The Adventures of the Young Knight» by S. Cherkasenko accumulated features of Ukrainian national myth, which poetizes courageous free, brave and strong-spirited Cossack heroes who defended the independence of their Motherland, its ancestral faith and respected culture and traditions.

The author of the novel created his own model of a good otherworld. The kingdom of the Cossack knights, the Zaporozhian Sich, which is the equivalent of Paradise mythologem, the place of absolute happiness, the sacred center to which the soul of a knight-warrior is directed. The place of completion of the cultural hero's initiation, the

sacred centre is located in the vertical level (below), and thus marks the «lower location of the good world». Zaporozhian Sich in the novel is the spatial core, the guarantor of national existence, the cradle of chivalry, inconsistent with the surrounding mythospace. The path to it is quite challenging and is associated with the course of consistent change and improvement of the protagonist.

In the novel the Steppe mythologem represents the peculiarities of national reception of nature and the author's worldview. It is built on an archetypal basis with a combination of East Slavic solar myth and Christian mythology and certain author's contribution. S. Cherkasenko artistically conceptualized Steppe as a protection for man, a place where he feels free. Ukrainian Steppe is an agonal space where Cossacks as well as Tatars and Turks feel like hosts there. For many centuries, the steppe grass sawdust (feather grass) has witnessed the irreconcilable struggle of Cossacks with Tatars.

The mythospace of the novel is binary (it can be divided between male and female zones) with the opposition «west – east». The place of absolute happiness in the male mythospace is Sich and the hamlet, and in the female space we associate happiness with the House mythologem. In the mythospace of the novel, the hamlet is the embodiment of «the Earthly paradise» mythologem, the Cossack knights' dream of the world of harmony, peace and prosperity. The hamlet is a locus of mythologized absolute happiness, to which the Cossack's soul aspires. Therefore, Pavlo Huly's hamlet became an analogue of cosmic order, a man-made model of harmony built on the Sich model.

The motif of initiation forms the heroic and mythological plot of the novel and influences the formation of the protagonist's integrity. The motif of initiation is interconnected with the motif of journey and a number of protagonist's feats, reflecting the process of individual tempering. Initiation in the novel lasted over time, so it involves several stages according to the following algorithm: the destruction of social role and separation from the usual – crossing the boundaries of «alien» space – name change – pass for – battle with a monster – admission to the knighthood – revival – gaining experience.

S. Cherkasenko reflected the Cossack mythology and customs: admission to the Cossacks brotherhood, the cult of sword denoting the knighthood membership, knightly fights and heroic deeds, prophesy. The Ukrainian Cossack world in the novel appears as a

bright, positive world, and the world of enemies (according to tradition, literary tradition of the XIX century in particular, these are the Poles and Turks) – antiworld, the concentration of evil.

In the third part «Mythopoetics of S. Cherkasenko's drama», the main attention is paid to the coverage of dramatic sketches, essays, dramas and tragedies in the aspect of mythology, as well as the functioning of image-symbols in the works as «The Tale of the Old Mill», «Old Nest», «What Sawdust Rustled About», «The Price of Blood».

Dramas «The Old Nest» and «The Tale of the Old Mill» represent molded eschatological premonitions of society, in which, as in the eschatological myth, the acquisition of a new world status is preceded by the elimination of the old, tragic losses and a temporary state of social chaos. Synecdoche portrayal of the whole through the elements characterizes the mythological type of the writer's worldview and mentality. In «The Old Nest», for example, the author implemented an eschatological model that pessimistically illustrated the future of the lordly family. While drama «The Tale of the Old Mill» recreated the end of the world-space through the large-scale generalizations: «ecology of nature – ecology of soul» (cataclysm of nature under the onset of civilization). In both dramas, the eschatological motif is linked to the Death mythologem, which is based on the semantic opposition «life – death». Thus, the playwright revealed the tragedy of man and family, man and nature on historical background. In these dramas, the author molded a three-level structure of eschatological myth, where the first level involves a global deformation of the world order, cultural norms and rules. In the «Old Nest» the stable family structure is destroyed, the connection of generations is lost. As a result, young people are indifferent to family values, and the family lives a sinful life. In «The Tale of the Old Mill» Wagner destroys the nature of the pristine steppes causing chaos in the universe.

The second level of the eschatological myth structure is the moment of revealing the full truth about the passing world and about all those who lived and worked in it. This is a moment of summing up history. In dramas, the person-mediated authorial characterization of the world bears an analogy with hell on the earth. One of the reasons to change paradise

into hell is ancestral sin of the family founder («Old Nest»), Wagner's trying on the role of messiah («The Tale of the Old Mill»).

The third structural level of the eschatological myth is a description of the coming world which is supposed to change the previous one. The new world is depicted as the better one, able to overcome the contradictions of reality, modern to authorial. A new type of dwelling – a summer cottage (dacha) is the author's antithesis to the noble nest, a hint of the coming happy life («Old Nest»). Susanna's prophetic words reproduced the belief in the renewal of nature («The Tale of the Old Mill»).

If the eschatological motif of «The Tale of the Old Mill» is realized through the world fire, in the «Old Nest» Olga's drowning was the starting point of the destruction of the world according to Christian traditions (the death of the earth in the waves of the ocean).

The apocalyptic connection with biblical eschatological motifs is a characteristic feature of the dramatic sketch «Horror», the plot of which correlates with the Christian Day of Judgment. The biblical motif of sacrifice is the basis for the plot of «Should» sketch, in which the namelessness and impersonality of the characters is a manifestation of symbolist concept. One-act dramatic prose convey the hope for salvation, faith in a new life through solar symbolism.

Binary oppositions in S. Cherkasenko's drama function productively: cosmological (dispute between God and Devil in drama «The Price of Blood»), biological (male and female in drama «What Sawdust Rustled About»), ethical (good and evil in drama «The Price of Blood»).

The tragedy «What Sawdust Rustled About» gradually appeals to the historical past of Cossack times. The main character's portrait of Sirko, the legendary folk Cossack leader was portrayed by the author in another aspect, different from the folk poetic tradition. He is associated with the motif of duality, used in the modeling of the two-world in hamlet – steppe as well as introducing dream. The confrontation between Jesus and Judas in «The Price of Blood» can be interpreted similarly as an antagonistic duality.

The conclusions contain synthesized results of analytical observations and outlined evolution of S. Cherkasenko's myth-making and mythography.

Key words: archetype, myth, mythologism, mythopoetics, myth-making, mythological analysis, mythologem, chronotope, mythopoetic model of the world, remythologization.

НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Опанасюк М. М. Міфопоетика як частина поетики. *Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наук. праць.* / редкол.: Г. Ф. Семенюк, А. В. Козлов та ін. Київ: Твім інтер, 2010. Вип. 29. Ч. 1. С. 555–563.

2. Мошноріз М. М. Міфологема ночі в поезії С. Черкасенка. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету.* Сер.: Філологія. Одеса, 2015. № 19. Том 2. С. 36–39.

3. Мошноріз М. М. Міфологема води в поезії С. Черкасенка. *Вісник Донецького національного університету.* Серія Б: Гуманітарні науки. Вінниця: ДонНУ, 2015. №1–2. С. 172–177.

4. Мошноріз М. М. Патріотичні інтенції міфопоетики С. Черкасенка-лірика. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія: Філологія. Одеса, 2016. Вип. 24. Т. 1. С. 39–43.

5. Мошноріз М. М. Літературна урбаністика С. Черкасенка-лірика (міфопоетичний аспект). Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 8. Філологічні науки (мовознавство і літературознавство): [збірник наукових статей] / М-во освіти і науки України, Нац. пед. ун-т імені М. П. Драгоманова. / Відп. ред. В. Ф. Погребенник, С. В. Шевчук. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2017. Вип. 8. С. 88–93.

6. Мошноріз М. М. Міфологічна орнітологія в поезії С. Черкасенка. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Філологічні науки: науковий журнал [гол. ред. П. Ю. Саух, відп. ред. Н. А. Сейко]. Житомир: Видавництво Житомирського державного університету імені І. Франка, 2017. Вип. 2 (86). С. 93–98.

7. Мошноріз М. Інтерпретація есхатологічного міфу драми «В старім гнізді» С. Черкасенка. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.* Дрогобич, 2019. Вип. 25. С. 98–103.

Публікації у міжнародних фахових виданнях

8. Мошноріз М. М. Інтерпретація лицарського сарматського міфу в романі «Пригоди молодого лицаря» С. Черкасенка. *Science and Education a New Dimension. Philology*, VIII(65), Issue: 217, 2020 Feb. P. 48–52.

9. Мошноріз М. М. Мотив ініціації в романі «Пригоди молодого лицаря». *Dynamics of the development of world science*. Abstracts of the 5-th International scientific and practical conference. Vancouver, Canada. 2020. P. 722–727

10. Moshnoriz M. The aspects of the mythological discourse of one-act dramas by S. Cherkasenko. *Periodyk Naukowy Akademii Polonijnej*, Częstochowa, Akademia Polonijna w Częstochowie. Tom 38 № 1, 2020. P. 83–88.

Додаткові публікації

11. Мошноріз М. М. Міфологічні аспекти драми «Казка старого млина» С. Черкасенка. *Мова і засоби масової комунікації на сучасному історичному етапі:* Матеріали міжнародної науково-практичної конференції: м. Львів, 8–9 вересня 2017 р. Львів: ГО «Наукова філологічна організація "ЛОГОС"», 2017. С. 82–88.

12. Мошноріз М. М. Поетичний бестіарій С. Черкасенка: символіка спрута. *Сучасні дослідження філологічних наук: проблеми та рішення:* Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції, м. Запоріжжя, 25–26 жовтня 2017р. Запоріжжя: Класичний приватний університет, 2017. С. 33–37.

13. Мошноріз М. М. Функціонування солярних міфів у поезії С. Черкасенка. *Держава та регіони: науково-виробничий журнал.* Серія: Гуманітарні науки.Запоріжжя: Класичний приватний університет, 2017. №2 (49). С. 32–37.

14. Мошноріз М. М. Міфологема дзвону в поезії С. Черкасенка. *Міжнародна науково-практична конференція «Мова та культура: сучасні аспекти співвідношення»* 24–25 листопада 2017 року, м. Одеса. Одеса: Міжнародний гуманітарний університет, 2017. С.12–15.

ЗМІСТ

ВСТУП 20

РОЗДІЛ І. МІФОПОЕТИЧНА ПАРАДИГМА ЛІТЕРАТУРИ І ТВОРЧІСТЬ СПИРИДОНА ЧЕРКСЕНКА 25

1.1 Літературна міфопоетика: теоретичні аспекти. 25

1.2 Літературознавча рецепція художнього світу С. Черкасенка..... 37

1.3 Лірика та ліро-епіка С. Черкасенка: міфофольклорні відображення..... 45

1.3.1 Патріотичні інтенції поезії 45

1.3.2 Міфологема ночі 60

1.3.3 Міфологемні орнітообрази поезії та їхні функції..... 65

1.3.4 Солярні міфи..... 75

1.3.5 Міфологема дзвону 82

1.3.6 Літературна урбаністика циклів «Місто», «Усміх міста», «Діти міста»85

Висновки до розділу І 93

РОЗДІЛ ІІ. ДИСКУРС МІФОЛОГІЗМУ В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ СПИРИДОНА ЧЕРКАСЕНКА..... 96

2.1 Біблійні міфосюжети малої прози 96

2.2 Міфологема смерті в прозових творах..... 104

2.3 Міфопоетика роману «Пригоди молодого лицаря»..... 113

2.3.1 Мотив ініціації..... 126

2.3.2 Архетип воїна-козака..... 133

Висновки до розділу ІІ..... 138

РОЗДІЛ ІІІ. МІФОПОЕТИКА ДРАМАТУРГІЇ СПИРИДОНА ЧЕРКАСЕНКА..... 142

3.1 Функціонування есхатологічного міфу: драми «В старім гнізді», «Казка старого млина»..... 142

3.2 Аспекти міфологічного дискурсу одноактних драм 158

3.3 Мотив двійництва драми «Про що тирса шелестіла» 164

3.4 Дуалістична міфомодель драми «Ціна крові» 172

Висновки до розділу ІІІ 181

ВИСНОВКИ 183

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 189

ВСТУП

Наприкінці XIX – на початку XX століття, в добу розвитку національної свідомості та культури, українські літератори активно культивують міфопоетичне мислення. Однією з причин орієнтації літератури на міф є спроба письменників поліаспектно осмислити архетипи буття, створити загальні моделі літературної презентації взаємостосунків між людиною та світом. Більшість видатних майстрів слова згаданого періоду ідейно, естетично й емоційно асимілювали джерела міфології та фольклору. Перманентна художня присутність міфопоетики в межах літературної трансформації дійсності вимагає спеціального дослідження мистецьких «продуктів» взаємодії систем – міфу і письменства, з'ясування функцій міфу в літературі. Це, також посилений інтерес до творчості все ще малознаних письменників новітньої доби, в тому числі не дослідженого в цьому аспекті Спиридона Черкасенка (1876–1940), й зумовлює актуальність пропонованого дослідження. Адже представник українського модернізму, поет, прозаїк, драматург, учасник національно-визвольних змагань і вимушений емігрант довгий час був невідомий Батьківщині. При цьому про творчий доробок С. Черкасенка схвально відгукувалися дослідники-сучасники: Д. Донцов, М. Євшан, І. Крушельницький, Л. Старицька-Черняхівська, С. Єфремов та ін. Як зазначив С. Єфремов: «Він вийшов на літературну ниву вже ніби зовсім готовий і з того часу коли й зробив ступінь уперед, то хіба щодо технічної сторони своїх творів, у якій тепер більш певну і вправну знати руку» [72, с. 445]. Наукова рецепція різножанрової творчості після затяжної перерви в СРСР відновилася тільки в 1990 р.: академічний учений О. Мишанич один із перших почав досліджувати творчу спадщину С. Черкасенка, підготував, спорядив передмовою і видав двотомник поетичних, драматичних і прозових творів митця, окреслив міфологічні риси поезії.

Ліричні твори С. Черкасенка досліджували, зокрема у дисертаційних роботах О. Єременко, О. Кузьма, Н. Майборода, О. Романиця. В. Погребенник монографічно як символіста в контексті розвою фольклоризму української лірики й ліро-епіки

проаналізував взаємодію власне літературного та народно-поетичного компонентів поезії С. Черкасенка.

Прозові твори С. Черкасенка найменш досліджені: С. Дяченко [59], Г. Калантаєвська [164], Н. Майборода [151]. Зокрема, дисертаційні дослідження: С. Дяченко частково охарактеризувала міфологічні структури в романі «Пригоди молодого лицаря», Г. Калантаєвська проаналізувала сатиричну малу прозу епіка.

Вивченню драматургії С. Черкасенка присвячено низка робіт: професор зі США Н. Іщук-Пазуняк, провела компаративістський аналіз творів С. Черкасенка та зразків західноєвропейської драматургії; В. Школа, визначила жанрово-стильові прикмети особливості драматургії письменника; Т. Жицька, висвітлила естетичні засади драматургії та особливості сценічних утілень п'єс письменника, здобутки Черкасенка-критика; С. Хороб, уперше декодував християнський символізм драматичних творів С. Черкасенка; Н. Малютіна, розкрила жанрову специфіку маловідомих драматичних творів С. Черкасенка; О. Кузьма, висвітлила інтертекстуальне багатство драми «Ціна крові» С. Черкасенка; С. Стежко охарактеризувала національно-міфологічну концепцію степу в драматургії С. Черкасенка.

Погодимося з твердженнями Н. Іщук-Пазуняк та В. Погребенника, що творчість С. Черкасенка сприяла наближенню українського письменства до інтернаціональних течій і напрямів. А міфофольклорний синтез письменника «показує чи не найвищий свого часу естетичний вияв свідомої художницької «сили» при використанні народної основи» [205, с. 95].

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Тема пов'язана з комплексною науковою темою «Шляхи розвитку української літератури XVI – XXI ст.» кафедри української літератури НПУ імені М. П. Драгоманова. Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (витяг із протоколу № 2 від 30. 10. 2008) та закоординовано на засіданні бюро наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (витяг із протоколу № 1 від 19. 02. 2009).

Метою роботи є дослідження міфопоетики творчості С. Черкасенка, виявлення міфологізуючих ідейно-художніх особливостей лірики, ліро-епіки та драматургії, еволюції письменника при творенні вищої культури літературного міфологізму кін/ XIX – перших десятиліть XX ст., висвітлення індивідуальної поетики «олітературення» міфофольклорної стихії в різножанровій творчості Спиридона Черкасенка.

Для реалізації мети передбачено вирішення таких **завдань**:

- визначити джерела формування і особливості світогляду С. Черкасенка, які детермінували художній світ його творчості;
- простежити еволюцію письменника в художній асиміляції міфологізму з кінця XIX – до перших десятиліть XX ст.;
- деконструювати поетичну міфомодель світу митця, зокрема в її філософських, часопросторових характеристиках;
- окреслити систему бінарних опозицій як основних складових поетичної моделі світу у творчості С. Черкасенка;
- розглянути естетичні особливості актуалізації міфологем, архетипів, традиційних мотивів та міфосюжетів у творах письменника;
- виявити константні жанрово-стильові, сюжетно-композиційні, характерокраційні особливості міфотворчості автора;
- розкрити значення творчості митця у формуванні вищої культури українського модерного міфологізму.

Об'єкт дослідження – художній світ творчості митця в його константних і змінних рисах.

Предметом дослідження – міфопоетика ліричних, ліро-епічних, прозових, драматичних творів С. Черкасенка.

Матеріал дослідження – поетичні збірки «Хвилини», «До верховин», підсумкова збірка П. Стаха. «Твори» (Київ – Відень, 1920); збірки оповідань «Маленький горбань та інші оповідання», «На шахті», «Вони перемогли»; роман «Пригоди молодого лицаря»; драматичні твори «Жах», «Повинен», «Казка старого млина», «Про що тирса шелестіла …», «Ціна крові».

Теоретико-методологічну основу дисертації складають: праці з філософії й естетики Дж. Кембелла, М. Мюллера, Ф. Ніцше, Ф. Тьонніса, О. Шпенглера, Ф. Шеллінга та ін.; розвідки в сфері міфопоетики С. Аверінцева, М. Бахтіна, Я. Голосовкера, Вяч. Вс. Іванова, М. Еліаде, О. Лосєва, Ю. Лотмана, Є. Мелетинського, В. Топорова, О. Фрейденберг та ін.; наукові концепти архетипної критики К. Юнга, ритуально-міфологічного методу Дж. Фрезера, Н. Фрая; дослідження міфопоетики українських учених О. Бондаревої, Ю. Вишницької, І. Зварича, О. Киченка, О. Коляди, Т. Мейзерської, А. Нямцу, Я. Поліщука, Т. Саяпіної, Н. Слухай, О. Турган, Т. Шестопалової та ін.; дослідження поетичної та драматичної творчості С. Черкасенка В. Бойченка, О. Бабишкіна, Л. Дем'янівської, Л. Дякунової, С. Дяченко, Т. Жицької, В. Жулинського, Г. Калантаєвської, О. Кузьми, Т. Литвиненко, О. Мишанича, В. Погребенника, В. Школи та ін.

Методи дослідження. Мета і завдання дисертації, як і сама специфіка об'єкта дослідження, зумовили застосування низки методів, окрім загальнонаукових, біографічного (посприяв розкриттю джерел, сутності міфопоетики творчості письменника); культурно-історичного (допоміг розкрити зв'язок міфопоетики С. Черкасенка з атмосферою культурного життя); типологічного методу (сприяв виокремленню спільних для міфу і літератури елементів та класифікації виявів міфологізму С. Черкасенка); структурно-семіотичного (для виявлення міфопоетичних компонентів досліджуваних творів); описовий, міфологічний.

Наукова новизна роботи. У пропонованій роботі вперше в українському літературознавстві: здійснено системний аналіз міфопоетики С. Черкасенка;
описано основні авторські моделі світу письменника й особливості мистецької їх реалізації; репрезентованість міфомоделей у художньому світі драматургії письменника; висвітлено специфіку поетики міфомислення письменника, реалізовану через систему бінарних опозицій; вперше проаналізовано низку міфологічних архетипів, мотивів і образів С. Черкасенка.

Продовжено напрацювання попередників щодо поетологічного вивчення міфофольклорного письма С. Черкасенка у царині лірики, ліро-епосу, прози та драматургії.

Практичне значення роботи полягає в тому, що її матеріали та висновки можуть бути використані під час підготовки лекційних курсів та викладання історії української літератури, спецкурсів і спецсемінарів в закладах вищої освіти, при проведенні практичних і семінарських занять, при підготовці навчальних посібників, а також у написанні студентами бакалаврських та магістерських робіт; у шкільній практиці для підготовки уроків літератури рідного краю, позакласного читання. Матеріал дослідження може стати у пригоді під час коментування текстів у науково-критичних виданнях творів С. Черкасенка. Матеріали і висновки роботи можуть стати відправним моментом комплексних досліджень літературної міфотворчості XX ст.

Апробація матеріалів дисертації. Результати дослідження апробовано в наукових доповідях на наукових конференціях різного рівня: щорічні науково-технічні конференції професорсько-викладацького складу, співробітників і студентів Вінницького національного технічного університету (Вінниця, 2015 – 2018); Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасні дослідження філологічних наук: проблеми та рішення» (Запоріжжя, 25 – 26 жовтня 2017); Міжнародна науково-практична конференція «Мова і засоби масової комунікації на сучасному історичному етапі» (Львів, 2017); Міжнародна науково-практична конференція «Мова та культура: сучасні аспекти співвідношення» (Одеса, 24 – 25 листопада 2017); V Міжнародна науково-практична конференція «Dynamics Of The Development Of World Science» (Ванкувер, 2020); Міжнародна науково-практична конференція «Actual Problems of Science and Education» (Будапешт, 2020).

Публікації. Основні положення й результати дослідження висвітлено у 10 основних (із них сім – у наукових фахових виданнях України, три – у закордонних) та п’яти додаткових публікаціях.

Структура та обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури (316 позицій). Загальний обсяг дисертації 218 сторінок, з них 188 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ І.
МІФОПОЕТИЧНА ПАРАДИГМА ЛІТЕРАТУРИ І ТВОРЧІСТЬ СПИРИДОНА ЧЕРКСЕНКА

1.1 Літературна міфопоетика: теоретичні аспекти.

Аксіоматичним у філології стало твердження: зв'язок літератури та міфу безперервний. Тому дослідження міфу літературного буття в кожний із історичних періодів мало свої підходи та результати. Міф став об'єктом вивчення багатьма науковими школами та центром теорій, зокрема міфологічної. Незрідка ці наукові концепції були протилежними, але дослідники одностайні в тому, що міф – явище полісемічне. Міф став предметом дослідження принаймі з XVIII ст., однак провідними стали наукові ідеї і концепти вчених XIX – XX ст. Увага до міфу спричинив й закономірний інтерес дослідників до особливостей його функціонування в літературі.

Трактування міфологічного різноманітне, поскільки немає єдиного підходу в трактуванні поняття міфу, що на нашу думку, спричинене неоднаковим його розумінням у різних науках (філософія, психологія, соціологія, мистецтвознавство, культурологія). Досить влучно охарактеризувала міф О. Слоньовська, порівнюючи його із невловимим античним богом Протеєм, що має «феноменальну здатність … "вислизати", "ухилятися" від визначення», що унеможливлює надання уніфікованого поняття полісемічному терміну міф» [237, с. 24]. Водночас розмаїття пояснень міфологічного має позитив – відповідає можливостям різнорідного й широкого використання міфопоетики в літературі, мистецтві, культурі. У пропонованому дослідженні міф розуміємо як «універсальну чуттєву дійсність, структуровану за людським світосприйняттям, не ідентичну довкіллю, однак кожен, хто перебуває в її межах, вважає її єдино важливою» [144, с. 51].

Наукове вивчення міфології бере початок у XVIII ст., хоча міфологія (наука про міфи та міфічну свідомість різних народів) як наукова дисципліна виникла за доби еллінізму (початок III ст. до н. е.) [144, с. 56]. Перші наукові тлумачення про

походження мови з міфу в «Новій науці» (1725) Дж. Віко знайшли подальший розвиток у романтичній філософії міфу або міфологічній школі (Л. Арнім, Й. Геррес, брати А. і Ф. Шлегелі, брати Я. та В. Грімм, Г. Шуберт та ін.), які опираючись на естетику Ф. Шеллінга вважали, що міф – «універсальне значення, "природна релігія", необхідна умова існування мистецтва, достеменна основа поезії» [301, с. 55]. Напрацювання німецької міфологічної школи у вивченні міфу знайшли відображення у вітчизняній гуманітаристиці М. Костомарова, О. Котляревського, О. Потебні, М. Сумцова і заклали наукові підвалини вивчення проблеми міфотворчості того часу в Україні. У «Славянській міфології» М. Костомаров підкреслив вплив народної поезії і міфології на літературу, оскільки вони «втілюють у собі духовність, психологію, національний характер» [111, с. 7]. Зіставивши міфологію слов'ян із античною, давньоіндійською, іранською та скандинавською міфологіями, він довів монотеїзм старослов'янської віри, де ядром цих уявлень є солярний календарний міф. На думку М. Костомарова, міфологія є необхідною умовою і підґрунтям будь-якого мистецтва.

Послідовником історично-порівняльного методу в міфології потрібно визнати О. Котляревського. У міфологічній концепції О. Котляревського особлива увага відводиться пізнавальній ролі міфології, її творчому розвитку. У монографії «О погребальных обычаях языческих славян» (М., 1868), він висловив цінні міркування щодо еволюції міфу, звичаю, регламентованості владою багатьох звичаїв у суспільстві [150, с. 66].

Розвиваючи ідеї М. Костомарова, О. Потебня одним із перших науково обґрунтував проблему міфотворчості, підкреслюючи, що міфічне мислення «на певному ступені розвитку – єдино можливе, необхідне, розумне; воно властиве не одному якомусь часу, а людям усіх часів» [214, с. 194], що «найпростіші форми міфа можуть збігатися із словом, а міф як ціле сказання може передбачати міф як слово» [214, с. 192]. Міфічне мислення вчений протиставляє поетичному способу мислення. Міф (у широкому розумінні) О. Потебня відносить до поезії, оскільки він «є відповіддю на певне питання думки, є додатком до обсягу раніше пізнаного; складається з образу й значення, зв'язок між якими приймається на віру;

розглядається як результат, як продукт, що завершує собою акт свідомості, відрізняючись тим від нього, що відбувається в людині без її відома; міф є первісно словесний твір, тобто за часом завжди передує малярському або пластичному зображенню міфічного образу» [214, с. 193].

Початок ХХ ст. виводить на ключові позиції у літературознавстві дві школи міфопоетичного аналізу: міфоритуальна або кембриджська, започатковану Дж. Фрезером (Дж. Гаррісон, Ф. Конфорд, Дж. Вестон), та архетипна або юнгіанська, підґрунтям якої є теорія архетипів К. Юнга (Дж. Мюррей, М. Бодкін, К. Стілл).

Дж. Фрезер вважав міф основним елементом культури, який допомагає зберегти ритуал, хоча й трактував його суперечливо: з одного боку, міфи – «легендарні» сказання, з іншого боку, – «багато з них під міфічною оболонкою містять зерно істини» [279, с. 45].

К. Юнг пояснив, що міфологія зароджується в колективному несвідомому, де починає функціонувати певна «символічна формула» – архетип, що насамперед проявляються у снах, що і є відображенням «колективного несвідомого». За Юнгом, основу міфологічного мислення становлять архетипи чоловіка, жінки, дитини, батька, матері, тіні, самості, мудрого старця [309, с.19].

Канадський філолог Н. Фрай, використовуючи теорію архетипів Юнга та «Золоту гілку» Дж. Фрейзера, сформулював основи архетипної критики художнього твору. Дослідник виділив три типи використання міфів у літературі: «невитіснений» (де світ людей чітко відмежований від світу богів, що характерно для античної літератури); «романтичний» (підказує невисловлений прямо міфічний зразок у світі і який близько пов'язуємо з людським досвідом); «реалістичний», де міф міститься на рівні підтексту [273, с. 113].

Велике значення для «міфологічного літературознавства» мали ідеї французького структуралізму, особливо концепції К. Леві-Стросса, які ґрунтувалися на поясненні міфотворчості за допомогою логіки. Міф К. Леві- Стросс розумів як систему складових одиниць або міфем, які пропонував шукати на рівні фрази або речення, та означив їх як «відношення» або «сукупність відношень» [134, с. 188], які

набудуть функціональної значущості лише у двох вимірах: діахронічному (по горизонталі як історичне оповідання) та синхронічному (по вертикалі як інструмент пояснення теперішнього).

У культурологічній площині розглядає міф Е. Кассірер, розуміючи його як одну з основних символічних форм, має особливу здатність до символічної об'єктивізації чуттєвих даних, емоцій. Специфіку структури міфу Е. Кассірер розглядав як форму життя, думки і як форму споглядання [96, с. 58].

Роль міфу в розвитку мистецтва з'ясовував О. Лосєв, особливу увагу приділивши античному символізмові та міфології. Учений розглядав міф як «діалектично необхідну категорію свідомості і буття взагалі»; не ідеальне буття, не результат роботи думки; не науку, а життя, з власним розумінням істини дива; міф не схема, не алегорія, а символ; міф не поетичний твір, а конструкція, на якій побудовані наука, мораль, мистецтво; міф не є спеціальною релігійною формою» [148, с. 188]. Розглядаючи міф у площині особистісного, О. Лосєв стверджував: кожна особистість є міф у широкому сенсі, тому що «вона осмислена і оформлена з точки зору міфічної свідомості», врахуванням її міфологічно-особистісної символіки, що включає її стать, фізіологічні процеси, вчинки, хвороби, речі домашнього вжитку, релігійні уявлення, сни [148, с. 44–45].

Комплексним є дослідження міфу М. Еліаде, для якого міф – певна «священна історія», яку «його можна вивчати й інтерпретувати в найчисленніших і взаємодоповнюючих аспектах» [66, с. 86]. Головну функцію міфу дослідник вбачав у тому, що він має пропонувати моделі для наслідування, і, таким чином, надавати значимість світу і людському існуванню. Завдяки міфу світ розуміється як досконало організований, розумний і важливий Космос. А «пізнати міф» – означає наблизитися до розуміння суті всього, до таємниці походження [66, с. 87]. М. Еліаде виділив такі функції міфу: міф відтворює сакральну історію від першоджерел; міф відображає космогонію (те, як реальність досягла свого втілення та здійснення); пізнаючи міф, людина пізнає і походження речей, що дозволяє їй маніпулювати ними; міф становить історію перемог надприродних істот; міф завжди «проживається», утворюючи основу ритуалу.

Важливими є твердження Є. Мелетинського про природу вивчення міфологічного мислення, міфічного часу, календарних, героїчних, космогонічних (перетворення хаосу на космос) та есхатологічних міфів, а також специфіку міфологічної прози початку XX ст. Дослідник, зіставивши численні визначення міфу, виділяє дві їх групи, залежно від того, що взято за основу – «уявлення» чи «розповідь». Є. Мелетинський наголосив, за сутністю міф, принаймні первісний, є символічним описом моделі світу за допомогою розповіді про походження різних елементів сучасного світоустрою. Природа міфу відповідно до обґрунтування вченого, двоєдина в тому сенсі, що міфологія одночасно – певний набір уявлень про світ, – сукупність оповідань про конкретних фантастичних персонажів [158, с. 424].

У монографії «Поетика міфу» Є. Мелетинський дослідив історію міфології, починаючи з її архаїчних форм і до проявів у формі міфологізму в літературі XX ст. Він справедливо зауважив, що «поетика міфологізації є знаряддям семантичної і композиційної організації тексту не тільки в таких типових модерністів, як Джойс, але і в Т. Манна, в латиноамериканських або афроазійських письменників, що поєднали елементи модерністської міфопоетики» (переклад наш – М. М.) [159, с. 370].

У різний час І. Тронський, І. Франк-Каменецький, О. Фрейденберг досліджували міф у зв'язку з питаннями семантики і поетики. Зосібно О. Фрейденберг описала процес трансформації міфу в різноманітні поетичні сюжети і жанри античної літератури, розкрила міфологізм давньогрецької та середньовічної літератури. Дослідниця виелімінувала міф як елемент поетики, розкрила полівалентний зв'язок фольклору і літератури з міфом.

Проблема міфопоетичного дискурсу «книжної» словесності з середини 90-х рр. XX ст. вийшла на ключові позиції у вітчизняному літературознавстві. Погодимося з М. Моклицею: «праці Грабовича і Забужко заповнили ту прогалину, яка існувала в радянській науці: вони започаткували ґрунтовне перепрочитання української літератури в аспекті міфу» [164, с. 58] та сприяли появі нових ґрунтовних наукових досліджень у цій царині. Хоча у свій час така міфологічна інтерпретація художніх творів викликала і критику серед багатьох

літературознавців. Зокрема, П. Іванишин вважав праці Г. Грабовича та О. Забужко антинауковими та сфальсифікованими.

В українському літературознавстві у руслі міфу вивчаються, зокрема, міфопоетика драматургії. Міфопоетику Лесі Українки досліджено в монографіях В. Агєєвої, Т. Гундорової, Я. Поліщука та ін. С. Хороб проаналізував теоретичні аспекти й історичне функціонування драматичних жанрів в українській новітній літературі, дослідив трансформацію містерійних форм та сюжетів в українській драматургії. О. Бондарева аргументовано пов'язала проблему міфопоетики з сучасними жанро-модулятивними процесами в драматургії. Я. Поліщук запропонував вивчення міфологізму модерністських драматичних творів «на трьох рівнях: архетипно-ініціаційному, анагогічному та дискретному» [197, с. 10].

Проблемою міфопоетики лірики в різний час займалися М. Зуєнко, І. Костюк, М. Моклиця, Н. Слухай, В. Топоров, Л. Яницький та ін. Т. Мейзерська, Г. Грабович, О. Забужко переосмисли творчість Т. Шевченка з позицій міфокритики.

М. Зуєнко, осмисливши кореляцію міфу і літератури, ствердила: «дослідження міфопоетики літературного твору полягає у виявленні міфопоетичної структури на різних рівнях художнього тексту (тематичному, мотивному, образному, просторово-часовому, сюжетному, мовному), а також аналізі авторського міфу, архетипної символіки і взаємодії різних міфологій у межах одного тексту» [80, с. 8]. Дослідниця запропонувала прийнятний механізм міфопоетичного аналізу ліричного тексту, що передбачає необхідність: «1) визначити запозичені письменником із міфології міфи, ряд образів, мотивів, використаних окремих композиційних та сюжетних ходів міфу для організації художнього світу власного твору; 2) здійснити аналіз творчо переосмисленому письменником міфологічного матеріалу відповідно до ідейно-естетичного спрямування літературного контексту; 3) визначити функцію міфу в тексті; 4) установити місце і значення запозиченого міфологічного матеріалу для створення художньої картини світу митця, його художньої манери» [79, с. 23]. На нашу думку, доречно б додати ще визначення форм і рівнів міфописьма.

Дослідження функціонування міфопоетики в художній прозі авторства Ю. Вишницької, В. Гижого, А. Гурдуза, Б. Мусія, О. Слоньовської та ін. призвели до

розкриття міфологічної парадигми в українській і європейській прозі, до обґрунтування посутньої ролі міфопоетики: під «міфопоетичною парадигмою твору розуміємо модель осмислення світу (виражену в тексті через міфопоетичну систему твору), в основі якої міфопоетичні уявлення автора (-ів) про світ і світобудову, як втілена в художньому творі оригінальна світоглядно-філософська система» [47, с. 29]. Ю. Вишницька на матеріалі романів В. Дрозда обґрунтувала правомірність наукової рефлексії щодо міфосценаріїв сучасних літературно-художнього та літературно-публіцистичного дискурсів.

А. Нямцу та В. Антофійчук продуктивно осмислили трансформацію міфологічних образів у письменстві та світовій літературі. Зокрема, в монографії А. Нямцу [190] ґрунтовно проаналізовано традиційні міфологічні сюжети та образи, їх інтерпретацію в світовій літературі, втім і в українській.

О. Турган переконливо висвітлила важливі аспекти літературної міфопоетики, проблему синтезу античної, християнської та народно-національної міфологій, вивчивши «форми і функції використання міфу в літературі на рівні традиційних сюжетів і образів» [260, с. 26] К. Дронь та подружжя Тихолозів комплексно дослідили міфопоетику І. Франка [61], охарактеризувавши міфопоетичну модель світу літературної парадигми І. Франка.

Проблема міфопоетичного літературного узусу активно опрацьована на матеріалі дисертаційних досліджень, зокрема, А. Ангелової [6], В. Копиці [109], Я. Поліщука [208], Т. Саяпіної [228], І. Чернової [297] та ін. Вони довели активність міфологічного первня в українській красній словесності новітньої доби.

Дефініцію міфопоетики можна віднайти не в кожному словнику чи у енциклопедії, проте часто вживається дефініція міфологізм. Процесуальне поняття міфологізації ввели ще Є. Мелетинський і В. Топоров. Є. Мелетинський виділив загальні риси міфологізму: а) прагнення до художнього синтезу різноманітних та різнонаправлених традицій; б) міфологічність у художній побудові, яка реалізується через переплетення повторів, паралелей та подібностей; в) зв'язок неоміфологізму з психологією підсвідомості» [159, с. 61].

У Літературознавчій енциклопедії за ред. Ю. Коваліва стверджено, що міфологізм – спосіб поетичної реалізації міфу в творах оригінальної літератури [144, с. 54]. У ширшому значенні поняття міфологізму розуміється як художній засіб, який полягає у: «1) безпосередньому запозиченні письменниками із міфології цілого міфу, низки образів, мотивів і їх творчому переосмисленні відповідно до ідейно-естетичного спрямування нового літературного контексту» [144, с. 54]; використанні «окремих композиційних та сюжетних ходів міфу для організації художнього світу власних творів» [144, с. 382]. В одній із спеціальних праць – М. Мишанич і С. Мишанич «Міф, міфологія, міфологізм, міфокритика, міфопоетика: історія інтерпретації і розмежування понять» – ґрунтовно репрезентовано історію вивчення міфів у світовій та вітчизняній практиці, виокремлено проблему взаємин міфології і літератури, які «складають зміст поняття міфологізму».

Л. Скупейко зауважує, що термін «міфопоетика» «по суті, не знайшов застосування в зарубіжному літературознавстві та міфології» [232, с. 11]. Науковець переконаний, що у процесі дослідження міфопоетики, варто враховувати «принаймні три основні фактори, які творять художнє явище: 1) власне міфологічні структури як уламки прадавніх уявлень про світ і його будову або як соціокультурні і психоемоційні образи-архетипи; 2) літературну традицію (історичну, національну, стильову) і 3) присутність самого автора» [233, с. 115].

Міфопоетика є «досить складною, бо її понятійний апарат ґрунтується на загальній міфології та увібрав у себе окремі положення багатьох учень» [108, с. 198]. Дослідниця О. Кобзар зазначає, що міфопоетика поєднує у собі два різнотворчих процеси (міфорецепцію та міфотворення), що і ускладнює її дефініцію. Під міфорецепцією авторка розуміє «процес художнього прочитання та сприйняття міфу, його подальшого переосмислення та освоєння. А під міфотворенням – процес продукування нових міфів» [104, с.136].

Вдалою, на наш погляд, є систематизація О. Киченка поняття «міфопоетика»: «1) у загальнокультурному плані міфопоетика – відображення міфологічних ходів мислення, які несподівано «зринають» в індивідуально-творчому світогляді;

2) відповідно до «неоміфологічних традицій» термін «міфопоетика» використовується в значенні «міфологічна традиція» і визначається як поетичний прийом, що полягає у творчому використанні, переосмисленні й уживлянні в культуру пізніх історичних періодів стійких світоглядних моделей, на основі яких з'являються самобутні художні форми; 3) міфопоетика як творча форма, що втілює індивідуально-творчі світоглядні установки; 4) міфопоетика – методологічний принцип дослідження семантики літературної творчості» [101].

Отже, міфопоетика є системою трансформації міфу за законами поетичної творчості. Виявлення міфопоетичних структур на різних рівнях художніх творів дає змогу розглянути глибинні міфологічно-архетипні шари, забезпечує органічне входження цих матеріалів у міфологічну свідомість. Міфопоетика досліджує цілісну міфопоетичну модель світу, яка є відображенням авторського міфопоетичного світосприйняття та мислення.

Н. Фрай першим відзначив, що архетипи, міфологічні образи містяться в літературних творах, а дослідник покликаний віднайти їх через низку маркерів / кодів. На нашу думку, джерелами запозичення цих маркерів / кодів є міфи, для визначення яких використаємо класифікацію Є. Мелетинського [159]: 1) етіологічні (пояснювальні) – пояснюють появу різних природних і культурних явищ. Загалом всі міфи є етіологічними, оскільки розповідають як дещо виникло або змінилося; 2) космогонічні – оповідають про походження світу (Космосу – впорядкованого світу, що протиставляється Хаосу), його влаштування і зміни; 3) астральні – оповідають про походження небесних світил: Сонця, Місяця, зірок, сузір'їв, комет; 4) солярні та лунарні міфи – розповідають про походження і функції Сонця та Місяця; 5) антропогонічні – про появу людини і набуття нею звичного «тепер» вигляду. Міфи про близнюків – розповідають про діяння близнюків, котрі зазвичай є втіленнями протилежних начал. Близнюки або протистоять один одному, або дружать, вершачи подвиги і добуваючи культурні блага; 6) тотемічні – про тотемних предків-покровителів (тварин або рослин), як вони стали тотемами і впливають на життя людей; 7) календарні міфи – оповідають про причини появи змін пір року, сезонних свят і обрядів; 8) героїчні міфи – про діяння героїв, облаштування ними

світу для життя людей, добування / створення культурних благ; 9) есхатологічні – оповідають про кінець світу і його відродження [16].

Тож, міфопоетична система твору відображає міфологічний фактор та особистісне міфопоетичне сприйняття автора, яке «виявляється через атрибути міфеми, міфологеми, міфообрази, міфопоетичні мотиви тощо та може існувати в чотирьох основних модусах (типах міфотворчості) міфологізації, реміфологізації, деміфологізації та власне авторському міфі» [49, с. 26].

Особливості авторського світосприйняття та світобачення формують міфопоетичну модель світу. Літературознавці міфопоетичну модель світу тлумачать як «найбільш узагальнену і спрощену суму уявлень про світ у середині будь-якої традиції» [143, с. 339]. Міфопоетичну модель світу В. Топоров розумів як «скорочене та спрощене відображення всієї суми уявлень про світ усередині певних традицій, що взяті в їх системному та операційному аспектах» [248, с.161]. Основною рисою міфопоетичної моделі світу є «зв'язок діахронії та синхронії, де діахронічне – розповідь про минуле, а синхронічне – засіб пояснення сьогодення, а іноді і майбутнього» [248]. Тому міфопоетична модель світу передбачає виявлення і опис просторово-часових параметрів всесвіту, визначення центру світу і його абстрактних і конкретних образів, виокремлення системи мотивів, пошуку бінарних опозицій, які є найбільш універсальним засобом опису семантики в міфопоетичній моделі світу» [248].

Структурними елементами міфопоетики є архетипи, міфологеми, міфеми, міфоніми. У modus operandi міфопоетики відбувається дослідження та виявлення міфопоетичних структур на різних рівнях художніх творів: у тематиці й проблематиці, на сюжетно-композиційному і жанровому, мовно-стильовому рівнях, у літературному міфомисленні, мотивному й характерокреаційному, на підтекстовому рівні.

Хоча в добу Античності поняття «архетип» використовували як синонім «ідеї», його авторство приписують К. Юнгу, котрий вживав на позначення «психічної структури колективного несвідомого» [309, с. 49]. Н. Фрай застосував теорію Юнга в літературознавстві та надав архетипу значення «символа-

стереотипа», що «постійно повертається в літературу» [273]. У «Літературознавчій енциклопедії» зазначено, що «архетип (грец. першообраз) – прообраз, ідея, первинний мотив, теоретично вірогідна форма» та поділяється на універсальні та етнічні архетипи [143, с. 96]. Чітку кореляцію ключових понять запропонувала Т. Шестопалова: архетипний образ – міфологема – символ – міф [302, с. 38].

У даній роботі при визначенні понять «архетип» і «міфологема» будемо, перш за все, відштовхуватися від поглядів К. Юнга, Є. Мелетинского, В. Проппа, В. Топорова, В. Іванова. Якщо архетип – це прототип, постійне схематичне інваріантне ядро, скелет різноманітних міфологічних сюжетів і мотивів у їх граничній абстракції, то міфологема являє конкретні модифікації, різні прояви, видозміни однієї й тієї ж сутності, архетипу. Міфологема на відміну від архетипу етноспецифічна. Про зумовленість міфологем національною специфікою, вказує Ю. Вишницька, і тому міфологеми – це «спресовані мовні етнокоди, котрі при дешифровці проходять процес креативного відтворення закладеної культурологічної інформації і реконструюють комплементарні парадигми, що відображають і моделюють універсальні й унікальні смисли» [37, с. 52]

Для кожного етносу характерний свій набір міфологем. Міфологема не може бути зведена до конкретного міфу, вона може бути тільки реконструйована (В. Топоров). Наприклад, архетипний образ світового древа може виражатися у вигляді єгипетського древа життя сикомори, древа світового Іггдрасілль в скандинавської міфології, дуба в слов'янській міфології.

Кожна міфологема, маючи цілком самостійний сенс, одинична і конкретна. Однак сукупність конкретних міфологем, створених в різний час, в різних культурах, часто незалежно один від одного, нерідко виявляється пов'язаною єдиною темою – архетипною домінантою. Архетип і міфологему можна розглядати як статичний і динамічний елемент міфу відповідно.

Міфологему можна уявити як багаторівневий структурований набір елементів, кожен з яких позначає той чи інший аспект міфу як єдиного когнітивного цілого. Міфологеми, входячи в різні культурологічні парадигми, інтерпретуються і модифікуються в залежності від задуму автора.

За визначенням Літературної енциклопедії міфологема – це «уламок міфу, міфема, яка втратила свої автохтонні характеристику та функції, залучена до фольклорного тексту, в якому сприймається як вигадка, образна оздоба чи сюжетна схема, що вже стала традиційною. Міфологема поширена в художній літературі на рівні асоціацій із міфічними претекстами, алюзій, ремінісценцій, цитат тощо» [144, с. 54].

І. Костюк визначила сутність поняття міфологема, простежила побутування терміна в науковому дискурсі та запропонувала його науково обґрунтовану дефініцію. Погодимося з визначенням автора в тому, що «міфологема є одиницею міфологічної картини світу, реалізує концепти міфологічного мислення; містить стабільний зміст (цим наближається до алегорії); проявляє свої семантичні можливості й всередині заданої походженням змістової традиції (цим тяжіє до символу), і в поєднанні з іншими міфологемами здатна формувати нові понятійно-образні композиції; міфологема – ціннісна форма культурної пам'яті, суспільного сумління, мета національного діалогу» [113, с. 414].

Міфему в Літературній енциклопедії пояснюють як «найменший елемент, фундаментальний складник міфу, який використовують і в ньому, і в художній літературі; входить до складу системи світобудови, що відповідає уявленню людини, а не довкіллю, вважається справжнім, не фіктивним. Може набувати космогонічних, астральних, антропоморфних, тотемічних, анімістичних, есхатологічних характеристик. Часто міфема пов'язана з художніми завданнями твору, наприклад, із використанням подвійної семантики, поєднанням раціональних та ірраціональних чинників …» [144, с. 54]. Але досить вдало, на нашу думку, пояснює цей термін О. Слоньовська, зазначаючи, що «міфема – найменший, найдрібніший елемент міфу, "вислизаючий" з поля зору й найменш досліджений сучасними літературознавцями» [236, с. 59]. Читачами міфема найчастіше може бути розшифрована тільки внаслідок дії цілого ланцюжка асоціацій.

Під міфонімом розуміємо конкретне міфічне ім'я, власну назву.

Отже, міфопоетика займається виявленням міфопоетичних структур на різних рівнях художніх творів, забезпечує органічне входження цих матеріалів у

міфологічну свідомість за законами поетичної творчості. Міфопоетика досліджує цілісну міфопоетичну модель світу, яка є відображенням авторського міфопоетичного світосприйняття та мислення. Архетип і міфологема є важливими категоріями міфологічної свідомості, що втілюють в собі статичні і динамічні сторони міфологічних уявлень. Міфологема має різні комбінації і модифікації константного ядра, архетипу. Архетип ж у свою чергу об'єднує в єдине культурно-міфологічне поле різночасові та етноспецифічні міфологеми, забезпечуючи тим самим єдність людської культури.

1.2 Літературознавча рецепція художнього світу С. Черкасенка

Активний громадянський і культурний діяч початку XX ст., Спиридон Черкасенко жив у важкий історичний час (революції (1905 та 1917 років), світові війни (Перша світова і Друга світова), який наклав «свій відбиток на його творчість, зробив його своїм літописцем, змусив пити гірку чашу недолі разом зі своїм народом» [164, с. 9], але він «вистояв у тяжкому двобою світів, не заплямував свій талант кон'юктурними перекосами й політичними спекуляціями» [166, с. 20], був дієвим учасником Національної революції та збройного захисту державної волі України. Територія його проживання різноманітна (Російська імперія, УНР, Австрія, Чехословаччина) як і його творчість – «цілий материк літератури: поезія, драматургія, проза, публіцистика, сатира, літературна критика, журналістика, педагогіка» [166, с. 20].

С. Черкасенко був знайомий та листувався із низкою відомих культурних та суспільних діячів того часу: Л. Білецьким, Б. Грінченком, М. Грушевським, С. Єфремовим, Г. Коваленко-Коломацьким, Оленою Пчілкою, С. Русовою, М. Садовським, Я. Чепігою, М. Чернявським, Є. Чикаленком, М. Шаповалом, Г. Шерстюком та ін. Зокрема, як зазначає І. Котяш, завдяки листуванню С. Черкасенка з українським літературознавцем Л. Білецьким сучасні дослідники можуть ознайомитися з «викладеною у листах письменника 30-х років XX ст. його епістолярною автобіографією» [117, с. 348]. Значущим джерелом дослідження життя

і творчості письменника став автобіографічний лист Спиридона Черкасенка (в 24 рукописні сторінки), написаний в серпні 1929 р. до львівського бібліотекаря, літературознавця й редактора Володимира Дорошенка, де спогади про власне минуле постають виразно в контексті літературної боротьби початку XX ст., із оцінкою своїх творів та неприйняттям неслушних оцінок своєї творчості.

Еволюцію літературознавчої та наукової рецепції творчості письменника розглянемо в декілька етапів: критична оцінка творчості в працях сучасників С. Черкасенка, оцінка творчості діаспорою, сучасні літературознавчі дослідження творчості митця.

Критичний аналіз художнього доробку С. Черкасенка частково представлений оглядовими працями сучасників письменника Д. Антоновича [8], Л. Білецького, О. Донченка, С. Єфремова [72], І. Крушельницького (сильветка «Спиридон Черкасенко») [307], С. Щурата [307] та ін., журнальними й газетними рецензіями та відгуками М. Вороного, Д. Дорошенка, М. Євшана (рецензія «Спиридон Черкасенко. Хвилини. Збірка поезій») [71], С. Русової [226], Л. Старицької-Черняхівської, М. Шаповала, А. Товкачевського, І. Стеценка та ін.

Літературний дебют С. Черкасенка (1904 р.) та наступні поетичні твори зазнали як схвальної, так і нищівної критики, зокрема, не пройшли повз увагу С. Єфремова («Черкасенко … вийшов на літературну ниву вже ніби зовсім готовий» [72, с. 579]), який став вчителем та порадником у становленні Черкасенка як драматурга. С. Єфремов відзначає оригінальний стиль та впізнаність його поезії, зауваживши, що «вірш у нього легкий, трапляються гарні та влучні образи, сильні звороти; в змісті переважають у нього заклики до боротьби за широке, вільне життя, протест проти міщанської буденщини» [72, с. 446]. Критики І. Крушельницький та С. Щурат, характеризуючи українську еміґрантську поезію 20 рр. XX ст., відзначили оригінальність та високу мистецьку форму віршів поета, що «не раз сягав картин соціального поневолення та національної свідомості, ні разу не переходячи в шаблон» [307, с. 235].

Український мистецтвознавець Д. Антонович схвально оцінює драматичні твори Черкасенка за те, що одночасно із соціальною драмою творить символічну,

називаючи його «найбільше доступним і близьким до старого побутового театру, він є ніби мостом, або галузей ланцюга, що лучить старий побутовий репертуар з репертуаром модерного театру» [8, с. 199].

Досить критично оцінив драматичні твори письменника Г. Хоткевич. Зокрема, характеризуючи «вклад Черкасенка в українську драматичну літературу за 1908 р» (п'єси «Хуртовина» та «Жарт життя»), засудив у «подражанії» російській та перекладній літературі, «партійність» драм: «Страшно запальна людина Черкасенко! Гадає, що варт тільки захотіти – і все нарисувати можна. Досвід у нього, очевидно, шахтьорський і сю среду він бачить зблизька» [283, с. 136].

Відомо, що становлення С. Черкасенка як драматурга значною мірою відбувалося саме під впливом С. Єфремова, тих його літературно-теоретичних рекомендацій, які він висловив С. Черкасенку в процесі епістолярного обговорення його драм «Старе гніздо» (1907), «Хуртовина» (1908). Серед драматичних творів Черкасенка С. Єфремов виділяє «Казку старого млина» «на тему боротьби новітніх форм капіталістичного життя з «старою казкою» степів. Автор поруч реальних картин вводить символістичні образи, підкреслюючи ними дужче основну свою ідею, оту боротьбу старого з новим» [72, с. 446]. Протилежними щодо драми «Про що тирса шелестіла» є погляди М. Євшана, який досить емоційно критикував Черкасенка: «Найсерйозніша річ – віршована драма «Казка старого млина». Але – це невільниче наслідування «Лісової пісні» Лесі Українки, яке може свідчити про силу і чар її творчости, але показує всю безсильність творчу Черкасенка» [72, с. 289]. Погодимося з В. Мацьком, що така критика є суб'єктивною та позиціонує як помста за рецензію Черкасенка «Недоречна сором'язливість» в газеті «Рада» (1910. №151), адже М. Євшан «не аналізує драму, не подає жодного прикладу, в якій позиції, сцені він добачив наслідування С. Черкасенком відомої драми-феєрії "Лісової пісня"» [212, с. 45].

С. Русова, яку з Черкасенком поєднувала спільна праця над створенням національної школи (1917 – 1918 рр.), теж відмітила майстерність Черкасенка як справжнього поета, «що в ліриці виливає свої гарячі почуття любови, ненависти, люти й надії», поезія якого наповнена «любов'ю до краю, віри в борців за волю, у

визволення України. З них і тепер, так само як і тоді, промовляє до нас правда життя, втішає безсмертна надія на визволення, чарує краса святого божевілля» [226, с. 349]. Статтю «Спиридон Черкасенко, поет-педагог: з нагоди 25-ліття письменницької діяльності» С. Русова присвятила Черкасенку як освітньому діячеві й педагогу, наголошуючи і на найулюбленішій літературній формі Черкасенка – драмі, у якій автор проявляється як тонкий знавець людської душі.

З приходом більшовиків в Україну творчість С. Черкасенка була викреслена з українського літературного життя, тому й про смерть «співця країни чорного блиску – Донбасу» в Україні на загал дізналися в окупаційний 1942 рік зі статті Ю. Шевельова в газеті «Нова Україна»: «Два роки тому, на чужині, в гіркій еміграції помер зламаний злигоднями і поневіряннями Спиридон Черкасенко і не справдилося його передчуття, його найбільша мрія –"торкнутись рідної землі"» [299, с. 3]. У цій статті автор коротко характеризує особливості художнього світу письменника, для якого головне не «опис, а проблемність, який прагне, щоб його читач замислився над життям, щоб думка читачева активно шукала висновків і узагальнень, щоб твір навіював певний настрій (останнє особливо виразне в таких творах, як «Повинен» або «Жах»)» [299, с. 3], відзначаючи нову для тогочасної літератури тематику в поезії, прозі (оповідання «Вони перемогли» (1917)) та драматургії («Земля» (1913), «Хуртовина» (1907)). Ю. Шевельов відзначає глибокий психологізм Черкасенкових героїв: «Людські почуття глибоко заковані в душі Черкасенкових героїв, бо виявити їх – означає віддати на глум. А коли вони і виявляться, то виявляться трагічно непотрібно: як вибух стихійної помсти (оповідання «Юдита)» [299, с. 3]. Особливо критик відзначає драми «Про що тирса шелестіла» («як високо-поетичну поему про боротьбу в душі людській двох начал – активного та споглядального, звірячого та янгольсько-поетичного» [299, с. 3].) та «Казка старого млина», де «розроблено проблеми філософії історії» [299, с. 3].

Забутою стає творчість митця за часів радянської влади, лише за кордоном з'являються поодинокі рецепції творчості письменника. Зокрема, стаття Р. Карп'яка «Don Juan: A Universal Theme in Ukrainian Drama» («Дон Жуан: світова тема в українській драматургії) в журналі «Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des

Slavistes» (1982) [316]. Автор, порівнюючи п'єсу С. Черкасенка «Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта» (1931) з драматичною поемою «Камінний господар», дійшов висновку, що використавши міф про Дон Жуана, Леся Українка відтворила міф, утвердивши його в українській літературі, а С. Черкасеко спростував його [316, с. 31].

Завдяки В. Погребеннику (у співпраці з О. Леонтович) повернулася на рідну землю наукова спадщина діаспорної вченої Н. Іщук-Пазуняк, яку опубліковано в двох книгах. Перша з двох книг представляє «архивитвір письменниці драму-феєрію "Лісова пісня" у широких порівняльних аспектах – як світовому (твори Г. Гавптмана, Г. Ібсена), так і українському (особа і творча спадщина С. Черкасенка)» [89, с. 15], де дослідниця розкрила типологічно зіставні риси п'єс С. Черкасенка та Лесі Українки.

Літературознавець, доктор філософії Пенсильванського університету, Л. Залеська-Онишкевич у контексті розвитку української драми вирізнила творчість митця за впровадження «нової тематики й новий підхід» у літературі поч. XX ст. [75, с. 126].

Після довгої перерви лише на поч. 1990-х рр. творчість Спиридона Черкасенка стала предметом дослідження в Україні. На сьогодні творчість письменника досліджена і літературознавцями, і театрознавцями, і дослідниками історії педагогічної думки в Україні.

О. Мишанич один із найперших в Україні почав досліджувати творчість, є автором ґрунтовної передмови і упорядником двохтомного зібрання творів письменника. Основний зміст передмови відведений аналізу творчого шляху С. Черкасенка: перебування в Україні та в еміґрації.

Життєвий та творчий шлях Черкасенка досліджували В. Бойченко [24; 25], Ю. Ковалів [106; 107], В. Оліфіренко [195], О. Мишанич [164; 166], Л. Ржепецький [220] та ін.

Ліричні твори, погодимося з О. Кузьмою, – це «окрема грань його мистецького хисту. Вона являє собою цікавий зразок поезії нового типу. У поезії митця органічно переплелися елементи модерністських стильових систем, зокрема

неоромантизму та символізму» [125, с. 92]. Лірику та ліро-епос С. Черкасенка досліджували Н. Антонець [7], В. Бойченко [24; 25], О. Бабишкін [18], Л. Дем'янівська [60], Л. Дякунова [58], С. Дяченко [59], О. Кузьма [124; 125; 126], Н. Майборода [151], О. Мишанич [164; 166], О. Бабишкін [18], В. Погребенник [205], Л. Ржепецький [220], О. Романиця [222].

О. Мишанич характеризує С.Черкасенка як «блискучого лірика, поета української весни та осені, співця весняних ранків і літніх ночей» [164, с. 9]. У передмові дослідник вказав на міфофольклорні джерела ліро-епосу письменника: «Чимало у цій поетиці образності традиційного, народного (образи України, Краси-Дівчини, типово українські пейзажі, апофеоз козацтву, образи Рідного Краю, Матері, руїни, Волі, мечів тощо)» [164, с. 12]. На думку О. Мишанича, вдалою є інтерпретація міфологічних образів (Сонця, Прометея, старого Діда Часу) в поезії, що інтегрує його творчість зі світовою літературою.

О. Кузьма дослідила ліро-епіку Черкасенка (цикли «Настрої», «В царстві праці», «Симфонія ночі», «Серенади», «Усміх міста», «Діти міста», «Осінні настрої», «Революція») та філософські мотиви його лірики.

А. Чуй проаналізував художні особливості любовної лірики Черкасенка, відзначивши звернення лірика до народної міфології та традиційної фольклорної символіки при відтворенні образу коханої як земної богині.

Проблему міфофольклорного письма С. Черкасенка-лірика досліджував В. Погребенник [205]. У монографії «Фольклоризм української поезії (остання третина XIX – перші десятиліття XX ст.)» (2002) вчений дослідив особливості ідейно-естетичної та емоційної трансформації українського фольклору в поезії символіста С. Черкасенка. Автор монографії підкреслює, що «символістові С. Черкасенку фольклор дав протомотиви й прообрази, що послужили виразом ставлення до світу. В його інтерпретації кожен із них ніс певний настрій; у цілому ж народна творчість стала розпрацьованим ресурсом поетики, підпорядкованої головній (національно-визвольні змагання) й іншим темам» [205, с. 105]. Дослідник зазначає, що низка традиційно-фольклорних образів (Краси-Дівчини, Неньки-

України, чорних круків) у ліро-епосі С. Черкасенка зазвучали по-новому в симбіозі із оригінальними міфологемами.

Прозові твори С. Черкасенка малодосліджені : С. Дяченко [58], Г. Калантаєвська [163], О. Мишанич [165], Н. Майборода [150].

Відзначимо дисертаційне дослідження Г. Калантаєвської, де вперше розглянуто й проаналізовано публіцистичні, літературно-критичні, педагогічних праці та сатирична «мала» проза С. Черкасенка, з'ясовано, що «С. Черкасенко є майстром художнього перевтілення, психологічної індивідуалізації традиційної оповіді. Для стилю письменника властивий динамічний виклад матеріалу, який часто (як самобутня риса автора) переривається ліричними відступами, публіцистично забарвленими коментарями, що засвідчують емоційність С. Черкасенка у ставленні до відображуваного» [93. , с. 20].

Епічний наратив С. Черкасенка проаналізувала Н. Майборода [151], розкрила основні риси поетики шахтарської «малої прози».

С. Дяченко одна з перших проаналізувала жанрову специфіку роману «Пригоди молодого лицаря» (1937), зазначивши, що він є «художнім синтезом історичних, пригодницьких і міфологічних парадигм» [59, с. 4]. Авторка робить висновок, що «роман С. Черкасенка – це якісно нове поєднання авантюрно-казкових мотивів і збагаченого героїчним змістом образу канівського міщуха з історичними подіями XII ст. Такий синтез в романі набуває серйозних облагороджених рис і сприяє показу складного образу героя, який виходить за суто епічні рамки, з наявними у міфології драматизмом, гумором, ліричними мотивами» [59, с. 12]. Дослідниця, на нашу думку, частково розкрила міфологічні структури в романі, що сприяє глибшому прочитанню роману. Спеціальних студій щодо аналізу прози в міфологічному ключі немає.

Загалом драматургія С. Черкасенка вивчена достатньо Л. Барабан [17], Л. Дем'янівська [60], Г. Веселовська [34], Т. Жицька [73], М. Кудрявцев [122], Н. Малютіна [152], Л. Мороз [169], О. Олійник [194], Т. Свербілова [229], Л. Синявська [230], С. Хороб [285; 286], В. Школа [303] та ін.

Драматичні твори С Черкасенка «у типологічному контексті крізь призму європейських модерністичних напрямів» розглядає С. Хороб та вперше декодує християнський символізм драм С. Черкасенка [286, с. 121]. Науковець відзначає національну закодованість символів драматургії С. Черкасенка, що «стають мистецьким виразом гострих суспільних та соціальних проблем» [286, с. 133].

Л. Барабан епізодично висвітлив фольклорні елементи драматургії письменника, лише зазначивши, що «вся різноманітна діяльність, художня творчість С. Черкасенка характеризується значним інтересом до народних історичних пісень, дум та балад» [17, 44].

Г. Веселовська, Т. Жицька займалися вивченням значення творчості С. Черкасенка в театральному процесі України першої третини XX ст. Зокрема, Т. Жицька висвітлила естетичні засади драматургії та особливості сценічних втілень п'єс письменника, здобутки Черкасенка-критика.

Євангельські мотиви драми «Ціна крові» С. Черкасенка вивчали В. Антофійчук [9], О. Когут [105], О. Кузьма [126], А. Нямцу [190] та ін. У статті «Євангельський архетип зради в драмі "Ціна крові"» В. Антофійчук підкреслює прояв архетипу зради в драмі, який С. Черкасенко ускладнює численними національно-історичними і духовно-моральними мотивуваннями, виключивши із змістового плану драми традиційне, євангельське тлумачення зради Юди» [9, с. 52]. О. Кузьма довела інтертекстуальне багатство драми «Ціна крові» С. Черкасенка та довела, що драма є «своєрідним текстом-„палімпсестом", у якому чітко вирізняються біблійний інтертекст, ідейно-тематичний зв'язок та асоціації з творами Лесі Українки, російського письменника Ф. Достоєвського» [126, 159].

Варто відзначити дисертаційні роботи В. Школи [303], де простежено еволюцію індивідуального стилю митця, розкрито жанрово-стильові особливості драматургії письменника, та О. Олійник [194], яка проаналізувала різні аспекти символізації художньої дії в драматичних творах. Зокрема, В. Школа розглядає міфологічний рівень драм «Казка старого млина» (1914) і «Цвіт папороті» (1926), стверджуючи поєднання фантастики з дійсністю, «сучасних колізій і давніх фольклорних мотивів» [304, с. 83]. Аргументуючи, дослідниця виділила міфологічні

світові сюжети, образи (Юда, Дон Жуан) та мотиви (прометеїзм) у драматургії С. Черкасенка.

Н. Малютіна, Т. Свербілова зосередили увагу на питаннях жанрово-стильових трансформаціях драматичних творів С. Черкасенка та деколи вперше проаналізували низку драматичних текстів С. Черкасенка.

С. Стежко в дисертаційній роботі проаналізувала питання трансформації міфологеми степу в історичних драмах С. Черкасенка («Северин Наливайко», «Про що тирса шелестіла»), який змодельовано автором «як простір формування ментальних, духовних та етнопсихологічних рис українців, як місце зіткнення протилежних за змістом місій українця – бути воїном та бути хліборобом, як сакральний топос зради і зрадництва, поле бою за українську державність» [240, с. 80]. Погодимося з дослідницею, що в драматичних творах С. Черкасенко відтворив «національно-міфологічну концепцію минулого як ”золотого віку“ української нації» [240, с. 151].

Простеживши еволюцію рецепції С. Черкасенка, бачимо, що міфологічний аспект художнього осмислення творчості С. Черкасенка досліджено вибірково та поверхнево, тому вбачаємо потребу в глибшому та системному інтерпретуванні творів митця.

1.3 Лірика та ліро-епіка С. Черкасенка: міфофольклорні відображення

1.3.1 Патріотичні інтенції поезії

Поезія С. Черкасенка актуальна сьогодні, бо сприяє формуванню патріотичних почуттів молоді. Тема Батьківщини, патріотизму, зв’язку людини зі своєю землею та народом, своєрідно інтерпретована в античній міфології, актуалізувалась і в долі поета 1923 року після вимушеного переїзду до Ужгорода. Співпрацюючи там із пластунами, він написав «Пластовий Гімн», низку патріотичних пісень та п’єс. У пластунській поезії С. Черкасенка виразно звучать патріотичні мотиви, заклик до гартування та навчання молодої людини-патріота. Такі твори готували свідомих

українців до боротьби за рідну державу. Як зазначив С. Черкасенко, «національна ідейність у поезії пробуджує національний дух у молоді» [79, с. 193]: «*Наш Рідний Край, о любі браття, / Перлина божа на землі … / За Рідний Край до бою сміло, / Одважно стане кожен з нас, / За рідні гори душу й тіло / Віддасть без жалю в грізний час*» [290, с. 242]. Сліпе підпорядкування закону, відмова від власного «я» і готовність віддати в ім'я своєї рідної землі все, – ось характерні риси авторського патріотизму. Цей мотив відображено в поезії «Рідний край» (1919): «*Над все кохай свій Рідний край / І молоде своє життя / Без дум, без жалю й каяття / За нього в грізний час віддай*» [293, с. 134]. Подібні мотиви відображені і в ліриці Т. Шевченка, де семантичне поле міфологеми землі охоплює образи матері-землі, могили, земного раю, степу. Зокрема, національно забарвлена міфологема могили в «Перебенді» (1839) (як і у всій творчості митця) маркує духовне місце єднання душі з Богом, місцем історичної пам'яті, локусом відродження України: «*В степу на могилі, щоб ніхто не бачив, / Щоб вітер по полю слова розмахав, / Щоб люде не чули, бо то Боже слово, / То серце по волі з Богом розмовля …*» [300, с. 387]. Т. Шевченко осмислив землю багатоаспектно: як ідилічний край миру і гармонії («Садок вишневий коло хати ...»), як локус боротьби добра і зла та сакралізований символ землі- матері («У нашім раї на землі …»).

Міфологема землі «благословенної небесами», властива поезії М. Устияновича. Автор вважає найщасливішими тих, хто «оре землю плугом». Архетип землі в романтичній ліриці Т. Шевченка, М. Устияновича взаємопов'язаний із архетипом дому. Для Шевченка він виступає «пов'язаним із сімейним життям, подружнім коханням, любов'ю батьків до дітей та дітей до батьків, спільною працею та життям у всіх його буденних та святкових виявах за стінами, що бережуть родинне тепло. У Шевченка образ дому виростає до космічних масштабів символу "дому нації", а мати для всіх українців одна – Україна» [90, с. 6]. У поезії М. Устияновича міфологема дому близька до Кобзаревої – це хатка з білими стінами, де «*вкруг по віконцях рута, барвінок, / І біж-деревка тройгілля, / І люби-мене і розмаринок , / В углах кімнати мир-зілля*» [266, с. 97], це дружина з дітками на рідній землі, – усе в тісному симбіозі створює рай на землі.

С. Черкасенко в ліриці продовжує антеївський і адамістський мотиви «природженої» прихильності людини до своєї землі. Замилування її красою, природою становлять підвалину його патріотизму. Цей мотив відображено ще в гомерівських поемах як символ туги за «малою» Батьківщиною, він становить важливий аспект традиційного розуміння патріотизму. Символами ностальгії за Батьківщиною, рідним краєм у С. Черкасенка є похилені верби над ставом, плач чайки в степу, недосяжна зоря в хмарах. Україна – це тихі води і ясні зорі, зелені сади, білі хати, лани золотої пшениці. Українська природа в поезії Черкасенка різноманітна, насичена барвами, кольорами, відтінками (цикл «На тихі води, на ясні зорі», 1919–1920). Це усталене словосполучення, поширене в думах «невільницького» циклу та історичних піснях, передає прагнення бранців повернутися на Батьківщину. Не тільки С. Черкасенко зберіг цю високостильну традицію, її оприявнено в поезії М. Рильського («Слово про рідну матір, 1941), В. Сосюри («Україна», 1944), Д. Павличка («Гранослов», 1967) та ін.

С. Черкасенко написав цикл «На тихі води, на ясні зорі» у 1919 – 1920 рр., перебуваючи в Ужгороді. У цій поезії оновлено свідомістю експатріанта традиційний для української літератури та фольклору образ води як символу руху, змінності та плинності часу і життя, витворено національний міф про Україну вічну на противагу реаліям України, яка в борні втратила державну волю: «*На тихі води, на ясні зорі, / В гаї зелені, в краї веселі / Злотом повиті лани / Пливемо всі ми, як хвилі у морі, / В Україну в пусті оселі / Із чужини*» [290, с. 196]. Варіантом універсальної опозиції «небо – земля» є опозиція «земля – зоря». Міфологема зорі, яка символізує першопочаток людського життєвого шляху, в поезії співвідноситься з образом Батьківщини, рідного краю, без якого не мислиться доля людини. Як зазначено в «Енциклопедичному словнику символів культури України», в поезії зоря часто символізує таку жадану, але нездійсненну мрію [79, с. 301]. У поезії – це нездійсненна мрія ліричного героя (та й бажання С. Черкасенка) повернутися в Україну. Вислів «на тихі води, на ясні зорі» символізує локус, де можна знайти душевний спокій: «*Хутчій додому, там в хмарах зорі, / Там тихі води повив туман! / Розвієм втому в яснім просторі, / Загоїм болі сердечних ран*» [293, с. 194].

Ліричний герой описує свій стан на чужині інтроспективою драматизму: «*Слова – без барв, а почуття – / Давно погашені огні / В душі моїй …*» [293, с. 194]. У цій поезії простежуємо міфомотив зцілення живою водою. У міфологічній моделі світу поета на рідній землі є «цілюще джерело», яке може вилікувати його від душевних ран: «*Де те цілюще джерело, / Що з туги й сліз / Розіллє сміх …*» [293, с. 194]. Міфосемантика водної стихії в лірриці П. Куліша, зокрема, втілена в образі криниці, наповненої цілющою водою. У поезії «З Підгір'я» міфологема води наділена цілющими властивостями – здатністю оживити від сну Україну для захисту рідного слова: «*На Підгір'ї криниця – / Свіжа, люба водиця. / Без устанку по піску / Дзюркотить у холодку. / Животворний струмочку, / Втіхо мого домочку*!» [128, с. 448].

Через міфологеми землі та води розкрила любов до «малої вітчизни» й Олена Пчілка. «Волинські спогади» (1883) з любов'ю відтворили природу рідної землі: «*Волинь незабутня, країно славутня! / У пишній красі ти красуєш! / З давен твою бачу українську вдачу, / З давен мою душу чаруєш!..*» [218, с. 33]. Міфопростір у поезії конкретизовано – Волинь – Луцьк – Звягель – річка Случ. Часопростір поезії побудовано на біномі «час – вода». Час прожитий тут – це найщасливіші моменти життя, які відбиваються у дзеркалі Случі: «*Ти, Случе ігриста! Вода твоя бистра / Багацько умчала з собою / І щастя ясного, і суму важкого / Мого, утекло за водою*!» [218, с. 33]. Річка виступає ще й мостом між минулим і теперішнім, «його мертвім околі». Моменти щастя на Батьківщині пов'язуються із спілкуванням рідною мовою з приємними людьми, прогулянками зеленими гаями та замком старого Луцька.

Для міфопростору поезій С. Черкасенка характерне дуалістичне моделювання світу, як-от «свій – чужий», «небо – земля». Варіантом універсальної опозиції «свій – чужий» є «Україна – чужина»: «*На тихі води, на ясні зорі, / В гаї зелені, в краї веселі / Із чужини*» [293, с. 194]. Образ чужини репрезентовано психологічним паралелізмом стану ліричного героя: «*В душі, як в пустці, ридає сум, / Гнітять негоди, гнітять суворі / Холодні хмари холодних дум*» [293, с. 194]. Чужина асоціюється з морозом, що віє з холодних гір. На противагу їй, Україна – місце найбільших сакральних цінностей ліро-драматичного наратора: тихі води, ясні зорі,

гаї зелені, золоті лани. У міфопоетичній моделі світу поезії С. Черкасенка Рідний Край (Україна) є центром міфопростору. Міфологему шляху до рідної землі зображено як шлях по воді: «*пливемо всі ми, як хвилі в морі*». Проміжним просторовим медіатором між своїм та чужим світами є море. У цьому циклі чужина, розташована за горами, – початок шляху, співставного зі шляхом міфологічного героя. Україна ж – його кінцева мета, досягти якої можна, подолавши певні труднощі та перешкоди, де навіть бестіарій стає загрозливим: «*Темненькі ночі, сичать гадюки, / Шляхи тернисті, вовки десь виють, / Глухо бряжчать кайдани*» [293, с. 196].

Міфологема шляху є часто вживаною в поезії С. Черкасенка. Як зазначає В. Топоров, «у міфопоетичних та релігійних моделях світу шлях – спосіб зв'язку між двома зазначеними точками простору» [251, с. 342]. У поезії шлях з'єднує просторові точки і нейтралізує протиставлення: «свій – чужий», «близький – далекий», «сакральний – буденний». У поезії «Хресна путь» автор використовує міфологему шляху, яка символізує шлях спокути: «*Не дарма йдем, / Несем свій хрест недолі, / І хоч тяжка дорога, Та розцвіли / Із мли проміння волі, / Нас кличе перемога*» [293, с. 167]. У такий спосіб автор актуалізував біблійний міф Христового шляху на Голгофу. У поезії Черкасенка хресна дорога (Via doloroza) – це шлях не однієї людини, а цілого народу: «*Сумний наш шлях / В тернах повивсь колючих, / Над нами ворон кряче …*» [293, с. 166].

Вірші циклу «Тихої ночі» (1906) сповнені любові до рідного краю й тривоги за його долю. У поезії «Вечір у степу» (1906) міфопростір своєрідний: «*А там, в ярах, по лощинах вже ніч чорніє; / Ще далі, ген на обрію, змарнілим склом / В оздобі верб задумливий ставок біліє / І дихає звідтіль привабливим теплом. / Біля ставка, в яру, пастух вечерю варить. / Легенька мла над всім: чи дим то, чи туман?.. / Як гарно тут в степу лежать, про щастя марить, / Очима обіймать небесний океан!..*» [293, с. 59]. Український незабутній степ сприймаємо як абсолютний простір, а міфологему «небесний океан» – як зону, («межу між світами»), що «з'єднує буденний світ із сакральним» і символізує прагнення ліричного героя до спокою, гармонії [51, с. 72]. Бінарна опозиція «земля – небо» («степ – небо») є характерною

міфологічною структурою простору «верх – низ». Часопростір окреслюють позитивно забарвлені етнічні лексичні маркери: верболози, степ, ставок, обрій, – які створюють ідеалізований, казковий образ української землі. Український степ, у поетичному образі якого домінує значення широти, безкрайності, неосяжності відкритого простору, органічно пов'язується з категорією свободи, волі, місцем зародження і тривання вільного духу. І. Манжура теж опоетизував степ як безкрайній простір («*Гей, ти степ широколаний, / Мій килиме сріблотканий / І Розпростерся ти широко, / Що не скине й орле око / Твоє займище безкрає*!» «Степ», 1890). Але в поета із ним дисонують турботи, проблеми знедолених селян: «вбога царина змарніла, сіножаті – пожари» («Розкіш-доля», 1889). Тож і ліричний наратор мріє про край, де «сльози людської гіркої немає», прохає Дніпро, занести його «на теплії води, де ясній зорі». Ріка асоціюється з активним чоловічим первнем, наділений антропоморфними рисами батька чи діда, що виростив не одного козака.

У циклі «В огні наш край» (1919) репрезентовано ще одну міфологему – необхідності захисту своєї Батьківщини від ворогів. Генералізація патріотичних почуттів припадає на час грізної небезпеки для Батьківщини: «*Бо з великої любові / До рідненької землі / Буде бою, буде й крові / По потоках і ріллі*» [293, с. 141]. У поезії спроектовано профетичну моторошну візію, есхатологічне міфомислення мовця. Батьківщина в поезії постає в образі Рідного Краю: «*Народ мій велетень в кайданах, / Мій край загублений Едем*» [293, с. 145]. Тут домінує міфологема пошуку втраченого Раю: Батьківщина асоціюється з раєм, народ порівнюється з грецьким титаном Антеєм, що нездоланний через тактильний зв'язок із матір'ю-Землею. У цьому порівнянні закладено основний мотив поезії: будь-який народ, живучи на своїй рідній землі, відстоюватиме й плекатиме традиції і віру предків, стане нездоланним.

Складовою політично-історичного міфу будь-якої нації є національні герої-оборонці материзни. Література романтизму залюбки поетизує змаг козацтва й лицарські ідеали. Найпоширенішими стають образи козака, запорозької матері-України, схованки-могили та ін. Погодимося з П. Мірошниченко, що «саме історизм романтичного дискурсу значно корегував закони міфологічного часу. Романтичний

лицарський культ, в українській літературі, насамперед, культ козацтва, увиразнений містеріальними, ледь що не міфологічними сюжетами, не набуває есхатологічної форми через концептуальність у романтизмі профетизму (майбутнього), що пов'язаний із пророкуванням майбутнього на основі минулого як основною складовою творчості романтиків» [160, с. 159].

У міфологічних писаннях Т. Шевченка «До Основ'яненка» (1839), «Тарасова ніч» (1838) постає ностальгія за козаччиною, яка зродила ідеалізацію «козацької слави» через опозицію «минуле (рай) – сьогодення (апокаліпсис)»: «*Була колись гетьманщина, / Та вже не вернеться. / Було колись – панували, / Та більше не будем! / Тії слави козацької / Повік не забудем*!» [300, с. 20].

Часи княжої Руси-України козаччини, вбачаючи в давнині багато духовних цінностей, звертався й інтерпретував поет-романтик М. Устиянович, додаючи завзяття «*чесимі дітям, правим синам Руси, / Святої Русі, Русі возлюбленной!*» [266, с. 61] у змаганні з «враждебними союзами». Для М. Устияновича національна героїка – це діяння князів і запорожців, Січ – утілення історичної єдності України й у «опришківській» повісті «Страсний четвер» (1852).

Історіософське осмислення минулого козацького народу в І. Манжури пов'язане з образами степу і Дніпра. Занепад слави та величі автор вбачає у втраті сучасниками української ідентичності, забутті власної історії та кінцем степової цивілізації під наступом технічного прогресу доби залізниць. «*Жидовою споганений, / Німотою знатужений, / Чабанами столочений, / Шахтарями поврочений, / Чавунками передраний, / І дітками занедбаний!*» («Степ», 1890). На противагу реаліям підросійської дійсності, продовжуючи традиції романтиків, І. Манжура пов'язує ідею незнищенності України, зі славним цехом співців-кобзарів, що, не забуваючи минулу славу Січі, плекають надії на краще майбутнє України: «*Під пісню ту гордо – мов в Січ устають / Славетні батьки України; / І бачать селяне десь кращую путь ... / І думки далеко кудись їх несуть / І кращі їм мріють години*» («Кобзар»).

Міфологема України Олександр Олесь розкрив через героїчне минуле величної княжої України, через постаті князів-войовників (Володимира, Ярослава

Мудрого, Володимира Мономаха та ін.), що є взірцями мужності, сили духу та розуму. Минуле України міфологізується як «золотий час», де природа і людина гармонійно співіснують. Образ України автор ідеалізував у форматі бінарної опозиції, де чужина постає в образі зрадливої дружини, яка не нагодує, не приголубить, не зігріє: «*Ой чужино, чужинонько, / Зрадливая дружинонько! / Одружився я з тобою / Після січі, після бою*» [196, с. 476]. «Працює» при лірико-трагедійному моделюванні буття України Олександра Олеся дихотомія «рай – пекло», а міфологема раю на землі у фольклорних стильових контурах уподібнюється пеклу.

С. Черкасенко цикл «Відгуки» (1919) присвятив тим героям, які віддали життя за Україну, її незалежність. В одному з листів С. Черкасенко зазначив, що наша рідна країна «*не знала відтоді долі, / як позбулась козака*», тобто вдаючись до міфологізації історії козацтва, у візії автора національними героями України є козаки, осібна, це: Байда в однойменній поезії: «*Пильнувати Україну / Будем гостро вздовж і вшир, / Будем битись до загину / За укохану вітчину, Не дамо її в ясир!*» [293, с. 150]; Іван Гонта, що віддав своє життя за Батьківщину *(«... на шмаття розтягли / Його козацьке чесне тіло*» [293, с. 151]) і підняв народ до помсти «*за ганьбу, ґвалт, за сльози, кров / За многолітню кормигу*»; Залізняк: «*Дається воля тільки тим, / Хто серцем вміє ще горіти*» [293, с. 152]; гайдамаки, які на поклик України вирушають у бій: «*Україна / Нас кличе пробі не дарма: / Ось-ось жаданая хвилина / Її ми визволим з ярма*» [293, с. 155]. Погодимося з В. Погребенником, що «тип героя, народного захисника і месника, автор передбачив, як і в фольклорному епосі, в єдності з рідною землею» [205, с. 96]. Єдність із рідною землею в поезії передано через зв'язок із природою, зокрема з рослинним світом, якому автор привласнив цілющу, оберігальну силу. У поезії відображено загальний міфологічний концепт єдності людини та природи, їхній безперервний взаємозв'язок, тому природа рідної країни допомагає своїм захисникам. Адже козак Байда «*набирається сили в неосяжних степах*», а пороги Дніпра-батька є його щитом, природа зцілює рани козака в поезії «Зеленожупанник»: «*На зеленій на траві / М'яко ребрам, голові / Надо мною гай зелений / Біль зашіптує шалений*»

[293, с. 155]. У міфології слов'ян священні гаї заміняли храми, тому саме в гаю козак знаходить порятунок од ран. Через стан природи автор показує життя цілої країни: «*В хуртовинах мій край, / В морозах і снігах, / І криком розпачу одчай, / Мов ураган, несеться по степах*» [293, с. 149]. Частотні в лірика зіставлення козаків-героїв з орлами: «*Байда простору шукає, / Орлім оком озирає / Степ безкраїй та блакить*» [293, с. 50.]; «*Козак Максим встає з могили, / Орлячий погляд ще не згас, / Козацькі ще буяють сили*» [293, с. 152]. Міфологема «відновлювальної смерті» у вірші своєрідно символізує «повернення з нового стану в старий та зі старого в новий» [140, с. 60]. На нашу думку, у такий спосіб автор підкреслює безсмертя героїв, що борються за незалежність Батьківщини.

Виразні патріотичні мотиви пронизують цикл «На чужині» (1920), у якому ліричний герой змучений тривогами про буття в Україні, це привносить смуток у його душу: «*у серці гадом в'ються смутки*». І знову автор надає негативного емоційного забарвлення бестіарію. Символічно-ностальгійно зображено рутинне життя героя на чужині: «*Гойдаюсь, як в човні, / На хвилях тихої зануди, / А шлях мій ген пославсь в туман... / В байдужім сні / Не дихають розбиті груди, / Затих і біль колись пекучих ран*» [293, с. 253]. У вірші автор увиразнив почуття, сприйняте міфологемою шляху, акцентуючи на центральній позиції свого міфопростору – Україні, до якої веде шлях.

Найкраще, на нашу думку, передано душевний стан ліричного героя на чужині в поезії «Безпорадність»: «*Тяжко-важко на чужині / Розпинати мимоволі / На хресті / Мрії соняшні, святі / І згорнуть широковолі / Крила й пориви орлині!*» [293, с. 254]. Індивідуальна поетика С. Черкасенка тут абсорбувала шевченківські «засланські» акорди та власну пташину символіку.

В українській новій поезії образи птахів часто виконують місію посередника між світом людей і потойбічним, вісники новин, а міфологічний мотив польоту пташкою душі людини – один із найпоширеніших. У П. Куліша («*Покину, покину / Чужую чужину / Та на Україну / Соколом полину*» [128, с. 542]), у Т. Шевченка («*Як сніг, три пташечки летіли / Через Суботове і сіли / На похиленному хресті / На старій церкві. / Бог простить: Ми тепер душі, а не люди*» [300, с. 302].

У М. Устияновича цей мотив реалізується через опозицію «Україна – чужина» («*Летів орел з чужиноньки / Та й став повідати / За керваві долиноньки, / За спалені хати*» [266, с. 67]). Романтична лірика надала крилам символічне значення сили людини, спромогу долати перешкоди, рухатися уперед, не зупинятися на досягнутому.

Відтак у поезії «Безпорадність» С. Черкасенка крила символізують силу людини, вміння долати перешкоди, рухатися вперед, не зупинятися на досягнутому, адже найважча перемога людини – над собою. Міфологема крил у лірика також є константним кодом творчості, натхнення. Зрозуміло, що на чужині ліричний герой втрачає свою творчу силу і тому крила його згорнуті [185., с. 18]. Часопросторову дійсність чужини подано в чорному кольорі або без барв: «*Де взять його, отрути-зілля, / Заворожить гнітючий сум, / Розвіять чорне божевілля, / Розбити долі наглий глум …*» [293, с. 265]; «*Слова – без барв, а почуття – / Давно погашені огні / В душі моїй …*» [293, с. 194]. Українську ж дійсність забарвлено в кольори-актанти Черкасенкової лірики, що знаменують цінність: «*У* ***злоті*** *нив лиснять поля, / Гаї в* ***смарагдах*** *пречудових, / Схилилось довгеє гілля / Вагою* ***скарбів*** *овочевих*» (підкреслення наше – М. М.) [293, с. 132].

Серед топосів циклу «На варті» (1919) найчіткіше виведено міфологему «Київ – другий Єрусалим», запозичену з Старого Заповіту та реалізовану через архетип «святої землі», що засвідчує поетизацію високого стилю і створює позитивну міфологізацію краю: «*Красуне в косах золотих / Своїх незміряних ланів, / З очима глибинь голубих / Зірниць устами ранкових / І серцем зоряних світів*» [293, с. 133]. С. Черкасенко продовжив літературну традицію ототожнення України (Києва) та Єрусалима, підкреслюючи сакральність Києва. Єрусалим подано як просторове сакральне місце, яке символізує Україну. Як зазначає О. Бігун, «окрім сакральної просторової площини, Єрусалим уособлює ще й часову, точніше безчасову формулу, є посередником встановлення праведності / святості на всій землі. Таким чином сакральна просторово-часова семіосфера Єрусалима вибудовується навколо уявлення про державу / місто, що причетне до ідеального світу» [22, с. 9]. Міфологема Єрусалима – це зруйноване місто («*Розбито наш*

Єрусалим, / Сіонські святощі в руїнах, / Але над попелом святим / Замає знов наш стяг на стінах» [293, с. 136]), але водночас і незабутня як і в Т. Шевченка, Ліни Костенко, Лесі Українки, А. Кримського, національна святиня. Цей мотив самобутньо трансформували І. Франко, К. Устиянович, С. Руданський, П. Куліш, які образно зіставили уявлений єврейський народ із українським, а пошуки Землі Обітованої виставили підміною трансформації народу поневоленого у вільний і гідний, Єрусалим співвіднесли з Україною, а Вавилон – з Росією. Старозаповітний сюжет єгипетського полону героїв Леся Українка в поезії «І ти, колись, боролась, мов Ізраїль ...» (1904) по-історіософські поєднала з Б. Хмельницьким, у якому вбачає визволителя й об'єднувача українського народу. Уподібнення України і Єрусалиму розбудовує історіософський та паралелізм зіставлення двох пригноблених, але нескорених народів, із вільним духом. Міфологема України пов'язана із біблійним образом землі обітованої та темою єгипетського полону, а «літературні тексти, що постали на міфологемі "Україна – Земля Обітована", позначили українську ідею "державної самостійності", яка формувалася в старозавітному контексті "пророцьких" очікувань» [55, с. 221].

Сакральність України в міфопросторі циклу «На варті» (1919) не випадково передано за допомогою релігійної лексики: «*Господь ще любить Україну: / Він в ризи пишнії одяг / Свою окривджену дитину*» [293, с. 132]; «*Вона в сльозах, як в тихих росах, / Горять огнем рубіни ран, / Вінець з тернів на пишних косах, / І під хрестом зігнувся стан*» [293, с. 133]; «*З усіх країв скажені пси / Роздерти йдуть пречисте тіло... / Вартуй, козаче! – звечоріло: / У небезпечні ці часи / Огню святого не згаси*» [293, с. 137]. Господь і його дитина, терновий вінок і хрест, пречистість і святий вогонь – оновлення образності релігійним світовідчуттям міфологічних обертонів.

Романтики олюднили Україну в різних жіночих образах (зокрема, неньки). У П. Куліша оформився оригінальний образ прикрашеної «Дунаю берегами» козацької хати-України (поезія «Козацька хата», 1890). У Т. Шевченка образ багатогранний спектром означень від малої дитини-сироти до дружини-вдови («Тарасова ніч», 1838; «До Основ'яненка», 1838; «Розрита могила», 1843).

У І. Франка – ненька-Україна зажурена втратою дітей («Україна мовить», 1898). Заборонений в СРСР твір «Замість пролога. Святовечірня казка» (1883) на базі вігілійної та оніричної поетики деталізує персоніфікований образ України, що ввібрав риси архетипу Матері-землі: «*… в надземній красоті / Стояла женщина не в сріблі-золоті, / А в простім, хоч зовсім не вбогім, чистім строю, / З лицем, осяяним здоров'ям і красою, / І з мислі виразом могучим на чолі, / І з оком, що пройма глуб серця і цілі / Простори земнії обнять здається в силі*» [275, с. 37]. В Олександра Олеся – «бідна вдова-Україна, опосіла ренегатами», багатостраждальна мати-Україна: що «*ніколи не зазнала / Доброї години. / Товкли тебе з усіх боків, / З усієї сили / І хрещені, й нехрещені / Сусідоньки милі. / ... Гей ти, славна Україно, / Славою покрита, / Лютим горем ти, сльозами / Та кров'ю полита ...*» [196, с. 658]. Міфологему України історично й політично гостро оформив «Великий льох» (1845) Т. Шевченка. Образ льоху є сакральним центром міфопоетичної картини світу в містерії, що до часу приховує національну сутність, українську душу, перспективу буття нації. Геніальний митець усупереч безнадійній очевидності ствердив незнищенність України завдяки її «славному минулому», яке дає надію на майбутнє. Автор поєднує біблійні мотиви (хресного шляху «сироти-України», воскресіння України) з українською міфологією (протиставлення «чорних воронів» «білим душам-пташкам»).

Отже, міфопростор поезій С. Черкасенка зображено через бінарні опозиції моделювання світу «Україна – чужина», «степ – небо». У міфопоетичній моделі світу поезії С. Черкасенка Україна є центром міфопростору, місцем найбільших сакральних цінностей ліро-драматичного наратора: тихі води, ясні зорі, гаї зелені, золоті лани. Україна уподібнюється до Єрусалиму, що розбудовує історіософський та міфогенний паралелізм зіставлення двох пригноблених народів, які є нескореними, бо мають вільний дух. Український незабутній степ постає в С. Черкасенка як абсолютний простір, що поєднує буденний світ із сакральним та є символом спокою, гармонії.

Противагою сакрального центру є, розташована за горами, чужина, яка асоціюється з початком шляху-повернення до сакрального центру ліричного героя.

Міфологему шляху символізує шлях спокути – не однієї людини, а цілого народу. Символами ностальгії за Батьківщиною, рідним краєм у С. Черкасенка є похилені верби над ставом, плач чайки в степу, недосяжна зоря в хмарах.

Основні ж міфологеми авторського патріотизму – сліпе підпорядкування закону, відмова від власного «я», готовність віддати в ім'я своєї рідної землі все, а також мотив «природженої» прихильності людини до своєї землі.

Роль тварин у міфології значна. Адже людство, використовуючи анімалістичні образи, намагалося зрозуміти власну природу та пояснити будову світу. Це зумовило появу бестіаріїв у Франції та Англії XII ст., що швидко завоювали популярність завдяки ілюстраціям і цікавим статтям.

Бестіарій (від лат. Bestia, «звір») – середньовічний збірник зоологічних статей (з ілюстраціями), у яких детально описано різних тварин, переважно вигаданих, міфологічних [146, с. 82]. Тлумачення бестіаріїв здійснювали О. Афанасьєв [15], О. Бєлова, Г. Булашев, О. Гура [47], М. Костомаров [111], М. Сумцов [245] та ін. Наразі проблема літературного бестіарію належить до ще мало досліджених тем, хоча певні здобутки мають С. Гайдук [42], О. Сліпушко [235].

В. Топоров підкреслив, що в XIV ст. утворився особливий варіант «океанічної» (морської) міфології, перш за все серед мореплавців, який будується на синтезі багатого арсеналу мотивів, пов'язаних із небезпекою океану, і нових – що відображають набутий досвід морських подорожей [162, с. 581].

Морські монстри поширені в міфології скандинавів, японців, італійців. Восьминоги (спрут, Кракен) є одними з найзагадковіших і найдивніших мешканців морських глибин. Ще в давнину про цих тварин складали легенди. Одні народи вважають восьминогів морськими божествами, інші – злобними чудовиськами. У древніх міфах восьминіг описаний як жахливий підводний монстр, який наводить страх на мореплавців. Древні греки називали восьминога найбільш пажерливою істотою моря. У міфах полінезійців восьминіг набуває особливих божественних рис і постає у вигляді тварини, яка породила дві стихії – Воду та Вогонь. У міфології ескімосів Гренландії, бог-восьминіг Ктулху був символом страху для людей, символом мудрості та влади. Ктулху здатний впливати на розум людей, але його

здібності поширюються тільки у водній стихії. Також восьминіг є символом вічності та довголіття. Дефініції «спрут» чи «восьминіг» стали поширеними метафорами для позначення організацій, які несуть небезпеку суспільству.

Негативне ставлення до восьминогів демонструє і література. Зокрема, у Френка Норріса («Спрут», 1901) восьминіг – це масштабне втілення міста, де образ рівнозначний капіталістові, що висисає все живе. У міфологічній ліриці С. Черкасенка оригінально потрактовано міфологему Спрута в однойменному циклі. Підвладними октопусу у віруваннях ескімосів є сновидіння особливо чутливих людей. Такими ж здібностями український автор наділив свого Спрута, але його влада сильна й на суші, зокрема в місті: *«У млості тихій і глибокій / Засни … засни, моя давно кохана, / Засни в постілоньці шовковій! / У пісні ніжній колисковій / До тебе я приваблю сон крилатий …»* [293, с. 267]. Оскільки спрут – морський образ, то природне середовище його існування – вода. У митця ж Спрут сам перетворює будь-яке місце в зручне для себе. Умовний міфопоетичний сенс його існування автор передає засобами колискової пісні-новотвору: «*Ой люлі, Вкраїно, рожевий мій квіте! / Спи тихо в лабетах пестливих моїх, / Як спить усе людство, в чар мною повите, / Як спить усе людство в лабетах міцних …*» [293, с. 267].

На відміну від традиційного «олітературення», Спрут С. Черкасенка антропологізований – він, наче перелесник, набуває подоби закоханого парубка. У диптиху – це «ласкавий, ніжний Спрут», який не несе загрози, «в обіймах якого, – обіцяє він дівчині, – ти знайдеш спокій». Але за цим спокоєм уже відчувається загроза. Мотив жертви, яка потрапила в обійми Спрута, підтверджується вимогою: «*Не борсайся, дівчинко неслухняна».* У другій поезії дізнаємося, хто ж є потенціальною новою жертвою Спрута – автор жертвою малює Україну: «*Ой люлі, Вкраїно, рожевий мій квіте! / Спи тихо в лабетах пестливих моїх …* » [293, с. 267], що надає твору національно-патріотичної спрямованості. «Лабета пестливі» – це не пастка моряків, щоб спіймати рибу, вони символізують безвихідь України в чотирикутнику смерті. Для змалювання України автор використовує поетичні засоби (сталі словосполучення), властиві українським пісням про кохання: «рожевий мій квіте, ясная зоре».

При творенні образу Спрута автор ампліфікував займенник Я: «*Я сильний, я дужий, я мудрий, я – Спрут*» [293, с. 267]. Монструозний ворог переконує дівчину-Вкраїну, що існує щастя в забутті, не слід пориватись у неспокійне море життя. Автор використав еротичну образність, за якою, проте, стоїть не кохання, а загроза знищення: «*Ой люлі, красуне!.. я знов пригорнуся, / Тебе оповию від шиї до ніг, / Палким поцілунком в уста твої вп'юся / Та так, щоб урвати його більш не міг ...*» [293, с. 269].

На думку Є. Мелетинського, «велика кількість теріоморфних образів водяних або напівводяних тварин, ймовірно, пов'язана з уявленням про створення землі зі світового океану і про водяний хаос, який локалізується під землею і навколо неї» [159, с. 213]. Як зазначає В. Топоров, спрут чи восьминіг – одне з чудовиськ, пов'язаних із хаосом, Владика Хаосу. «У космогонічних міфах Стародавнього Єгипту хаос втілюється в образі первородного океану Нуна, що характеризується небуттям, відсутністю неба, землі, створеного світу» [162, с. 581]. В. Топоров веде мову про створення світу з хаосу, за наявності пари, створеної з океану Нуна. Такі пари складаються з чоловічого і жіночого творчих первнів ще в межах самого хаосу [162, с. 582]. Так і в поезії С. Черкасенка: чоловічим, хижим первнем, що символізує російський більшовизм є Спрут, а жіночим – дівчина-Вкраїна. У виразній мовній самохарактеристиці більшовизм-Спрут постає могутнім і всеохопленим: «*Я – капітал! / І хто б посмів / Мій п'єдестал / Високий похитнути, / Того мій гнів / Уб'є навік хутчій отрути*» [293, с. 268]. Для Спрута немає страждань, перешкод і ворогів, його мета – «*загнати всіх в болото*» та змусити, «*щоб цілий вік / Копать для мене срібло, злото*» [293, с. 268]. Міфологічно «згущено» умовну логіку морської істоти – перетворити все довкола на болото. Останнє постає середовищем без активних (повітря та вогню) та з надлишком двох пасивних (води і землі) первнів. У слов'янській міфології болото є символом смерті, куди в замовляннях «відсилають» хвороби та смерть.

На нашу думку, використання міфологеми Спрута для узагальнення більшовизму не випадкове, адже спрут споріднений із вогненною Зіркою небес.

Вона теж кругла, й промені її світла, як щупальця спрута, пронизують усе (емблема більшовизму теж зірка).

Щоб переконати дівчину поєднатися з ним, Спрут використовує апробований метод залякування: «*Чи хочеш ріки сліз і крові / Розлити по степах!.. / Що? що?.. Мене тепер ти схопиш / В хуртовинах повстань / І в морі крові й сліз утопиш / Без жалю і вагань? / Що? що? Тебе чекає воля? / Розвієш давні сни ?..*» [293, с. 269]. Автор не вірить у допомогу його рідній Україні розірвати цей союз: «*Я – Спрут, я – восьминіг! / Хіба що всесвіт, Україно, / За тебе стане в бій ...*» [293, с. 268].

Отже, бестіарій С. Черкасенка має унікальні особливості та зазнає профетичних прозрінь, самобутньо інтерпретує не тільки міфознаки (сфінкс, пегас), а й вагомі історико-політичні символи (спрут). Це осторога Україні на майбутнє і висновок із політичного досвіду автора та політичної долі його країни. Автор використовує міфологему Спрута для узагальнення більшовизму, спорідненого із вогненною Зіркою небес, промені світла якої, як щупальця спрута, пронизують усе (емблема більшовизму теж зірка). Спрут С. Черкасенка антропологізований і символізує закоханого парубка-перелесника, який як монструозний ворог переконує дівчину-Вкраїну про щастя в забутті, а тому не варто пориватись у неспокійне море життя. Автор проте дає змогу зрозуміти, що за еротичною образністю стоїть не кохання, а загроза знищення.

1.3.2 Міфологема ночі

Ніч належить до поширених міфологем у літературі, міфах і фольклорі. У модерністській світовій та українській літературі міфологемі ночі відводиться містична, незбагненна роль, з якою пов'язані події і явища від радісної й казкової ейфорії до гнітючої атмосфери страждання, неволі, смерті [91, с. 82] У західній міфології ніч постає у вигляді жіночої фігури з білою [сон] чи чорною [смерть] дитиною на руках. У слов'янській міфології втіленням ночі й «нічних» станів дійсності та душі є Мара – богиня зла, темної ночі, ворожнечі, смерті [40, с. 335 – 336].

Міфологема ночі – один із центральних образів усієї поетичної творчості С. Черкасенка, яскраво репрезентована в циклах «Тихої ночі» (1906), «Симфонія ночі» (1913), «Діти міста» (1913), «Усміх міста» (1913). Міфологема ночі в поезії С. Черкасенка здебільшого маркована семантично негативно. Звичними є епітети «чорна ніч», «ніч як сатана», «лукава ніч», «вакханка ніч».

Ніч – темрява, яка викликає почуття тривоги та відчуття страху, з нею пов'язані події гнітючої атмосфери страждання, неволі, смерті. Позитивно маркована фольклорно-міфологічна ніч «ніжна, ласкава, дрімлива, пестлива, збавителька пречиста, мати кохання». У поезії С. Черкасенка міфологема ночі дуалістична. Як пітьма вона пов'язана з первісними страхами перед невідомим, злом, відчайдушністю, божевіллям, смертю. Цей прояв міфологеми ночі в ліриці С. Черкасенка має негативний символізм, генетично успадкований у міфології. У поданих циклах відсутні будь-які ознаки національної забарвленості образу ночі. У поезії події часто відбуваються вночі, у пітьмі: «*Колись було: батьки тихенько / Збирались в хаті уночі ...», «...не ходи у сад сонливий / Ти ніколи у ночі ... », «Тут вічна ніч. Але не та , / Що після стомленого світу / Клопітну землю обгорта ...*» [293, с. 55]. С. Черкасенко створює свій символічний міфосвіт, де владарює «вічна ніч» – Царство Ночі, «царство сонне»: «*Чорно ... душно ... Сліпить очі, / Впалі груди не дихнуть ... / Під землею в Царстві Ночі / Квіти сонця не цвітуть*» [293, с. 54]. Як у грецькій міфології Геката була володаркою підземного царства, так і тут Ніч уподібнюється богині, яка має своє царство.

Характерним для міфосистеми є те, що в багатьох народів ніч уособлюється в жіночому образі. У віруваннях давніх українців бог ночі Чорнобог – мав чоловічу подобу і вважався ворогом світла [40, с. 336]. Автор експресивно культивує прийом антитези «темного» та «світлого»: «*Зірвем сонце! – море світла / Кинем в чорную глибінь, / Кинем квіти в рабські житла / В житла пітьми і терпінь!*» [293, с. 55] (фігура міфопоетичної емфази). Мотив змагання темряви та світла переважає і в ліричному монолозі циклу «Дзвін» (1907) («*Дужий я! Я сонце бачу, / Пітьму ночі розіб'ю ...»; «Чорна ніч пополотніє, / Зло здригнеться, затремтить / І від жаху заніміє / Лютий ворог в одну мить*» [293, с. 109]), що демонструє контрастність

антропомистецьких персоніфікацій. Ліриці С. Черкасенка властиве, зокрема й те, що міфологема ночі має антропоморфний вигляд, зафіксований ще в язичницьких світоглядних уявленнях наших предків. Мара – богиня зла, темної ночі, ворожнечі, смерті [293, с. 288], вдень її ніхто не бачить, а вночі вона творить свої темні справи: «*Хто не втоне в царство сонне – / Всіх розбудить і розпудить / Мари сну і забуття*» [293, с. 63]. Образ Царства Ночі властивий для більшості слов'янських уявлень про пекло. Як і в поезії С. Черкасенка, пекло – під землею, охоплене вогнем (подібні релігійні алюзії в прозі втілив В. Стефаник «Палій», 1942).

Міфологема ночі ототожнюється з мотивом смерті як фізичної, так і духовної («*Тут вічна ніч. Вона не сни / Несе утішнії людині: / Землі занедбані сини / Помалу гинуть в домовині*» [293, с. 54]), а світ, зокрема, з тяжкою працею людей у шахті. Таке поєднання є інноваційним у літературі. Негативного значення набуває міфологема ночі в образі «вакханки» – жінки, нестримної в проявах своєї пристрасті [293, с. 95]. Негативної семантики міфологемі ночі надають порівняння ночі зі звіром («*Але вже звіром лукавим чигає, / Десь притаївшись ніч*» [293, с. 130]*)* і утім апокаліптичним (*«... Нехай довкола / Регоче ніч як сатана*» [293, с. 133]).

Міфологема ночі в поезії «Безсоння» (1906) символізує глибину та незбагненність психологічних переживань ліричного героя, причини яких не завжди зрозумілі: «*Думки сумні у тишині / Серденько краюють, / Примар страшні баньки в вікні / Мені кивають*» [293, с. 62]. Ніч постає і як темрява, емоційна відрухова реакція страху перед особливостями міфологічного світогляду наших предків: «проклятий сич», «страшні примари», павук-кровопивця.

Дуалізм життя – смерті виявляється в зображенні образу ночі. У ліриці С. Черкасенка ця міфологема в нічному місті – час, коли в людській душі активізуються тілесні пристрасті та плотські бажання: *«Нічка дрімливая, / Нічка пестливая – / Мати кохання – / Розкоші, пестощів, / Любощів, лестощів / Родить бажання»* [293, с. 96]. Варто відзначити романсовість тексту, що засобами ліризму споріднена з поезією Одарки Романової.

Підтвердженням того, що ніч – міфологізований концепт, є й зооморфний вигляд ночі. Ніч постає і в образі птаха, що накриває крилами землю: «*Ніч востаннє*

/ Махнула ще знеможеним крилом» [293, с. 98]; «Не ніч, а птах, як чорний птах, / Крилами тихо має, / І чорний крик, мов тихий жах, / Над містом скрізь літає» [293, с. 92]. Птахами-супутниками ночі елегійного середовища постають сич та ворон. Ці птахи контекстуально виступають пересторогою, віщунами печалі і смерті: «*Сумно.. важко… Над водою / Ходить смуток уночі / Десь в руїнах за рікою / Стогнуть жалібно сичі*» [293, с. 59]. Зловісні й еротичні конотації міської ночі містить асоціація ночі з гадом: «*Не ніч, а гад, отруйний гад / Сичить поза кутками: / Він любить гук і п'яний чад, / Вино, жінок з квітками*» [293, с. 93]. Поєднання таке невипадкове, адже змій як символ присутній у всіх міфологіях світу, він пов'язується також із чоловічим запліднювальним первнем. Зокрема, в єврейській міфології змій уособлює зло, спокусу, гріх, статеву пристрасть, людські гріхи, які активізують вночі. Не випадково супутниками інфернальної ночі є Смерть, яка співає гіпнотичну колискову, мати-Хвороба, чорний Сум, мертвий Жах, характерні для міфосимволіки нещастя модерністської поезії. Саме в місті ніч виконує роль володарки, яка опановує усе місто з його проблемами та турботами.

Протилежна в автентичних ознаках до попередньої – міфологема ночі, побудована за законами власне фольклорної традиції, нічка лагідна, ніжна, покровителька, пречиста, святая, ніч чарівниченька, яка передає позитивну сенсову семантику. Фольклорно-міфологічний характер інтерпретації ж образу ночі у вірші С. Черкасенка «Ніч» (1906) («*Тихая ніченька, ніч чарівниченька / Землю вкриває. / Князь наш яснесенький – місяць повнесенький / Лагідно сяє …*» [293, с. 61]) детермінував пестливий ідіостиль, поетику іменних димінутивів та використання автором фольклорних епітетів. Це створює позитивне оцінне значення, ліризує образ містичної й метафізичної, чарівної ночі, упродовж якої багато що стає можливим: «*Не нічо, ні! – Се казка чарівна*!» [293, с. 66]. Супутниками ночі постають планети, астральні світила місяць, зірки: «*Нічка розсипала зорі злотистії: / Ось вони в річці на дні*» [293, с. 60]. Тут міфологема ночі вибудовує привабливу картину, окрилює ліричного наратора. Тож для С. Черкасенка ніч – не тільки міфологічно жаский і моторошний відтинок, а й бажаний час розквіту любові й випробування пристрасті. Тобто з міфологемою ночі органічно пов'язується мотив

кохання й любощів. Довгожданне кохання до ліричного героя приходить вночі: «*... прийшло ... Промінням золотим / В нічній пітьмі кохання засіяло ...*» [293, с. 74]. Ніч є найкращим тлом для зізнань та зустрічей закоханих, свідком їхніх любовних зустрічей, деколи ледь не молитовних: «*Моливсь тобі, як ти шептала: "мій коханий" ... / Мовчала ніч, благословляючи признання, / Над щастям десь ридав у співах соловей ...*» [293, с. 74]. У цій поезії соловей – символ гармонії закоханих уночі. Гадаємо, автор обирає саме ніч часом спілкування, бо ніч приховає все, що може побачити людське око, а ліричний герой прагне керуватися у своєму виборі почуттями. Тому автор поетизує міф про сонце кохання, зображуючи його світлом, яке перемагає нічну пітьму: «*Воно прийшло... Промінням золотим / В нічній пітьмі кохання засіяло: / В квітках душа розкрилась перед ним, / А серце ... серце щастям засіяло*» [293, с. 74].

У поезії міфологема ночі також осмислена як «час сновидінь», із якою асоціюється характерний для модерністів мотив забуття: «*Хоч у сні тобі щастя всміхається, / Серце намучене сном навтішається, – / Доле проклятая, згинь*» [293, с. 58]. Похідним від нього окреслено мотив покровительства ночі: тільки вночі людина може отримати спокій, порятунок від важкої праці, жахливої буденщини – об'єктів прокляття в народному стилі: «*Радість хвилинную й працю невпинную / Нічка приспала. / З ними й жахливую долю зрадливую, / Бодай не встала!*» [293, с. 61]. У поетичній версії буття С. Черкасенка не завжди людина отримує жаданий спокій вночі. Адже, «лагідна ніч» не всевладна, не завжди може спинити біль у серці людини під тиском нівеляційних упливів життя: «*Лагідна ніч в душі не має перемоги / І серця гострий біль не в силі припинить, / Не може зняти дум страшенної облоги, / Бо відгук життєвий не дасть їй відпочить ...*» [293, с. 60].

Ніч, урешті, – час дії, коли коються всі потаємні справи, ніч захищає та прикриває тих, хто має гарні наміри. Так у баладі «Бранка» (1919), козаки саме під покровом ночі викрадають Дівчину-бранку зі страшного замку. Ніч допомагає їм у цьому: «*Несуть нас, як вітер, до чорних тих гір, / Де з ніччю таємно шепочеться бір, / Що в ночі яснії / На горах високих, на прірві стрімкій, / Чарує і надить всіх замок страшний, / Де сховано бранку ...*» [293, с. 139]. У цій поезії міфологема ночі

має додаткове смислове навантаження, підкреслюючи національний мотив новочасного міфу визволення. З дівчиною-бранкою автор асоціює Україну. Ніч символічно відтворює добу занепаду країни, духовної темряви, у якій перебувала Україна: «*А бранка Дівчина, / Що в замку, аж поки прийшли козаки, / Закута в кайдани, марніла віки, / То люба Вкраїна*» [293, с. 139].

Отже, міфологема ночі в поезії С. Черкасенка постає як міфологізований концепт в антропоморфному (жіночий образ) та зооморфному (птах) виглядах. У поезії С. Черкасенка міфологема ночі дуалістична та пов'язана з мотивом змагання темряви та світла. Як пітьма вона асоційована зі страхами, злом, відчайдушністю, божевіллям, смертю та не має ніяких ознак національної забарвленості образу. С. Черкасенко створює свій символічний міфосвіт – Царство Ночі, «царство сонне», що нагадує слов'янські уявлення про пекло. Протилежна в автентичних ознаках до попередньої міфологема ночі, побудована за законами власне фольклорної традиції – нічка лагідна, ніжна, покровителька, пречиста, святая, ніч-чарівниченька. Така міфологема ночі окрилює ліричного наратора та органічно пов'язується з мотивом кохання і любощів.

1.3.3 Міфологемні орнітообрази поезії та їхні функції

Архетипний образ птаха окреслено як і у прадавній міфології різних народів світу, так і в українському фольклорі. Погодимось із Т. Рязанцевою, що наявний як у творчості європейських, так і українських авторів архетип птаха, не втрачає свого глибинного сенсу, але розкритий «з певними модифікаціями, що залежать від індивідуального бачення письменників, яке, своєю чергою, визначається особливостями доби й національної традиції. Це один із тих периферійних образів, які залишаються майже поза увагою дослідників, які згадують птахів здебільшого як складову зображення природи» [225, с. 550].

На думку В. Топорова, архетипний образ птаха може бути «божествами, деміургами, героями, перетвореними людьми, їздовими тваринами богів, шаманів, героїв; тотемними предками, вісниками (жайворонок – весни). Вони постають як

особливі міфопоетичні класифікатори та символи божественної сутності, верху, неба, духу неба, сонця, грому, вітру, хмари, свободи, зростання, життя, родючості, достатку, підйому, сходження, натхнення, пророцтва, передбачення, зв'язку між космічними зонами душі, духу, життя» [250, с. 389].

У контексті творчості поета птах є не просто архетипним образом, але й міфологемою, свідомо й підсвідомо транспонованою з міфології. У модерністській літературі ХХ ст. міфологічна свідомість оперує пам'яттю будь-якої культури і всіх міфологій, тому згаданий архетипний образ може поєднувати в собі уявлення про птахів і погляди на них у різних міфологіях і різних культурах.

У міфопоетичних текстах тварини розподіляються відповідно до архаїчних уявлень про тричленну вертикальну структуру Світового Древа. Як зазначено в енциклопедичній міфологічній енциклопедії [234], із верхньою зоною Світового Древа – небесним світом – асоціюються образи птахів; із середнім – земним простором – копитні тварини, бджоли; а з нижньою зоною – підземним світом – гади, риби, миші і деякі інші тварини. У традиційній культурі за тим чи іншим птахом закріпився певний комплекс значень і характеристик. У народних уявленнях архетип птаха часто сприймався як посередник між світом людей і потойбічним світом. У міфології слов'ян душу людини зображено у вигляді птаха. На думку В. Войтовича, у слов'янській міфології птахів поділяли на чистих (святих, добрих) та нечистих (злих, диявольських). До чистих зараховували голуба, ластівку, жайворонка, журавля, лебедя, чайку та ін., до нечистих – ворона, галку, грака, сороку, шуліку, яструба, сову (сича, пугача), горобця та ін. У ліриці С. Черкасенка це протиставлення теж простежується. Архетипний образ птаха у його ліриці та ліро-епосі конкретизований, названий за видовою належністю. Серед «чистих» найчастіше автор використовує образи солов'я, чайки, жайворонка; серед «нечистих» – сича, ворона, крука. До бестіарію античних фантастично-міфологічних істот, наділених крилами й здатністю літати зарахуємо образи фенікса [293, с. 145], міфічного коня Пегаса [293, с. 218], музи в поезії «Моя муза» [293, с. 187], янголів – «Бліді янголи» [293, с. 218].

Антропоморфні в поезії романтиків міфологічні образи музи, ангелів, долі. Зокрема, Муза в П. Куліша набуває фольклорно-міфологічних рис хуторянки («*безхитросна, проста дівчино стидлива, / Вбога селяночко, співом та сміхом щаслива*!» [128, с. 489]), а в поезії Т. Шевченка – зооморфних – пташечка «золотокрила», що «… *всюди помагала, / Мене ти всюди доглядала. / В степу, безлюдному степу, / В далекій неволі, / Ти сіяла, пишалася, / Як квіточка в полі!*» [300, с. 645]. У поезії «Ave, regina!» (1896) Лесі Українки Муза набуває нових рис і з поетичної натхненниці перетворюється на «безжалісну», «горду» богиню-«владарку», від примх якої залежний поет. Це засвідчує придатність до осмислень, полівалентність міфопоетичного ядра.

Леся Українка зазвичай осмислювала античні образи в плані піднесення сили духа. Навіть поетично-релігійний образ співців «небесних гімнів» ангелів («Місячна легенда», 1892) авторка трансформує в ангелів-месників, які закликають до помсти: «*Я ангел помсти, вчинків, а не слів, / Не думай же, що твій одважний спів / Других, а не тебе до бою закликає …*» [261, с. 140]. Якщо в Лесі Українки Ангели набувають чоловічих рис, то в «Святовечірній казці» (1883) І. Франко зобразив ангелоподібну жінку неземної краси, втілення Русі-України, що «на крилах херувима» в оніричному просторі проносить ліричного героя над його Батьківщиною.

Міфологічний узус подає янголів безтілесними духами з білосніжними крилами, позбавленими ознак статі та фізичних властивостей. Здебільшого вони надзвичайно гарні та світлі, оскільки віддзеркалюють Божественне світло. У «Блідих янголах» (1920) С. Черкасенко зобразив традиційний образ ангелів, які злітають у небо: «*А в плями газового сяйва / Злітають янголи бліді, / Веселі, молоді: / Їх лиця і уста, / Мов у ляльок, / Підфарблені, червоно-сині, / Троянди крик на домовині … / А на чолі / То капелюх чи з терну вінок?*» [293, с. 219]. Християнська традиція тлумачить ангела як вісника, який повідомляє людям про їхню швидку смерть. С. Черкасенко зображає янголів не як посланців Бога, а як молодих юнаків, що загинули і стали янголами після смерті. Автор акцентував біблійний мотив підняття в небо молодих, веселих хлопців, які залишають гамір нічного «проклятого» міста. Мотив вертикального підняття В. Топоров описав як шлях

угору – на небо: «Якщо для богів, що живуть на небі, але беруть участь і в земних подіях, цей шлях не є дивним, то міфологічно зазначеним винятком є мотиви потрапляння на небо окремих людей (зазвичай за благочинний образ життя і / або для отримання божественних настанов)» [250, с. 78]. Тобто С. Черкасенко сакралізує захисників Батьківщини, які віддали молоде життя за спокій своєї землі.

В. Погребенник свого часу зазначив, що «більшість письменників другої половини XIX ст. була зорієнтована на поєднання компонентів рідного й інонаціонального фольклору з новочасними літературними засобами з метою органічного і яскравого виразу омріяних ідеалів, утім по мариністичній канві» [205, с. 21]. Поезія XX ст. за посередництвом цієї образності зглибила міфопоетичний зміст образу чайки. Птах, що належить до супутників водної стихії, традиційно позначає жінку, яка переживає душевні страждання. У циклі «Чайка» (1913), присвяченому І. Франкові, два зображувально-виражальні плани сходяться, в порівнянні образу чайки з піснею співця: «*О чайко! Ти пісня співця голосна, / Що лине над морем широким життя!..*» [293, с. 70].

Трактування міфологеми чайки у С. Черкасенка є нетрадиційним – з автопсихологічним значенням: чайка – це думка поета, що «*між хвилями й хмарами в'ється / З бурею стогне, з громами сміється*» [293, с. 70] (аналогічний мотив у поезії Х. Алчевської «Крик чайки», 1907). На відміну від традиційного образу, чайка в С. Черкасенка асоціюється з внутрішнім світом борця, у якому «*Чайка – то дума кохана моя, / Мій демон бентежний: / Мчить нас у хвилях бажань течія / На простір безмежний! / Нудно, тоскно в спокійнім багні / У царстві вмирання, / Линем до хмар ми, що крешуть огні, / Із криком вітання*» [293, с. 70]. Чергуванням 10-складних і 5-складних рядків урізноманітнив сприйняття художньо божественної сутності, векторів верху і неба, міфем сонця, грому, вітру, хмари, свободи. Ранжир авторського міфосвіту визначив місце чайки поряд із птахами на вершині Світового Древа. Переважно це місце в міфології слов'ян відведено орлові. Із міфологемою чайки в С. Черкасенка пов'язаний мотив волі: «*Із хвиль уродилась, на скелях зросла / Зміцніла у громі страшних блискавиць / І вільна, як вітер, як льоти орла / Не знає кайданів, не знає в'язниць*» [293, с. 70].

Крик чайки семантично означує чинність мотиву пробудження: «*Чайки крик в німій пустелі / Розітнеться самітний, / Збудить-то заснулі скелі / Бій роз'ярених стихій*» [293, с. 71]. Посередник між небом і стихією водночас, чайка в Черкасенка абсорбує нестандартні значення мрії та мистецтва. У міфологемі чайки, нескутого духу поета, передано мотив возз'єднання духу і мистецтва, єдності душевного світу, що є особливістю міфомислення митця, а небо – стихія чистоти, де можуть перебувати тільки сильні духом. Море ж парадоксальним чином символізує «спокійне багно», «царство вмирання», де не може існувати душа справжнього поета-творця. Тому автор знову редуплікує мотив підняття в небо – на цей раз поетів-борців. На нашу думку, міфологема чайки репрезентувала свободу, висоту, непогамовне натхнення.

Жайворонок, за слов'янськими міфологічними уявленнями і лірикою С. Черкасенка, – провісник весни: «*Притьмом розбуджена природа / Вітає дивную весну / І жайворонок вперш заводе / У небі пісню чарівну*» [293, с. 46]. Літературно міфологема активно розпрацьована в циклі «Жайворон». Як зазначає О. Афанасьєв, «за переказами всіх народів арійського походження, ці птахи приймали колись за загальновживаний поетичний образ, із яким пов'язували вітри, хмари, блискавки і сонячне світло; цим стихіям приписували властивості птахів, переважно тих, які вражали розум людини швидкістю польоту і силою удару; і навпаки – з птахами були пов'язані міфічні уявлення, запозичені від явищ природи …» (переклад наш – М. М.) [15, с. 15]. С. Черкасенко наділив міфологему жайворонка солярними значеннями: «*Я, птах малий, – напровесні / Дзвоню тобі свої пісні, / Свої осанни голосні, / О творче сонце*» [293, с. 313]. О. Гура вказує, що згідно з польською зоогонічною легендою, Бог підкинув високо вгору грудочку землі – і з неї з'явилася на світ сіра, як земля, пташка. Як шановану, «божу» птицю, жайворонка забороняли їсти, а вбивати вважалося гріхом. Жайворонок виймав колючі терни з вінця розп'ятого Христа, співав: «Страждає, страждає» (у поляків), щодня приносив новини про Нього Божій Матері, утішав її в горі і передбачив воскресіння Христове. За це був узятий на небеса і з тих пір невпинно славить Пресвяту Діву співом «Аве

Марія». Влітку високо в небі жайворонок годинами проводить час у молитвах. Потім раптово злітає на сповідь до Бога [47, с. 633].

У С. Черкасенка жайворонок теж Божа птаха і це увиразнює релігійна семіосфера, до якої належать поезії: «Свої осанни голосні» (1920), «Молюсь тобі, о творче Сонце» (1920). У християнській міфології богослови вважали спів жайворонка подячною молитвою Богу. Рольовий другий вірш циклу творить міф малого сонячного співця: «*Моя пісня – то сміх Сонця золотого / Над степами: / Дзвоню в струни свого серденька малого / Од нестями …*» [293, с. 313]. Пісня жайворона – «*шум гаю, шум розмаю, / Вдень весняний»; «то з гір рокіт, де в каміннях / Б'ють струмені*». За естетичної співдії романтично-модерних атрибутів (мотив сну), автор надав віршу відтінків загадковості, містики, таїни. Гармонійність співу жайворонка («Суша», 1907) поглиблює дисонанс напруженого емоційного стану ліричного героя, який бачить злиденне сільське життя, відтворене за законами символізму: «*Голод-цар крилом вже грізно віє*» [293, с. 67].

Народи неоднаково тлумачать сенс і причину віртуозного співу солов'я, пов'язуючи його пісню як з радістю і любов'ю, так і з болем. В українському народному мелосі соловей невідлучний від пісень про кохання, у Давній Греції солов'я вважали оракулом у справах любовного залицяння, йому довіряли найпотаємніше. Весняна пісня солов'я – спів кохання під час шлюбного періоду. Міфологема солов'я в циклі «Кохання» детермінована любовною темою. Тут соловейко – нічний співець, якому делеговано людські іронію й журбу з приводу релятивності щастя: «*Мовчала ніч. Купались в пахощах троянди, / І з щастя журно десь сміявся соловей …*» [293, с. 74]. У С. Черкасенка солов'ї – єдині свідки освідчення в коханні: «*Мовчала ніч, благословляючи признання, / Над щастям десь ридав у співах соловей …*» [293, 74]. У концепції митця пісня солов'я пов'язана з радістю та любов'ю, з болем та єдністю протилежностей: «*Свій журний сміх переплітаючи сльозами, / Заснулий сад будив подзвінням соловей …*» [293, с. 74]. Солов'ї в С. Черкасенка, як і в Олександра Олеся («Чари ночі», 1904), вповні наділені людськими почуттями, а тому птах ридає, плаче, журно сміється, будить

подзвінням (контамінація міфологем), пісню ллє, у щасті мук сміється (поетика оксиморонів).

Слов'янський міфомотив солов'я як віщої пташки модифіковано в поезії «У хвилини щастя»: «*Любий мій! Там хтось сльозами / Журно дзвонить ... Од тривоги / Серце ниє ... То над нами / Соловейко пісню ллє перестороги ...*» [293, с. 75]. Народнопоетичну асоціацію солов'я – речника людського щастя і солодкої муки –віддзеркалюють навіть заголовки лірика: «Хвилини щастя», «У хвилях щастя», «Кохання».

Непоказну ззовні пташку автор наділив здатністю перетворювати сум, печаль у щастя («Симфонія ночі»): «*Десь на скарги та жалі / Відгукнулись солов'ї, / Сиплють сміх / Сиплють перли на кришталь, / Обертають сум, печаль / В чад утіх, / Щастя, радості життя / П'ють до мук, до забуття / П'ють до дна ...*» [293, с. 78]. В інших текстах поета птах постає уособленням мирного безтурботного життя, гармонії та негучної краси: «*В обіймах сну затих зелений сад. / Легкий вітрець в гущавині зітхає. / Спокійно спить акацій ніжних ряд, / І соловей ущух. Мовчить ... дрімає*» [293, с. 66]. Соловей-провісник богині Лади сприймається як щасливий Божий знак, а мовчання солов'я сигналізує про біду: «*Гей кохана, плачуть струни ... / Чом не втанеш, / Не послухаєш, не глянеш, / Як в розпуці плачуть струни, / Як на поклики мої / Скрізь ущухли солов'ї, / Тільки журно плачуть струни!..*» [293, с. 80].

Образ крука, особливо традиційно-фольклорний образ чорних круків, у поезії С. Черкасенка є одним із найбільш частотних. Автор уживає лексему «крук» із метою створення національного колориту. Як у пісенному фольклорі, так і в поезії С. Черкасенка міфологічний орнітообраз крука знаменує передчуття біди, нещастя, смерті. У міфології крук – вісник зла, за чорне оперення та зловісний крик (згідно з міфомисленням, з вогню та диму, унаслідок покарання бога), асоціюється із царством мертвих, зі смертю, з кривавою битвою. Часто він виконує посередницькі функції між трьома світами – небом, землею, загробним (підземним або заморським) царством, будучи, таким чином, медіатором між верхом і низом [234].

Міфологема ворона поширена у міфологічних уявленнях і має глибоку міфологічну семантику. Поїдання вороном падалі-здохлятини, за гіпотезою К. Леві-Стросса, сприяло його інтерпретації у міфах – він постає як трікстер (культурний герой): «мертвечина – вже не тваринна, але і не рослинна їжа, тому ворон є компромісом між хижими і травоїдними, що пом'якшує фундаментальну антиномію життя та смерті. Тому ворон сприймається як медіатор між життям і смертю, між літом і зимою (переважно в північних міфологіях), сухим і вологим кліматом. Як посередник між водою і сушею, він бере участь у міфах про потоп, створюючи сушу» [234, с. 132]. Аналогічного значення набуває й міфологема крука («Хмарно», 1905): *«Хмарно… сумно… чорні луки, / Чорне поле, чорний гай … / Вітер стогне, крячуть круки. / Ой чи скоро цьому край?»* [293, с. 65]. Цитований вище вірш у циклі «На весняний мотив» (1907) акцентує всезагальне чекання весни, дощу над сухою землею. Все це резонує в душі ліричного героя: «*пісня крука жалібно бринить*». На нашу думку, чорний колір поезії означив душевний стан ліричного героя, причини суму якого вагоміші, ніж затримка весни: «*Сум у серці хижим круком / Кряче, б'є важким крилом … / Ох, чи скоро ж край всім мукам, / Що нависли над чолом*» [293, с. 65]. Мотиваційна модель образу ґрунтується здебільшого на асоціативних зв'язках: каркання крука завжди приносить біду. Усе разом створює відчуття тривоги, поганого передчуття. З міфологемою ворона асоціюється хтонічний, демонічний образ, пов'язаний з кривавою битвою та з мотивом викльовування вороном очей у жертви [234]. Міфологічний мотив викльовування круком очей відображений в поезії «Снища»: «*Вкривають круки зелені луки / І дні і ночі: / Ой до хороби ступили дзьоби / Козацькі очі*» [293, с. 161].

С. Саковець зауважує, що ворон фігурує в ситуації «воронячого бенкету, що є частиною жрецького обряду, а частини тіла жертви ототожнювали з частинами світу, що знаменувало подолання космічного хаосу та встановлення гармонійного світового ладу. Тому «ворон у міфі – магічний жрець, який вершить головний світовий ритуал. Сідаючи на мертвого, випиваючи кров, тобто знищуючи життя, він його продовжує. По суті, ворон постає деміургом у космогонічному сенсі» [15, с. 575].

Міфологема крука побудована за традиційно-фольклорними законами поєднує цикли «Весілля. Сни чорного крука» (1920), «Мари чорного крука» (1920), де птах фігурує в описах битв, віщує загибель героїв чи й постає як деміург: «*Я – віщий ворон, я – чорний крук, / В диму пожарищ / На обгорілий мощуся сук / Дрімаю й чую, як лине гук / Од свіжих згарищ …*» [293, с. 245]. Цей міфообраз із Черкасенкового бестіарію, вбираючи весільно-батальну образність іще «Слова про Ігорів похід», стає відповідником кровопролиття і війни, бо прагне влаштувати кривавий бенкет над померлими. Це природно й пов'язано зі звичкою птахів знаходити покорм на місцях побоїщ. Наратор показує ці події з висоти пташиного лету, підхоплюючи романтичну образність Т. Шевченка (комедія «Сон», 1844) й І. Франка («Святовечірня казка», 1883): ворон лине над Збручем, Горинню на «весільний бенкет». У стилістиці «Великого льоху» (частина «Три ворони») С. Черкасенко узагальнив міфологічно жаску гекатомбу України, що нагадує апокаліптичну картину: «*Од Києва до Варшави, / Буде гуку, буде слави / Гей, злітаймось на руїни / Знову вільної Вкраїни! / Тихо всюди, гарно всюди, і зітхнуть безпечно груди … / Скрізь тут попіл, чорні слупи, / Чорні стіни, димарі, / Сплять з похмілля коні, люди / Глянь – он трупи, трупи, трупи / І хрести, і цвинтарі!*» [293, с. 246]. Міфологема крука підпорядковує ідею помсти та купаної в крові волі: «*Я – чорний ворон, я – вільний крук, / Кричу в промітні: Устане воля не з панських рук, / Устане воля – із крові й мук / На цілім світі!..*» [293, с. 249]. Така ж масштабна есхатологічна картина постає в «Бенкеті на бойовищі»: як і в кобзарських думах та історичних піснях, «бенкетують» на полі крові вовки, сови та круки: «*Люди б'ються / Груди в груди. / Круки в'ються, / Скиглять сови, / Хочуть звірі м'яса, крови …*» [293, с. 159]. Тобто «нагнітанню психологічного драматизму … вдало служить постійне в слов'янському фольклорі порівняння ворогів (ворожих думок) із круками …» [205, с. 45].

На нашу думку, міфологема крука в поезії С. Черкасенка є полісемантичною та доповнює західноєвропейську літературну міфопоетику.

У традиційних українських уявленнях про світ птахів пугач, сова, сич – вісники недоброго. З таким значенням міфологема сови функціонує і в ліриці

С. Черкасенка. Сич, як нічна птиця, є атрибутом алегорій Ночі і Сну. На нашу думку, це пов'язано із зовнішніми (нічний і відокремлений спосіб життя, безшумний політ, великі лупаті очі) та звуковими характеристиками (моторошні крики, схожі на стогони душі) птаха. У міфосвідомості автора сова – зловісна посланниця загробного світу, вісниця смерті, що викликає острах ліричного героя («Безсоння»): «*Всю довгу ніч проклятий сич / На хаті стогне / І – дивна річ – сон тихий пріч / Від мене гоне*» [293, с. 62]. Страх, якого нагнав сич, не дає спати йому всю ніч. У тонкому психологічному малюнку розум малює примар у вікні, мухи ридають у передчутті смерті, прискорюється стукіт серця: «*Химерний жах темнить в очах, / Я ліжко кинув ... / Лупатий птах навів той страх, / А щоб ти* згинув!..» [293, с. 62].

У міфології, як зазначає В. Топоров, перехід у новий простір пов'язаний із почуттям страху: «Нескінченність і незаповненість простору, його порожнеча позбавляють людину всіх можливостей орієнтації, співвіднесення себе з простором і його частинами. Людина в силу цього перебуває в стані вічної відчуженості від того, хто пізнає Я (саме пізнання простору в цьому випадку ставиться під сумнів)» [250, с. 70–71]. У цитованій поезії сич виконує роль медіатора в універсальній опозиції «земля – небо». Сова ж постає синекдохою ночі, зрілих роздумів, необхідності «подумати і поміркувати над цим вночі». Усі страхи – це екзистенційні проблеми ліричного героя, які потрібно вирішити [250, с. 638]. Поезії С. Черкасенка, як і народним уявленням про сов, властивий індивідуальний фінітизм. Сови злітаються на «криваві бенкети» разом із круками віршів «Снища» (1919), «Бенкет на бойовищі» (1919), а в комплексі ця образність, як і в батальній поезії О. Маковея, Б. Лепкого, О. Кобця й ін., набуває характеру оскарження воєнного експансіонізму XX ст. на Україну.

Отже, у лірициі та ліро-епосі С. Черкасенка простежується протиставлення архетипу птаха за видовою належністю: до «чистих» птахів автора належать міфологеми солов'я, чайки, жайворонка; до «нечистих» – сича, ворона, крука. Наведені міфологеми, запозичені здебільшого з фольклору, чітко ілюструють світосприйняття автором навколишнього світу. До бестіарію античних фантастично-міфологічних істот, наділених крилами й здатністю літати, узятих із античної та

християнської міфології, зараховуємо образи фенікса, міфічного коня Пегаса, музи, янголів.

1.3.4 Солярні міфи

Солярні міфообрази є невід'ємною компонентою менталітету багатьох етносів світу, адже сонце забезпечує життєдіяльність людини. У культурі різних етносів статус сонячного божества визначається по-різному. Для первісного міфологічного мислення сонце – «світило, символ Всевидячого божества, Вищої космічної сили, центру буття, Матері Всесвіту, осяяння, слави, величі» [40, с. 497]. Міфи, головним персонажем яких є сонце, називають солярними. Солярну теорію запропонував англійський дослідник Макс Мюллер, а В. Іванов доповнив визначенням, що «солярними називаються також міфи, в яких у героя або героїні виявляються солярні риси, подібні з ознаками сонця як міфологічного героя. У ширшому значенні солярні міфи відносять до астральних міфів» [82, с. 461].

Узагальнену й продуктивну характеристику міфологеми сонця в світовій та українській культурній свідомості запропонували О. Афанасьєв [16], В. Іванов [82], М. Мюллер, Є. Мелетинський [161], В. Топоров [161] та ін. Деякі аспекти цієї проблеми в українській філології висвітлено в роботах В. Давидюка [50], М. Ласло-Куцюк [132], Я. Поліщука, Т. Мейзерської [155], О. Турган, Л. Фоміної [271], Т. Федотової [267] та ін. Солярні міфи досі ще не стали об'єктом спеціального вивчення у творах С. Черкасенка.

Як слушно зазначав Є. Мелетинський, міфологема сонця є формою небесного вогню, а «пов'язані з солярними міфами місяць і сонце співвідносяться з основними опозиціями, властивими міфологічній моделі світу – світлом і темрявою, верхом і низом, небом і землею, добром і злом» [161, с. 497].

Міфологемі сонця[1] в поетичній спадщині С. Черкасенка належить особливе місце. Його художня трансформація ліриком заснована на геліоцентричному розумінні центру Всесвіту, еквіваленту слави, величі, божественності. До того ж лірик наділив сонце «етнопсихологічним змістом» (термін Л. Фоміної). Міфологема сонця в митця поліфункціональна, репрезентована реалізацією опозицій «земля – небо», «верх – низ», «добро – зло», «світле – темне».

Опозиція «земля – небо» (поезія «Воскресіння») окреслила співвідношення божественного й буденного, божого і людського. Міфологема сонця урегульовує взаємоузгодженість землі та неба. До того ж мотив підняття в небо Х. Керлот [99, с. 479] пояснив як поєднання неба-батька і сонця-сина. Ліричний суб'єкт «Воскресіння», ототожнений із Сонцем, прагне до сонячної вершини, щоб отримати безсмертя («*До Сонця – геть у височінь, / Де з криком рине гайворіння! / Там бистрим зором / Намилуватися простором, / Обняти, зміряти бездоння / Глибінь!*» [293, с. 207]), художньо екземпліфікуючи це емфатичною мовою й заключним перенесенням.

Поетика назви «Воскресіння» має давньоруське коріння, адже воскреснути – це викресати вогонь, добути сонячний жар чудоптаха, запалити його в очах і оживити їх [70, с. 670]. Як зазначив Х. Керлот, ідея воскресіння Сонця посилюється віруванням, що, на відміну від Місяця, Сонце, денне світило, не повинно вмирати, щоби спуститися в пекло. Воно може досягнути океану або озера Нижніх Вод і перетнути їх, не розчиняючись. Тому смерть Сонця обов'язково передбачає ідею воскресіння, і, по суті, не вважається справжньою смертю [99, с. 482].

Християнську ідею воскресіння поет емоційно зіставляє з приходом весни: «*Весна і знов передчуттям – / Жалом солодким і болючим – / Всього прошила, / І стрепенулись впалі крила / Бажанням соняшним, могучим – / Життям*» [293, с. 207].

---

[1] Життя митця пов'язане із символом сонця ще від народження, оскільки поет народжений 24 грудня, а 22 грудня слов'яни відзначають день Спиридона Сонцеворота. У природі – це день зимового сонцестояння. За віруваннями предків, «у день зимового сонцестояння богиня Всесвіту Лада народжує сина світла – молоде Сонце» [40, с. 500]. Пізніше автор ще не раз згадає про цей «родинний» зв'язок, наприклад, шукаючи назву для циклу поезій «Молоде Сонце».

Характерно, що ліричний герой у «Двох братах» (1920) позиціонує себе як брата Сонця: «*Два брати нас – Сонце й я! / Враг заніс нас на чужину, – / Доленько моя!*» [293, с. 207]. На нашу думку, у поезії трансформовано близнюковий міф із «етнопсихологічним змістом» [267, с. 59]. Саме близнюкові міфи, як зазначає літературознавець В. Іванов, є найбільш архаїчною формою солярних міфів, у них «сонце та місяць утворюють пару пов'язаних і разом із тим протиставлених один одному культурних героїв (часто братів), один із яких підпорядкований іншому та виконує його доручення» [82, с. 461]. Істотні ознаки близнюкового міфу прикметні експресивному мовомисленні С. Черкасенка: «*Слухай брате, ти спустись / З неба синього в долину, / Гнівом розпались! / Я ж ударю в віщі струни, – / Відгукнуться в горах луни, / Збудять нашу Україну*» [293, с. 208].

У поезії «Два брати» автор опрацьовує поширений, зокрема, в українських народних казках («Котигорошко» та ін.) міф про викрадення Змієм дівчини. У міжнародному фольклорному фонді зафіксовано значну кількість сюжетів про героя, якому вдається врятувати людей, перемігши Змія. У Черкасенка два брати, – це Сонце та ліричний герой поезії, обоє перебувають на чужині, але «*в далекім пишнім царстві / В нашім пишнім государстві / Маєм ще сестру – Вкраїну*» [293, с. 207]. Як і в міфологічній традиції, образ Змія втілює ідею ворожої для людини стихійної сили. Подолати змія (архетип загарбника) може лише Сонце: «*Сонце палить, пісня рине, / Змій проклятий в корчах гине, – / Ми вітаєм Україну*» [293, с. 208]. Протистояння Сонця та Змія символізує боротьбу світла і пітьми, небесних і хтонічних сил. У цій поезії чітко простежується опозиція «добро – зло».

У міфології й у фольклорі Сонце наділене божественною сутністю. С. Черкасенко послідовно акцентує святість сонця: у «Воскресінні» – «*І побрататися із ним / Із Сонцем – богом у блакиті / І богом стати*» [293, с. 207]; у «Зустрічі Бога» – «*Гряде мій бог в ясній короні! / В тумані Сонце устає …*» [293, с. 212]; у вірші «Туча» – «*Осяйний бог у гнів / Повився хмарами густими, / Таємний і страшний …*» [293, с. 210].

У більш архаїчних солярних міфах сонце постає у вигляді антропоморфних сутностей: чоловічого або жіночого. С. Черкасенку властиве традиційне в міфології

апелювання до Сонця як до живої істоти. Сонце – побратим, брат: «*Два брати нас – Сонце й я*» [293, с. 207]. Мотив побратимства характерний і для давньоукраїнської традиції, адже загально відомо, що праукраїнці вважали Сонце не предком безпосередньо, а прапредком, Дідом, себе ж іменували не дітьми, а онуками Сонця (Дажбога). Міфологічно групи племен, що творили український етнос, мали одного діда, але різних батьків – Землю, Місяць, Зорю (Венеру). Що й відбилося у мові, обрядах, ідеології, символіці [40, с. 119]. Про це ж ідеться у вірші «Сонце»: «*Отець мій – Сонце невгасиме, / Син Сонця я*» [293, с. 213]; «*Титани ми у хвилі сій, / Ми – Сонця діти*» [293, с. 213]. Митець естетично розбудував міф створення людини Сонцем, прямий зв'язок між богом Сонця і певними групами людей.

Міфологема сонця символізує в ліриці С. Черкасенка як джерело світла, так і центр буття та інтуїтивного знання, орієнтир на життєвому шляху. Мотив життєвої дороги, осяяної сонцем, а тому й праведної, формує ідейний зміст поезії «Наш шлях»: «*Не справлять нас із манівця, / Бо Сонце з нами*» [293, с. 201]. Ліричний наратор відчуває єдність із народом, спорідненість його величі із солярною стихією. Сонце постає візуальною площиною майбутнього, втіленням сподіваної мети, до якої прямує ліричний герой. Воно зображено як сакральний оберіг роду, що супроводжує людину на життєвій дорозі. Поезія «Наш шлях» знаменує зміну часів, кровопролиття і війни, необхідність дати відсіч «чорним крукам».

У поезії «До сонця» (1920) автор трансформує космогонічний міф. Поет-міфотворець стверджує, що початку у Всесвіті існував тільки вічний, безмежний, темний Хаос: «*Повила мати нас в ночі … / Під вікнами мара ходила. / На стрісі скорбно плачучи, / На долю скаржились сичі, / А Ніч мовчала, ніч-могила …*» [293, с. 208]. У Хаосі могутня, благодатна Земля породила безмежне блакитне Небо – Сонце, що огріло Землю. Оскільки у фольклорі архетип Матері та Батьківщини завжди тісно взаємопов'язані, то С. Черкасенко ототожнює їх, у постаті жінки-матері відтворив рідну Землю. Оригінально й експресивно автор відтворив народження Сонця Землею: «*Огонь в душі твоїй не згас: / Ти розірвала зсохлі груди / І невгасимий серця жар / В піснях у наші переклала / І навела предивний чар, / Щоб Сонцем блиснув серед хмар, / Ти Сонце над усе кохала*!» [293, с. 208].

Біблійний мотив розп'яття Матері і Батька у митця символізує страждання й безславну смерть, а хрести – місце нової клятви Гораціїв: «*Тебе і з батьком розп'яли … / А ми – прощались під хрестами / І помсту там заприсягли, / І у байдужий світ пішли, – / Сіяло Сонце перед нами!*» [293, с. 209]. У цій поезії Сонце сприймається як метафора досяжних світла й свободи.

У слов'ян Сонце вважалося дідом або батьком слов'янських племен / народностей. На цьому міфі засновано й поезію «О ні, не марево». За віруваннями наших предків, Сонцю належить особливе серединне місце в світобудові. У вірші закодовано трирівневу структуру світу «верх – середина – низ»: «*О ні, не марево, не сон се … / На горах ми – під нами світ, / В блакитнім золоті зеніт – Над нами Сонце!*» [293, с. 213]. Герой ситуативно ототожнює себе з дітьми Сонця, богочоловіками, захисниками людей, «носіями світла», прометеїстами («*Хто ми? Встають прадавні міти / В огні фантазій і мрій… / Титани ми у хвилі сій, / Ми – Сонця діти. / І з вівтарів пресвітлих Бога, / Як той преславний Прометей, / Ми кинем сяйво для людей / У тьму барлога …*» [293, с. 213]), цим продовживши внутрішньо літературну традицію Т. Шевченка та Лесі Українки. Із міфологемою Прометея Т. Шевченко пов'язав тираноборчі й антисамодержавні мотиви «Кавказу» (1859). Міфологема символізує поневолений народ, незламність його духу у боротьбі за свободу («Борітеся – поборете!» на противагу пушкінському – «Смирись, Кавказ …»). Титанами українського народу (поезія «Титани», 1883), «месниками духу» П. Куліш називає письменників, що можуть відродити мову – основу незалежності держави. У поезії Лесі Українки образ Прометея асоціюється із титаном і Богом. Леся Українка («Ніобея», 1902) пов'язує з титаном Прометеєм родинними зв'язками горду Ніобу, «матір-страдницю» (О. Турган), бо і в своєму горі вона не зрікається вільного духа. Окрім цього, Леся Українка використала пов'язані з міфом про Прометея міфологічні мотиви: викрадення вогню («Товаришці на спомин», 1896; «Кассандра», 1907); створення людства («В катакомбах», 1905). І. Франко суголосний мотив пов'язує з образом титана Лаокоона, який, як і український народ, у путах неволі «в'ється». Автор покладає надію, що саме «титани» можуть виборoти незалежність українського народу.

Новаторською, на нашу думку, є трансформація міфологеми Сонця як утілення свободи, волі: «*Сонце Свободи зійшло уночі, / Червоне, як око шайтана*» [293, с. 238] («Червоне сонце», 1920). Це порівняння вмотивовує стильовий міфопоетичний орієнталізм, адже у міфології шайтан (сатана) є символом жорстокості, кровожерливості та зла. «У Ведах, – зазначив О. Афанасьєв, – сонце називається оком Варуни (неба), в деяких гімнах сонце і місяць уявляються двома очима неба» [16, с. 104]. А верховний бог германців Один називався одноким. Якщо міфологічне Сонце вдень ходить по небу, а вночі спить, то Черкасенкове «Сонце Свободи» не спить узагалі: «*Сонце Свободи зійшло уночі / Червоне-червоне!..*» [293, с. 238]. У поезії автор відобразив космогонічний міф про боротьбу Сонця з драконом, що символізує творіння космосу з хаосу, що на нашу думку, суголосне з національною боротьбою українців проти окупаційної влади у 1920-х рр. У міфології слов'ян Сонце – це символ чоловічого первня, героїчного характеру, а Дракон, як персоніфікація Хаосу, стихійної сили світобудови, неприборканої стихії, у поезії носить амбівалентний характер – солярний, чоловічий, уособлює всесвітнє зло. Автор модифікував космогонічний міф, узявши до уваги міфи різних культур. Так, наприклад, у християнських легендах дракон є втіленням злого духа; у Древньому Єгипті він персоніфікував сили зла, переможені богом сонця Ра; а в поезії Дракон як персоніфікація Хаосу, що скинув ланцюг, хоче завоювати світ. Тож перемога Сонця Свободи метафорично означила перемогу світла над темрявою, що в християнстві трансформувалося у версію поразки Сатани. С. Черкасенко пов'язує це зі зміною політичної ситуації в країні та відновленням державності поч. XX ст.

Колір, на думку багатьох дослідників, посідає основне місце у фольклорі та має символічне значення тож, червоний колір Сонця символізує життєдайні сили. У С. Черкасенка, на нашу думку, червоний колір символізує боротьбу, криваві шляхи національної революції: «*Хоче до Сонця у пітьмі дістать / І тоне в безодні кривавій, / В бурі червоній і знову бряжчать / Заліза іржаві*» [293, с. 238].

У «Зустрічі Бога» (1920) бінарна опозиція «верх – низ», у космологічному плані трактується як протиставлення неба й землі, вершини й коріння Світової гори.

Вірш має за основу давні вірування слов'ян про Сонце. З одного боку, його шанували як небесне благодатне світило, що перебуває в середині світу і все висвітлює, а з іншого сприймали як Бога, Царя-Сонце. Його царство слов'яни уявляли десь за морем, у країні вічного літа і вічного життя, звідки насіння життя залітає й до нас, а палати його містяться на високих, священних горах. За віруваннями, там Цар-Сонце сидить на своєму пурпурному, золото-тканному престолі: «*Червоні гір стрімких шапки, / Горі червоні! / В багрянім сріблі оболоні… / Куряться жертви благовонні, / Співають в захватах пташки … / Беру квітки, / Гряде мій бог в ясній короні*» [293, с. 212].

У народній творчості особливо закоренились яскраві зразки, які пов'язані з культом Сонця. Традиції ці настільки стійкі та міцні, що не випадково здебільшого християнські свята збігаються з язичницькими. Слов'яни мусили сконтамінувати старі язичницькі вірування з новими християнськими. Давня ж культура українців настільки глибока й багатошарова, що з покоління в покоління передавали перекази про сонце як про божественну істоту. Поєднання язичницьких тенденцій та релігійної ортодоксії формує «Сонце» (1920). Ліричний герой вірить у Сонце, що існує вічно, даючи Землі життєтворчу силу: «*Отець мій – Сонце невгасиме, / Син Сонця – я / А Дух – моя душа …* » [293, с. 214]. Віра в Сонце протиставляється вірі в триєдиних Отця, Сина, Духа, які, на дискусійну думку автора, є «джерелом рабства і покори!». Слов'яни до владики Сонця зверталися з молитвою не тільки в біді чи хворобі, але й кожного дня. Так і молитва героя акумулювала визначені первні архаїчних фольклорних замовлянь, ідеали творчої реалізації людини та нації, концепт уселюдської любові: «*Ти розбуди побожність п'яну / Молись! О, джерело життя! / Дай відновитися в твоїх промінням / Од кості жовтої до жил, / До крові, / У незгасаючих горіннях / Набратись творчих сил / І землю запалить огнем любові!*» [293, с. 214].

Отже, однією із найуживаніших в ліриці та ліро-епосі С. Черкасенка є міфологема сонця, яка наділена етнопсихологічним змістом, заснована на геліоцентричному розумінні центру Всесвіту, еквіваленту слави, величі, божественності та поєднує язичницькі тенденції й релігійну ортодоксію («Сонце»).

Міфологема сонця в митця поліфункціональна, репрезентована реалізацією опозицій «земля – небо», «верх – низ», «добро – зло», «світле – темне». У ліриці С. Черкасенка сонце – і джерело світла, і центр буття та інтуїтивного знання, і орієнтир на життєвому шляху. Новаторською є трансформація міфологеми Сонця як утілення свободи, волі («Червоне сонце»), в якій ідейно-естетично модифіковано космогонічний міф про боротьбу Сонця із драконом, що означила перемогу світла над темрявою, а в християнстві трансформувалася у версію поразки Сатани. С. Черкасенко пов'язує це зі зміною політичної ситуації в країні та відновленням державності початку XX ст.

1.3.5 Міфологема дзвону

У поетичній творчості Спиридона Черкасенка виразно репрезентовано модерні традиції європейської літератури. Як справедливо зазначив С. Хороб, «лірико-міфологічна лінія символізму, яку творчо розвивали західноєвропейські символісти, найвиразніше проступає на українському модерністському ґрунті» [281, с. 287]. Спільне використання символу дзвону поєднує драматичні твори «Принцеса Мален» (1889) Моріса Метерлінка, «Затоплений дзвін» (1896) Гергардта Гауптмана та поетичний цикл «Дзвін» (1914) Спиридона Черкасенка.

«Сучасні звернення літератури до легендарно-міфологічного матеріалу – це не спроба формальної реконструкції минулого, знання і досвід якого зафіксовані в культурних пам'ятках. Це скоріше намагання по-новому, сучасно пережити, тобто осмислити, це минуле в якісно іншому духовному контексті, знайти і вичленувати глибинні зв'язки і взаємозумовленість віддалених одна від одної епох, змоделювати різність етичних потенціалів, сформовану суперечливою динамікою суспільного прогресу» [189, с. 295]. Цій меті підпорядковується дослідження особливостей актуалізації міфологеми дзвону в поезії та її значення в художньому світі С. Черкасенка.

Часом створення вірша «Дзвін» О. Романиця вважає 1907 рік, що збігається з виходом Київського часопису В. Левинського, В. Степанківського, Д. Сергієнка та

художніх творів В. Винниченка, М. Коцюбинського й ін. У 1914 році, додавши кілька віршів, С. Черкасенко написав цикл «Дзвін». Ним він «прагнув пробудити своїх співвітчизників до усвідомлення того, що вони творять своє майбутнє, і що важливо не проспати його» [222, с. 64].

Використання дзвонів в Україні тісно пов'язане з історією християнства. Численні згадки про дзвони в історичних і етнографічних джерелах, художній літературі й усній поетичній творчості засвідчують їх важливу роль у традиційній українській культурі. В українському фольклорі дзвін виконує магічно-охоронну функцію та сприймається як «глас Божий». Тому досить часто дзвони та його різні частини набували антропоморфних рис. До них ставилися як до живих істот, тому дзвони отримували імена на честь церковних свят або святих. Антропоморфних рис набуває дзвін і в поезії С. Черкасенка: «*Мов кутий з міді, / Він стоїть, / І владний зір огнем горить, / Із-під розплющених зіниць / Сіяє блиск нових зірниць*» [293, с. 107]. Вірш побудований у формі монологу дзвону, що закликає до боротьби, будить від сну. У поезії суґестіюється вплив язичницьких та християнських елементів в українській народній традиції. Образ Божий переплітається з образом сонця, а дзвін позиціонує себе його сином: «*Я Сонця син. Моя мета – / Розбить одвічнеє Мовчання. / Не схибить дужая рука!*» [293, с. 106]. Простір, у якому виконує свою місію дзвін, стає сакральним. Міфологема дзвону поєднує символіку боротьби світла з темрявою, добра зі злом, спробою людини перемогти зло: «*До Сонця злине піснь дзвінка / І вільний гімн предвічній Силі. / Він розітнеться – віщий спів, / Бурхливий крик моєї крові, / І поведе моїх братів / До волі, щастя і любові*» [293, с. 107].

Образність поезії підживлює космогонічний міф, пов'язаний з ідеєю оновлення світу, – міф про нових людей, які «*поведуть своїх братів до волі, щастя і любові*». Старий світ, простір якого мав сакральне значення через лунаючу «пісню врочистую Сонця величного», зник у хаосі. На думку автора, повернути божественний спів допоможуть гімни – забутий скарб землі. Для того, щоб «відкопати» його, потрібна особлива людина-співець: «*Хто той натхненний, що*

співів гучних / Знову розбудить, мотив зачарований?» [293, с. 106]. Як і в багатьох релігіях, у вірші звук дзвону символізує божественний голос, що проповідує істину.

У слов'янській міфології існує декілька версій створення людини. Автор художньо опрацював поширений міф про те, що Бог виліпив людину з тіста або з глини. Цей сюжет С. Черкасенко модернізує, поетизуючи створення людини-співця з металу: «*В огнях пекельних мідная руда / Стогнала тяжко в блисках веселкових, / І потекла огневая вода / Струмком в холодні ями форм готових*» [293, с. 107]. Для створення дзвону котляр використовує найкращі матеріали, як метафорично свіжо звіршував процес митець: «*В огонь укинув все котляр: / І серця кров, і думки жар, / І душу чисту, як кришталь, – / Щоб розбудить німий металь, / Щоб крик той всюди розітнувсь / І в душах кволих відгукнусь, / Щоб спалахнув огонь надій / Бажанням кинутись у бій*» [293, с. 107].

Міфопростір поезії побудований за принципом бінарних опозицій «верх – низ»: «*До верховин!! Не в долинах / Хай задзвонить перший дзвін: / Тісно, душно в хмурих стінах – / Давить мороком низин*» [293, с. 108]. Локус верху – це найвищий пік сакральності, до якого прагне допровадити свій народ дзвін: «*Гей напружмо всі сили – / Й на шпилі без вороття!*» [293, с. 108].

Бінарна опозиція «верх – низ», що в космічному плані трактується як протиставлення неба і землі, у С. Черкасенка функціонує як антиномія сакрального (світ верховин) та профанного (світ долини). Міфологема дзвону є тією ланкою, що поєднує ці два світи (у більш загальному значенні дзвін символізує плин часу). Звук дзвону в С. Черкасенка – це сакральний зв'язок минулого, теперішнього та майбутнього. У п'ятій поезії циклу «Знову нічка» міфологема дзвону постає символом стабільно несеної варти на обороні краю. Про це яскраво свідчить розташування дзвону: "*Я – вгорі! Я – на дзвінниці! / Я на варті", – стережу! / Серце маю я із криці, / Як ударю – розбужу!*» [293, с. 108]. Готовність у будь-який час захищати своїх братів – це вже певна гарантія відсічі ворога. В основі цього вірша бінарна опозиція «свій – чужий», яка реалізується через дихотомію «день – ніч». Засобом контрастування відтворено одвічну боротьбу ночі і дня, що в міфології відбувається між богами світла і темряви, нескінченне змагання за панування над

світом. Дзвін у С. Черкасенка стає вирішальним фактором перемоги дня над ніччю. Світанок знаменує звитягу світла над темрявою, дня – над ніччю. Це символ народження нового дня, життя: «*Сонце сходить … Гей, до бою! / Гучно вдарю на сполох: / Геть втіче, покине зброю / На шляху страхополох*» [293, с. 109]. Ніч у міфологічній свідомості зображено як час дії та опозицію до дня. У поезії ніч асоціюється з ворожими темними силами. Ніч страшна вивільненням неконтрольованої енергії хаосу, але дзвін здатен запобігти цьому: «*Чорна ніч пополотніє, / Зло здригнеться, затремтить, / І від жаху заніміє / Лютий ворог в одну мить …*» [293, с. 109].

Отже, міфологема дзвону суґестіює вплив язичницьких та християнських елементів: образ Божий переплітається з образом сонця, а дзвін позиціонує себе його сином. С. Черкасенко модернізує міф про те, що Бог виліпив людину з тіста або з глини, поетизуючи створення людини-співця з металу. Міфологема дзвону поєднує символіку боротьби світла з темрявою, добра зі злом, спробою людини перемогти зло.

1.3.6 Літературна урбаністика циклів «Місто», «Усміх міста», «Діти міста»

Урбаністичну проблематику у творчості поета частково декодували літературознавці О. Кузьма [124], І. Вихор [35], а міфопоетичні аспекти літературної урбаністики С. Черкасенка загалом ще не вивчено. Як слушно зазначає І. Вихор, «перші письмово зафіксовані рецепції та уявлення людиною міста зображено в найстаріших сакральних текстах і мають переважно міфологічний характер. Важливу роль для формування європейської традиції рецепції міста відіграла його міфологічно-християнська модель» [35, с. 3].

У міфології літературознавці виокремлюють мистецький дуалізм міста: перше – це місто прокляте, занепале і розбещене, місто над безоднею і місто-безодня, яке очікує небесних кар (недарма у версії французького моралісти Ж. Боссюе перше місто заклав Каїн, убивши Авеля); друге – місто перетворене і прославлене, новий

град, який спустився з неба на землю. Образ першого з них – Вавилон, другого – Небесний Єрусалим (притаманний українському бароко).

У С. Черкасенка з міфологемою міста співвідносяться есхатологічні значення. У традиційному міфологічному трактуванні урбаністичний простір – це освоєний, упорядкований людиною космос, який протиставляється хаосу стихійної природи [161, с. 356]. В урбаністичній поезії С. Черкасенка місто є світом спричиненого людьми хаосу. Міфологему міста набула в митця ознак демонічного світу, у якому акумульовано людські гріхи. Цей світ ворожий для людини: світ хаосу затягує людей, змінює їх духовно й фізично. Місто зображено як натовп, де всі чужі й байдужі одне до одного.

Цикли «Усміх міста», «Діти міста» написані 1913 року в Києві в особливому морально-психічному стані: «Переїзд до Києва став дуже важливою віхою в біографії письменника. Нове оточення, обставини роботи, нові люди формують і нову світоглядну парадигму митця. Зрозуміло, що Київ давав більше простору для творчої самореалізації С. Черкасенка. Але водночас місто вносить і мінорні тони в художню палітру митця» [124, с. 104]. Урбаністичний малюнок циклу «Діти міста» корелює з біблійним описом місця пекельних мук. Для ліричного героя це найжахливіший кошмар, який ми можемо собі уявити: «*Не нічко – шмар, страшний кошмар / З огненними очима, / Розлито скрізь отрути чар, / І сміх бринить сльозами*» [293, с. 92]. Як і в біблійній міфології, автор зображає місто згущено, як місце непроглядної пітьми, невгасимого вогню, осередок вічного покарання. Складником міфологеми ночі постає чорнокрилий птах: «*Не ніч, а птах, як чорний птах, / Крилами тихо має, / І чорний крик, мов чорний жах, / Над містом скрізь літає*» [293, с. 94]. Увиразнена алітерацією на «ч», міфологема ночі пов'язана з уявленням про пекло як про занурений у вічну темряву світ, царство ночі. У грецькій міфології та й в українського поета ніч – «мати богів», яка породила Обман, Хтивість, Старість, Смерть, Печаль, Голод, Забуття, Беззаконня. У рецепції ліричного героя місто – місце, де присутні всі ці гріхи: «*Ніч убирає страждання, / Розпач, злочинство, і гріх*» [293, с. 92]. У картині світу С. Черкасенка в місті, як і в пеклі, людина абсолютно самотня, без будь-якої підтримки, кожен не зважає на

страждання інших : «*Де ж полину, / Де загину, / Сум пекучий і журбу? / Сиротою / Самотою / Серед гомону стою*» [293, с. 94], підсилено алітерацією на «і».

Відповідно до релігійно-міфологічних уявлень ліричний герой розкриває внутрішній стан під час перебування в місті як біль і загрозу: «*Вулиці падають злими ударами / Важко на голову хаос і грюк / Сунуть тіні тремтячі примарами, / Клаца зубами камінними брук*» [293, с. 96]. У свідомості ліричного героя володарем міста є змій, космогонічний персонаж світової міфології. У С. Черкасенка сенс існування його зіставний, зокрема, з роллю змія Мідгарда скандинавської міфології, що тримає світ у своїх обіймах: «*Не ніч, а гад, отруйний гад / Сичить поза кутками: / Він любить гук і п'яний чад, / Вино, жінок з квітками. / Не ніч, а гад, отруйний гад / Тут владарем над нами*» [293, с. 93]. Український поет урахував і значення християнської міфології (змії походять із крові Каїна, отже, завдають шкоду людському тілу та душі, часто змія у християнстві вважають дияволом, через якого люди втратили дар вічного життя). Згубний вплив змія, який знищує все живе навкруги, композиційно формує світ Черкасенкового міста, де відсутні будь-які образи природи.

Дієвим засобом конструювання жіночих образів у циклах «Місто» (1920), «Діти міста» (1913) є контрастність поетики. Мова про постаті жінки-повії («Справляє свято май»), панночки в білому з однойменної поезії; матері, яка веде розгульне життя, забувши про своє дитя. І. Франк-Каменецький зазначає, що для «образного схематизму есхатологічної поезії смислова тотожність ”жінки“ і ”міста“ є сама собою зрозумілою. З погляду соціальної семантики ”жінка“ виступає тут не тільки в образі ”матері“, але дуже виразно і в ролі ”нареченої“. І досить назвати місто на ім'я, як відразу ж стає зрозуміло, що жіночий образ, як і саме місто, тут є не чим іншим, як символом неба» [274, с. 225]. У поезії С. Черкасенка жіночі образи, що є уособленням неба, є роздвоєнням одного і того ж міфологічного образу, який є символом персоніфікованої землі як матері роду людського: «*Неба ясного усміх досвітній / В твоїх очах, / Ранок рожевий, ранок привітний / В твоїх устах*» [293, с. 93]. У міфології з матір'ю-землею тісно пов'язані уявлення про «священний шлюб» неба і землі. Міфологему міста автор розкрив і через жіночий образ матері-

розпусниці. Жінка-повія поєднує своє життя з «отруйним гадом», автор пояснює її гріховність і протиставляє її панночці в білому – втіленню «священного шлюбу» неба і землі, надії міста на нове життя без тягара гріхів.

У циклі «Діти міста» оновлено художню валентність міста (місто-Мóлох). Молох – шановане в Ханаані, Палестині, Фінікії та Карфагені божество природи та сонця, у жертву якому спалювали живцем людей, особливо дітей (про що писав як поет О. Маковей). Переносно ідол тлумачиться як втілення жорстокої сили, що вимагає нових і нових жертв. Автор асоціював із містом лабіринт, що символізує блукання в «лабіринтах розуму та пошуки власної особистості» [147, с. 233]: «*Вулиці ... скільки їх!.. Годі доріженьки / П'яному тяжко додому шукать! / Ниють, не держать підтоптані ніженьки ... / Сяду десь осторонь, годі блукать ...*» [293, с. 96]. Життя в місті-Молоху вимагає жертв, от і забирає мати-Хвороба недоглянуте дитя: «*Дай приторкнутись до нього мені: / Засне і – муки немає*!» [293, с. 98]. Деталі палання (спалення) серця й очей дитини – своєрідна ритуалізація жертвоприношення її місту-Молоху.

У тканину вірша вплетено християнський мотив покарання: «І дітей її не помилую, оскільки це діти народжені від розпусти, бо перелюб чинила їхня мати» (Книга пророка Осії, Гл. 2). Місто, новочасні Содом і Гомора, мешканці якого потонули в розпусті, не може очікувати на прощення. Показово, що автор циклу застосовує ритм колискової, характерні для цього жанру фольклору і літератури зменшено-пестливі слова, повтори. Погодимося з О. Кузьмою, що «колискова пісня несе на собі семантику музично-словесного материнського оберегу. С. Черкасенко увиразнює ідею «перевернутих» людських цінностей, адже в хаосі міського життя матір не виконує свого прямого зобов'язання – оберігати дитину, створювати їй атмосферу спокою і захищеності» [124, с. 108].

Міфологема міста презентована ще в одному циклі «Місто», написаному 1920 р., після того, як Міністерство освіти УНР запропонувало С. Черкасенку підготувати підручники для українських шкіл і відрядило його до Відня, де він працював у різних видавництвах («Дзвін», «Українська школа», «Земля»), укладаючи та редагуючи українські книжки. Та назагал у Відні він не знайшов

спільної мови з українською політичною еміграцією, «яку роз'їдала групова боротьба, міжпартійна ворожнеча» [164, с. 7]. Українські видавництва, у яких він працював, поволі припиняли свою діяльність, тому С. Черкасенко залишив Відень. Життя в наддунайській столиці зродило особливе сприйняття міста, що поетично втілилося в циклі «Місто». У ньому автор утілює міфологічну ідею «невічного Вавилону», «міста-блудниці». Ця ідея описана і в дослідженнях В. Топорова, де місто концентричного типу, «місто-блудниця» глибоко закорінене в міфологію як архаїчну, так і християнську.

Війна спричинила певний занепад Відня. Внутрішнє напруження автора продиктувало йому нестандартний і більш експресивний, у порівнянні з «віденськими» мотивами поезії С. Яричевського та Олександра Олеся, топос Відня: «*В оздобі гір, лісів зелених / Заліг ти в смітниках, димах, / І гуком торохів щалених / Кричиш у корчах навіжених, – Тамуєш жах*» [293, с. 215]. Відень автор асоціює з Вавилоном. Проте корчі міста в інтерпретації автора – результат діяльності людини, а не дії природних стихій. Для людини причина занепаду міста – в її гріховності.

Місто – це не простір, а безодня. У біблійній міфології подано образ хаосу-безодні, частиною якого є морські води. Кельти і деякі інші народи, у своїй міфології вміщали безодню посеред гір. С. Черкасенко порівняв місто з морем, у його іпостасях хаосу й вічності: «*в твоїй безодні осяйній / Ще не один навік потоне, / Хто кинув в море невгамовне, / Свій дух палкий*» [293, с. 215].

У вірші «В чаду» (1920) проявляється антропоморфний код міфопоетичної свідомості в зображенні міського простору. Відень автор антропоморфізував у подобі «короля в шокових ганчірках»*: «І разом з тим нужденний злидень, / Дегенерат, рахітник, сидень / З паралічем в ногах ...»* [293, с. 216]. Наддунайське місто ліричний наратор подав у контурах опозиції «старе – нове», що відповідало зміні форми влади «республіка – монархія». Суміщення старого та нового світів, Відень стає місцем, де відбувається процес їхнього змагання. Але ліричний герой (як і автор) пророче вірить, що «*Прийдуть лицарі відважні! / Заллє безодні неосяжні / Їх буйний дух, / Розчистять вільнії простори / Для щастя й вільного життя, / І засміються ліс і гори, / Узрівши обрій неозорий, / Замість сміття*» [293, с. 215].

Старий Відень руйнується від соціальних противенств і побутових проблем, голоду, п'яного чаду, смертей: «*То байдуже, що сміх і сльози, / Холодним глуздам навпаки, / Сплелися в ньому, як квітки, Що море вин, любов, наркози, / А поруч з тим – голодні дози, / Насущні блага … на картки …*» [293, с. 216]. Водночас він не хоче втрачати свою владу: «*Твердий в свідомості амбіцій, / Він любить сенс старих традицій: / Веселий гук, розгардіяш … / Він має власні ідеали / І під гіпнозам їх міцним / Ладен служити вічно їм …*» [293, с. 216]. Спадок цісарщини втілено, зокрема, в подобі міфологічного «сірого гада». Тут рептилія представляє сили зла, яка сприяє ширенню розбрату й інших від'ємних якостей.

Особливе значення у розкритті контрастів Відня мають окремі локуси: Кернтнерштрасе (навіть топографічноточно відтворена вулиця в центрі міста), вар'єте, «достусівський» веселий цвинтар. За допомогою них автор складає загальне уявлення про місто. У «Ке́рнтнерштрасе» опис пішохідної вулиці, яка виходить на визначну пам'ятку міста – собор Святого Стефана – прикметний тим, що вулицю показано як ворожий, злий до людини простір, де вона губиться, може стати об'єктом деморалізації: «*Пірнем у ніч, щоб і не чути, / Як в млості чаду і отрути, / Шаліє з жиру Ке́рнтнерштрасе / І, розпаливши сласний дух, / Не жде, / Що ось-ось упаде / На все важкий обух!*» [293, с. 218]. Бінарна опозиція «зовнішнє – внутрішнє» протилежна віденським мотивам української літератури (глибокі враження від величного собору Святого Стефана дало Лесі Українці імпульс до відтворення його особливої атмосфери в етюді «Мгновение»).

Образ нового Відня, дискретно орієнтований на руйнування довоєнного світу, теж своєрідно репрезентовано у С. Черкасенка («В дальніх кварталах»). Простір урбаністичного локусу тут теж не ідеальний, оскільки владарює «червоний чорт», підбурюючи народ на бунт. Чорт – символ брехні, несвідомих сил, які впливають на свідомість людини, ведучи до розщеплення особистості: «*Під захист стін і барикад / Я кину кров і сльози, / А бунту виклик і погрози / Жбурну у центр, де тішиться ще хижий гад*» [293, с. 222].

У біблійній міфології непорочний, безгрішний, святий Божий Син посів місце грішника. Господь здійснив найбільшу, найвизначнішу, найвагомішу для людей

справу – дав благодать зцілитися від гріха та досягти спасіння. С. Черкасенко у своїй ліриці релігійного чуття трансформував образи біблійної міфології. Наскрізним для «Блідих янголів» є мотив жертовності. Молоді хлопці обирають шлях жертовності Христа. Уособлюючи християнський ідеал, вони виявляють здатність до спокутування чужих гріхів ціною власного життя. Але в місті засилля байдужості, його мешканці не цінують жертовність: «*Десь в тіні інвалід безногий / Скрипить вам щось про сірнички, / На розі яблука та сливки / Вихвалює дідусь убогий … / Завис над всім веселий сум, / На кутні скрізь регоче глум … / Ах, ситий сміх / Заплівсь в голодний гріх / І мріє раєм / В обіймах із одчаєм …*» [293, с. 219]. Етологічний відтінок цитати поглибив внутрішню конфліктність ліро-драматичного письма.

Цикл «Місто» (1920) окреслює есхатологічний міф, зокрема, вірші «Веселий цвинтар» та «Перед бурею». Образ бурі у фольклорі та символіці літератури є амбівалентним, оскільки передбачає як «руйнування космосу, торжество хаосу, так і подальше нове творіння і упорядкування» [99, с. 110]. У С. Черкасенка буря маркує покарання людей за їхнє гріховне життя. Розгортання конфлікту між «старим та новим світами», автор вправно передав через зростання душевної напруги перед змінами*: «Хмурить брови / Чорт червоний … хоче крові / Не спокою, і до бою / Викликає, розкидає, / Гук громовий … »* [293, с. 223].

Поезія «Веселий цвинтар» розкриває особливість бачення наратива омертвілого міста, де будинки нагадують повалені труни, бо живуть у них люди-тіні. З життям їх єднає хіба віра в краще, що породжує зіставлення із аргонавтами. Проте концепція цих мандрів у поета оригінальна: мов нетлі на світло, вони поспішають за золотом своїх «рун». Загалом же надії на якісне оновлення урбаністичного простору за панування «мертвецьких комун» не реалізуються в міфосвіті поета і постійно межують зі зневірою в можливостях такого відродження цивілізації: «*Хто той, грізний без міри, без меж, / Що очистить гроби сі огнями , / Гей, прокляте Місто!/ Що твердині мурованих веж / Розруйнує у димах пожеж, / Знищить дух твій , зміцнілий віками … »* [293, с. 225]. Мотив очищення вогнем був поширений у слов'ян, вважалося, що вогонь очищує померлих від гріхів, а також

відкриває їм шлях до царства світла та вічного спокою. Через очищення вогнем людина стає недоступною для злих сил, С. Черкасенко екстраполює ці міфоуявлення як джерело можливих змін.

У поезії «Демонстрація» відрефлексовано вирішальний етап боротьби між «старим та новим світом»: «*В тривозі Місто. Хворий чад / Ледарства, бенкетів невпинних / Заклубочивсь, як чорний гад / В сталевих пазурях орлиних ...*» [293, с. 225]. Якщо в міфології чорний гад утілює лихі сили, то в С. Черкасенка – владу старого Відня. Птахів (орел, лелека, сокіл), які вбивали змію наділено в міфосвіті позитивними конотаціями, а в лірика – це символи «нового Відня». Автор описує перемогу сил світла над темрявою, перемогу нового над старим. Ліричний герой переконаний, що саме радикалізмом – вогнем – можна змінити місто: «*У буйнім шумі грізних хвиль, / Нуртують вулиці, майдани, / Регоче злобно давній біль, / Огнем горять незгойні рани*» [293, с. 225]. Перемогу нового над старим символізує і мотив захоплення міста через руйнування мурів, що відкриває горизонт для тріумфального входу переможців у місто: *«У парі Зненависть та Гнів, / Як два страшних прадавніх тури, / Порвавши пута ланцюгів, / Тараном смерті гатять в мури*» [293, с. 226]. Бінарна опозиція «небо – земля» означує співвідношення божого і людського, вічного і тлінного та символізує зв'язок між світом земного існування і вічного життя, символізує краще майбутнє Відня: *«А над усім, як вільний птах, / Огневе слово скрізь літає, / Гукає сонце в небесах / На свято Гімну закликає!..»* [293, с. 226], знімаючи до певної міри інвективність його попередніх образних характеристик.

Отож, у С. Черкасенка з міфологемою міста, що набула ознак демонічного світу, співвідносяться есхатологічні значення. В урбаністичній поезії місто є світом спричиненого людьми хаосу (цикли «Усміх міста», «Діти міста»), ворожого для людини: цей світ затягує людей, змінює їх духовно й фізично. У свідомості ліричного героя володарем міста є космогонічний змій. «Діти міста» оновило художню валентність міста-лабіринту, де владарює Мóлох. Міфологема асоціюється із жорстокою силою, що вимагає нових і нових жертв. Таке місто нагадує новочасні Содом і Гомору, мешканці якого потонули в розпусті. У циклі «Місто» міфологема

презентована як місто-безодня, яке автор антропоморфізував у подобі «короля в шокових ганчірках».

Висновки до розділу І

У розділі коротко простежено історичну еволюцію поняття «міф» у світовому культурно-інтелектуальному просторі, окреслено термінологічний інструментарій дослідження. За допомогою міфопоетичного аналізу схарактеризовано теоретичні засади виявлення специфічних моделей міфологізування в поезії С. Черкасенка. Висвітлено теоретичні засади використання міфу в художній творчості, схарактеризовано історико-літературні аспекти функціонування традиційних міфологічних сюжетів, мотивів та образів у письменстві кінця XIX – поч. XX ст.

Узагальнено, що міфопоетика досліджує цілісну міфопоетичну модель світу, яка є відображенням авторського міфопоетичного світосприйняття та мислення.

Наукова рецепція творчості С. Черкасенка, яка охоплює майже 2 століття, представлена ґрунтовними працями сучасних літературознавців: С. Дяченко, Т. Жицької, Г. Калантаєвської, О. Кузьми, О. Олійник, В. Погребенника, О. Мишанича, С. Хороба, Л. Синявської та ін.

Розглянуто зумовлені фольклорно-міфологічним світовідчуттям особливості лірики та ліро-епосу митця. С. Черкасенко, продовжуючи літературну традицію романтиків, у художніх текстах запозичив та трансформував, надав нового осмислення міфологічним елементам. Митець підпорядкував їх найактуальнішим проблемам боротьби за волю українського народу, сприяючи цим інтеграції українського письменства в загальноєвропейські процеси реміфологізації буття кін. XIX – поч. XX ст.

Міфопоетична модель світу в ліриці та ліро-епосі С. Черкасенка представлена низкою архетипів та міфологем. Це, зокрема, архетип матері-України, загарбника, міфологеми ночі, сонця, спрута, міста, дзвону, орнітологічні міфологеми (крук, ворон, сич, чайка, соловей).

Міфопоетичний світ лірики та ліро-епосу С. Черкасенка побудований на бінарних опозиціях «Україна – чужина», «добро – зло», «світле – темне», що передають авторське сприйняття світу. Центром міфопростору поезії С. Черкасенка є Україна, яка асоціюється з раєм, а український народ зіставляється з нездоланним Антеєм (зокрема, через тактильний зв'язок із матір'ю-Землею). У такий спосіб автор продовжує антеївський і адамістський мотиви «природженої» прихильності людини до своєї землі. Лірик переконаний, що будь-який народ нездоланний, доки житиме на своїй рідній землі, плекатиме традиції й віру предків.. Загальним міфологічним концептом поезії митця постає єдність людини та природи, органічно пов'язана з українським степом, що є категорією індивідуальної свободи й української волі, місцем зародження і тривання вільного духу.

Часопросторову дійсність чужини, що є противагою сакральному центрові, автор зобразив у чорному кольорі чи без барв чужину. Як основний елемент міфопоетичного простору виокремлено шлях, із яким пов'язаний мотив пошуку втраченого раю, що асоціюється з початком повернення ліричного героя до сакрального центру (цикл «На тихі води, на ясні зорі»).

Унаслідок дуалістичного сприйняття дійсності автор виявляє амбівалентне ставлення до ночі, що має антропоморфну та зооморфну іпостасі. Ця міфологема як пітьма ніч пов'язана з первісними страхами перед невідомим, злом, відчайдушністю, божевіллям, смертю; як час кохання та любощів - із любов'ю, випробуванням пристрастю, окриленням ліричного наратора. С. Черкасенко створив свій символічний міфосвіт Царства Ночі.

Особливе місце в поетичній спадщині С. Черкасенка належить міфологемі сонця, яка актуалізує в ліриці міфопоетичні сенси - це джерело світла, центр буття та інтуїтивного знання, втілення волі. Воно - орієнтир на життєвому шляху, з яким асоціюється мотив праведної життєвої дороги, осяяної сонцем (поезія «Наш шлях»). Міфологема сонця в експресивному ідеостилі С. Черкасенка має істотні ознаки близнюкового міфу про створення людини Сонцем, із яким у поезії «Два брати» пов'язуємо мотив побратимства. Зміну політичної ситуації в країні, відновлення й

утрату державності України поч. ХХ ст. С. Черкасенко передає баладою «Бранка» як міф про кінцеве викрадення Змієм (архетип загарбника) дівчини-України.

У поезії С. Черкасенка, що є відгуком на події Національної революції, не лише продовжується традиційний фольклорний ряд символів (Краси-Дівчини й Ненi-України, чорних круків тощо), а й з'являються нові значеннєві образи, як-от спрут. Цей не знаний у народному бестіарії восьминіг із циклу «Спрут» - на перший погляд несподівана, проте історично вмотивована реінкарнація лютого ворога Дівчини-України.

Під час характеристики лірики декодовано міфопоетичні аспекти літературної урбаністики С. Черкасенка. Поет із міфологемою міста, що набула ознак демонічного світу, співвідносить есхатологічні значення. В урбаністичній поезії місто є світом спричиненого людьми хаосу (цикли «Усміх міста», «Діти міста»), ворожого для людини: цей світ затягує людей, змінює їх духовно й фізично. У свідомості ліричного героя володарем міста є космогонічний змій. Також міфологема міста асоціюється із жорстокою силою ідола Молоха, що вимагає нових і нових жертв («Діти міста»). Таке місто нагадує новочасні Содом і Гомору, мешканці якого потонули в розпусті.

Висновки та положення цього розділу висвітлені в публікаціях авторки [172, 173, 174, 175, 179, 180, 181, 197].

РОЗДІЛ ІІ.
ДИСКУРС МІФОЛОГІЗМУ В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ СПИРИДОНА ЧЕРКАСЕНКА

2.1 Біблійні міфосюжети малої прози

Мала проза – це важливий сегмент епічного прозописьма С. Черкасенка. Аналіз прози С. Черкасенка в міфологічному ключі дає змогу розкрити ще одну грань творчості письменника, адже спеціальних студій, які б торкалися цієї теми, немає.

У другій половині XIX – на поч. XX ст. біблійні жіночі постаті в літературі подолали стереотипи суспільної думки. К. Откович пов'язує це з «проблемою десакралізації образу жінки, метою якої було розкрити психологізм життя жінки як індивідуальності, необмеженої шаблонним життям родинно-побутового укладу» [198, с. 171]. С. Черкасенко, як і Леся Українка та В. Винниченко, не був осторонь висвітлення психології жінки в літературі. Наприклад, в оповіданні «Юдита» (1911). На сюжет твору накладено християнський міф про Юдиту – озброєну красою і мудрістю жінку, яка вбиває вождя ворожих сил Олоферна, що асоціювався з сатаною. Головною героїнею твору є куховарка вдова Домаха, яка після смерті чоловіка почала працювати в артілі. Її зовнішність, майже карикатурно знижена, протилежна до біблійної красуні Юдити в стилі Джорджоне: «*Висока, широка, з великим животом, одвислими грудьми; обличчя – як полив'яна макітра, кирпате, з сірими маленькими очима; волосся рідке, прилизане масними руками; брудна, неохайна, вона здорова, як велетень, і погана, як гріх*» [294, с. 180]. Зате психологічними рисами вона дуже схожа з Юдитою – вірна, милосердна, людяна, смиренна. З усіх лише вона жаліє в'язнів та готує смачну їжу, і це єдине, що нагадує їм про людське: *«Бідні ж ви мої, нещасні!.. Та нікому ж вас ані пожалувати, ні слова вам доброго сказати, сиротам!..»* [294, с. 181].

Під час вечері Захарченко, один із в'язнів, спромігся повстати проти знущань хазяїна, за що його жорстоко побили наглядачі. Ніхто не заступився за Захарченка,

окрім Домахи. Вона омила його від крові та тихо плакала над ним. Байдужість інших острожників, жорстокість хазяїна вразили Домаху: «*Обличчя їй перекривилося від болю, тільки в сірих очах миготіли іскри гніву й ненависті*» [294, с. 183]. С. Черкасенко так організував сюжетно-композиційну структуру, що ці події підштовхнули Домаху до помсти. Вночі жінка зарізала хазяїна, цим самим відомстившись за горе, приниження і муки в'язнів. На нашу думку, автор, відштовхуючись від міфопоетичної традиції, показує, що за байдужості чоловіків спасіння для ображених може прийти від рук жінки.

В оповіданні автор зображує сучасний йому світ важкої праці в'язнів у контексті давніх міфологічних уявлень про антисвіт-пекло. Міфопростір оповідання «Юдита» побудований за принципом бінарної опозиції «верх – низ», «пекло – рай». У центрі міфопростору – Космічна Гора, що об'єднує небо та землю. Світова вісь проходить через гору, а її центром є колодязь-«проходка» з дашком: «*Ще здалеку видно було нашвидку збудований дощаний дашок над десятисажневим колодязем-проходкою; трохи осторонь – схожий на шибеницю пристрій, тільки поміж двома стовбами на величезній сторчовій осі крутився товстелезний "барабан", обмотаний грубою кодолою*» [294, с. 176].

Ця ділянка лихого простору позначена входом – у колодязь (нижній світ), брудною казармою для робітників (середній світ), валом сірого глею, по якому туди-сюди ходить «кощава шкапа». Восени тут постійно лютує «*степовий вітер, осатанівши від ... шамотіння*». Колодязь-«проходка» сприймається як вхід у пекло, адже як у міфологічних уявленнях, це замкнений темний локус із пекельною холоднечею: «*Куди не повернись – мокра, сіра, гидка стіна, вгорі – чорна просторінь, що тремтить од мізерного світла лампочки, а за нею – те саме*» [294, с. 178]. У малюванні письменника цей світ вбирає інфернальний та оформлений із граном натуралізм, як це було в попередній літературній традиції І. Франка («Тюремні сонети», 1890).

Мешканцями цього простору є в'язні, «безпашпортні», острожники, які скоріше нагадують мерців, аніж живих людей і яким доводиться терпіти тут нелюдські муки: «*Нас шестеро на дні колодязя, мокрих, змерзлих, з побілілими*

руками, з синіми губами й стиснутими щелепами, повних злості й жовчі» [294, с. 178]. Острожники асоціюються з хтонічними зміями, оскільки їхня розмова нагадує сичання. Господарями цього простору є дідок Конон Чатиркин, якого вони порівнюють із «нечистим духом», бо він нагадує сатану («*з'являється він серед нас, як нечистий дух, шарудить, повертаючись то до одного, то до другого, своєю резиновою киреєю з нап'ятою на голову відлогою; хижі, ненажерливі очі його, як звірята, визирають з-під настовбурчених брів*» [294, с. 179]) та десятник-кат Крячка. Етимологія імен цих персонажів (Конон, Крячка – знижена «тваринна символіка») має негативне значення.

Сакральний світ та антисвіт подано через опозицію «свій – чужий». Автор зображає благодатний сакральний світ з «*оксамитовими ясно-зеленими килимами», де «стелилися дбайливо випещені ниви німців-орендарів, а по той бік, за другою балкою, за порослим очеретами й осокою ставком, буяли пишною ковилою барвисті панські цілинні степи*» [294, с. 176]. Поетикою контрасту епік підкреслив, що він «чужий», недосяжний для каторжників. Тут живуть люди, у яких все навпаки, не як на «протилежному боці». Це місце гармонії та симетрії, тут панує добро: «*Поважно походжали, працюючи, непривітні німці і тілисті німкені. Все робилося мовчки, поволі, але жодного руху не пропадало дурно в розміреній, дисциплінованій праці»* [294, с. 176]. Цій благодатній праці протиставляється пекельна праця каторжників: «*Поволі хлюпає від наших рухів вода під ногами, поволі підіймається і вгрузає лопата чи плешень у невидний під водою міцний, суцільний глей; поволі наповнюється ним і підіймається вгору, вертячись на кодолі, "букет", а з нього й з стін колодязних холодними, дзвенячими цівками ллється на наші голови сіра, рідка грязюка й чиста, як сльози, вода, заливає очі, тече по шиї за комір»* [294, с. 178]. Ниви є кінцевими проміжними ланками між світом людським і «пекельним», межею для яких слугує балка. Автор протиставляє ці два світи через низку опозицій «добро – зло», «любов – ненависть», «краса – потворність».

В'язні штучно занурені в ілюзорне пекло, тому природньою, що їхньою захисною реакцією є страх та ненависть. Страх в острожників викликає два слова – «надзиратель» та «безпашпортні». Сюжетно автор розкриває причину цього страху:

бо «надзиратель» жорстоко шмагав їх до смерті. Ненависть природним чином випливає зі страху. В'язні ненавидять все те, що втратили і що вже ніколи не зможуть повернути: «*Ми ненавидимо все, на що б не дивилися, про що б не думали. Ми ненавидимо пишний степ по весні за те, що не про нас краса його, восени – що по нім вільно гуляє вітер, коли в нас, у колодязі, стіни. Ми ненавидимо небо, хоч у Бога давно вже не віримо, ненавидимо за те, що воно потрібне нам, бо без сього не було б куди посилати найстрашніші прокльони наші за наше існування. Ненавидимо хазяїна й інших ненавистю голодного, прибитого пса за те, що служимо їм. Ненавидимо себе, один одного, бо один в однім, як у свічаді, бачимо себе, свою нікчемність, непотрібність самих для себе* » [294, с. 179]. Тому цей простір стає простором ненависті, туги за щасливим минулим життям.

Автобіографічним є оповідання «Марта і Марія» (1911), про те, як зазначив С. Черкасенко в листі: «Милі, прекрасні, хоч простенькі й безпретензійні розваги далекого юнацтва; милі, чарівні далекі образи з імли минулого!.. Пізніше я не раз викликав в уяві й не міг не поплакати, не смуткувати над ними, оспівуючи їх у своїх «Марті й Марії»...» [115, с. 77]. Серцевинною у творі є феміністична тема – активність жінки в громадсько-політичному житті країни. Щоб розкрити її, С. Черкасенко використовує християнський міф про двох сестер Лазаря, Марію та Марту, які приймали у своєму домі Ісуса Христа. Марта старанно клопоталась по господарству, щоб якнайкраще прийняти такого почесного гостя, а Марія в той час сиділа в ногах у Ісуса, слухаючи його проповіді. В оповіданні автор порушує проблему вибору жінкою свого життєвого шляху. Через християнські образи Марти й Марії він визначив два можливі шляхи для вибору: Марта символізує життя діяльне, а Марія – споглядальне. Мотив вибору шляху відображає архаїчне моделювання часу. Вибір життєвого шляху автор інтерпретує як міфологему зорі (міфічний локус), яка може бути реальністю або недосяжною мрією: «*У темній млі минулого ціла низка сірих, забруднених трупів: то нагло полягли молодечі надії, ясні образи юнацьких мрій, душі палкої поривання. Ті мрії, як зірки звечора, засвічувались одна за одною на самітнім небі молодого життя і гасли, падаючи, від одного подиху справжнього життя, засвічувались нові, й вони погасали, як ті, що своїм*

рясним падінням прорізують влітку серпневе небо над головою» [294, с. 204]. С. Черкасенко протиставляє життєвому шляху по горизонталі (матеріальні переваги) шлях по вертикалі, який передбачає задоволення духовних потреб.

Дві сестри в оповіданні – Ксеня і Наця – два різних життя, два різних вибори: «*блакитноока, чорнобрива Ксаня й кароока, білява, як літній ранок, Наця*» [294, с. 204]. Дівчата стоять на межі входу в доросле життя, на межі вибору. З цим і пов'язаний мотив очікування прекрасного принца, надії на щастя. Просторово він асоціюється з садом, на ганку, де перебувають дівчата. Сад – міфопоетичний простір, що символізує дівоцтво, безжурне життя.

У творі реалізується опозиція «діяння – споглядання». Спокійна Ксаня, як біблійна Марта, символізує життя діяльне, людину, яка сумлінно виконує свої обов'язки, дбає про добробут дому, не очікує визнання, подяки. Свою користь вона бачить у потребах іншої людини, присвячує себе іншим. Наця – життя споглядальне. Це яскраво видно на прикладі зустрічі брата Василька. Ксаню цікавив його зовнішній вигляд, фізичне самопочуття: « – *А як ти схуд! – говорила спочуваюче Ксаня, коли вщухли вигуки вітання, ніжні слова, питання, коли висохли перші сльози зустрічі. – Ти не хворий? Боже, як очі палають? Такий знеможений, а очі палають. Брате, коханий брате!..*» [294, с. 208]. Наця слухала, не турбувала своїми проблемами, хотіла знати все, що твориться в братовому серці, знати його переживання: «*Наця мовчала й спідлоба пильно розглядала такі чужі, але й такі близькі, рідні риси збліднілого обличчя. "Що за ними ховається? – думала вона. – Він брат, але – хто він?..*"» [294, с. 208]. Наця вміла помовчати, щоб почути брата. І тому не дивно, що коли Ксаня була вся в домашніх турботах, Нацю вже «*… не можна було пізнати: вона вся горіла, якась внутрішня робота примушувала її ховатись у себе, критись із своїми думками й бажаннями*» [294, с. 209]. Образ Наці та її брата можна порівняти з біблійними образами Марії та Ісуса Христа. Наця, як і Марія, зробила вибір – духовна пожива важливіша для неї за клопотання буденне. Вона в братові віднайшла «свого духовного вчителя», розділила його громадянські погляди та переконання, знайшла своє щастя. Невипадково автор порівнює Василя з солов'єм, який у народнопоетичній символіці є символом людського щастя, свідком

і вісником кохання. Ксаня, за традиційним патріархальним звичаєм, віднайшла своє щастя в дітях, заради яких погодилася терпіти суворого чоловіка-підрядчика.

З точки зору релігійної міфології, С. Черкасенко в оповіданні «Пастка» (1913) трактує мотив індивідуальної есхатології душі, оскільки використовує бінарну опозицію «рай – пекло». Пекло для кожного християнина асоціюється з болем, стражданням, а рай – з почуттям любові. В есхатологічній моделі час поділено на минулий та теперішній: минулий асоціюється з раєм, а сучасний – з пеклом («*межу між моїм сучасним і між моїм минулим, залітають ще досі до мене білі птахи колишніх поривів моїх, пломенистої молодості, повної дзвонів щастя, як день весняний повен світла й пісень. По той бік – рай, по сей бік – пекло, сіре, байдуже, нудне, як висока стіні забутої руїни: кругом життя, а перед очима вона – стіна ...*» [294, с. 264]). Дотримуючись християнського вчення про безсмертність душі, автор виділяє такі етапи душевних переживань головного героя: пустка – рай – пекло – воскресіння. Його душа ототожнюється із покинутим садом, відновити який може лише кохання та жіночий сміх: «*Чому іменно жіночому? Не знаю, се мені так здається, – здається, що тоді розквітли б знов квіти в душі ... Так ... розквітли б знов в занедбанім квітнику, засвітились огні в темрявих кімнатах, заспівали б солов'ї в саду*» [294, с. 265].

Рай є аналогам щасливого кохання, яке головний герой зустрічає під час агітаційної роботи на N-ських шахтах. Наця постає перед героєм у золотій кольоровій палітрі, що в християнській міфології має божественну семантику. Золоте сяйво навколо білої жіночої постаті асоціюється з вищими божественними силами та надає сакральності цьому образу («*... в морі золотого сяйва, загадкою невиразною; іменно так, а не інакше я уявляю в своїй хвилевій фантазії його нове пришестя. Те, що вона, як казкова царівна, в осяйно-золотім ореолі, явилася мені вперше, було оригінально, захоплююче красиво ...*» [294, с. 267]), а архетип сіяння квітів автор прирівнює до кохання. Міфологічному часопростору раю С. Черкасенко надає позитивно забарвлених етнічних ліричних маркерів (вишневий сад, літня тепла ніч, «серце співає коханням-раюванням», зоряне небо, спів солов'їв), які створюють ідеалізований образ у серці головного героя і заважають йому розгледіти

справжні почуття дівчини. Кохання головного героя є творчим, він хоче якнайглибше розкрити особистість коханої: «*І я мимохіть уявляв собі її на трибуні, перед великим натовпом, коли запалені внутрішнім огнем очі її кидають блискавки, а з прекрасних червоних уст злітають огневі слова кличів. Вона – вся порив, рух, і натовп, багатоголовий, упертий натовп, як одна людина, слухняно йде за першим її закликом*» [294, с. 273]. Кохання Наці нищівне з прагненням до матеріальної вигоди, адже для неї важливими були два запитання: *«Чим робляться ті, що кінчають інститут, – відразу інженіром чи се не відразу дається?»* та *«Скажіть, чому ви не носите мундира?»* [294, с. 273]. Наця завдала коханому найглибшої рани – перетворила душу на пустку: «*Як степ осінній, випалений сонцем літа. Там, де цвіли фіалки весни моєї, жовті стебла засохлих моїх переживань змагаються з нудою в безпорадності, а спогад вітром осіннім наспівує мелодію минулого. Ах, не забути його ...*» [294, с. 270]. Зраду коханої автор порівнює з пожежею в душі головного героя, – це асоціюється з есхатологічним мотивом руйнування, але водночас і вірою в майбутнє оновлення душі.

У міфології жіноча зрада, на відміну від чоловічої, завжди викликала осуд та вимагала суворого покарання (наприклад, у грецькій міфології найвідоміші зрадниці – Єлена Троянська та Клітемнестра). Міфологема жіночої зради в оповіданні «Нескінчена поема» (1910) має біблійну основу. Сюжет оповідання суголосний з біблійним сюжетом про спокусу Єви змієм та вигнання перших людей із раю. Зрада дружини призвела до божевілля Дмитра Сохальського. До зради ж Ніну Миколаївну підштовхнув інженер Гінкінг, якому автор надає рис змія-спокусника: «(Гінкінг) *висвистуючи гадючим шипінням якийсь опереточний мотив, підійшов до картини, що висіла насупроти, й байдужісенько почав розглядати пейзаж своїми вродливими, мерзенними очима*» [294, с. 151]. Прізвище спокусника суголосне з англ. *Kinking* – «заплутувати». Дружина Ніна була музою для поета, богинею його життя: «*Вона так любо слухає, було, як кішечка, схиливши чорненьку пишну голівку на правий бік, так тепло цілує мене в лоб після читання, що мене обхоплює шалений порив натхнення, фантазія робиться безмежною, і я сідаю знов і в нервовім тремтінні творю*» [294, с. 152]. Дмитро навчив дружину любити волю та цінувати

життя. Але така необхідна свобода обертається для них падінням у рабство. Здобувши волю, дружина не змогла бути вільною духовно, її свобода перетворилася в рабство власних інстинктів. Сохальський впустив її у свій рай «чистих високих замірів», який із втечею дружини перетворився на простір непридатний для життя («*сей тісний кабінет, обстанова й стіл з нескінченою на нім ідіотською поемою, а стіни давили, гнітили, не було чим дихати*» [294, с. 156]), а сам головний герой – на «бездухий стовп» (у слов'ян такі стовпи використовували в поховальному ритуалі).

Дмитро із усіх сил намагається зберегти свою сім'ю, свій рай. Біля ліжка маленької доньки його охоплює мить прозріння, він побачив та зрозумів свої помилки в стосунках із дружиною: це спонукало його шукати, боротися за своє щастя. Сохальський знаходить свою дружину в новому, незрозумілому йому світі. С. Черкасенко зображає нову модель світу, розташованого на горі та вкритого густим садом: «*Я йшов, аж поки вулиця не вперлась в якусь гору, вкриту густим садом, звідкіля чути було музику*» [294, с. 159]. Сад природній, як символ внутрішнього світу людини, духовний простір людських взаємин, протиставляється саду зі штучним освітленням (електричні ліхтарі), де змінено моральні цінності: «*в морі світла, коливався, ворушився святковий, ласий до розваг, до втіх, люд; прискали водомети; горбочки, вкриті густою щіткою різнобарвних левкоїв, розливали навкруги п'янкуваті пахощі, а над усім, або тихо гойдаючись у повітрі, або крутячись лютим вихорем, панували згуки оркестру*» [294, с. 159]. Серед цієї юрби Сохальський бачить жінок-зрадниць, які мають «бридотну печать», зрада яких не засуджується, не карається. «Каїнову печать» – знак на чолі, що слугує викриттям зрадника, – використовує і П. Куліш (поема «Куліш у пеклі»). Один раз вибравши зраду, такі жінки вже не можуть бути вірними завжди, тому і свою дружину Дмитро бачить вже з іншими чоловіками.

У цьому просторі все спотворене, але найстрашніше, що через таке падіння жінки спотворюється любов. Чоловік і дружина стають чужими один одному. Кожен із них гине у власній самотності та егоїзмі. Саме в саду Дмитро розуміє, що створив собі ідеал, який не збігається із реальністю: «*причина збожевоління – довге перебування в певності, що женщина, крім вроди, має мізок у голові, крім жадоби*

до життя – свідомість честі й обов'язку, крім хтивості – здатність кохати» [294, с. 161]. В оповіданні автор зобразив есхатологію світу традиційних цінностей, у якому руйнуються сімейні стосунки та ціннісні орієнтири.

Отож, у малій прозі С. Черкасенко використовує біблійні сюжети, мотиви та образи. Міфопростір оповідань побудовано за принципом бінарних опозицій «верх – низ», «діяння – споглядання», «пекло – рай» «добро – зло», «любов – ненависть», «краса – потворність». Центром міфопростору цих оповідань є Космічна Гора, що об'єднує небо та землю. Поширені міфологічні мотиви вибору життєвого шляху («Марта та Марія»), індивідуальної есхатології душі (руйнування й оновлення душі) («Пастка»), есхатології світу традиційних цінностей, у якому руйнуються сімейні стосунки та ціннісні орієнтири («Нескінчена поема»). Сюжети оповідань суголосні з біблійними сюжетами про спокусу Єви змієм та вигнання перших людей з раю («Нескінчена поема»), про біблійних Марію та Марту, які характеризують життя діяльне та споглядальне («Марта та Марія»), про Юдиту за християнським міфом («Юдита»).

2.2 Міфологема смерті в прозових творах

Смерть є однією з вічних проблем і бентежить людство в усі епохи його існування. Вона асоціюється з певним переходом із одного світу в інший, неминучістю, з початком і кінцем всього, що є у світі. У світовій культурі ставлення до смерті різне – від епічно-спокійного до негативного. За допомогою персоніфікації смерті уявлення про продовження життя в іншому вигляді людство спробувало побороти смерть. К. Леві-Стросс в книзі «Міфологіки» описує уявлення про смерть людини архаїчної культури, зазначивши, що архаїчна свідомість пов'язує феномен смертності людини із розвитком культури, зокрема, з використанням вогню й окультуренням диких рослин [136, с. 159].

Сучасна дослідниця Л. Суворова у дослідженні про концепт смерті в малій прозі раннього українського модернізму [241] виділяє такі прояви міфологеми смерті в літературі: «а) як складова дуальних єдностей, серед яких один компонент

набуває життєствердного, оптимістичного звучання, інший – танатичного, хаотичного, руйнівного; б) як власне сам факт смерті і вмирання в людському житті; в) в образі медіума, через якого смерть оприявнюється в живому світі, проголошувача сакральної інформації і того, хто сприймає почуте» [244, с 47].

Трактування смерті в модерністів, як зазначає Л. Кучер, було «формальним засобом задля досягнення певного емоційного ефекту або ж розкриття психології героїв. У творах модерністичного напряму герой реагує тілом (конвульсії, закам'яніння), відчуттями (холоду, жару, дотику, візії), емоціями (страх, розпач, біль тощо)» [130, с. 166]. Міфологема смерті актуалізується у творах О. Кобилянської, М. Коцюбинського, Б. Лепкого, В. Стефаника, Лесі Українки, І. Франка та ін. Т. Шевченко зображає смерть як метаморфозу дівчини на тополю, відтворюючи народне світосприйняття (балада «Тополя», 1840), як самогубство («Катерина», 1839), як спочинок («Іван Підкова», 1839).

П. Куліш міфологему смерті пов'язує з міфологемою воскресіння. Зокрема, у «Слові правди» автор вірить, що смерть матері-України є необхідною умовою для її майбутньої світової величі: «*Безсмертна мати бідолахи сина. / Воскреснеш, нене, встанеш з домовини, / Тебе я словом правди привітаю, / І розіллється слава України / По всій вселенній од краю до краю»* [128, с. 165]. У «Зів'ялому листі» (1886 – 1896) І. Франка функціонує буддистське уявлення про смерть як звільнення від тягаря життя. Ліричний герой прагне скинути його «пута», щоби «навіки спочити». Міфологема смерті у В. Пачовського («Ладі й Марені – терновий огонь мій ...», 1913) асоціюється з мотивом останнього шляху по воді, яку можливо перемогти завдяки любові: «*тихо, тихо допливем до краю, / І заснемо в сонному кришталю, / І тривати будем вічно в раю, / Де не буде ні терпінь, ні жалю …*» [196, с. 286]. У збірці співіснування художніх «знаків» язичницької та християнської міфології підняті на «рівень певних філософських мотивів» [84, с. 51]. Вічне протистояння добра і зла, життя та смерті показано в образах Лади і Марени.

Міфологема смерті відзначена і у творах С. Черкасенка про шахтарське «гіперболізоване життя», де вперше в українській літературі «звернувся до цієї теми і розробив її з високою художньою майстерністю» [164, с. 31].

В оповіданні «Чорний блиск» (1909) письменник відобразив тяжке життя шахтарів, у якому смерть була звичним явищем та сприймалася як перехід у інший світ. Уже в назву твору, що є авторським оксюмороном, С. Черкасенко вкладає «потойбічну амбівалентну символіку, що її містить у собі чорний колір» [221, с. 147]. Словосполучення *чорний блиск* семантично передає недосяжне світіння (опозиція «світло – темрява»). Оскільки світіння підземне (темне), то становить загрозу для людини. Блиск вугілля (штучне світло) – символ важкої та небезпечної праці діда Лавріна: «*такі жаркі в огні й такі з біса пекуче холодні на грохоті. Він добре знає, що вони вийшли з таємних надр землі, що чорний блиск їхній ховає в собі тепло, чудове жадане тепло ... задля багатирів. І він ненавидів його зараз усією рештою свого хворого серця, намученої душі, потьмареного розуму*» [294, с. 17].

Простір оповідання структуровано по вертикалі за міфопоетичним дуалістичним принципом: верх («глеяний вал») – низ (дно річки). У творі перевернений міфопростір, оскільки верх стає структурно-семантичним дублікатом низу. За допомогою бінарної опозиції «холод – тепло» автор протиставляє тиху спокійну смерть злісному життю. Смерть – це вічний спокій, у якому немає ні болю, ні страждань, на противагу «гіркому, безнадійному, нікчемному, непотрібному» життю діда Лавріна. Атрибутами «смертельного хронотопу» оповідання є холодний, пекучий, пронизливий вітер, «чорний смердючий дим» та стара «замордована шкапа» (у слов'янській міфології кінь – це символ потустороннього світу, смерті).

Міфологема вогню постає посередником між життям і смертю. У момент переходу людини з «цього» світу в потойбічний світ, вогонь є межею людського світу. Момент «розставання душі з тілом» вимагає, за міфологічними уявленнями, спеціального обрядового оформлення, без якого перехід душі в інший світ буде важким або взагалі неможливим. Вогнище на краю валу є обов'язковим ритуальним атрибутом, а вогонь з люльки, яку востаннє запалив дід Лаврін, можна порівняти з полум'ям свічки, що допомагає душі перейти в інший світ.

Перехід із одного світу в інший С. Черкасенко зобразив за допомогою оніричного прийому. Онірична моделей побудови часопростору – органічна складова міфопоетики романтиків та модерністів. «У художній літературі оніризм – це вид художньої образності, який постає в оніричному просторі, де образ може набувати найрізноманітніших форм, він деформується найхимернішим та найпарадоксальнішим чином під час перебування героя у стані сну» [39, с. 75]. С. Хороб вирізнив та окреслив три типи моделей оніричного простору, джерела яких спільні для літератури і міфології. Перша модель – опис оніричного фантазму, в основі якого лежать як наратив автора, так і слова дійової особи. Друга – близькі до оніричного хронотопу візійні бачення, уявлення-видіння, хвороблива ейфорія та ін., що формують обставини й ситуації художньої, зокрема, драматургічної дійсності на межі реального та ірреального, життя і смерті. Третя – завершення земної дороги людини, де сон є своєрідним віщуванням-передбаченням цього або ж стає певним порогом перед вічністю небуття [284, с. 557].

У Т. Шевченка оніричні елементи незрідка моделюють часопростір: у комедії «Сон» («У всякого своя доля ...», 1844) за допомогою прийому сну охоплено Україну, Сибір і Санкт-Петербург, об'єднано минуле та теперішнє. Інший «Сон» («На панщині пшеницю жала ...», 1858) за допомогою материнського сну проектує майбутнє сина. Третій «Сон» («Гори мої високії ...», 1847) інтерпретує минуле України як міфологему втраченого раю. Т. Шевченко в поезії використовує сни як засіб відтворення соціальної мрії, коштовного ідилічного спогаду. У ліриці П. Куліша сон асоціюється із пасивним станом сну-неволі народу, який, проте, можуть розбудити звуки кобзи: «*А тепер мовчимо, / Мов сном вічним спимо: / Ні охоти, ні гласу не маєм*» [128, с. 397]. У повісті «Страсний четвер» (1852) М. Устиянович надав сну-передбаченню (у ньому чорний ворон впускає жарину на дах будинку) антиципаційної функції сюжетотворення: сон віщує нещастя підкинутому маляті. «Месть верховинця» (1849) онейрично відобразила внутрішні хвилювання дівчини Милани за свого коханого: сни надають твору таємничості, тримають читача в напрузі. Автор, поєднуючи міфологію й етнографію, описує бойківські народні повір'я, які використовує дівчина аби позбутися нав'язливих снів

(вона не лише молиться – спить із зав'язаними очима, п'є воду із могильною землею). Також сюжетотворчі віщі сни Лесихи в оповіданні «Допуст Божий» (1865) червоно-чорними кольорами – натяк і передбачення кари небес. Міфологема гріха має тут виразне християнське підґрунтя: кожна людина неуникно карається за свої гріхи. Так у смерті дітей Харчишиної під час пожежі Різдвяної ночі селяни вбачають покарання, «допуст Божий» для Євки за її прокльони на адресу сусідів та їхніх дітей.

В. Ніколаєнко слушно зазначив: «уведення до канви художнього твору елементів оніричного простору – один з улюблених прийомів творення І. Франка» [186, 69]. Сни-передбачення, які сповіщають про небезпеку головного героя у прозі Франка спричинені негативними емоціями («Петрії і Добущуки» (1875–1876), «Лель і Полель» (1887), «Для домашнього огнища» (1892)). Сновидіння Германа Гольдкремера, обірване ще страшнішою реальністю, призводять до його душевного переродження («Boa constrictor», 1884). Інший сон Германа, гонитва за богинею щастя, символізує настанову героя на матеріальне збагачення.

Оніричний міфопростір в поезії Лесі Українки-неоромантика є місцем пророкування, контакту із наприродними істотами. Зокрема, в поезії «Сон» (1893) богиня фантазії з барвистими крилами, «що друга любого подобу мала», вістить ліричній героїні шлях боротьби зі всесвітнім і «рідним» злом. Поетка підкреслює фатальну владуснів наяву: «*Хто зо сну прокинувсь, хай щастя забуде, / Йому вже до щастя нема вороття!*» (Сон літньої ночі, 1892) [263, с. 78].

Міфологема сну в поезії Грицька Чупринки («Ніч», «Вечірні звуки», «Сміх ночі», «Спи!..») суголосна із душевним перепочинком, обіцяним у просторі ночі персоніфікованим охоронцем долі. У віршах «Свічка», «Кладовище» модерно опоетизовано сон-смерть.

У міфології багатьох народів уособлення сну та смерті були спорідненими сутностями. Смерть і сон, Танатос і Гіпнос у грецькій міфології, – брати-близнюки. В оповіданні С. Черкасенка оніричний хронотоп має «матрьошкову» природу з'єднання (визначення Н. Лисюк [140]), що проявляється в нетривалих пробудженнях. Автор використовує сон-спогад старого Лавріна, щоб відобразити все його життя, у якому смерть чатувала на кожному кроці. Смерть навіть у його

прокльонах, які останні двадцять років він дедалі частіше використовує: «*Старий шахтар злісно штовхнув її ногою в черево. Повернись! щоб ти йому здохла!..*» [294, с. 17]. Сюжетно за допомогою марення-спогаду автор знайомить читача з «кар'єрним ростом» діда Лавріна, з життям, яке було полем постійної боротьби двох опозицій «життя – смерті». Глейщиком, згадав дванадцятигодинну працю з «посинілими від морозу рученятами й почервонілим мокрим носом» [294, с. 18]. Забійником – його робота нагадувала працю в домовині: «*Зловісно висить над головою сіра стеля й погрожує в тріски знищити дві-три аршинних стойки з кремезного дуба, що піддержують її. Робиться сумно, коли згадаєш, що на цю стелю давить зверху півтораста сажнів важкої землі. Тиша – неначе в могилі, тільки з головної проходки часом чутно, як тріщать, мов на лютім морозі, товсті, поставлені густо одна поруч з одною, дубові рами*» [294, с. 19]. Постійна темнота та тиша, брак повітря, обмежений простір, постійний страх та жах від кожного звуку – все це маркери світу смерті.

В оповіданні міфологема смерті означується як звільнення від важкого шахтарського життя. Адже найбільше, чого прагнув дід Лаврін, – забути те, що постійно нагадувало про пекельне життя – чорний блиск вугілля та стукотіння кайла, відчути простір, вдихнути свіже повітря на повні легені. Тому сон-забуття, у якому він отримав таку бажану свободу та його реальне життя перетворилося на довгий, гнітючий сон, забирає його від реальної дійсності. Автор за допомогою міфологеми золотого дитинства, переносить героя в безжурний світ рідного дому: «*Чудно ... Село, річка, оболонь ... Він ще хлоп'я й бігає понад річкою, заганяючи до гурту громадських телят ... А шахта?, а ненависний чорний блиск в жовтій од лампочки темряві?.. Ні, то сон, довгий-довгий, як саме життя, тяжкий, гнітучий сон ... Авжеж, сон ... Де шахта?.. Он верби над річкою ... Високо піднялось сонечко й живущим теплом своїм обливає його, маленького Лавруся*» [294, с. 20]. З приводу уявленням про смерть як перетворення зі зміною зовнішнього вигляду В. Петров зазначає, що «померлий, відходячи, змінює місце свого перебування й разом із тим змінює свій вигляд: зменшується й стає малий» [202, с. 246]. С. Черкасенко малює райську картину природи, де вже Лаврусь, а не старий дід, може дихати на повні

груди, де віє запашний вітер луків, де річка плюскотить та спокушає скупатися. Передвісником смерті в оніричному світі стає вода, а в реальному – згаслі багаття та люлька. Головний герой відчуває, що пролітає над річкою, що безсумнівно пов'язано з християнською символікою душі, занурюється в цілющу воду, яка знімає «якийсь химерний незрозумілий тягар». Міфологема води передає значення однієї з найбільш поширених у світовій міфології «матеріальних меж, що розділяє земний і потойбічний світи» [221, с. 145]: «*Він у воді ... поринає глибше, глибше ... Дно ... тиша ... спокій ... Нічого немає довкола, опріч води ... немає й його ... зосталась тільки сама свідомість, саме "я"...*» [294, с. 20]. Онірична картина перебування діда Лавріна у воді наштовхує на аналогію з ритуалом посмертного очищення душі. В. Петров зазначає, що в світоглядному уявленні українців «смерть є проковтненням, прийняттям у материнське лоно» [202, с. 248]. В оповіданні лоном матері є вода, куди потрапляє «проковтнений» і набуває нового образу.

У сюжеті оповідання «Яма» (1912) автор передає міфологему смерті як повернення у родове лоно матері-землі, яким є «шурфа». Саме тут загинув підпасач Василько та дід Сила. Просторово автор протиставляє два локуси степу: криничку з вербами, що асоціюється з райським місцем у спекотному степу, та «шурфу», асоційовану з «огидними гноящими виразками». С. Черкасенко протиставляє ці локуси через опозицію «холод – спека»: «*… він клубочком скочується до криниці під верби, нагинається над цямринами і, гучно сьорбаючи спраглими губенятами, п'є з пригорщей холодну, смачну воду, потім сідає в холодочку … І знову череда, пилюка, спека*» [294, с. 64]. Криниця та «шурфа» мають семантику ландшафтного заглиблення, але перше містить цілющу воду для людини, а друге – отруйний смертельний газ. «Шурфа» порівнюється з антисвітом, вхід у який заборонено. Василько порушив заборону, тому помирає від отруйного повітря.

В основу оповідання «Нерви» (1912) покладено архетипний мотив про блудного сина, з яким пов'язані міфологема смерті, дороги та дому. Міфологема дороги поєднана з мотивом пошуку щастя, пізнання свого внутрішнього світу та справжніх життєвих цінностей. Головний герой Овсієнко перебуває в пошуку істини буття і, як йому здається, знаходить відповідь у передсмертній записці студента-

медика: «*Безглуздо тягти безглузду нитку безглуздого життя та ще й обдурювати себе, що виконуєш якийсь страшенно важливий обов'язок. Кому й навіщо все се потрібно? Лишаю безглуздя безглуздим, а сам беру те, що найкраще в так званім житті – так звану смерть*» [294, с. 221]. Овсієнка охопив страх і розпач («*не живеш, а гойдаєшся на млявих, спокійних хвилях апатії, байдужності, і коли випадкова, бистра, як ластівка, думка, відгук пережитого проріже холодний мізок, то не лишає жодного сліду, не зігріє, не зворушить, а, ніби черкнувши крилом смерті, жахливо мчиться далі й зникає*» [294, с. 220]. Як порятунок долі автор описує зустріч Овсієнка з калікою – саме на перехресті.

У міфології перехрестя є межовим локусом, де «перетинаються людський і нелюдський світи та, за віруваннями, можливі несподівані зустрічі та інші події, здатні кардинально змінити життя людини» [140, с. 178]. С. Черкасенко за допомогою бінарної опозиції «тіло – душа» протиставляє життя цих двох людей, матеріальне багатство та душевну бідність. Овсієнко у своєму житті має все: перспективну роботу, прекрасний дім, турботливу дружину, але не відчуває себе щасливим. Автор передає його стан через міфологему дороги: «*Ходити цілими днями довгими вулицями, повними гуркоту, дзвону, викриків, гамору, клопітної метушні, повними людей, ходити й не чути, не бачити всього того, не зацікавитись навіть несамохіть найбільшим проявом життя ...*» [294, с. 220]. Міфологема дороги підсилюється мотивом циклічного руху колом: робота – дім. В. Топоров зазначає, що «у багатьох міфопоетичних традиціях міфологема дороги виступає не тільки у формі реальної дороги, а й метафорично – для позначення лінії поведінки (особливо часто моральної, духовної), як система правил, законів» [256, с. 268]. На нашу думку, автор протиставляє фізично здоровому Овсієнкові безногого каліку, що є його духовним віддзеркаленням. С. Черкасенко не випадково одного з героїв наділяє тільки прізвищем (публіцист Овсієнко), а другого тільки ім'ям (каліка Федір), адже за християнською міфологією в імені людини її душа. Удвох разом – тіло і душа – є єдиним цілим людини.

Каліка, що просить на вулицях милостиню, не має багатства («*І тільки він, отой каліка, що цілими днями сидить ... ні, не сидить, а стоїть, як тумба, на своїх*

обрубках, підшитих грубою сирицею, просто в снігу на розі двох велелюдних вулиць» [294, с. 220]), але має щось таке, чого не розуміє Овсієнко, – «глибоке в очах каліки», що захотілося розгадати, бо воно не дає спокою. Йому здавалося, що очі каліки бачать його наскрізь («*Ех, сердешний ти, ніби говорили ті очі, кепсько десь тобі, хоч ти й маєш дві ноги цілих*» [294, с. 222]), тому він спробував виправити це милостинею аж у п'ять карбованців, що сприймається як намагання відкупитися від совісті. Овсієнко ідентифікував каліку лише за зовнішніми, очевидними речами, не заглиблюючись і не вникаючи: потворний, безногий, «*з рудою головою, з червоним носом, з розкуйовдленою, злегка кучерявою бородою*», просить милостиню – значить «*на ніч лізе в якийсь барліг, напивається до запаморочення на ті копійки, що за день виканючить, і спить до ранку*» [294, с. 224]. Овсієнко діє за стереотипами, не дивиться всередину, не ускладнює, адже подивитися в очі (чи в душу) собі – вкрай непросто.

Головний герой шукає сенс життя на роботі, потім удома, але не знаходить, не бачить його ніде. Такий психологічний стан героя автор пов'язує з міфологемою дороги та зображає як несвідоме блукання вулицями міста в пошуках відповіді на запитання: «*Проходив по вулицях до вечора, химерний, захований в себе, ні про що не думаючи, ні на що не звертаючи уваги, почуваючи тільки страшне задоволення від свідомості, що мети досягнено: ні життя для нього, ні його для життя не існувало більш*» [294, с. 222]. Але доля дає ще одну зустріч, від якої Овсієнко так утікав, на перехресті (локус вказує на психологічний стан головного героя, що вирішив учинити самогубство) він отримує, те чого так жадав – один крок відділив його від смерті під машиною. Один із натовпу, хто помітив такий стан Овсієнка був каліка, тому і просить милостиню по-особливому: «*Бариночку милосердний, пожертвуйте копійочку каліці ради празничка святого,* ***ради душ спасіння***» (виділення наше – М. М.) [294, с. 224].

С. Черкасенко цю ситуацію пояснює психологічно: аби все це розгадати, Овсієнко втікає від дружини з дому, щоб почути відповіді від каліки. Саме в цьому проявляється архетипова схема притчі, де Овсієнко, подібно до блудного сина, іде в пошуках істини: «*Йти довелося довго: каліка звертав у темні вулиці, якісь невідомі*

Овсієнкові провулки, але по тій певності, з якою той посувався уперед, видно було, що дорога йому добре знайома. …. Під ногами чвакала грязюка від розталого снігу, й було слизько» [294, с. 226]. Пройдений шлях, що асоціюється із пізнанням себе, своєї душі, приводить головного героя до душевного спокою, сімейного благополуччя, любові, до зміни ціннісних орієнтирів: «*Каліка щось відповідав синові; на червонім обличчі йому грав ласкавий, ясний усміх, а великі променисті очі сіяли безмежним щастям*» [294, с. 227]. Невипадково всі події відбуваються у Святвечір, адже епік прив'язує до народження Боголюдини в чоловікові, тому додому до дружини Овсієнко повернувся заново переродженою людиною, і «*велику переможну пісню співало його воскресле життя*» [294, с. 227]. Пройшовши свій шлях, він по-філософськи усвідомив цінність життя («*він кинувся їй на шию й міцно стискаючи в обіймах, шепотів:– Він знав, голубко, він знав ... той каліка!.. Смерті нема, нема її! Життя ... – невмируще ...*» [294, с. 227]), що пов'язує міфологему дороги з мотивом повернення та переосмислення життя.

Отож, міфологема смерті в прозових творах С. Черкасенка зображена як симбіоз міфологічних елементів та біблійно-християнських засад. Письменник зумів відобразити простір смерті через низку маркерів: постійна темнота та тиша, брак повітря, обмежений простір, постійний страх та жах від кожного звуку. Зрідка автор використовує перевернений міфопростір, оскільки верх стає структурно-семантичним дублікатом низу («Чорний блиск»). Міфологема смерті зображена вічним спокоєм, у якому немає ні болю, ні страждань, на противагу гіркому реалістичному життю. С. Черкасенко за допомогою оніричного мотиву зобразив перехід з одного світу в інший. Цікавим є зображення духовної смерті героя за допомогою архетипного мотиву про блудного сина.

2.3 Міфопоетика роману «Пригоди молодого лицаря»

Однією з особливостей романтизму є звернення до героїчного минулого історії народу. Саме під час національного відродження «автоматично актуалізуються найбільш потужні попередні міфологічні втілення, національні

архетипи й коди, а козацтво саме та епоха, коли національні архетипи були проявлені символічно та на особистісному рівні» [53, с. 55]. І тому козацький міф «увібрав і початкові уявлення про козаків як захисників українських земель, і романтичні уявлення про них як героїв, і "національні", "соціальні", "державницькі" образи козаків, і представлення їх як "оборонців православної віри"» [119, с. 6].

В українській культурі апеляція до героїчної козацької доби сприяла трансформуванню козацького міфу в національний. Погодимося з О. Слоньовською, що саме позитивістський національний міф містить у собі «код-програму на майбутнє певного народу» [237, с. 653]. Позитивістський національний міф художньо реалізований у ХХ ст. насамперед у письменників української діаспори, адже вони як ніхто інший могли втілити те, що «диктувала українському письменникові і свідома авторська позиція, і, власне, підсвідомість» [237, с. 654]. О. Слоньовська наголошує, що такий міф «метафізично наближав українську 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» [237, с. 32].

Продовжуючи письменників-романтиків (М. Костомарова, П. Куліша, Т. Шевченка), раніше відображені в козацьких літописах та «Історії русів» (1846), С. Черкасенко практично втілив національний міф із лицарським ідеалом у романі «Пригоди молодого лицаря» (1934), де образ Запорозької Січі – це своєрідна просторова модель «благого іншосвіту» (термін Н. Лисюк [140]) чи матеріалізована міфологема Раю. У романі Запорозька Січ – духовне середовище місця проживання, опоетизована та міфологізована Батьківщина. Автор зобразив козацтво як ідеальну спільноту, яка живе за законам християнської моралі, захисників православ'я, які безкорисливо визволяють християнські «душі» з турецької неволі.

Запорозька Січ у романі постає не лише географічною назвою, а й духовним поняттям. Січ – це мрія українців про Рай у своїй здобутій ціною життів запорізьких лицарів державі. Запорозька Січ постає еквівалентом міфологеми Раю – місця абсолютного щастя, сакрального центру, до якого скерована душа лицаря-воїна:

«*А молодець утече від старої на Січ – нехай мені дідько начхає в самісіньку пику, коли брешу*!..» [291, с. 11]. Як і в чарівних казках, герой отримує найбільшу нагороду в сакральному центрі світу, тому Запорізька Січ є місцем завершального етапу ініціації культурного героя. Цей сакральний концентр розташований у вертикальній площині (внизу), у такий спосіб позначаючи «нижнє місцеположення благого світу» [140, с. 191]. Маркером цього сакрального простору є завжди рух по вертикалі, який позначає вихідний пункт – паланку, де й проходить ритуал прийняття до козацтва. Зазначимо, що увесь шлях Павла до центру Всесвіту є шляхом послідовної зміни та вдосконалення духу. Паланка, у якій проходить ритуал ініціації, на нашу думку, є своєрідним «порогом» Запорозької Січі. М. Еліаде так описав звичай переступання порога: «йому схиляються в поклоні, вклоняються до землі, торкаються шанобливо рукою тощо» [63, с. 14]. Такого звичаю дотримується Павло, коли виходить з паланки в Січ: «*Вклонився низенько Павло кошовому отаманові й славній старшині січовій і вийшов із паланки, як у тумані*» [291, с. 114].

У романі іншосвіт – це Запорозька Січ та степ. Запорозька Січ в обох випадках містилася на острові: першого разу – на Базавлуцькому, другого – на Хортиці, який омивався річкою Молочною. С. Черкасенко створив власну модель благого іншосвіту – це царство лицарів-козаків. Цей концентр ізольований від навколишнього міфопростору в замкнутому середовищі, шлях до нього непростий і не кожен може сюди зайти. Щоб потрапити на Січ, треба пройти певний ритуал та довести, що ти християнин: *« – У Бога віруєш? – Вірую, батьку. Ану перехрестись! Павло здійняв шапку й широко перехрестився. Кошовий пильно оглядав парубка своїми гострими живими очима, немовби ціну йому складав або звіряв, оскільки можна поняти віри тому, що про молодика оповів йому старий козацький полковник Омелян Граб*» [291, с. 113]. Дотримання християнської віри було найголовнішою умовою прийняття до лицарського братства. Часоплин перебування в Січі для Павла відчутно динамізувався: «*Отже, на Січі кипіло, як у казані: братчики готувалися до походу, латалися, запасалися кожен усякими потрібними в поході дрібницями, чистили й гострили зброю тощо*» [291, с. 115]. Саме на Січі

Павло зазнає внутрішньої трансформації, бо вже не нагадував ледачкуватого парубка, а дивував своєю заповзятістю та відданістю.

Запорозька Січ у романі є просторовим ядром, гарантом національного буття, колискою лицарства: «*Гей, мати Січ Запорозька! Не одного героя-лицаря виховала ти в своїм курені, відколи побралися з козацьким батьком – з Дніпром-Славутою, й ще не одного виховаєш! Саме повітря твоє з телят творить відважних турів ...*» [291, с. 117]. У цьому сакральному просторі живуть справжні лицарі козацькі, подекуди вподібнені земним богам: «*Перед очима все стояв образ величного, з довгою бородою й вусами лицаря із зсунутими над переніссям соболевими бровами, а під ними – гострими, як свердла, мудрими, допитливими очима, що зазирали – хотів ти того чи ні – в самісіньку душу*» [291, с. 114]. Міфології властиве дуалістичне уявлення про іншосвіт, тож і образи лицарів-козаків амбівалентні, поєднані іпостасі лицаря та «харцизяки із Низу».

Іншосвіт роману починається зі степу, своєї знакової частини. Міфологема степу побудована на архетипній основі з певними авторськими внесеннями. С. Черкасенко концептуалізував степ як захисток для людини, місце, де вона почуває себе вільною. Так, селяни й Павло тікають від пана Потоцького на широкі простори степу (романний сакралізований відкритий простір). Але щоб увійти в цей простір, Павло з козаками долають фізіологічні межі. Н. Лисюк зазначає, що в давній міфології уявлення про межі відрізнялося від сучасних, тому і «спектр можливих способів контактування з іншосвіттям був більшим: сприймання на погляд, на дотик, на слух, на запах, на смак» [140, с. 152].

Козаки, щоб дістатися до Січі, рухалися на південь, який у міфології асоціюється з «джерелом достатку, оселею сонця, осередком райського буття» [140, с. 116]. Знаменним є і час, коли козаки перетнули межу степу. Це був світанок, який є найсакральнішим часовим відтинком та символізує початок. Перша межа іншосвіту, яку долає Павло, – візуальна. Павло побачив та зрозумів, що таке «степ широкий»: «*Ні вперед, ні праворуч, ні ліворуч, скільки оком скинеш – кінця-краю йому не бачиш. А обрії!..*» [291, с. 72]. Наступна межа акустична, що «знаменується особливими божественними звуками – співом та музикою» [140, с. 159]. Так у

романі в'їзд Павла з козаками в степ супроводжується хоралом симфонії степу в ліропоетичному письмі С. Черкасенка: «*І з тисяч малих пернатих грудей, мов на наказ, лине дзвінкий, як срібні суремки янголят, прекрасний, ніжний, як бриніння струн на кобзі, як леління струменів по камінняx, надхненний гімн назустріч осяйному, всемогущому …*» [291, с. 73]. «Чарівний гімн блакиті» будить усіх жителів іншосвіту: «*Далекий табун стрясає сонне повітря різким, стрибливим іржанням; з далекого степового озера відгукуються дикі гуси; … чайки-небоги; з радісним кличем шугають угору … кібці; свистять у високих травах тисячі ховрашків; сюрчать коники; ген у байраці закували зозулі; знялося хмаркою гайвороння …*» [291, с. 73].

Одоративні знаки межі автор виписує теж уважно (у текстах міфологічного характеру вони є досить розповсюдженими [140, 155]). Дух степових трав, який п'янить Павла, виконує єднальну функцію і робить усе одним цілим та остаточно впускає в новий сакральний простір: «*п'янкий пах жовтих буркунів, синіх васильків, непоказного та й невидного в бур'янах чебрику й т.і., вся ця музика барв, звуків, руху, запахів, а над усім глибока, прозора блакить і сонце, сонце …*» [291, с. 74]. Автор використовує свій улюблений мотив «природженої» прихильності людини до своєї землі, зв'язку людини з природою.

Різновидом візуальної межі є світлова – схід сонця. О. Фрейденберг зазначає, що «із семантикою народження сонця» асоціювалася Батьківщина» [277, с. 194]. Авторська барвиста уява малює вранішній небосхил як велетенську пожежу, яка запалює різноманітні барви: «*У які тільки барви вона не розквічувала їх! Кине на них синій серпанок, приглянеться як-то воно на блідо-блакитному тлі небеснім: ні, не те! Міниться тло в легко-жовтаве, золоте, накидається фіялковий серпанок – ні, й це не те! Бузковий – знов не те … Спокою ж!.. Крайнебо раптом заливається злотисто-зеленою барвою, а на хмарки накидається ясно-червону намітку – ні!.. Врешті – рожеву: ось воно!.. Тільки геть зо тла барву зелену, натомість – більше злота на тлі й срібла в хмарки …*» [291, с. 72]. У сприйнятті Павла схід сонця був, як «великодня служба Божа». Н. Федорович пояснює, що в ранні християнські часи подібні ритуальні вогні у Великодню ніч були символом «зв'язку між небесним,

божественним і людським світом» [268, с. 141]. Таке поєднання східнослов'янського солярного міфу та християнської міфології є особливістю національної рецепції природи й світосприйняття.

С. Черкасенко акцентує ритуально-натурфілософський астрономічний мотив поклоніння давніх слов'ян Сонцю та його сакралізації. С. Черкасенко використовує солярний міф про сонцеодухотвореного Бога, де образ ранкового сонця є символом народження, пробудження: «*З-за обрію простяглися золоті списи віялом і наче відсунули рожево-перлові хмарки геть-геть угору, позолотивши їх краї, а за кілька хвиль на золотім колі викотився на обрій величний, осяйний бог, що його пришестя так напружено чекав буйний степ із усім сущим на ньому. Сонце*» [291, с. 73]. А степ, що нагадує дорогоцінний килим, створено для того, щоб по ньому ходив тільки Бог: «*велетенський коштовний килим, що ткано його й розквітчано жаркими шовками, а потім постелено під таким самим дорогим велетенським наметом із ніжно-блакитного єдвабу для самого Бога, що тільки Він, великий і всесильний, годен походжати в таких розкошах, а не звичайна людина, хоч би то був і славний лицар із Запорожжя*» [291, с. 77]. Зважаючи на це, можна зробити висновок, що міфологема сонця у романі відображає часово-просторові зв'язки та вказує на духовну сферу цього простору.

Завершальним перетином степової межі є тактильний: «*Старий отаман мовчки зняв шапку й тричі широко перехрестився на схід. Так само братчики, а за ними й Павло*» [291, с. 73]. І лише тоді Павло відчув, що він «*єдине, нероздільне з цими людьми, такими простими в звичайному поводінні й такими значними десь у своєму ділі. Небагацько їх було тут, але ж ця горстка їх – це маленька частка тої великої, уславленої на ввесь світ родини, що звалась товариством запорозьких лицарів*» [291, с. 73]. Для відтворення інтеграції козаків з іншосвітом С. Черкасенку прислужилося малювання степу в зв'язку з простором моря: «*А трава ... Ватага братчиків на конях плила в ній поволі, як у тихому, спокійному морі, і назверх витикалися лише кінські голови та червоні вершники – така вона була буйна та висока*» [291, с. 74].

У романі український степ – це аґональний простір, адже, окрім козаків, у степу почувають себе господарями татари та турки, які нападають на мирні села та беруть ясир. Уже багато віків символом непримиренної боротьби козаків із татарами є трава тирса або ковила. Епік увів до роману легенду (яку виніс і в назву п'єси «Про що тирса шелестіла») про те, що яскраве море смарагдової трави з кривавожаркими плямами – це християнська кров, пролита в степу в боях із татарами. Обов'язковим атрибутом степу є прокладені шляхи. Головним місцем зустрічі з татарами був Чорний Шлях, де на козаків чатувала небезпека, простір між річок Саксагань та Базавлук, що є лімінальною межею простору, яку відображено через опозицію «своє – чуже». Річка Базавлук знаменує кінець важкого шляху до Січі («*Що тепер їхатимуть понад цією річкою до самої Січі, цебто до того місця, де вона вливається в Дніпро, й що вони будуть там завтра надвечір, якщо не трапиться в дорозі ніякої пригоди*» [291, с. 79]), виконуючи функцію завершального шляху до сакрального місця.

Степ у «Пригодах молодого лицаря» – місце, де сходяться небо й земля. Тому тут козаки, освоївши дикий степовий простір, утворили хутори. У міфопросторі роману хутір – це міфологема «земного раю». Так, козак Денис Крига прагне купити хутір, щоб досягти омріяного щастя: «*Він тепер тільки освідомив у собі, що навіть те, що він оце тепер тут, торгує в старого Гулого його займище й хутір, – лише наслідок того безнастанного гону за щастям через нещастя ...*» [291, с. 167]. Зорієнтованість Дениса Криги на цю модель світу втілює міфологему земного Раю.

Погодимося з В. Александренко, що на формування світогляду українських письменників XIX–XX ст., зокрема і С. Черкасенка, мала «хутірська філософії» Пантелеймона Куліша, що «в основі своїй має протиставлення культури й цивілізації та фігурує у працях багатьох філософів, передусім Ж.-Ж. Руссо, а згодом Ф. Тьонніса, Ф. Ніцше, О. Шпенглера, Г. Маркузе та ін.» [5, с. 8]. Ця світоглядна концепція розлядає місто як осередок цивілізації, що розриває зв'язок людини і природи та хутір – локус гармонії, духовний центр самопізнання й волевиявлення духовно вільної особистості.

Погляди С. Черкасенка суголосні з поглядами П. Куліша на хутори як проєкцію майбутнього національного відродження України. Також уважаємо, що модель такого соціуму ґрунтується на сформованих у християнській традиції уявленнях про Едем. Хутір – життя-мрія лицарів-козаків, до якої вони йдуть, виконуючи свій обов'язок; це втілення раю на землі, світ гармонії, спокою і достатку. У творах письменників кін. XIX – поч. XX ст. вирізняємо маркери міфосвіту абсолютного щастя: *образи* – рай, хата, сад, материнство, дитинство, море; *пора року* – весна, літо; *час* – минулий, майбутній; *колір* – золотий, білий, світлий, блакитний, зелений, червоний; *звук* – спокійний, мелодійний, спів пташок, тихий.

У поезії Т. Шевченка ідеалізація міфосвіту стосується як минулого України, її хутірського життя, що постає «тихим земним раєм» гармонії, дитинством («Садок вишневий коло хати»,1859; «Мені тринадцятий минало», 1847) і материнством («У нашім раї на землі», 1849), а козаччина асоціюється із золотим віком в історії України («Іван Підкова», 1839).

Олена Пчілка, як і Леся Українка («У дитячому крузі»), в поезії для дітей зобразила дитинство як міфологему золотого віку. Дитинство – це веселий, безтурботний час, казковий світ вічного літа, де дитина росте в гармонії з природою: «*Гайда, дітки, у садок! / Любо там та мило! / Скільки всяких там квіток / Сей рік уродило! / Повна рожа, мак чубатий, / Між кущами м'ята, / І барвіночок хрещатий / Стелеться до хати*» [219, с. 33]. Найсакральнішим місцем міфопростору поезії Олени Пчілки є дім, де закладається майбутнє кожної дитини, а через неї і майбутнє рідної країни. У поезії «Хатнє вогнище» міфологема вогнища асоціюються з теплом, материнською любов'ю, гармонією родини, місцем міфопростору культк предків. Хатнє вогнищев етнодидактичному плані поезії О. Пчілки є символом материнського виховання, де дитині прищеплюється любов до Батьківщини, свого народу та його традицій, рідної мови.

Вільна Україна, хатина біленька, садочок, де тихо і спокійно, куди лине серце – це все маркери міфосвіту абсолютного щастя Лесі Українки у поезії «Сон» (1910): «*Тихо та любо … чи се Вкраїна? / Так, се Вкраїна… Он і садок, / Батьківська хата і*

луки зеленії, / темнії вільхи, ставочок із ряскою …» [263, с. 368]. У поезії «Тиша морська» (1890) авторка описує ідилістичну мариністичну країну світла, гармонії та щастя, куди прагне потрапити лірична героїня: «*Певне, се країна світла / Та злотистої блакиті, / Певне, тут не чули зроду, / Що була негода в світі …*» [263, с. 99].

У пізній творчості П. Куліша локусом абсолютного щастя також постає хутір – прототип земного раю, ідеальний світ гармонії вільної людини та природи, де ліричний герой – адаміст: «*Я тут – новий Адам: свій тихий рай обходжу / І всім скотам даю іменованнє, … / На споминку, на вічне пам'ятаннє, / Що пробував колись в цім краї чоловік / І між німих звірят прожив блаженний вік*» [128, с. 483].

Підкреслюючи патріархальну організацію хутірського життя, акцентовану П. Кулішем, Д. Маркович у прозових творах зображає хутір як мікрокосм, «маркований ізольованістю, нетотожністю ні місту з його штучністю й метушнею, ні селу з його злиднями й несвободою» [5, с. 18].

Міфологема хутора у романі С. Черкасенка – це локус міфологізованого абсолютного щастя, до якого прагне людська душа, але і водночас крайня точка, що слугує захистом від ворогів. Адже увесь хутір Гулого, побудований за зразком Запорозької Січі, нагадував фортецю та був надійно огороджений частоколом, який захищав оселю господаря.

Роман антитетично поєднав опис хуторів двох козацьких полковників, Гулого та Гудими. Відрізняє їх те, що в райському місці немає агресії та зла. Коли ж Крига приїхав до хутора Гудими, то постукавши «роз'юшив на подвір'ї всіх собак»: «*Чути було тільки, як гавкали ще загнані по кутках собаки та погукувала на них челядь. Так минуло кілька томливих хвилин. Нарешті заскреготав засув, і брама широко розчинилася. Крига в'їхав у широченний двір. Кілька здоровенних презлющих псів кинулося до коня*» [291, с. 148]. Хутір Гудими має зовнішні ознаки удаваного раю, але приховує конотації пекла: «*І пані з панянкою рудою знаю: теж за ним дмуться, а люд християнський на хуторі в нього як худоба. Почекай, виканючить у панства якесь хоч поганеньке село, то ще й жидюгу заведе, щоб дерти шкуру з*

християнських людей, і вже ті нещасні не люди в нього будуть, а бидло … А щоб він не діждав моїх людей допасти!» [291, с. 160].

Хутір Гулого – образний екстракт «раю земного». Крига відразу відчув спокій на душі, коли побачив щедру землю Черкащини з зеленими лугами та пишними полями, щасливих людей, що працювали на баштані: «*Кругом хутора, з одного боку, від річки Тясмина, була толока, вигін для худоби: пастухи коло череди, коло коней, коло овець у різних місцях спокійно стояли, спершись на свої киї, й з полінкуватою цікавістю стежили здалеку за незнайомим їздцем. З другого боку, по той бік хутора, зеленіли поля всякої пашні*» [291, с. 156]. Обтікання хутора річкою пов'язане «з ідеологією кола та з уявленнями про захищеність» [140, с. 38].

На хуторі Гулого всі живуть за січовими законами «для мирного господарського промислу». Усіх простих людей, що не мають житла, але сумлінно працюють, полковник приймав на проживання на хуторі: «*Хм … все просто, не по-панському, – думав Крига, – але ж кріпко й ґрунтовно, по-господарськи …*» [291, с. 160]. Тому Гулий прагне, щоб такий розумний, впорядкований лад підтримував і новий власник: «*Той, що перебере від мене хутора, говорив тим часом старий, –мусить заприсягтись мені, що провадитиме й далі той самий лад, що я тут запровадив понад два десятки літ тому, а ні – к лихій матері нехай іде з своїми грошима …*» [291, с. 160]. Хутір Павла Гулого – це аналог космічної впорядкованості, рукотворна модель гармонії, побудованаї за зразком Січі, де все є для щасливого життя: біла хата, стайня для тварин, город, сад і пасіка: «*По один і по другий бік його стояло по три довгі хати, що скидалися на запорозькі курені, тільки менші. … У глибині зеленів великий овочевий сад, а по всьому садові рясно розкидано було вулії з бджолами – отже, разом і сад, і пасіка*» [291, с. 155]. Сад, пасіка – маркери райського простору.

Сакральним центром хутора є світлиця, інтер'єр якої внутрішньо нагадує запорозькій курінь: «*Крига переступив порога й опинився в середині правдивого запорозького куреня, аж зупинився, здивований. – Що? – запитав старий, покмітивши це, й посміхнувся, – Січ-неньку нагадало?.. Стареча примха, голубе… І на Божій дорозі, мабуть, не позбудуся тих звичок січових*» [291, с. 157]. Для

виявлення міфопоетичного коду світлиці мають значення її атрибути: «*покуття з цілим іконостасом образів. У самому кутку висіла велика трохи не ціле пани-кадилолампада …*» [291, с. 158]. У хаті полковника перед іконами завжди горить лампадка. Як зазначає Ю. Вишницька, вогонь є «центральною онтологічною складовою міфологеми Раю як знак живої душі, добра і любові. Саме "вогонь " стає передумовою вселенського райського хронотопу й теургом усього живого, ототожнюючись із Богом» [38, с. 4].

Міфопростір роману бінарний (його умовно можна розділити між чоловічою і жіночою зонами) з опозицією «захід – схід». Якщо Січ на сході – чоловічий простір, то Канів на заході – жіночий. Місцем абсолютного щастя в чоловічому міфопросторі є Січ та хутір, а в жіночому просторі – міфологема Дому: «*Вдова Обременчиха жила з дочкою Орисею сливе край села, в невеличкій, але дуже чепурненькій хаті з вишником перед нею, огородженим з улиці добрим плотом»* [291, с. 30]. Хата для вдови та її дочки є захищеним простором, центром «свого» світу. Недарма Обременчиха наказує Орисі заховатися в хаті, коли до дівчини чіпляється Крига. Простір обійстя замкнений, відділяє хату від чужого простору кордоном – «добрим плотом», який збудував ще покійний чоловік. Це своєрідний матеріалізований Рай, що має українське господарське забарвлення: «*Мала Обременчиха поряд із хатою комору, а в другій половині великого двору хлівець і в нім – двох кабанців і свинку; а в дворі – кури, гуси, качки – потроху, але всього було, опріч коней та худоби: ці останні вже не на вдовине господарство. За хатою простягся великий город, на якому насаджено й насіяно було всякої всячини …*» [291, с. 31].

Після раптового від'їзду Павла на Січ стара Василиха в хаті Орисі та її матері віднайшла підтримку та душевний спокій: «*Господи, як у вас гарно в хаті, – роздягаючись і оглядаючи хату, говорила Василиха, – як у віночку. Сказано, до старого розуму та ще молоде життя на господарстві, то й у хаті, як у раю …*» [291, с. 106]. Хата жінок – уособлення благополуччя, яке прийшло завдяки їхній наполегливій праці: «*І Василиха почувала себе як у раю, як давно вже не почувалася. Понівечена тяжкими пригодами життя душа розтавала в теплі, що ним огорнули її, ніби змовившись, стара господиня з дочкою …*» [291, с. 107]. Тому втрата цієї

захищеності та душевного спокою (хату за наказом Криги підпалили) і стало однією з причин чому Орися погодилася на шлюб із нелюбим чоловіком.

Обов'язковий для української хати квітник та сад – «символ культурного простору» [140, с. 174] – міфопоетичний простір, що символізує дівоцтво, безжурне життя. Для Орисі квітник був її гордістю, ідеальним земним простором, раєм на землі: «*тут і різнобарвні рожі випиналися вгору, – тут кучеряві кущі півоній, мережеволисті чорнобривці духовиті; тут і блідо-зелені нагідки; була й красоля, й васильки, й любисток, і півники, й гвоздики – всього було*» [291, с. 31]. Дбайливий догляд квітника асоціюється з оберіганням дівчиною незайманості, мотивом очікування та надії на щастя: «*Вчуття якогось неусвідомленого щастя в рості, в буянні, щастя, що переймало всю істоту, хотів ти того чи ні, викликало ніжні, як мрійний сон, рожево-осяйні видіння, що й темінь вечора сповняли срібним, мерехтливим, прозорим сяйвом …*» [291, с. 33].

Н. Лисюк зазначає, що для героїчного та історичного епосу характерним є «розмежування фантастично-географічного простору на сакралізовану "свою" і хтонічно-загрозливу "чужу" [140, с. 91]. «Чужим» простором у романі є Кафа, куди козаки відправляються на війну з турками. «Свій та чужий» простори мають подібну структуру, зокрема море, що одночасно є кордоном між протилежними просторами та шляхом до Кафи, можна уподібнити степу, через який пролягала дорога до Січі. Так само на морі Павло перетинає візуальну світлову межу, що асоціюється із солярною символікою: «*Павло, завжди вельми чуйний до всякої краси, трохи не скрикнув від захвату. Озирнувся назад і мусив аж очі затінити долонею від золотого, сліпучого блиску, яким палало на схід осяйне сонце, відбиваючись на рухливій поверхні води, мов на велетенському свічаді*» [291, с. 159].

Автор концептуалізував море як відкритий простір, як вхід у «чужий» простір. Варто зазначити, що море, як і степ, є агональним простором для козаків, адже присутня небезпека нападу турків, хоча козаки проявляють себе в цьому просторі як мудрі та спостережливі стратеги (пливуть попід чужим берегом уночі, нападають на ворога із соняшної сторони).

Вхід козаків у Кафу відбувається вночі, що вказує на «антиповедінку» (Ю. Лотман) мешканців «чужого» простору: «*Продавці невольників гнали, постьобуючи батогами, свій двоногий живий крам із ринку до в'язниць, до льохів, до сараїв. Мовчки, похнюпо йшов бідний невольник на ночівлю на вогкій, брудній, повній всякої нужі соломі, щоб узавтра перед сходом сонця знову вернутися на те саме місце й чекати на себе покупця*» [291, с. 189]. Життя невольників у цьому просторі прирівнюється до перебування в підземному царстві, що змінило їх зовнішньо (бліді, змучені) та внутрішньо (покірність, безвольність). Вхід козаків у Кафу пов'язано з мотивом перевдягання, що є своєрідним пропуском у чужий простір, а їхня поява в місті асоціюється з появою світла в темному царстві, надією у невільників на визволення: «*Глупої ночі розбуджені були якимсь незрозумілим гамором, криками і тупотнявою поза своїми мурованими стінами. З того, що крізь маленькі віконечка високо вгорі лилося й до них непевно, миготливе світло, як від пожежі, догадалися, що горять передмістя та ще, мабуть, пристань. ... Знову легкокрила надія влетіла в змучені душі ... Та все ще сиділи, не рухалися, боячись необережним рухом сполохати ніжне, легке, як дух, видіння*» [291, с. 189].

У міфологічному трактуванні Кафа постає як «велике місто багатіїв, розкошів та розпусти», де веселому сміху протиставляється невольницький плач, «гніздо хижаків, що торгували християнськими душами та тілом». Відповідно до релігійно-міфологічних уявлень вогонь маркує покарання міста за гріхи.

Отже, сакральним центром міфопоетичної картини світу в романі «Пригоди молодого лицаря» С. Черкасенко визначив царство лицарів-козаків – Запорозьку Січ. Ізольована від навколишнього міфопростору в замкнутому середовищі, вона постає еквівалентом міфологеми Раю, до якого скерована душа лицаря-воїна. Козаки, що полишають Січ, виконавши свій обов'язок, поселяються на хуторах, що в романі асоціюються із міфологемою «земного раю», локусах міфологізованого абсолютного щастя. Антиподом сакрального центру зображено Кафу – місто розпусти, неземних розкошів та невольницького плачу. Саме тому спалення є покаранням міста за гріховне життя його мешканців.

2.3.1 Мотив ініціації

Універсальні мотиви, поширені в міфологіях різних народів, будують міфологічний сюжет художнього твору. До таких мотивів, на нашу думку, належить і мотив ініціації. Погоджуємося з Є. Мелетинським, що ініціація – перехідний обряд. Він передбачає «символічне вилучення індивіда із соціальної структури на деякий час, ті чи інші випробування, контакт з демонічними силами в соціумі, ритуальне очищення і повернення в «соціум», як інша його «частина», в іншому статусі» [159, с. 226]. А. ван Ґеннеп виділив три стадії проходження ініціації: сепаративну, яка передбачає від'єднання особистості від групи, у яку вона входила раніше; лімінальну або стадію «знаходження на межі»; відновлювальну [43, с. 67]. Дослідник наголосив, що ініціація – своєрідна підготовка молоді до суспільного та сімейного життя, яка супроводжувалася тренуванням, болісними випробуваннями, операціями (обрізання, рубцювання, вибивання зубів та ін.), посвяченням у таємниці та міфи племені [43, с. 64]. В. Пропп розглянув ритуал ініціації на матеріалі народних казок і дійшов висновку, що структура чарівних казок має характер ініціацій. В. Пропп вирізняє ще й тотемічні ініціації, що категорично недоступні для жінок. М. Еліаде писав про ініціацію підлітків, котра передбачає низку ритуалів та рівнозначна другому народженню. Завдяки механізму ініціації підліток стає повноправним членом суспільства, соціально відповідальним, з пробудженням культурних традицій, свідомістю [66, с. 49].

Текст «Пригод молодого лицаря» зорієнтований на героїчно-міфологічний сюжет. М. Еліаде зазначив, що дуже часто ритуал ініціації та героїчний міф взаємопов'язані. У романі міф пов'язаний з ініціацією через vagina dentata, що асоціюється з поверненням у лоно Матері-Землі [64, с. 49]. Це явище у творі передано як приїзд Павла до Січі, яка персоніфікована, асоціюється із жіночим первнем та наділена чудодійною силою перетворення: «*Гей, мати Січ Запорозька! Не одного героя-лицаря виховала ти в своїм курені, відколи побралися з козацьким батьком – з Дніпром-Славутою, й ще не одного виховаєш! Саме повітря твоє з телят творить відважних турів …*» [291, с. 117]. На нашу думку, Запорозька Січ

для героя пов'язана з образом батька і тому підсвідоме прагнення Похиленка повернутися до своїх витоків також послугувало імпульсом для здійснення подорожі.

Перша стадія ініціації передбачає відділення індивіда від звичного соціального середовища, материнської домівки. Підкреслимо в цьому зв'язку небажання Василихи визнати, що її син вже став дорослим. Бажаючи його оберегти від небезпек, вона продовжує привселюдно називати двадцятирічного хлопця дитиною: *«Воно ж мале ... воно ж дитина, немовля сливе ... воно ж помре під канчуками!»* [291, с. 8]. Василиха неспроста боялася, що її син покине материнську хату, як і батько: *«Таж він у мене один, як серце у грудях, таж тремчу над ним, як осика над водою, як той скнара над скринею з грошима, ночей недосипаю та пильную, щоб нічого не сталося хлопцеві... Коли дивлюсь – аж і моє золото з ними!.. Я так і охолонула ... Налетіла шулікою, надавала стусанів одному, другому, вхопила дитину за руку та насилу виволокла ... Смійся, смійся, дурню, з матері!.. Батько твій догулявся з ними, з отими харцизами, поки й сам подався безвісти, то вже буде з мене ...»* [291, с. 4]. Підсвідомо вона знає, що Павло стане січовиком, але для матері Січ умістила семантику дна, безодні, прірви, звідки дуже важко повернутися до світу живих. Тому вона й називає козаків «низовиками» чи «харцизяками», а Січ – «Низом».

Мотив ініціації формує сюжет роману С. Черкасенка і впливає на формування характеру головного героя, який під час проходження цього ритуалу змінюється зовнішньо та внутрішньо: «*ще молодого, але знаного всім містом гультяя й гульвісу*» перетворює в справжнього лицаря. У романі Павло має певні ознаки міфологічного персонажа, зокрема наділений гіперболізованою силою: «*А Павло ніби в землю вріс: стояв, як укопаний слуп, та сміявся, немов не тягли, а лоскотали його. ... Він стиснув кулаки, випнув лікті й бистро повернув плечима. Лейстровики, як груші, розкотилися від нього людям під ноги*» [291, с. 7].

Героєві довелося змінити соціальний статус міщуха на козака (його соціальна роль була зруйнованою), щоб врятувати наречену, він підняв руку на самого пана Потоцького, що і є основною метою ініціаційних випробувань. Ініціаційні дії

роману стали мотиваційними для того, щоб Павло залишив Канів. На ініціаційний характер випробовувань Павла вказує й те, що його гонителем стає Потоцький, який прагне помсти за побиття та викрадення Орисі. Дорога на Запоріжжя символізує для протогоніста початок шляху відокремлення від усього рідного та звичного. Парадигма «початку» ініціації в романі синхронізується із загальним ритмом природи, адже початок ритуалу збігається із початком весни: «*Канівські міщани й міщанки з дітьми висипали з хат, хоч добре знали, що це за гамір, бо не раз бачили й чули це: стояли спокійно й незлобно сміялися. (...) Тільки пси валували слідком, але на поважній відстані й ще більш баламутили звичайний спокій тихого* ***весняного*** *вечора*» (виділення наше – М. М.) [291, с. 5].

Другий етап – лімінальна стадія – передбачає перетин кордонів, перебування головного героя в проміжному стані. У слов'янській міфології вода символізує вхід в інший світ. Перехід Павла через річку є першим уходженням у новий для нього сакральний світ, де з ним відбуваються зміни. Погодимося з твердженням Н. Лисюк, що у «творах міфологічного характеру, перехід людини через певні кордони потребував уже зміни не всього зовнішнього вигляду, а лише костюма, але так само і норм поведінки – в цьому разі дозволяються неприпустимі за інших обставин дії й учинки» [140, с. 100]. Саме у воді, як у дзеркалі, Павло бачить нове відображення: «*Павло знов нахилився, щоб загнуздати коня, й мимоволі задивився на свій власний образ, що злегка похитувався в свічаді спокійного плеса. Вперше міг розглянути себе в січовім убранні. З води задоволено посміхнувся до нього молодий, гарний, як князь, козак*» [291, с. 57].

Ситуація ініціації передбачає наявність помічників, які сприяють проходженню обряду. Вони перебирають на себе активну функцію героя. Таким помічником стає старенький дідок, що гонив худобу, якого Павло зустрічає біля річки. За повагу та ввічливість, що проявив Павло до діда, той показує дорогу до Чорного лісу. Саме під час цієї зустрічі Павло називається іншим іменем – Левком Вернидолею. Ритуал зміни імені в слов'ян здійснювали під час переходу людини з одного соціального стану до іншого. І. Борисюк зазначає, що зміна імені свідчить про «належність ініціанта до сфери смерті» [32, с. 96].

Перше випробовування Павла, що не забарилося, відбувається на краю лісу, із зустріччю гайдуків Потоцького. Павло вбиває гайдука, щоб допомогти втікачам. Внаслідок пройденого випробовування, вони показують Павлові шлях до Чорного Лісу. А. ван Геннеп зазначає, що ініціант під час проходження ініціації має право робити все, що він вважає правильним, і за це він не несе відповідальності. Це можуть бути як позитивні, так і негативні вчинки [43, с. 107]. С. Черкасенко не засуджує цей негативний вчинок героя, оскільки він необхідний задля порятунки скривджених.

Прийняття Павла в лицарське братство можливе лише з протекції старшого чоловіка. А. ван Геннеп наголошує, що зазвичай цю роль виконував хрещений батько хлопця. У романі це полковник Граб, приятель батька Похиленка: «*Оце, дітки, – звернувся старий до січовиків, – новий товариш вам. Батько його – запорожець, наш братчик, мій великий приятель ... Десь у неволі тепер, якщо живий ще. А він, оцей молодик, принагідно давнув самого польного вчора вночі так, що той ледве прочуняв сьогодні вранці, звісно, мусив парубок тікати, щоб на палі не посидіти, хе-хе-хе ... А куди ж і тікати, як не до нас на Січ ... Прийміть же його як свого*» [291, с. 65].

У корчмі, що є межовим локусом, Павло б'ється з Овсієм, що виказав його, та з жовнірами, які хочуть повернути його пану. Вдруге на допомогу приходять козаки. На кожному етапі головний герой отримує певну винагороду за вдале виконання завдань. Так перемога над жовнірами *«високо підняла його в очах братчиків»*.

У степу на Павла чигає небезпека. Рух на схід розділяє простір на сакрально-позитивний та вказує на просторовий рух по вертикалі. Саме серед степової самоти, Павло усвідомив свою зміну зовнішню й внутрішню: *«Одним одна ніч зовсім переродила парубка, легкодумного гультяя; а друга – закріпила вже принятий рішенець, позбавивши прилучення його до січового товариства гірших прикмет змушеності й запаливши серце Павлове щирою любов'ю до братчиків і негаснущою жадобою подвигу ...»* [291, с. 74–75].

У степу Павло відчув себе одним цілим із козаками: *«Любо було йому почувати, що він – щось єдине, нероздільне з цими людьми, такими простими в*

звичайному поводінні й такими значними десь у своєму ділі. Небагацько їх було тут, але ж ця горстка їх – це маленька частка тої великої, уславленої на ввесь світ родини, що звалась товариством запорозьких лицарів» [291, с. 73].

Як зазначає В. Пропп, обряд ініціації, зазвичай, проходить винятково вночі, після заходу сонця [216, с. 212]. Так і Павлові в степу випало випробовування – стерегти табір козаків. Це своєрідна перехідна стадія ініціаційного ритуалу. Саме тут, як стверджує І. Борисюк, «архаїчна культура використовує різноманітні методи для розширення свідомості посвяченого шляхом зниження або повного зняття психологічних бар'єрів, що відділяють священну реальність від повсякденного світу» [32, с. 106]. С. Черкасенко оперує технікою позбавлення сну та марення.

Ще одним досвідом пізнання, отриманим у степу, є переживання любові та кохання. Павло, який не усвідомлював цього почуття, починає його розуміти саме в самості: «*Обережно, як коштовний камінь-самоцвіт, виймає він думкою свою заховану глибоко в серці таємницю, навіть ще раз озирається довкола, щоб і в пітьмі ніхто не підгледів, і кохані образи встають перед ним як живі … Мати … Орися …*» [291, с. 80]. І як нагорода за усвідомлення та прийняття цього – допомога матері, яка явилась йому в маренні, чим врятувала від нападу татар.

Ще одним випробовуванням степу є герць із ватажком татар. Картина міфологічно нагадує битву героя з чудовиськом: знаменує подолання власних внутрішніх конфліктів та засвоєння нових соціальних ролей і функцій. Перемога над татарським батиром здобула Павлу визнання не тільки козаків, а й татар: *«Каже, що не ховає до тебе в серці жодної неприязні, а навпаки – бажає всякого успіху й щоб ти і в боях так боров ворогів, як оце його поборов*» [291, с. 95]. Перемогу Павла у двобої з ватажком татар, можна порівняти з перемогою героя над змієм у чарівних казках. Як трофей Павло набув шаблю переможеного татарина, що було виявом поваги від ворога. Дж. Кембелл [314] зазначає, що подорож і подвиги героя відображають процес індивідуалізації, становлення і розвитку особистості, досягнення нею повноти і цілісності буття. У романі, як і в міфі, ініціація зображена через низку подвигів. Підсумок процесу ініціації – становлення цілісності особистості.

Останньою стадією ініціації є відродження. Дж. Кембелл, В. Пропп, Н. Лисюк зазначають, що воно відбувається в сакральному центрі світу. У романі таким центром постає Січ, яка просторово має горизонтальне місцезнаходження (на сході, за обрієм). Цей сакральний простір відмежований від профанного простору валами. У ньому час уповільнюється та відрізняється від «земного». Локусно – це паланка (слобода з невеликим укріпленням і козацькою залогою). Характерною рисою сакрального простору є замкненість: жінок сюди не впускають, а чоловікам потрібно пройти певні випробування.

Завершальним етапом ініціації став обряд зміни імені Павла під орудою кошового отамана: «*Звичай в нас такий на Січі, щоб хто вступає до нас у товариство, лишав поза валом січовим своє старе прізвище, а приймав від братчиків те, що йому накинуть, і вже ти відхрещуйся не відхрещуйся від нього, а воно так тобі прилипне, хоч би тебе й собачим сином продражнили, а не тільки чимсь пристойним*» [291, с. 113]. На нашу думку, такий обряд є виявом своєрідної «смерті» колишнього міщуха та «народження» лицаря з новими правами й обов'язками. Як зазначив Дж. Кембелл, основне завоювання героя в міфі – «свобода жити» [314]. І. Борисюк, слушно додала, що після «набуття досвідів знання, сексуальності й смерті герой пізнає їхню нерозривну єдність: сексуальність пов'язана з продовженням роду, динамікою життя, а, отже, й зі смертю; осягнення смерті можливе як через знання, так і через єднання чоловіка й жінки» [291, с. 96]. Ось чому так часто на Січі Павло думає про Орисю.

Коли юнак проходить ініціацію, «він духовно переходить у сферу батька, який стає для сина знаком його призначення, посередником його вступу у великий світ, тим, хто представляє «добро» і «зло» [314]. Павло, отримавши новий статус, прагне віднайти батька, визволити його з турецької неволі. І. Костюк припускає, що «такий сюжетний хід відображає не лише закономірний потяг сина до батька, а це є своєрідний шлях до Бога, а самі подвиги на цьому шляху символізують необхідність подолання величезних труднощів для його осягнення» [112, с. 379].

Є. Мелетинський доводить, що міф про культурного героя та ритуал ініціації часто будуються за тією ж моделлю, де «подорож стає життєвою мандрівкою чи

щонайменше найважливішим життєвим випробуванням» [159, с. 227]. А на думку Н. Лисюк, «категорія подорожі слугує об'єднавчим началом міфологічного простору. Мандрівки, походи, подорожування далекими світами та повернення в людський світ становлять сюжетний стрижень переважної кількості міфологічних наративів» [140, с. 98]. Для Дж. Кембелла міфологічні пригоди героя – своєрідний перехід, центральний блок мономіфа: усамітнення – ініціація – повернення [314, с. 35]. Тому міфологема дороги є важливою частиною ініціаційного міфу і пов'язана з опозиціями «свій – чужий», «життя – смерть». Романна ініціаційна дорога – набуття досвіду головного героя в новому статусі, його змужніння. Павло-козак вирушає зі своїми побратимами в «чужий» турецький світ морем. Вода є крайньою межею між життям і смертю, між «своїм» і «чужим» світами [32, с. 110]. У цій подорожі Жбурляй отримує досвід першого бою на воді, захоплення ворожої галери, перше здобуття замку, але найголовніше, він знаходить та визволяє батька з турецької неволі.

У романі оформилась ініціаційна модель отримання досвіду й знань Павлом Жбурляєм «місто – Січ – хутір». А культурний герой, пройшовши ініціаційний шлях, передав значення парадигми наступним поколінням.

Отже, у романі естетично трансформовано ініціальний мотив, що не є частиною обряду, а важливим фактором художньої наратії. Ініціація в романі тривала в часі, тому проходить у кілька етапів, долаючи які головний герой змінюється внутрішньо та зовнішньо. Ініціація Павла Похиленка пройшла за такою схемою: руйнування соціальної ролі та відокремлення від звичного – перетин кордонів «чужого» простору – зміна імені – проходження випробувань – битва з «чудовиськом» – прийняття до лицарського братства – відродження – набуття досвіду. З мотивом ініціації пов'язаний мотив подорожі, у яку Павло обов'язково повинен вирушити, щоб підтвердити новий статус чоловіка-лицаря та добути славу.

2.3.2 Архетип воїна-козака

Роман «Пригоди молодого лицаря» С. Черкасенка втілює всі ознаки позитивістського українського національного міфу, де підносяться незламні, сильні духом і переконаннями народні герої-козаки, які живуть задля незалежності рідної країни, охороняючи її кордони та віру, шанують культуру та традиції, які приведуть Україну до «золотого часу» гетьманування Богдана Хмельницького.

Причини створення письменниками діаспори вітаїстичних творів точно охарактеризувала О. Слоньовська – це «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» [237, с. 31].

Український козацький світ у романі постає як світлий, позитивний, а світ ворогів (поляки та турки) – це антисвіт, зосередження зла. С. Черкасенко зобразив козацькі звичаї та міфологію: прийняття до козацтва, побратимство, культ шаблі-кривулі як атрибут лицарства, лицарські поєдинки та подвиги, характерництво.

С. Черкасенко змоделював архетип воїна через низку позитивних (воїн-ватажок, воїн-герой, воїн-козак, воїн-старець) та негативних козацьких образів (реєстровий козак, козак-«недоляшок»). Групування персонажів відбувається у романі через опозиції «міщани – козаки», «старі, досвідчені козаки – молоді козаки», «родина – козак», «батьки – діти» тощо.

Подібно до П. Куліша – автора «Чорної ради» –, тільки з протилежним значенням, С. Черкасенко протиставляє січовиків та реєстрових козаків («*... Лейстровик наш немовби зв'язаний, все робить на наказ і гуляє, мабуть, з дозволу. А січовик – орел, вітер степовий: літає, де схоче, гуляє, коли схоче, а віється, куди схоче. Ні впину йому, ні заборони*» [291, с. 12]), засуджуючи прихильне ставлення «лейстровиків» до польської шляхти та залежність від неї. На противагу підневільним «лейстровикам», січовики асоціюються з активним чоловічим первнем, що наповнює тихе міщанське життя хаосом («*Нема-нема, а то раптом де й візьмуться – і загуде місто козацьким п'яним гомоном, піснями та музикою,*

застугонить земля від танців, річками поллється оковита, меди, пиво, заряхтять головні вулиці червоними кармазинами, срібною та золотою зброєю» [291, с. 12]), та відзначаються дуалізмом козацької душі, що пояснює двояке ставлення до них простого люду.

С. Черкасенко підкреслив як життєві цінності козацького лицаря (честь, відвага, вірність, гумор) та не забув і про їхні недоліки (пиятика, гультяйство). Художнє зображення козацтва в романі ґрунтується на міфологічно означеному ідеалізуванні козацьких ватажків – Петра Сагайдачного, Богдана Хмельницького, Северина Наливайка. У «Пригодах молодого лицаря» гетьманування П. Сагайдачного зображено як час перемог та зародження козацької слави, добу козаків-першопредків. Тому Павлові кошовий отаман нагадує небожителя: *«Перед очима все стояв образ величного, з довгою бородою й вусами лицаря із зсунутими над переніссям соболевими бровами, а під ними – гострими, як свердла, мудрими, допитливими очима, що зазирали – хотів ти того чи ні – в самісіньку душу»* [291, с. 114]. На противагу фольклорному образу «необачного» ватажка, автор зобразив Конашевича мудрим воїном, утіленням найкращих рис лідера, підсилені козацькою міфологією («*... на необачного він анітрохи не скидається, – навпаки, швидше на дуже обачного, та ще й мудрого, та ще й з сильною, залізною рукою. Гляне, то аж мороз поза шкурою …*» [291, с. 114]), тож його поважають козаки та бояться вороги.

Щоб підкреслити унікальність запорозьких кошових і козацьких гетьманів, надати сакральності їхнім образам, С. Черкасенко наділяє їх унікальною здібністю характерництва. Зокрема, кошовий отаман наділений надзвичайної сили поглядом, немовби бачив «*наскрізь усю твою душу, бо я все знав, знаю й буду знати, – отже, від мене й не важся сховатися!..*» [291, с. 114], що презентує таємні знання і вміння козака-характерника. Магічний вплив на козаків має і голос Сагайдачного: «*… обернися в цю мить гетьман і скажи йому: «Жбурляю! Сторч головою у вир дніпровий!» – і він, Павло, не завагається ані на мить, а схопиться на бистрі ноги й кинеться стрімголов у страшний вир, щоб не вирнути вже ніколи. Це вже була не повага звичайна, навіть не захват від спозирання великої людини, а цілковита*

побожність до неї» [291, с. 118]. Рисами характерника (уміння читати думки і впливати на людей) володіє Хмель, що робить його схожим із Сагайдачним: «*Щось було в нім таке, що він покмітив тільки в самого лише Сагайдачного ...*» [291, с. 127]. Полковника Гулого також наділено даром проникати в саму душу співрозмовника.

Автор зобразив Сагайдачного талановитим стратегом ведення бою на морі, який добре знає звичаї і традиції свого ворога, володіє його мовою та передбачає його дії (наприклад, під час взяття Кафи перевдягання козаків у турків дозволило без перешкод зайняти місто). Сагайдачний – здібний оратор, що знає потреби козаків та вміє налаштувати на битву: «*Битися до загину, один одному помагати, а для цього не зариватися до осліпу й запаморочення, в полон не брати нікого, каторг не палити й не рубати – потрібні ще будуть, – із невольниками, що на гребках, не вовтузитись, аж до кінця бою*!..» [291, с. 127].

Персоносфера роману характерна тим, що поряд із таким гетьманом – вірні та надійні помічники, для яких Сагайдачний мудрий наставник. У творі змальовано молодого писаря Хмеля (прототип Богдана Хмельницького), розумного не по літах, освіченого та бувалого, як гідну заміну Сагайдачному: «*Та хто каже, але таких лицарів, як Хмель, мусимо берегти для рідного краю: нам потрібна не рука його, а голова*» [291, с. 193]. Уміння співдіяти, довіра один одному передано у картині бою: Хмель та Сагайдачний битися пліч-о-пліч у бою, билися «*так спокійно й розважно, немовби не голови ворожі рубали, немовби не від шабель яничарських відбивалися, а гралися у вигадливу гру – мовляв, ану хто швидше, спритніше й найбільше зрубає гілля з дерева*!» [291, с. 131]. У вуста Хмеля автор вкладає ідею єднання українців, яку відважний козак реалізує в майбутньому: «*для цього треба всім по всій Україні одностайне стати*» [291, с. 229], що і передбачає «позитивістський національний міф».

Павло Похиленко – український ідеал лицаря. Персонаж нетиповий за своїм не селянським походженням (він міщук), козак-богатир, наділений гіперболізованою силою, що робить його подібним до міфологічного героя: «*А Павло ніби в землю вріс: стояв, як укопаний слуп, та сміявся, немов не тягли, а лоскотали його. ... Він*

стиснув кулаки, випнув лікті й бистро повернув плечима. Лейстровики, як груші, розкотилися від нього людям під ноги» [291, с. 7]. За збігом обставин та передбаченням полковника Граба, за одну ніч здійснюється його найпотаємніша мрія, – стати козаком, і він набуває козацький одяг, шаблю і коня.

Сюжет твору збудовано так, що Павло проходить своєрідну ініціацію, перетворення «знаного всім містом гультяя й гульвісу» на справжнього козака-лицаря Жбурляя, стає втіленням мужності, сміливості. На Січі неофіт Похиленко навчається лицарської справи, «*вправляючись у двобоях на шаблях, в орудуванні списом, у стрілянні з мушкета, з пістоля й навіть із лука*» [291, с. 116]. Статус справжнього лицаря та повагу від побратимів Жбурляй отримує після того, як проявив себе в бою. Але найбільше вирізняє сутність героя і справжнього лицаря – жертовна смерть у бою за рідну Батьківщину: «*У цій бурі знайшов собі наш славний лицар тую почесну смерть у бою, що її так прагне серце справжнього лицаря*» [291, с. 268].

В образі Дениса Криги відображено тих козаків, які, заробивши певні кошти, через деякий час покидають низове товариство, що засуджувалося серед козаків, й можливо тому він постає антигероєм. До того ж певні негативні риси зовнішності Дениса вказують на характерність архетипу трікстера: «*Павло побачив перед собою високу, огрядну постать степовика з гарним мужнім обличчям і темними хитрими очима. Пригладивши обома долонями підголену старанно чуприну, запорожець і сам важко опустився на скрипучого стільця і втопив у парубка свій пильний погляд*» [291, с. 19]. Певна повнота тіла передає невластиву козакам любов до смачної їжі та об'їдання, недостатнє спалювання енергії, подібно до того, як непоспіх у рухах вказує на лінощі. На відміну від традиційного трікстера, образ Дениса Криги пов'язуємо із міфологемою пошуку втраченого раю, який можливий тільки в шлюбі з гарною дівчиною та в купівлі хутора. Всі його вчинки підпорядковані бажанню отримати все і відразу будь-якою ціною. Кригу зображено як тонкого психолога, – ця риса допомагає впливати на людей у потрібному напрямі, що посприяло здобуттю ним прихильності навіть у характерника Гулого. С. Черкасенко зумів утілити в цій скомплікованій і психологічно нестандартній постаті антиномії: Денис

і безжурний, і терплячий, підступний і мужній, хитрий і хоробрий (у цьому і проявляються риси трікстера).

Крига – «провокатор» перипетій пригодницького сюжету. У першій частині роману персонаж ампліфікує сюжетну подієвість, виступає посередником з іншосвітом та допомагає Павлові потрапити туди, віддавши свого коня, одяг та шаблю (цим він спонукав Похиленка до проведення обряду побратимства. Проте невдовзі Денис порушує козацьку клятву, щоби здобути кохану Павлову дівчину Орисю).

Питомою рисою поведінки трікстера є здатність до шахрайства. Так, Денис намовляє козака-бандуриста Стаха повідомити брехливу звістку Орисі про смерть Павла. Стах Проноза – «дублер» головного лиходія, рідкісний в українській літературі негативний образ кобзаря. С. Черкасенко зазначає, що Стах неспроста отримав своє прізвисько на Січі: воно вказує на *«хитру, спритну людину, пройдисвіта»,* який здатен «*на які хоч пройдисвітства, і то даремне, просто з непереможної пристрасті до всяких штук, каверз і пригод; а помани його доброю заплатою, гарною базаринкою …*» [291, с. 214].

Денис – уособлення руйнівного чоловічого первня: він-бо організував підпал хати Орисі, що вказує на жорстокість і безсердечність. Підступні дії трікстера призводять в романі до дезорганізації, поширення первісного хаотичного стану, до якого він втягує полковника Гудиму, Оберемиху з дочкою, Василиху, Прониру та власних побратимів-січовиків. Проте сюжетний розвиток перетворив Дениса на обманутого трікстера. Закономірним, згідно зі світоспогляданням епіка, виявляється крах замірів Криги – неминучим є покарання його Павлом. Козацький кодекс честі козаків зумовив двобій на шаблях, вирішальний у протистоянні культурного героя з трікстером.

Романіст відтворив козацький гумор, позитивний погляд на життя і смерть, дотепність, емоційність, зокрема, через образ полковника Омеляна Граба. Це майстер лицарської справи, хоробрий воїн та мудрий радник, але індивідуалізує його козацька дотепна, іноді жорстка, лайка, що вміщувала багато змістових емоцій. На нашу думку, лайливі слова служили своєрідною емоційною розрядкою для

козаків, своєрідним відлякуванням «пані в білому», пережиттям ситуації на межі життя та смерті. Полковник виконує роль наставника для Похиленка, адже за його протекцією хлопця зараховують до лицарського братства.

Дмитро Гулий, який організував своє життя на хуторі за січовими законами, втілює архетип мудрого старця. Він уособлює, з одного боку, мудрість, розум, інтуїцію, а з іншого – дотримання морального кодексу запорозького лицаря після виходу із Січі: «*над усіми й над усім пантрувало гостре око господаря його суворий потяг до миру, спокою й ладу*» [291, с. 148].

Антиподом Гулого є «недоляшок» Петро Гудима, козацький старший реєстрових козаків у Каневі. С. Черкасенко протиставляє цих полковників за способом життя, засуджує дружбу Гудими з польськими магнатами, прагнення до збагачення та недотримання козацького кодексу: такі як він «*кров і піт людський п'ють, і цураються правди, й сумлінням власним торгують, аби допасти того панства, а допавшись, гнатися за ще більшим …*» [291, с. 160].

Таким чином, у «Пригодах молодого лицаря» С. Черкасенко опрацював козацьку міфологію, обряд прийняття до козацтва, побратимство, культ шаблі як приналежність до лицаства, захопливо олітературив лицарські поєдинки та подвиги, характерництво. Архетип воїна розкрито через низку позитивних (воїн-ватажок, воїн-герой, воїн-козак, воїн-старець та ін.) та негативних іпостасей українців (реєстровий козак, козак-«недоляшок» та ін.), протиставлення яких відбувається через опозиції «міщани – козаки», «старі, досвідчені козаки – молоді козаки», «родина – братство», «батьки – діти». Автор зобразив справжнього лицаря-козака, що гребує аморальними методами досягнення бажань, порушенням писаних й неписаних норм поведінки та моралі.

Висновки до розділу ІІ

Доведено, що міфопоетичні структури прозописьма С. Черкасенка проявляються на рівні тематики (біблійна міфологія, в тому числі й старозавітна,

апокрифічні мотиви тощо), сюжету і композиції (міфологеми смерті, дороги), образному рівні (архетип жінки, міфологема зорі) та художньо-стильових засобів (хронотопна та кольорова символіка).

С. Черкасенко, як і Леся Українка та В. Винниченко, продовжив художнє студіювання особливостей зображення психічного стану жінки в літературі. Наприклад, в оповіданні «Юдита» за сюжет твору взято християнський міф про Юдиту, яка за пасивності чоловіків у будь-який спосіб рятує скривджених. У оповіданні «Марта та Марія» провідною є феміністична тема – активність жінки в громадсько-політичному житті країни. Для її розкриття С. Черкасенко використав християнський міф про двох сестер Лазаря, Марію та Марту, що символізують два можливі шляхи для вибору в житті: Марта – життя діяльне, а Марія – споглядальне. Мотив вибору шляху відображає архаїчне моделювання часу. Вибір життєвого шляху автор інтерпретував як міфологему зорі (міфічний локус), яка може бути реальністю або недосяжною мрією.

З позиції релігійної міфології С. Черкасенко в оповіданні «Пастка» потрактував мотив індивідуальної есхатології душі на основі бінарної опозиції «рай – пекло». Пекло для кожного християнина асоціюється з болем, стражданням, а рай – з почуттям любові. Дотримуючись християнського вчення про безсмертність душі, автор виділив такі етапи душевних переживань головного героя: пустка – рай – пекло – воскресіння.

У міфології жіноча зрада, на відміну від чоловічої, завжди викликала осуд та вимагала суворого покарання. С. Черкасенко потрактував зраду жінки як есхатологію світу традиційних цінностей, сімейних стосунків. Міфологема жіночої зради в оповіданні «Нескінчена поема» має біблійну основу, суголосну з старозавітним сюжетом про спокусу Єви змієм та вигнання перших людей із раю.

Міфологему смерті в оповіданнях С. Черкасенка відтворено як симбіоз міфологічних елементів та біблійно-християнських первнів. Відхід людини асоціюється з вічним спокоєм, у якому немає ні болю, ні турбот, на противагу гірким і ненависним реаліям життя. За допомогою самобутньої інтерпретації оніричного мотиву С. Черкасенко зобразив перехід із одного світу в інший («Чорний

блиск»). Оригінальним є зображення духовної смерті героя в площині психологічної розбудови архетипу блудного сина («Нерви»).

У романі «Пригоди молодого лицаря» С. Черкасенка акумулював ознаки сарматського міфу, витворивши український національний міф, у якому поетизовано вільних, сміливих, відважних та сильних духом героїв-козаків, що обороняють незалежність Батьківщини, її віру, шанують культуру та народні традиції. Автор роману створив власну модель благого іншосвіту. Запорозька Січ у романі є просторовим ядром, гарантом національного буття, колискою лицарства, незбіжною з навколишнім міфопростором. «Царство» лицарів-козаків виступає еквівалентом міфологеми раю, місцем абсолютного щастя, сакрального центру, до якого скерована душа лицаря-воїна.

Шлях до Запорозької Січі непростий і пов'язаний із мотивом ініціації (послідовної зміни та вдосконалення головного героя), що вибудовує міфологічний сюжет твору. Художній концепт ініціації взаємопов'язаний із мотивом подорожі та низкою подвигів героя, відображає процес його індивідуального гартування. Ініціація в романі – тривала процедура, що передбачає кілька етапів у межах алгоритму: руйнування соціальної ролі та відокремлення від звичного – перетин кордонів «чужого» простору – зміна імені – проходження випробувань – битва з чудовиськом – прийняття в лицарське братство – відродження – набуття досвіду.

Особливості національної рецепції природи й світосприйняття автора репрезентує в романі міфологема степу. Її побудовано на архетипній основі та з поєднанням східнослов'янського солярного міфу, християнської міфології й певних авторських унесень. У романі «Пригоди молодого лицаря» С. Черкасенко художньо концептуалізував степ як захисток для людини, місце, де вона почуває себе вільною.

У міфопросторі аналізованого роману автор використав маркери світу абсолютного щастя: образи – рай, хата, сад, хутір; пора року – весна, літо; час – минулий, майбутній; колір – золотий, білий, світлий, зелений, червоний; звук – спокійний, мелодійний, спів пташок, звуки дзвону. Хутір – утілення міфологеми «земного раю», мрії лицарів-козаків про світ гармонії, спокою і достатку.

С. Черкасенко колоритно відобразив козацькі традиції, міфологію та звичаї: прийняття до козацтва, побратимство, культ шаблі-кривулі як вияв приналежності до лицарства, лицарські поєдинки та подвиги, характерництво. Український козацький світ у романі постає як світлий і позитивний, а світ ворогів (відповідно до літературної традиції й XIX ст., це поляки та турки) – антисвіт, зосередження зла.

Висновки та положення цього розділу висвітлені в публікаціях авторки [171, 178].

РОЗДІЛ ІІІ.
МІФОПОЕТИКА ДРАМАТУРГІЇ СПИРИДОНА ЧЕРКАСЕНКА

3.1 Функціонування есхатологічного міфу: драми «В старім гнізді», «Казка старого млина»

Спиридон Черкасенко ввійшов у історію української драматургії як автор близько 20 драматичних творів, утім малознаних. Як зазначає В. Дончик, улюбленим літературним родом С. Черкасенка була драматургія, про що й говорить кількісний показник: «Він створив свій поетичний театр, яким намагався утвердити новий напрям сценічного мистецтва, поєднати досягнення традиційного українського побутового етнографічного театру з новими пошуками в цьому жанрі» [72, с. 702]. Впродовж 1907 – 1931 рр. С. Черкасенко опублікував драматичні нарис «У старім гнізді» (1907), драму «Хуртовина» (1907), етюд «Повинен» (1908), ескіз «Жах» (1908), комедію «Жарт життя» (1908), п'єси «Петро Кирилюк», «Аматори» (1912), «Земля» і «Казка старого млина» (1913), комедії-одноактівки «Газетна помилка» (1914), драму «Про що тирса шелестіла» (1916), п'єси «Вечірній гість», «Сміх», «Лісові чари» (1924), «Бідний Лесько» (1926), п'єси «Коли народ мовчить» (1927), «Северин Наливайко» (1928), «Ціна крові» (1930), «Хай живе життя» (1930), «Іспанський кабальеро Дон Хуан і Розіта» (1931).

Есхатологічні тривоги суспільства мають циклічний характер та здебільшого активізуються на зламі епох. Тому й невипадково, що есхатологія стає одним із центральних мисленнєвих концептів у кін. XIX – поч. XX ст., зокрема, в західній релігійно-філософській думці, що, як ми вважаємо, вплинуло і на творчість С. Черкасенка.

Термін «есхатологія» вперше використав богослов Ф. Шлейермахер у праці «Християнська віра» (1831) на означення вчення про кінець світу та людства. Богослови розглядають есхатологію як напрям теології, що витрактовує вчення про конечність світу і людини залежно від тих чи інших релігійних догматів. Есхатологію поділяють на індивідуальну (загробне життя окремої людської душі) та

всесвітню (доля людства, Землі, Всесвіту) [265, с. 367]. Християни переконані, що Царство Боже на землі обов'язково надійде після кінця світу і Страшного Суду, сподіваного другого пришестя Месії, воскресіння мертвих. Специфіку тлумачення есхатології в контексті віросповідних принципів і доктрин роботи Августина Блаженного, Томи Аквінського, Серафима Саровського, І. Брянчанінова, Ф. Затворника, архієпископа Віктора (Пивоварова), архімандрита Іаннуарія (Івлієва), О. Меня, В. Соловйова та ін.

У Літературознавчій енциклопедії зазначено, що «есхатологія (грец. eschatos: останній і logos: вчення) – складник будь-якого віровчення, твори зі сталою фабулою, що розвивають уявлення про кінець світу та міркування про потойбіччя; стосувалися як усього людства, так і окремої людини, душа якої після смерті приречена на божественний суд» [143, с. 252].

Проблему реалізації есхатологічного міфу в художній літературі відображено в дослідженнях С. Аверинцева, Ю. Вишницької, М. Еліаде, Ф. Петрова, С. Токарева, В. Топорова, О. Фрейденберг, С. Хоружого та ін. С. Аверинцев вирізнив індивідуальну есхатологію, тобто вчення про загробне життя одиничної людської душі, й всесвітню есхатологію – вчення про мету космосу історії, про вичерпання ними свого сенсу, про їхній кінець і про те, що за цим кінцем прийде [3, с. 213].

М. Еліаде схарактеризував дві форми прояву есхатологічних тем та ідей: міфологічні та історичні. Особливу увагу вчений звертав на зв'язок космогонії з есхатологічними міфами про руйнування, фінітизм, загибель світу, що є передумовою оновлення та вдосконалення [66, с. 76].

Ю. Вишницька [37, с. 95] на матеріалі сучасних літературних текстів проаналізувала особливості міфосценаріїв віднайденого – втраченого Раю як реалізацію космогонічних – есхатологічних міфів.

Заслугою Ф. Петрова є розробка універсальної структури есхатологічного міфу. Дослідник вважає, що есхатологічні міфи розповідають про прийдешню загибель світобудови і виникнення нового, кращого світу в майбутньому [203, с. 62]. Поняття «есхатологічні міфи» ми трактуємо як міфи, що передбачають

загибель «старого» світу, проте і його подальше відновлення, відродження в новому форматі.

У 1907 році молодий Черкасенко дебютував драмою «В старім гнізді» (1907) на традиційну ще для корифеїв українського театру тему вмирання старих дворянських «гнізд». В історії української культури дворянський маєток протягом трьох століть був не лише вузлом соціально-економічних проблем, а й культурним, економічним, освітнім та виховним центром. На думку В. Щукіна, дворянські маєтки постають синонімом Раю, оскільки «міф дворянського гнізда своїм генетичним корінням належить до великих міфів давнини – мрії за втраченим раєм, за благословенними місцями» (переклад наш – М. М.) [306, с. 204]. Здебільшого дворянський маєток порівнювали з гніздом, «уміщуючи в це поняття такі життєві цінності, як виховання дітей та опікування старими, збереження пам'яті про померлих предків. Є логічна єдність у словосполученні «маєток – гніздо – дім – сім'я», у якому всі складники пов'язані незчисленними господарськими, культурними, побутовими, емоційними зв'язками» [52, с. 292].

У драмі гніздо є символом згасання, історичної безперспективності, деморалізації хоча ще чинного, але приреченого до вимирання роду. С. Черкасенко передає через деградацію конкретного роду загальне зникнення дворянства як панівної суспільної верстви. Зображення цілого через частину характеризує міфологічний тип світогляду і мислення. У творі реалізується бінарна опозиція «зміни старого новим»: занепадає поміщицький маєток, вироджується саме маєткове життя, витісняється дачним побутом, яке передбачає цілковито іншу «ідеологію».

Есхатологічний мотив проступає вже в назві драматичного нарису «Старе гніздо». Бінарна опозиція «старе – нове» тісно пов'язана з семантикою дому. Старе гніздечко, яке завжди було символом рідної затишної домівки, протиставлено новій емблемі затишку – дачі. Дворянський маєток, який був уособленням не просто родинної традиції, оберегом сімейних традицій, але й зв'язків з історичним минулим, втрачає функціональне призначення. Автор драматургічно зіставив

морально-психологічний клімат, який панує на дачі Ільєнків та в садибі Гробачевських.

Кордоном універсального міфологічного значення між садибою Гробачевських та дачею Ільєнків є Дніпро: дачу розташовано «по другий бік Дніпра», «прокляте гніздо» – «над Дніпром, що вертикально структурує міфопростір драми. «Власне, будь-які підвищення й акти підняття над землею наділяються семантикою божественної сакральності, неба, життя та відродження, тоді як заглибини та, відповідно, акти опускання мисляться пов'язаними з хтонізмом, підземною сферою, вмиранням та смертю» [140, с. 122]. На нашу думку, позиція верху вказує на ієрархічне структурування соціуму, походження, високий соціальний статус мешканців родового «гнізда». Але дворянське обійстя втрачає сакральне значення в житті людини та суспільстві. Перші три дії розгортаються в маєтку Гробачевських, а остання – на дачі Ільєнків. Переправа між ними з одного берега на інший алегорично віддзеркалює перехід від старого до нового, набуття інакшого статусу й нового життя. Можемо стверджувати, що пагорб із маєтком Гробачевських і є світовою віссю міфопростору драми. Поширеним знаком центру є світове древо, вершина якого увінчується гніздом – етимологічно типовим першожитлом [140, с. 127]. Тож роль axis mundi, якому загрожує новочасся, виконує в драмі родовий маєток: «***Леонід.*** *Сім'я їх схожа з тим деревом, у котрого черви підточили корінь: попереду починає псуватись стара дупласта цівка, потім – одна гілка, найслабша, друга, третя, аж поки настане край ... Ну, скажіть, хіба я не правду казав тоді у їх про виродження?»* [292, с. 61].

Н. Петров виділив універсальну структуру есхатологічного міфу, засновану на трьох структурних блоках, де перший передбачає глобальну деформацію світопорядку, культурних норм і правил, яку автор драматично моделює через знищенння незмінного устрою дворянського гнізда: батьки не є авторитетом для дітей, чоловік не поважає дружину, а дружина не виконує своїх обов'язків, уся сім'я живе гріховним життям. Будинок, що переходить від батьків до дітей, від дітей до онуків як запорука зв'язку між поколіннями, вже не є гарантом міцності, захищеності. С. Черкасенко наголошує, що зв'язок поколінь утрачено, внаслідок

цього молодь збайдужіла до родинних цінностей. У цьому просторі запанувала дисгармонія. Автор переконаний, що гармонію поверне батькова позиція патріархального авторитету, а материна – тільки вихованням дітей. Ситуація в садибі Гробачевських протилежна – батько Іполит Миколайович не цікавиться сім'єю, не любить та не поважає дітей, він зайнятий гонитвою за чужими жінками. Таку ж поведінку ловеласа-батька наслідує і його син Серж. Це формує міфологему нещасть як мінімум двох генерацій: «**Вікторія Францовна.** *Я, доню, вижила з твоїм батьком життя і, опріч горя, нічого не зазнала, та мабуть, і не буду бачить, бо ... не поділяю його поглядів, і він знає це, і не любить мене, а тільки для виду, на людях, поводиться зо мною, як з людиною* ...» [292, с. 12]. Відповідно брати й сестра теж не знаходять спільної мови, брати не розуміють та насміхаються з сестри. Мати ж Вікторія склала обов'язки берегині роду й бездіяльно спостерігає за плином подій: «**Тетяна Михайлівна**. *Дивно мені на Вікторію Францовну. Та я їх усіх держала-б в руках! Де-ж таки – така розпуста в сім'ї ... Молодий панич теж ... І мати допускає до цього. Та я йому ... не знаю, що зробила-б! А то така квочка: одно квокче ...»* [292, с. 59].

Гробачевські живуть під одним дахом, але відособлено – у кожного своя кімната: «***Маруся:*** *І вигадають отсі пани: про кожного особлива горниця, – що хоче, те й робить в ній* [292, с. 6]. Речовий світ будинку адекватний у драматичному моделюванні С. Черкасенка стосункам у сім'ї. Якщо традиційно в родинному домі стіл – це емблема зустрічі й спілкування поколінь, збереження усталених вартостей і традицій, місце спільної молитви родини за трапезою, то в будинку Гробачевських за столом у їдальні не збирається вся родина разом. І навпаки – на дачі Ільєнків довкруг столу збирається вся сім'я, у ній панують мир та злагода.

Підкреслимо й похмуру колористику садиби Гробачевських, що об'єднує зовнішній і внутрішній (психологічний) простір. Інтер'єр будинку зі старими стінами похмурий, нагадує гостям «конаючу істоту». З упорядкованого простору будинок Гробачевських перетворився на простір хаосу, де знищується людська душа і духовність. Й Ольга – це єдина, хто прагне відвернути катастрофу: «**Ольга**. *Коли я не можу, мамо. Чому воно у нас не так діється, як у людей? Поїдеш куди,*

душа спочиває, а вернешся, ще гірше робиться на серці. Здається, як би нічого не удержувало на світі, краще було б смерть собі заподіяти ...» [292, с. 12]. Вона намагається відшукати хоча б якийсь життєвий орієнтир у світі, що перетворюється в хаос. Але на заваді стає двоїстість її душі: «**Леонід**. *Вона зроду якась ненатуральна. В її вдачі все перемішалось: жадоба до життя і повне безсилля волі й розуму, жадоба веселощів, втіх до самозабуття і якась містична покірливість долі. А доля не дуже шанує бідну панночку. До того-ж іще родинні обставини*» [292, с. 60].

Автор обсервував і сценічно відтворив, які саме явища в цьому світі підлягають знищенню (без цього неможливе настання нового світу). Підтвердженням слугують характерні для християнської есхатології пророцтва, у яких ідеться про покарання людей: *«**Іван**. Мені здається, що вони всі не вмруть по-людському: або повивішуються, або хто повбиває. Я перший почухав-би руки на паничевих ребрах»* [292, с. 18]. Причину виродження Гробачевських автор ставить, зокрема, в залежність од гріховної поведінки чоловіків роду, які неморальними вчинками провокують розпад навколишнього патріархального простору: **«Іван**. *А це хіба люде?... Що дід, що батько, що синусі однакові. Бідна пані вже й рукою махнула на їх, нічого й не каже, сердешна. А панночка? Иноді плаче бідна. Хоч-би її посоромились. ... А тут ... пху! гидота! ... Та тут і в старовину, кажуть, було не ліпше: коли не вішались, то різались, або топились …*» [292, с. 17].

Однією з причин зміни раю на пекло в релігійному підтексті п'єси стає першогріх засновника роду: «***Іван***. *Років сорок тому повісився на горищі старший брат нашого пана. Він, кажуть, покохав циганку з табора і хотів одружитись з нею, а старий батько якось дізнався про це і звелів вибити її батогами і прогнав увесь циганський табор. Син пішов тоді й повісився*» [292, с. 17]. Мотив гріха, нетолерантності до ближнього є провідним у драмі. Причому відплата неминуча. Патріарх роду Микола Лукич першим зазнав покарання – втратив глузд і став посміхом слуг.

Другий (центральний) елемент структури есхатологічного міфу – момент розкриття повної істини про світ, що минає, і про всіх, хто жив у ньому і діяв,

момент підбиття підсумків історії. Опосередкована персоносферою авторська характеристика світу зроджує аналогію з пеклом на землі: «**Дуся**. *Сердешна Оля, їй не життя, а пекло. Пекло, душе мила, пекло ... Сором! Ми мужики, душе мила, а так не поводимось»* [292, с. 59]. Хоча міфологему дворянського гнізда наділено усіма зовнішніми ознаками земного раю, що поширюється і на подвір'я, господарські будівлі, сад, у якому призначають побачення й освідчуються в коханні, та локус саду, як і в Чехова, дуже збіднілий, основними деревами є осокори (тополі) – алюзії на нещасливу долю. Сад утратив своє сакральне значення раю і тепер це простір гріховних залицянь свекра Іполіта Гробачевського до своєї невістки Ліни (« ***Горпина***. *На очіх, душе мила, все на очіх ... Ось хоч-би учора ... ой, горенько! Молодий Гробачевський з панночкою наскочили у саду на старого пана й невістку. Старий обнімав і цілував молоду пані ...*» [292, с. 59]). Це простір невластивого національній традиції «снохачества», жахливого наміру батьковбивства: «*Молодий схопив старого за горло, невістка кинулася між їх рознімати ...*» [292, с. 59]. Цей замах спричинив першу суїцидальну спробу Ольги й поклав початок майбутнього руйнування родинного світу. Прикметно, що саме в саду Іполит Гробачевський проганяє служницю, матір позашлюбної дитини Сержа, – така дія практично в кожній культурі знаменує відсутність майбутнього цього роду, деструктивність його екзистенції.

Третій структурний блок есхатологічного міфу – опис прийдешнього світу, який настане після загибелі нинішнього. У всіх варіантах есхатологічного міфу новий світ зображено кращим, здатним подолати суперечності нинішнього світу. Новий тип житла – дача – є авторським протиставленням дворянському гнізду, розгорнутою метафорою і втіленням прийдешнього щасливого життя. Четверта дія відбувається на дачі Ільєнків. Її інтер'єр і екстер'єр вказує на простоту та скромність його мешканців. Кімната, водночас і кухня та вітальня, – сакральний центр дачі. Важливим просторовим компонентом будинку є двері, що втілюють зв'язок житла із зовнішнім світом. Стіл як предмет побуту виконує символічну функцію об'єднання людей: за столом збирається вся родина Ільєнків та гості. Берегинею хатнього простору є Тетяна Михайлівна, яка має особливий статус –стежить за порядком.

Важлива деталь – це ключі в її руках, відтак людині з ключами доступний весь простір будинку, вона відає всім у домі.

У драмі художньо реалізовано ще одну міфологічно зумовлену бінарну опозицію «життя – смерть». Самогубство Ольги Гробачевської, у часі пізніше від оголошення про одруження Шаха та Дусі, стає протиставленням і водночас діалектичною єдністю життя і смерті. Ф. Петров зазначає, що спрямованість таких есхатологічних міфів – жертовна. Основний їхній зміст полягає в необхідності проходження людиною і світом шляху своєї долі через власну загибель для майбутнього очищення і відродження в новому вигляді [203, с. 99]. Самогубство Ольги в традиційний фольклорний спосіб (утоплення) – смерть-звільнення, порятунок від ненависного життя і водночас початок руйнування світу, яке в християнській есхатології можна порівняти із загибеллю землі у хвилях океану. Це в есхатологічному міфі асоціюється з набуттям нового статусу світу, якому передують ліквідація старого, втрата і тимчасовий стан соціального хаосу.

Таким чином, драма «В старім гнізді» є характерним прикладом естетичного моделювання есхатологічної історії одного роду, у координатах якої райське життя дворянського гнізда внаслідок первородного гріха – морального падіння засновника роду та наступних проступків інших чоловіків роду, – неминуче веде до духовної катастрофи, зубожіння і, врешті, до смерті. У драмі відбулася десакралізація Раю – руйнування дворянського гнізда, яке перетворюється на пекло, стає «проклятим». У міфологічній свідомості панський маєток як родинне життя є уособленням не просто родинної традиції, охоронцем сімейних цінностей, але й джерелом зв'язку з історичним минулим. Есхатологічна модель світу, за С. Черкасенком, має такий розвиток: дворянський маєток з його жителями, колись осердя не просто родинної традиції, а й гарант сімейних традицій, зв'язків з історичним минулим, втрачає функціональне призначення і перебуває на межі виродження. Есхатологічна модель світу у драмі побудована за старозавітною традицією, яка не передбачає руйнування Космосу, а його очищення, відродження і відновлення (за допомогою води) у своїй первісній славі. Більш того, кінець Світу є розплатою людей за свої гріхи.

У драмі «Старе гніздо» реалізовано есхатологічну модель песимістичного майбутнього панського роду. У «Казці старого млина» (1913) натомість відтворено кінець світу-космосу засобом бінарної опозиції «зміна старого новим». Як і в «Старому гнізді», есхатологічний мотив віднотовано уже в «казковій» назві твору.

Міфопростір у «Казці старого млина» поділено на сакральний та профанний. Сакральний – гірська галявина як священне місце символізує гармонійну цілісність, де поруч можуть співіснувати люди та природа. Цей міфопростір пов'язаний з любов'ю, повагою, совістю, честю людини та вірою в Бога, що породжує світло людської душі. Профанний характеризує буденне життя протагоніста, його неприкаяне становище у світі. С. Черкасенко передбачив можливість єдності й гармонії сакрального та буденного, за умови дотримання певних правил.

Центром сакрального в драмі є млин, який стоїть на скелистому протилежному березі. На нашу думку, старий млин – одна з трансформацій міфологеми Древа життя, подібно до дуба дядька Лева з «Лісової пісні» Лесі Українки – філіацією епірського дуба Зевса. Древо життя, цей український Ігдрассіль, уособлює єдність усього сакрального простору. Обертання лопастей млина кодує циклічність часу: зміну сезонів року, дорослішання та старіння людини, піднесення і занепад цивілізацій, падіння і знов відродження [99, с. 313]. Але цей млин зупинився, що вказує на ретардацію часу. Природній світ гармонійний, він є «землею обітованною», у ньому створено ідеальні умови для життя людини. Тут ніхто не потребує гарувати, бо природа дарує людям нескінченні блага: «*Земля обітована ... Час настане / І потече враз молоком і медом ...*» [292, с. 9]. Автор асоціює її з казкою. У драмі «алегоризується сама візія Казки, що набуває характеру певного топосу, іконографічного знаку утопії ідилічного світу. У драмі концепту Казка надається переважно ціннісна ознака» [102, с. 230].

Древо життя завжди має яскраво виражену центральну верхню квітку, яка символізує собою Вогонь Життя, що палає постійно, не згасає. У міфопоетичному ансамблі драми цією верхівкою постає млин. Патронами древа-млина є два світлосяйні духи-ангели (у християнській традиції) або пташки (у народній інтерпретації). Роль таких ангелів-хранителів виконують Дід-мельник та

мельниківна Мар'яна. Робітникам Мар'яна ввижається в зооморфній подобі – вони чули голос зозулі, хоча насправді то Мар'яна кликала на допомогу. Допоки стоїть старий млин, доти існує життя у світі. Млин же стоятиме, поки його оберігають ангели-охоронці. Захищав сакральний простір від людей, які хотіли знищити його, і Дід-мельник, але не Густав Ваґнер, який самовпевнено вважає себе тим, «*хто цій пустелі скаже: оживи! / І вмить вона, як в казці, оживе*» [292, с. 12].

Прагнення перекроїти створену Богом казку на свій лад приносить лише нещастя. Ваґнер дає дикому степу промислове життя, стає власником шахт і заводів, але водночас він знищує земну і людську красу. Есхатологічна модель драми реалізується через всесвітню пожежу. Спочатку робітники намагаються зруйнувати млин: «**Крамаренко**. *Ну, що ж, коли не відчините дверей, / – Рубайте їх та будемо кінчати. / (Перший і другий робітники підходять до дверей і починають ламати їх. Удари сокир голосною луною відбиваються в скелях на тім боці.)* **Перший робітник.** *Диви, яке міцне: / коли не дуб, / То груша. (Рубає.)*» [292, с. 132]. Власне, дуб та груша в українців незрідка ототожнюється з Древом Життя. Світове Древо в міфологічних уявленнях багатьох народів, зокрема, і українців, своєрідний зразок космічного ладу, перехід від хаосу до упорядкованого світу. Дід-мельник зрозумів, що не зможе врятувати млин від робітників, тому вирішує спалити млин і сомоспаленням переродити цей світ. Така жертва свідчить, як писав М. Еліаде, «не про особливу жорстокість, а насамперед про сакралізацію життя. Ставлячи поруч життя і смерть, люди архаїчної свідомості уявляли порядок-космос як подолання смерті, утвердження життя над смертю. Принесення людини в жертву переживалось як повернення до стану хаосу, у якому смерть і життя невіддільні, і як відтворення акту упорядкування світу, акту творіння, внаслідок якого смертю ж долається смерть. Це уявлення збереглось і в християнському "смертію смерть поправ"» [100, с. 20]. Спогади про принесення в жертву богам старих людей збереглися з досить близьких часів, зокрема й у слов'ян.

У міфопросторі драми берег як граничний топос означує зону меж із потойбічним світом. Дід-мельник, а пізніше Мар'яна, ходять берегом (це їхнє земне життя), а поруч чекає водяник (топос потойбіччя). Зазначимо, що топос берега

створює певну замкненість міфопростору драми, але автор «розмикає» його топосом степу, щоб підкреслити безмежність світу: «*Із степу лине ледве чутний, тужливий плач отари*» [292, с. 5]. Ремарка «плач отари» прочитується як своєрідна пересторога, символ суму за цією казкою-світом, у якому природа і людина живуть у гармонії. Також степ належить до «кола проміжних, прикордонних континуумів» [140, с. 181], які розташовані між сакральною і профанною зонами. Цей проміжний локус заселяють маргінали (ковалі, пастухи, гончарі, мельники), «люди, що живуть чи працюють на периферії культурного простору та спілкуються з чужою білому світові культури природою» [140, с. 177]. Саме тут мешкає німий чабан Юрко, що грає на сопілці. Чабан (пастух) назагал у міфопоетичній традиції – божество і культурний герой-трікстер. Він виконує функції охоронця, захисника, годувальника, путівника, месії, патріарха, вождя і т. п. і вважається причетним до природної мудрості, таємниці спілкування з тваринами і рослинами, небесним і підземним світами, ідеї часу (особливо в скотарських традиціях).

В українському фольклорі сопілка – це знак самотності особистості, естетизму внутрішнього світу людини. Сопілка – вияв не тільки краси душі, кохання, а й узагальнений символ мистецтва та його впливу на людину. У В. Войтовича сопілка означає радість, молодість, оскільки вона закликала молодь на початок «вулиці» – спільні розваги дівчат та парубків. Ми чуємо спів сопілки, коли Мар'яна розмовляє з водяником, а потім героїня танцює під сопілку жагучий танець, яким зачарувала Ваґнера. Співом сопілки Юрко застерігає Мар'яну від поцілунку з Ваґнером. Чабан ламає сопілку після того, як Мар'яна не хоче чути його; перебуваючи в профанному просторі, до звуків сопілки все частіше прислухається Мар'яна в будинку Ваґнера. Ці звуки нагадують їй про те, хто вона є, про її зв'язок з природою, про волю, яку вона мала. Як і у фольклорі, сопілка чує і бачить те, що люди від інших хотіли приховати. Так чабан Юрко без слів розповідає Мар'яні про те, що насправді зробив Ваґнер зі степом, що він хоче зруйнувати млин та виселити мельника: «*Замовкли співи степу чарівні / За гомоном людським, машинним ревом. / І пишнії барвисті килими / В руйновище і смітник обернулись. / Грай, грай. А млин, старенький млин / Ущух навік і журно похилився, / Мов дід старий під тягарем життя. Сміється дід,*

зелений дідько плаче, / А я щаслива тут ...» [292, с. 63]. Сопілка також є музичним відповідником зовнішньої та внутрішньої гармонії людини з природою, екології людської душі. Сопілка є й медіатором між людиною та природою. Поки грає чабан на сопілці, цей зв'язок ще відчутний. Ваґнер же, убивши чабана Юрка, розриває цей зв'язок. Тобто сопілка є нагадуванням про небезпеку втрати людством духовних вартостей.

Міфопоетичний час і простір зливаються в одне ціле, міфопоетичний час стає формою існування простору [252, с. 23]. Дія в драмі починається з настання ночі навесні, а завершується на світанку. Це прослідковується з фраз Діда-мельника: «Вешняк на річці», інакше весняна повінь на річці, під час якої млин може безперестанно працювати. Автор створює образ сакральної чарівної ночі (час, коли багато що стає можливим) із використанням традиційних у слов'янській міфології її супутників – місяця й зірок: «*В туман легкий повиє верби й скелі, / Приспить дурну зозулю десь у лузі / І викличе на небо тихі зорі ...* » [292, с. 7]. Це підтверджує єдність трьох світів: долинного (підземного), земного та горішнього (небо). Важливо й те, що ніч символізує час розквіту любові й випробування пристрасті. З міфологемою ночі автор пов'язує мотив кохання. На ніч припадає – і це знаменно – знайомство Ваґнера з Мар'яною, зародження їхнього кохання. Це нагадує ритуал ієрогамії, за яким Мар'яна (Верховная жриця) вибирала Ваґнера (молодого хлопця) під час церемонії священного шлюбу, який святкувався щорічно під час весняного рівнодення. Символічно цей шлюб засвідчився поцілунком.

Твір скомпоновано таким чином, що перша дія локалізується на березі ріки. Топос річки – це ще й перехідна межа між світами, що ділить простір на «свій» і «чужий». Вартовими кордонів цього міфопростору є гребля річки та її жителі. Не всі можуть переходити греблю, а тільки ті, хто живе з природою в гармонії. Автор використовує традиційне для української літератури та фольклору трактування образу води як символу руху, змінності та плинності часу і життя, людського буття. Якщо на початку п'єси ріка була спокійною, ледве шуміла і підтекстово засвідчувала певну впорядкованість життя, то в четвертій дії ріка перетворюється на вир, який люто реве. Тут вода символізує стан хаосу, невпорядкованості, який

руйнує гармонійний світ. Спостерігаємо певний часовий рух зміни світу від старого до нового. Перша зустріч, а пізніше й зіткнення між головними героями також стається на березі річки, там само конфлікт трагічно завершується – Мар'яна кидається у вир, коли Ваґнер залишається на березі. Мар'яна переходить у потойбіччя через воду: «*Вона запевне оживе, та не для вас, – Для Вагнерів навік умерла Казка!*» [292, с. 138]. Невипадково, що в сакральному просторі, який організовано циклічно, помирає від кулі Ваґнера чабан Юрко.

Річка відмежовує сакральний простір від профанного. Млин на скелястому березі становить власний світ, який живе за своїми законами. Кожен по-різному бачить це місце. Для Вагнера – це «*Занедбана земля … Сиділи тут / Десятки років панські покоління, / Мов пугачі в ярах, і брали те, / Що в руки їм плило само, зусиль / Найменших не вживали …*» [292, с. 9], тому це «*і царство сна, і царство забуття*» [292, с. 10]. Крамаренко розуміє, що «*Тут є місця, де не ступала ще / Нога людська, хіба що вівчарева … / Земля обітована … Час настане / І потече враз молоком і медом …*» [292, с. 9]. За традицією, землею обітованою називають Палестину та її серце Єрусалим. Як зазначає М. Еліаде, «Єрусалим є містом, яке побудоване за міфічною моделлю небесного граду» [67, с. 38], що і вказує на сакральність цього місця. А на думку В. Топорова, «до центру веде шлях, який пов'язує найвіддаленішу периферію з вищою сакральною цінністю. Рух по простору до центру підтверджує дійсність-істинність самого простору» [254, с. 34]. У п'єсі для Подорожнього це місце, де є «жива вода» – один із світотворчих елементів, першооснова всього сущого, початок життя: «*Шукать води живої по світах, Щоб казку воскресить*» [292, с. 17]. Мар'яна антропоморфно сприймає це місце: «*Тут все живе. Он спить і диха степ: / Як тільки сонечко позолотить / Шпилі цих скель, то він загомонить, / Озвуться скелі голосно луною. / Ген-ген у лузі закує зозуля, / Зашепчуть верби з вітром-пустуном / І зашумить шовковая трава; / До сонця річка радо засміється …*» [292, с. 24].

Опозиція «свій – чужий» побудована на протиставленні двох світів. Найголовніше в упорядкуванні – відділити «свій» світ від «чужого». Спершу для Ваґнера з Крамаренком «свій» світ олюднений, це світ культури, якому

протиставляється світ «чужого», ворожого, дикого. Для Ваґнера світ природи був чужим, задля його освоєння виконують дві ритуальні значущі процедури: спільна трапезу та обмін жінкою, що нагадує своєрідний «шлюбний контракт» [211, с. 14], властивий індоєвропейській міфології. Такий «шлюбний контракт» укладали з метою творіння із хаосу порядку, космосу. Таким чином, «світ чужого означувався як "жіночий" світ, світ свого – як "чоловічий" світ» [211, с. 15]. «Світ "свого", світ порядку протистоїть світові "чужого" так само, як культура – натурі, освоєне і опрацьоване – дикому. Універсальним символом дикого і природного є сире, культурного і освоєного – варене і вогонь (пізніше – золото, гроші)» [211, с. 15]. Так Трохим бере молоко в млині для свого господаря, а Ваґнер платить за це грошима: «**Ваґнер.** *У тім млині запевне хтось лише: / Спитай там молока. Ось гроші на*» [110, с. 13].

З есхатологічним міфом тісно пов'язана міфологема месії, який передрікає настання кінця світу і є єдиною надією на порятунок. На образному рівні міфологема месії представлена в образі Ваґнера, який прийшов врятувати ці місця «від панських пугачів»: «*Збудив би що прадавню, мертву тишу, / Як регіт хмар грозових будить ніч. / І царство сна, і царство забуття / Я обернув би дужою рукою / У царство творчого життя і праці*» [292, с. 10]. Ваґнер – модерністський тип нового ніцшіанського героя, надлюдини, що уособлює руйнівний та творчий первні водночас, де проявляється дуальність його душі. Він своїми діями руйнує ідеальний простір природи, перетворюючи його в хаос. Його мета – принести нове життя в це місце: «*Я вже сказав. Створю новую казку, / Я розведу такі огні, що з сонцем / Поборяться вони страшним проміттям, / І все навкруг од стогону машин / Прокинеться до справжнього життя*» [292, с. 28]. Водночас Ваґнер є творцем ідеального «царства дужих» з урбаністичними складовими.

Ваґнер знищує природу незайманих степів: тим самим убиває, все що робило Мар'яну схожою з фантастичною істотою. Життя Мар'яни у світі природи, у сакральному просторі, розгорнутому до нескінченності, не тільки сприяє її гармонії зі світом природи, а й позначене впливом зовнішніх реалій на психологічний стан. Протагоністка, покинувши сакральний простір, втратила й свою красу, чарівність,

яка вподібнювала її міфічній красуні. Її не впізнав навіть дід-мельник: *«Хіба така Мар'яна, як отся?/ Мар'яна сонечком мені сияла ... / Вродлива й молода, як та весна, / Цвіла вона в степу, мов пишна квітка. / А ще – як у віночку, то й очей / Не одірвав би од такої вроди. / А ця – як смерть, бліда. / Замісць квіток, / Зима послалася на лицях в неї. / Русалка то ...»* [292, с. 126].

Профанний простір драми поширено на будинок Ваґнера. Назагал у міфології будинок знаменує порядок часопростору. Дім – знак ладу, порядку в душі людини. Але будинок Ваґнера символізує певний хаос та ідентифікуються з випадковістю, невпорядкованістю, незахищеністю духовних цінностей. Сакральність і значущість і далі є для нього недоступними. Тому й млин для Ваґнера – старе, нікому не потрібне місце, цінне лише глибоке дно для греблі. Для Мар'яни ж профанний простір є чужим. У хаті вона відгороджена від світу «свого», від сакрального простору своєрідною межею – вікном. Як зазначає М. Попович, «вхід через двері регламентований, дозволений тип сполучення з «чужим», через вікно – нерегламентований. Вікно осмислювалось як око дому, а сполучення з чужим світом мало свої закони: люди не могли бачити той світ, той світ не міг бачити живих людей» [211, с. 34]. З профанного простору Мар'яна могла через вікно лише милуватися сакральним простором, який покинула заради коханого, пізнавати зовнішній світ і милуватися ним, навіть ціною власної безпеки. Вікно для Мар'яни – це своєрідний кордон між цивілізацією та природою. Відчинене вікно, через яке Мар'яна чує спів сопілки, дає можливість пригадати все те, що робило її щасливою: «*Знов дослухається; сопілку чути виразніш. Мар'яна, прояснівши, схоплюється й жадливо дивиться в одчинене вікно — вся порив, вся зустріч. Підходить, зрадівши, до нього, але, впізнавши, відходить, розчарована, до вікна й стоїть, утопивши погляд у сад, звідкіль чути тиху гру Юркову»* [292, с. 57]. Місце міфологічного мотиву приходу закоханого чабана до Мар'яни теж пов'язане з вікном. Але вікно – це не тільки вхід до «того» світу, а й вихід із нього. Цей аспект автор урахував в епізоді, коли Юрко рятує Мар'яну та виносить із будинку через вікно (аналогічний відгомін міфологічних вірувань ще є в поховальних обрядах доволі пізнього

походження: небіжчика виносили з хати не через двері – шлях живих, а через вікно). Спосіб, у який Юрко врятував Мар'яну, передбачив їхню загибель.

Час у міфопоетичній картині світу організований циклічно, передає одвічний кругообіг життя. Есхатологічна модель передбачає розповіді-пророцтва про невідворотний кінець світу, так і в С. Черкасенка – «устами резонера»: «**Подорожній**: *І казка – факт / На певний час. Живе тут казка степу, / Як легіт – ніжная, як фея – красна. / І все навкруг – і степ, і срібні хвилі, / І дикі скелі, хмари у блакиті, / І вільний вітер, ніч і день, – усе Живе. Але я почуваю вже, / Що йде нова натомість казка ваша, / І казка степу вмре, як ваша прийде. / А там – заявиться нова, і вашій / Умерти доведеться* ...» [292, с. 22]. Зіткнення двох світів закінчується перемогою космічних сил та відтермінованим створенням нового, але за зразком старого, світу: «**Сусанна**. *Вона ще оживе ... О, так! Вона / З певне оживе, та не для вас,– / Для Ваґнерів навік умерла Казка!..*» [292, с. 137]. У драмі С. Черкасенко намагався об'єднати два світи, сакральний та профанний, щоб створити новий за допомогою любові та уникнути руйнування старого. Два світи перетнулися, щоби синтезувати один, без руйнування, за допомогою храму Любові.

Таким чином, есхатологічну модель світу в драмі «Казка старого млина» побудовано за зразком есхатологічних міфів, поширених серед первісних народів (М. Еліаде). Більшість таких міфів передбачають, що за знищенням вогнем «старого світу» буде нове творіння за зразком першопочатку, золотим віком – своєрідним раєм, де люди жили довго і їхнє життя здавалося подібне існуванню богів. С. Черкасенко звертається до мотиву первісної гармонії людини і природи, ідеалізуючи первісне життя та побут, язичницький світогляд. Однією з основних причин кінця світу є гріхи людей та старіння світу.

Міфологічну модель світу в драмі «Казка старого млина» побудовано на бінарних опозиціях: просторових («верх – низ», «лівий – правий», «небо – земля», «будинок – ліс»), часових («день – ніч»). Дуальність міфологічного світоуявлення уформовано на антиномії двох світів – світу олюдненого, профанного, «чужого» буття як світу цивілізації, з одного боку, та світу «свого», сакрального, природнього – з іншого. Проблематику «натури і культури» опрацьовуватимуть (після Лесі

Українки та С. Черкасенка) драматурги наступних десятиліть – від І. Кочерги до І. Драча.

3.2 Аспекти міфологічного дискурсу одноактних драм

З 1901 до 1910 р. С. Черкасенко учителював на Лідіївських рудниках (сучасна шахта Лідіївка у м. Донецьку). Саме в цей період з'явилися драматичні твори «Жах», «Повинен», «Хуртовина» (1908), які присвячено революційним подіям 1905 – 1907 рр., що, на нашу думку, сприяли використанню автором есхатологічних мотивів. Серед одноактівок найпопулярнішими були «Вечірній гість» (1924), «Чудо святого Миколая» (1925), «Жах» (1908). «П'єси з успіхом ставилися па початку 20-х рр. не тільки в народних театральних колективах, але й таких відомих, як театр Миколи Садовського, Кийдрам, Перший народний театр ім. Т. Г. Шевченка, театр ім. І. Франка та ін.» [17, с. 44]. В українській літературі поч. XX ст. цей жанр використовували Леся Українка («Прощання», 1896; «Айша та Мохаммед», 1907), Олександр Олесь («При світлі ватри», 1913; «Місячна пісня», 1917; «Осінь», 1913; «Осінньої ночі», 1914) Л. Старицька-Черняхівська («Сапфо», 1896; «Ноктюрн», 1908) та ін.

С. Хороб виділив такі ознаки одноактних драм: невеликий розмір, висвітлення одного епізоду, обмежена кількість дійових осіб, що «надає одноактній драмі єдності й одноразовості загального ефекту сюжетно-тематичної лінії, концентрації провідної думки, глибшого психологізму» [264, с. 78]. Серед низки малих жанрових форм вирізняють – драматичні діалоги, драматичні малюнки, драматичні етюди, драматичні балади, драматичні ескізи. С. Черкасенко свої одноактівки «Жах» (1908) називає драматичним ескізом, а «Повинен» (1908) – драматичним етюдом, використовуючи прийоми і засоби поетики символістської драми. Погоджуємося з С. Хоробом та М. Кудрявцевим, що «образи твору носять абстрактно-символічний характер, у кожному з них бачимо носіїв певних ідейних переконань, уособлюючи соціальний характер неоднорідного і розмежованого українського суспільства, розбурханого революцією» [122, с. 150].

У творах кінця XIX – початку XX ст. під тиском дійсності культивуються есхатологічні та апокаліптичні мотиви, у яких часопростір побудовано як «недосконале минуле (наприклад, у християнській свідомості – нечестиве язичництво), сучасне як вибір (дотримуватися чи не дотримуватись віри, вірити чи не вірити в боже об'явлення), майбутнє, залежне від актуального вибору (небо чи пекло)» [138, с. 162]. Апокаліпсис сіл-кладовищ України П. Куліш не без підстав убачав у забутті народом традицій, свого рідного слова. Останнім із могікан лише старець із бандурою «сіє» українське слово й пісню.

В. Пачовський пов'язав апокаліптичні мотиви не з людським фактором, а з першостихіями, водою та повітрям, що породили бурю («За шумом бурі»): «*Весь сьвіт як безодня ... / Кровавим безладом / Горить преісподня / Бухає Месть і Краса! / Розпадуть ся градом старі небеса!*» [200, с. 470]. Автор у збірному образі – християнських рис диявола та слов'янського Дива – Демона бурі, відтворив космогонічний міф. Танцюючи шалений танець із вітром так, що земля нагадує «преісподню» та Содом, Демон бурі має на меті з хаосу, змивши «Нудьгу та Тривогу», сотворити оновлену землю – «вітхнеся Духом Творця». Про суспільну цю «горобину ніч» сильно писали М. Старицький, В. Самійленко, П. Тичина.

У «Сні української ночі» (1893) В. Пачовський використав есхатологічні моделі часу при відтворенні бездержавності української нації. Події у трагедії відбуваються вночі – і це символізує біду, кровопролиття. «Тимчасова смерть» – оніричний прийом (студенти засинають від чар Демона), першочас подано як періоду загального добробуту.

Апокаліптичні картини поезії Олександра Олеся народжуються з біблійних пророцтв, що пов'язані із всесвітнім потопом та символічно відтворюють конфлікт між Добром і Злом: «*Залив всю землю океан ... / Сичать, шумлять дощів потоки. /Ревуть-гримлять громи-пророки, / І скрізь пітьма, і скрізь туман. / Ніде нікого навкруги ...*». Автор вірить, що в Судний День, прозвучить сурма – настане день воскресіння України (поезія «Слухайте, слухайте! Сурма гримить»).

С. Черкасенко у драматичному ескізі «Жах» (1908) проблему винищення психології рабства опрацьовує в драматургічний спосіб, асоціюючи гнів ображених

наймитів із гнівом Божим, а суд Божий як справедливе покарання ображених своїм гнобителям. Автор «психологічно і мовно достовірно передав сам стан очікування, невпевненості та жаху родини, що, перебираючи в пам'яті минуле, наче сповідаються один одному в содіяних гріхах чи злочинах» [264, с. 82].

Сюжет твору нагадує християнський новозавітний сюжет Судного дня, коли кожен отримає за свої діяння та вчинки. Судний день – в есхатологічних віруваннях – останній суд, що буде звершений над людьми з метою виявлення праведників і грішників і визначення нагороди першим та покарання другим.

У драматичному ескізі усі члени родини очікують покарання за ганебні діяння Старшого і Середульшого братів. Протягом ночі всі переживають цілий спектр емоцій від страху, відчаю, покори до люті, а темнота, тиша, обмежений простір кімнати, постійний страх та жах від кожного звуку окреслюють простір, створюючи апокаліптичний настрій твору: «**Менший**. *Ви жорстокі люде. Ви з людьми поводилися, як із собаками, а зараз ганебно тремтите, чекаючи кари від них*» [293, с. 356]. Апокаліптичний варіант сюжету об'єднує низку біблійних есхатологічних мотивів: стирання грані між ніччю і днем («**Менший**. *Сидіти щоночі на чатах, тремтіти від кожного подиху вітру, обертати ніч у день, а день у ніч – се божевілля*» [293, с. 356]); зміну сімейного устрою: покритки підкидають дітей їхнім кривдникам, сини піднімають руку на батька (**Старший і Середульший**. (*схоплюються розлютовані) Чи замовкнеш, дідьку старий! (підступають до батька)*. «**Батько**. … *Нехай б'ють, зневажають батька*» [293, с. 361]); події відбуваються вночі, що асоціюється з темрявою як неосяжною часовою характеристикою.

В одному з листів С. Черкасенко згадує про життєві прототипи «Жаху» (сини сім'ї Сич, які «романсували потай з наймичками, як я пізніш довідався, й навіть витерплювати ганебні скандали, коли «плод любви несчастной» бідолашної наймички, бувало не раз, опинявся вночі на ґанку й своїм «протестом» будив усіх у хаті» [114, с. 78], що він пізніше використав для написання драматичного етюду.

Есхатологічний мотив у драмі передано через нічні жахливі емоційні випробовування родини власника земельного маєтку, що перебувають в очікуванні

розплати в будь-яку хвилину від робітників, скривджених Старшим та Середульшим синами. Через психологічні переживання однієї сім'ї автор зображає моральний стан суспільства на тлі революційних подій. С. Хороб вказує на використання С. Черкасенком експресіоністських прийомів «в неонатуралістичних та символістських драмах («Жах», «Повинен»), де особистість людини проступає на тлі містично-візіонерських, ексцентричних обставин і ситуацій із відчуттями страху, каяття, упокорення, а драматична дія розчиняється у прагненнях і мріях про скоріше завершення цього надлюдського випробування» [282, с. 45].

З есхатологічним мотивом у драматичному ескізі пов'язано зміну усталеного часового порядку, час поділено на минулий та теперішній: минулий асоціюється з раєм («**Батько**. *Ми з старою вік прожили, й за нашої пам'яті не було, щоб наймит пішов від нас без зароблeного ним, з прокльонами, з нахвалкою й погрозами. Ми жили лагідно, по-божому, й люди нас знали, й ми їх знали …*» [293, с. 360]), а теперішній час дії (1905 – 1907рр.) – з пеклом («**Батько**. *Ми не зазнавали таких часів. Ніколи наймити не нахвалялися палити нас, а наймички не кидали дітей не ганках*» [293, с. 356]). За допомогою опозиції «світло – темрява» автор характеризує краще життя в минулому та психологічно важкий теперішній час.

Опозиція «світло – темрява» тлумачиться і як руйнування душі людини, руйнування моральності в суспільстві: «**Менший**. *Хочете бути людьми, хочете бути спокійними – поодчиняйте двері й вікна серця вашого! Геть зневагу до людей, геть запеклість! Смійтесь – не дивіться вовками, співайте – не мовчіть понуро, дайте приступу свіжого повітря, весні, що пишно розвивається там, поза межами нашої тюрми*» [293, с. 357]. Слова Меншого брата вказують на шлях із темряви душі до світла, до тихого спокійного життя в майбутньому. Лише такі зміни в людині та в суспільстві врятують від розплати, адже від гріхів не можна заховатися навіть за кількома замками.

Есхатологічний мотив проглядається і в деталях інтер'єру хати, що зазначені в ремарках: «*двері зачинені на засув, вікна знадвору закрито віконницями*» [293, с. 354]. Зачинені двері слугують межовим кордоном, виконують функцію удаваного захисту від реального світу, у якому чекає розплата. Зачинені вікна

вказують на ізольованість сім'ї від зовнішнього світу, закритість душі героїв від проникнення нових поглядів. Члени цієї сім'ї не готові до нових змін у суспільстві, окрім Меншого, що «*має чисту, кришталеву душу, не зіпсовану огидою життя вдачу*» [293, с. 356] та демократичні погляди на життя. Ось чому він і першим бачив сонячне проміння, що проступало крізь зачинені віконниці, яке Старший сприймає як пожежу справедливої розплати за вчинені гріхи. У творі сонячна символіка асоціюється з ідеєю очищення, спасіння, надією на нове життя, адже з появою світла в кімнаті все емоційне напруження зникає. На противагу темрява (ніч) символізує земні страждання, духовну темноту, безперспективність.

Есхатологічний мотив використано і в драматичному етюді «Повинен» (1908), в якому темрява асоціюється з «темним, важким періодом» у житті шахтарської родини та і шахтарського поселення. Ажде саме вночі прийшли солдати, щоб зупинити повстання шахтарів, і це найважливіший час для шахтарів у боротьбі за соціальну справедливість, час, що потребує громадянської активності. Тому зрозумілим є бажання сина шахтаря допомогти своїм «товаришам», незважаючи на важку хворобу і передбачення своєї смерті: «**Син**. *Я належу їм і через їх тільки вам. Їхнє горе – ваше горе, їхнє щастя – ваше щастя. Власне горе, власне щастя ніщо. Моя поміч тепер найбільше потрібна. Я йду!*» [293, с. 371]. Вчинок сина суголосний із біблійним мотивом жертовності Ісуса Христа заради порятунку людства. Для батьків такий вчинок сина не зрозумілий, і тому вони в будь-який спосіб прагнуть залишити сина вдома в цей важкий час. Мати, що є берегинею роду, як ніхто інший відчуває смерть сина, про яку сповіщають тривожні сни («**Мати**. … *Ні, давно вже не бачила (*у сні – доп. наше – М. М.) *нічого гарного. Мабуть, перевелося на світі все гарне і верзеться саме лихе …*» [293, с. 364]). Зокрема, міфологічний орнітообраз крука, який побачила мати уві сні, знаменує передчуття біди, нещастя, смерті: «**Мати**. *Місячна ніч і тиша. Якась страшна тиша. І місяць червоний-червоний. І сніг червоний … І досі в очах мають ті крила (крука)*» [293, с. 363]. У слов'янській міфології червоний колір асоціюється з кров'ю воїнів, які в битвах полягли за свій народ, а в християнській міфології – символ чоловічого первня, символ страждань, пролитої крові Сина Божого заради спасіння людства.

Автор акцентує увагу на стражданнях матері, яка передчуває загибель свого єдиного сина. Мати на противагу біблійній Діві Марії не могла миритися з жертовністю сина заради інших, тому вона й не пускала його на шахту, відчуваючи його загибель: «**Мати**. *Його вб'ють … Я знаю. Чує моє серце, що він не вернеться.*» [293, с. 371]. Вона до останнього не могла змиритися, тому й примушувала батька йти та вберегти єдиного сина: «**Мати**. *Я побіжу туди! Я захищу його, я обрятую його! О сину мій! Я приверну його своїми сльозами! Він не лихий. Він зглянеться …*» [293, 372]. До кульмінаційного моменту (товариші принесли мертвого сина) репліки матері нагадують голосіння за мертвим. Смерть сина автор драматично змоделював як згасання лампи на родинному столі. І знову розв'язку етюду автор пов'язує із сонячною символікою («**Менша дочка**. *Вже ранок … ніч минула … я бачила, як сходить сонце …*» [293, с.372]), що вселяє надію на кращі зміни в майбутньому, настанням справедливості в суспільстві, завдяки смерті сина.

Боротьба за незалежність, за свободу у міфомисленні українського народу елімінує стани жертовності та відваги. Міфологема жертовності в поезії Олени Пчілки має національне забарвлення і водночас сполучається із міфологемою Хресного шляху, який кожному українцеві треба пройти до кінця («Прощання»). Мотив жертовності в ліриці Лесі Українки конкретизується в історіях Прометея та Ісуса Христа, а терновий вінець на їхніх головах – символ страждань заради людства. У поезії «Завжди терновий вінець» (1900) міфологема Хресного шляху, а саме долання дороги на Голгофу – підвладна лише людям відважним, «вільним духом», які обирають її не задля слави та величі: «*Путь на Голгофу велична тоді, / коли тямить людина / нащо й куди вона йде …*» [261, с. 190]. Міжчасової глибини надає викладу застосований український гекзаметр Лесі Українки.

Міфологема жертовності у творчості Олександра Олеся дуалістична. З одного боку, герой етюду («По дорозі в Казку», 1908) має визволити людей із темряви лісу завести в країну Казку. З іншого – його слабкість та зневіра не дають досягти поставленої мети – жертви даремні, зовсім близько була вже країна Казка.

Біблійний мотив самопожертви Олександр Олесь розкрив через осмислення історії богатиря Самсона, що асоціюється з вірою в духовне визволення народу:

«Вірю я, що обороне / Сам себе мій край... / О мій велетню Самсоне, / Пута розривай!» («Сніг в гаю...»). Свідома жертовність втілюється і в образі Ісуса Христа (поезія «Христос народився не в хоромах»), трансформованого в іпостасі борця зі злом, захисника знедолених.

Отже, в одноактних драматичних творах С. Черкасенка драматично відтворено есхатологічні мотиви, що спричинені революційними подіями в суспільстві. Сюжет «Жаху» має апокаліптичний характер із біблійними есхатологічних мотивами: зміну усталеного часового порядку, що спричиняє стирання грані між ніччю і днем, зміну сімейного устрою, обмежений простір, де відбуваються події, страх та жах від кожного звуку. Біблійний мотив жертовності ліг і в основу сюжету ескізу «Повинен». А безіменність та знеособленість героїв (Батько, Мати, Невістка, Сини, Дочка) є виявом символістської узагальненості. У творах особлива увага надана сонячній символіці, що асоціюється з ідеєю очищення, спасіння, надією на нове життя.

3.3 Мотив двійництва драми «Про що тирса шелестіла»

Мотив двійництва в літературі пов'язаний із дуалістичним міфологічним уявленням про світобудову й «ґрунтується на бінарності як домінантному принципі мислення» [137, с. 82].

Мотив двійництва яскраво проглядається у творах І. Франка. Зокрема, архетипний мотив двійництва в повістях І. Франка відзначає Г. Левченко, вбачаючи причину появи його в «парадоксальних біографічних фактах (у дитинстві Франка називали Мироном), які вплинули на формування його художньої картини світу», що художньо відобразилося в оповіданні «Малий Мирон» (1890), поемі «Похорон» (1899) [137, с. 82]. До того ж у романі «Лель і Полель» (1887) І. Франко використав «імена дійових осіб слов'янського близнюкового міфу» [137, с. 83].

Мотив двійництва в драматургії Спиридона Черкасенка є одним із принципів побудови міфологічного світу та проявляється через внутрішню конфліктність, що характерно для драматургії.

У драмі «Про що тирса шелестіла» (1916) цей мотив пов'язаний із пошуком гармонії в душі людини, що суголосний з ніцшеанською концепцією одвічного протистояння аполлонівського (гармонійного, духовного) і діонісійського (стихійного, тілесного), та проявляється на різних рівнях драми: зображення двосвіття – ідеальний світ (хутір) – світ хаосу (степ), творення образу головного героя Івана Сірка та персонажів-двійників, прийом сну як подвоєння реальності.

У драмі міфопростір побудований за принципом бінарної опозиції «верх – низ». Хутір Сірка над річкою (верх) наділено символікою раю, як в ідилії та поемній творчості Т. Шевченка, асоціюється із землеробським світоглядом та з тихим розміреним життям: «*тихий рай, святий і тихий спокій*» [293, с. 570]. У драмі – це простір гармонії, де хаос перетворюється на порядок. Протилежним до сакрального світу є антисвіт-степ, що має ознаки чужого, агонального, межового простору та має фольклорне підґрунтя: «***Сірко***. … *Десь виють пси, а може, і вовки. / Од смороду спирає в грудях дух: / Усюди трупом землю вкрито … Такий-то, спокій той, мій сину любий, / Що родиться із крові й сліз людських*» [293, с. 576]. Антисвіт-степ у драмі розміщено внизу на протилежному березі від хутора та вкритий білим килимом тирси, яка помережана червоними плямами воронців. Тирса має значення «поганої рослини» (Н. Лисюк), символом лихого простору, який зображено як «замкнене коло» (Н. Слухай): «**Сірко**. ***Я все життя*** (наше виділення – М. М.), *мій сину, / Як воду, людську кров і сльози лив , – / А що здобув? / Смертельний жах живим – / Ти чуєш? Не живим, а мертвим – спокій*» [293, с. 575]. Цей антисвіт окреслюється за допомогою аномальної тиші: «**Сірко**. *Було так тихо скрізь і так спокійно, / Що од спокою того мимохіть – / Під шапкою полізла раптом вгору / Козацькая чуприна …* » [293, с. 576]. Н. Лисюк слушно зазначила, що в хронотопі антисвіту часто «використовуються наскрізні хроматичні епітети, які забарвлюють просторову ділянку з усіма належними до неї об'єктами одним-єдиним сакральним кольором (червоним або чорним)» [140, с. 204]. У драмі – це червоний колір: «*широке море крові*», «*Чорне море зчервонив*», «*кров червоную точили*», «*червоним пивом напою*», «*од крові п'яний*», «*червоні чоботи надінь*», «*кривaве море*».

Степ у драмі є архетипом української ментальності, який розклинює душу Івана Сірка, забираючи в нього мирне існування, оскільки тут він постійно перебуває на межі життя й смерті, оберігаючи цілісність цього простору. Для Сірка степ – простір слави, яку здобув «сіючи смерть», за що отримав страшне ім'я «урус-шайтан»: «**Сірко.** *Я не в думках палких та молодечих, / А справді облітав усі степи / На бистрому коні і сіяв смерть*» [293, с. 558]. Для Килини степ – ворожий топос, що асоціюється зі смертю, із морем крові, але лише вона може чути голоси степу в своїй душі: «**Килина**. *Степ широкий орють списом: / Всюди, всюди, всюди коні, / Свищуть кулі, шаблі дзвонять ... / Хай же сіють, хай боронять, – Квіти виростуть червоні*» [293, с. 640]. Для Оксани степ – місце реалізації мрії: «**Оксана**. *Мене так вабить завше в степ / Послухати про що там шелестить / Таємно, любо з вітром тирса срібна, / В думках розтать, в блакитних далеченях / Або жаденними очима стежить, / Як в небі чорних хмар потужний гурт / Сурмить на бій і креше блискавками*» [293, с. 569].

У драмі С. Черкасенка Іван Сірко постає як архетип воїна-захисника, життя якого зображено через опозицію «минуле – теперішнє». Минулий час – це динамічний, щасливий час молодого лицаря, що літав на коні степом, час, проведений у боях, і який зараз приходить до Сірка лише в снах: «***Сірко***. *Щоночі бачу сни / І, мов юнак палкий у мріях, я / В своїх стривожних снах живу минулим*» [293, с.577]. Оніричний прийом С. Черкасенко використав, щоб познайомити читача з любовним трикутником Петро – Оксана – Килина. Сни Оксани – пророчі: «**Оксана**. *Каже перша: – Другу вбий, / То зазнаєш щастя вщерть! / Друга каже: – Поки жива / Ще сестра моя вродлива, / То кохать мене не смій …*» [293, с. 561]. У снах Роман отримував те, чого не вистачало його характеру – пристрасть та відвагу: «**Роман**. *В бурхливих молодечих снах мені / З'являлась ти весняними ночами, / Вся – пристрасть та відвага. І спокій мій, / І радощі прозорі юних літ, / Сей тихий рай, твоя незнана сила / Чарівно обертала в буревій*» [293, с. 554].

Минуле в моделі світу Сірка амбівалентне: це одночасно і можливість повторного переживання радості, і бажання змінити його в теперішньому. У теперішньому часі (статичному) постає інший Сірко, який картає себе за помилки

минулого та асоціює себе з вершником смерті, що руйнує все навкруги: «**Сірко**. *Чинити що, коли до щастя краю / Найближча путь через криваве море?* **Ґедзь**. *Червоні чоботи надінь, Іване, / Й бреди хоч по коліна …*» [293, с. 635]. Це пов'язуємо із двоїстістю душі головного героя.

У слов'янській міфології побутує уявлення про «дві душі – світлу і темну, які борються між собою і цим визначають поведінку людини, міру її добрих і злих вчинків (люди з подвійною душею, як правило, кінчають життя самогубством)» [204, с. 23]. Д. Яворницький у своїх дослідженнях згадує про двоїстість козацької душі, у якій був епікурейський погляд на життя людини – існувати для веселощів і радості. Однак, «запорожець знав і похмурі думи, як і в кожної руської людини, завжди зауважувалася якась двоїстість: то він дуже веселий, жартівливий і цікавий, то дуже сумний, мовчазний, похмурий і неприступний …» [312, с. 180]. Двоїстість душі Івана Сірка зображено через уособлення козака-лицаря зі звіром, що, на думку А. Бондаренка, зародилося як сакральна традиція первісних чоловічих громад і пов'язано з мисливськими віруваннями, у яких «споріднювали людину-мисливця, собаку і вовка-хижака в єдиний міфологічний комплекс» [31, с. 55]. Л. Залізняк вбачає, що зв'язок Івана Сірка з міфічним образом воїна-звіра передається через «виразну вовчу етимологію» його імені: «Сірком або сірим на Україні називали вовків, часто це слово слугувало прізвиськом домашнього собаки» [76, с. 140]. Елементи культу воїна-звіра характерні для міфології слов'янських народів, германців. Про час, коли собак вважали предками славних королів, героїв чи навіть прабатьками цілого народу, згадує І. Франко в статті «"Угорська казка" Вацлава Потоцького і "пся крев"». Автор описує легенду про існування гунської традиції про собаку, якого вони вважали за прабатька войовничого жорстокого «собачого роду» (пся крев) та про перенесення цієї традиції з гуннів на угорців уже в XIII ст.

Вдало зазначено, що «шанування образа вовка – покровителя воїнів слід пояснювати не сміливістю, спритністю і силою хижака, а тим, що він уособлював божество» [110, с. 67]. «Божественність» Сірка автор підкреслює, порівнюючи його з образом орла, що є символом царя птахів, найвправнішим серед воїнів: «**Оксана**. *Орел забув, / що батько він не курям, а орлятам*» [293, с. 571]. На нашу думку, таке

порівняння визначається і роллю Сірка-орла сполучати різні світи: небесний (хутір-рай) («**Сірко.** *Глянь, / Послухай-но, яка скрізь благодать! / Надходить ніч … Останні бджілки / Гудуть турботно, боячись спізнитись / На спокій свій після святої праці*» [293, с. 575]) і земний (степ з ознакою пекла): «**Сірко**. *Чудова ніч в степах. / На сяйві місяшнім із мли нічної / Назустріч нам чорніють димарі. / Никають серед руїн страшних, / Десь виють пси, а може, і вовки. / Од смороду спирає в грудях дух: / Усюди трупом землю вкрито …*» [293, с. 576]. Як і у фольклорі, С. Черкасенко наділяє Сірка надприродними рисами «характерника», оскільки Сірко з п'яти сотнями козаків розбиває тринадцятитисячне військо ворогів.

Погодимося з Г. Левченко, що використаний у драмі прийом сну, сприяє подвоєнню реальності [137, с. 86]. За допомогою сну автор поєднує минуле та майбутнє, реальність та мрії, розкриває внутрішній світ персонажів. Саме тому в сні розкрито внутрішні переживання Сірка, його прагнення та мрії: «*… Щоночі бачу сни / І, мов юнак палкий у мріях, я / В своїх тривожних снах живу минулим. / Руйную те, що навіть під час бою, / Бувало, будував в своїй душі*» [293, с. 577]. На нашу думку, Сірко розуміє, що він старіє і потребує переходу від теперішнього статусу воїна до статусу старця: «**Сірко.** *Вернувсь, щоб одпочити тут біля дітей / Коханих, любих …*» [293, с. 570]. Душа воїна стомилася від війни і свій порятунок Сірко вбачає в сім'ї, праці на землі, в сакральному місці, яким для нього є хутір: «**Сірко.** *Я просто втік сюди, / Аби не захлинутися в морі крові, / Що сам розлив. Утік благословить / Святий і тихий спокій, працю ту, / Величніше за яку нема в світі*» [293, с. 569]. Тому не випадковим є прощальний козацький обряд, де Сірко пригощав найкращою їжею та напоями своїх побратимів, та який Сірчиха сприймає як марнотратство того, що вона надбала.

Зміна статусу передбачає й зміну діяльності, тому й Сірко на хуторі починає займатися бджільництвом. Обов'язковою умовою такого переходу є передача життєвого досвіду від старшого покоління до молодшого. Але Сірко забороняє Романові навіть думати про козацтво, і тому такий обмін не відбувається, як і не відбувається ініціація та перехід Романа до статусу чоловіка: «**Сірко**. *Їх не брав*

туди (на Січ) (виправлення наші – М. М.) / *Бо власною я думкою збагнув, / Що людська слава й честь не в тім, / Аби умерти за отчизну …*» [293, с. 570].

Варто відзначити, що у цьому «райському» просторі змінюється і ставлення до Сірка, який перетворюється на чоловіка, що може отримати стусанів від дружини. Сірчиха не визнає вищість чоловіка як воїна, вона лише обтяжує його своєю приземленістю та дріб'язковістю: «**Сірчиха**. *А чорта з два! Він, бач, добро пропив, / А я – мовчи! Та ще й навів з собою, / Таких, як сам, нікчемних ледацюг …*» [293, с. 590], що і підштовхнуло протаґоніста до захоплення Оксаною та дало відчуття другої молодості: «**Сірко**. *Що се? / Спізнілий пал розбещеного серця, / Що тлів під попелом давно холодним, / Не знаючи спокуси чарівної, / Чи вічний дух тривоги до краси, / Який живе і у старечім серці?*» [293, с. 577]. Як зазначає А. Ангелова, «контакт із молодицею дітородного віку «призводив» до омолодження. При цьому старці брали шлюб із жінками, які б мали стати дружинами їх синів. У такий спосіб вони «омолоджували» себе, заодно позбавляючи синів можливості набути статусу чоловіків» [33, с. 76]. Надання переваги власним бажанням перед потребами сина, призводить до деградації душі Сірка й підбурює Романа до зради та переходу на сторону ворогів.

В образах Килини та Оксани також втілено мотив двійництва, який можна трактувати, як «дві сторони однієї людини, що у синтезі утворюють надлюдину» [272, с. 118], у якій взаємодоповнюються прагнення до війни та спокою (воїн та хуторянин). С. Агранович такий вид двійництва називає «епічним двійництвом», що характеризується своєрідною асиметрією: один із двійників, епічний герой, у парі стає провідним, головним. Інший має вторинну функцію, відтіняючи героїчну надмірність епічного героя [4, с. 560]. Сюжет про епічних двійників завжди пов'язаний із темою загибелі. У драмі сестри Килина та Оксана співвідносяться як дві сторони душі Сірка. Ознакою двійництва є кровна спорідненість: вони – рідні сестри. Автор протиставляє сестер за психологічними характеристиками, оскільки характери обох складають синтез протилежних рис («**Оксана**. *Була одна – / Сумно лагідна й чудова, / Мов та зірка вечерова, / Мов та пісня солов'я – / Тиха, ніжна, чарівна. / Друга – захват, буревій! / Очісяйво блискавиць / Чорна ніченька бурхлива! /*

Вдача – грізна, дика, мстива!» [293, с. 560]), використовуючи в образотворенні поєднання ліричності з трагедійністю (грізна, мстива).

Оксана є віддзеркаленням лицарських ідеалів Івана Сірка. С. Черкасенко вводить новий образ дівчини, що репрезентований міфологемою діви-воїна, це вже є нетиповим, «дуже винятковим на тілі українського жіноцтва взагалі» [237, с.641]. Досить вдало О. Слоньовська характеризує міфологеми амазонки та діви-воїна в українській літературі та різницю між ними вбачає в «причині, з якої жінка взялася за зброю, і в тому, як на неї, жінку, особисто впливає участь у систематичних кровопролиттях. До того ж, "дівам-воїнам" не чужі суто жіночі переживання, аж до великого кохання до представників протилежної статі. Амазонка ж, на якомусь етапі свого життя достеменно переконавшись у катастрофічній ненадійності чоловіка, майже завжди оточує себе жінками … та відзначається особливою, штучно культивованою жорстокістю» [237, с. 608]. Поділяючи погляди О. Слоньовської, можемо сказати, що Оксана є втіленням міфологеми діви-воїна та прагне духовно прирівнятися до чоловіка, тому як чоловік здатна контролювати власні емоції і почуття, і подібні прояви в інших. Вона має чоловічі вміння виживати і діяти в критичній ситуації, коли нікого кликати на допомогу і допомогти собі можна тільки самій, коли необхідні розум і тверезий розрахунок, а емоції і почуття краще залишити на потім. Причиною цього на нашу думку, є «батьківське виховання», сильний вплив батьківської фігури в дитинстві, оскільки мати Оксани рано померла: «**Сірко**. *Орла? Чи я ж Орла не знав старого, / Що лицар був над лицарями всіма! / Не дивно ж, що і ти орлям вродилась*» [293, с. 570]. Оксана має всі якості, щоб успішно реалізуватися в зовнішньому, «чоловічому» світі: талант тактика і стратега; вміння керувати чоловіками і закликати їх на подвиги; здатність застосовувати розум як зброю, тверезість і розрахунок.

З образом Оксани пов'язаний мотив перевдягання в убрання протилежної статі. В українській літературі на образ «дівчини-козака» натрапляємо і в повісті «Дорогою ціною» (1901) М. Коцюбинського, у «Поемі про білу сорочку» (1897) І. Франка, «Думі про княгиню-кобзаря» (1894) Б. Грінченка, в романі «Чайковський» (1843) Є. Гребінки. В. Пропп пов'язує мотив перевдягання з

обрядами ініціації. О. Фрейденберг тлумачить цей мотив у ґендерному аспекті, що «жіночо-чоловіча травестія» «є метафорою статевого злиття: жінка стає чоловіком, чоловік жінкою» [188, с. 221]. На нашу думку, мотив перевдягання в драмі відображає опозицію «чоловіче – жіноче» та знаменує перехід зі «свого» світу в небезпечний «чужий», і це один із способів туди потрапити, адже для переходу потрібно навмисно порушити священні правила: «**Пеньок**. *Бо не жіноцьке діло та / Лицарська справа. Хе! Пусти туди / Дівчат, то вже прощай лицарська честь, / Лицарська присяга, лицарська слава!*» [293, с. 562]. І в «чужому» чоловічому світі Оксана легко адаптується, не втрачає розуму в критичних ситуаціях та складних умовах і знаходить спосіб залишитися при своєму. Оксана придумала план дій і докладно впровадила його в життя – стала козаком Шевчиком та і діяла за чоловічими законами: з готовністю змогла придушити будь-яке «хвилювання почуттів та інстинктів», вбила Романа-зрадника. У такий спосіб, на нашу думку, Оксана доводить свою «чоловічість», рівність із Сірком, можливо навіть і рішучість, адже Сірко не зміг вбити найменшого сина. Оксана прагне змінити і Сірка та зробити з нього гетьмана: «**Шевчик.** *Як ще один ступінь – / І ми коло жаданої мети. / Май силу, мій коханий, бо вдруге / Не скоро вже, а може, і ніколи, / Не станеш близько так до булави*» [293, с. 620]. Сірко ж найперше в ній бачить гарну нетипову жінку, а не вірного побратима.

Будь-яка психологічна подвійність породжує внутрішній конфлікт: з одного боку, душа, пов'язана з тілом, реагує на його потреби і бажання, а з іншого, вона прагне об'єднання з духом. Якщо тілесні бажання займають провідне місце в житті людини, якщо людину не турбують питання про «життям по совісті», то душа такої людини наближається до стану тварин. Оксана пробудила тваринну душу воїна-Сірка та показала, що досягати своєї мети потрібно будь-якими методами. Тому кульмінаційним стає момент, коли попри всі свої сумніви Сірко наказав убити всіх відпущених бранців, що попрямували до Криму. Цей момент виливається в дикий танець січовиків, у якому розкривається протистояння людини із самим собою. Мотив убивства Сірком бранців теж є в літературній версії В. Щурата в збірці «Історичні пісні» (1907), Ю. Мушкетика – в романі «Яса» (1987).

Килина – це втілення чутливої душі Івана Сірка, його приватне життя, муки совісті за пролиту кров, навіть заради «отчизни». Килина через пережите власне горе (нелюбов та смерть коханого), може краще за інших відчувати світ, перейматися людською радістю та горем. Нещасливе кохання та нереалізовані надії стали причиною безумства Килини. На нашу думку, причинність Килини пов'язана з тим, що вона не пройшла обряд ініціації, тому на все життя залишалася неповноцінною в статусі «дитини». Це призвело до того, що вона стає непомітною для більшості. Так само й Сірко не прислухався до голосу своєї душі та діяв за покликом звіриним, але кожного разу з втратою синів, починав дослухатися до голосу душі та відмовився від військової справи, повернувшись на хутір. Сильне емоційне переживання, пов'язане з убивством Романа Оксаною, призводить до почуття провини Сірка та його божевілля. І тому Сірко повертається на хутір та прислухається до Килини (голосу душі): «**Килина**. *Знаю: ворог – тут. / (Показує на серце). Чигай на нього в серці, – знаю я. / Отсе, було, засне і заніміє, Коли ж прокрадеться той ворог в серце, / Нема спокою вже: болить воно / Незнаним смутком, голова палає, / І кров кипить … Турботно се … не треба*» [293, с. 647]. Конфлікт цих двох первнів є причиною руйнування гармонії в душі Сірка. Роздвоєння особистості на ґрунті визначення пріоритетів між особистими і суспільним стало причиною вбивства Оксани та самогубства Сірка.

Отож, міфологема двосвіття й двійництва – один із елементів міфопоетики драми «Про що тирса шелестіла», є одним із принципів побудови міфологічного світу драми. У творі цей мотив проявляється як зображення двосвіття (хутір – степ), творення образу Івана Сірка та персонажів-двійників, прийом сну як подвоєння реальності.

3.4 Дуалістична міфомодель драми «Ціна крові»

Репрезевіанти модернізму поч. ХХ ст. культивували художньо та по-новому переосмислили біблійні христологічні теми, мотиви та образи. І тому світовий образ Іуди як зрадника набуває нового змісту у творчості Л. Андреєва, В. Винниченка,

Т. Гедберга, О. Кобилянської, С. Черкасенка, Лесі Українки та ін. Загалом «релігійна драма стає домінантною для діаспорних драматургів початку XX ст, у якій християнська сюжетика й образні відсилання до Святого письма обслуговують не стільки віру, скільки національно-українські центроверсійні компоненти, Євангельські цитати й алюзії слугують матрицями для обговорення головним чином соціальних, політичних, ідеологічних, національних та культурно-філософських проблем» [29, с. 50]. Результатом значимої спроби переосмислити євангельський мотив зради стала драма «Ціна крові» (1930) С. Черкасенка. Драма була об'єктом дослідження В. Антофійчука, Л. Дем'янівської, О. Когут, О. Кузьми, М. Кудрявцева, О. Мишанича, Т. Свербілової та ін. О. Кузьма проаналізувала інтертекстуальність драми та назвала її «своєрідним текстом-„палімпсестом", у якому чітко вирізняються біблійний інтертекст, ідейно-тематичний зв'язок та асоціації з творами Лесі Українки, російського письменника Ф. Достоєвського» [126, с. 159]. О. Когут, Т. Свербілова досліджували поетику символізму в драмі. Зокрема, Т. Свербілова трактує образ Юди як жертви. В. Антофійчук зазначає, що образ Юди Іскаріота, набув у світовій літературі архетипового значення, оскільки поєднує в собі в найбільш загальному вигляді мотивування зради однієї людини іншою [9, с. 17]. У драмі С. Черкасенка Юда «реалізовує свої плани завдяки чудовому знанню психології натовпу, збудженого розмовами про грядущу появу Месії і тому готового повірити в богообраність Ісуса. Крім того, він спритно використовує невігластво і фанатизм окремих Ісусових учнів, поширюючи чутки про свідому участь Христа в містифікації воскресіння Лазаря» [11, с. 6]

Основні мотиви зради Юди в творах української літератури класифікував А. Нямцу: 1) розчарування Юди в Месії; 2) сприйняття Ісуса як суперника в коханні до Марії Магдалини; 3) невдячність Ісуса, котрий не зрозумів, що саме Іскаріот є його головним учнем; 4) зрада є реалізацією бажання Ісуса; 5) зрада як провокація до повстання; 6) зрада як бажання Юди збагатіти; 7) зрада, без якої не було б смерті і воскресіння Ісуса, а, як наслідок, не було б жертви, яка потрібна для спасіння людства [191, с. 89]. О. Когут та І. Федюшина переконані, що «образ Юди Іскаріота, який сконцентрував у собі в найбільш узагальненому вигляді мотивування зради

однієї людини іншою, набув у світовій літературі акцентовано архетипного звучання і значення» [105, с. 312].

Осмислення проблем у ключі міфопоетичному слід розпочати з усвідомлення того, що дуалістичні міфи поширені в усіх міфологіях світу, вони мають безліч варіантів у багатьох релігіях, зокрема, і в християнстві.[2] Відображенням дуалістичних міфів є бінарні опозиції: космологічні (Космос і хаос, місяць і сонце, небо і земля, день і ніч), біологічні (чоловіче й жіноче), соціальні (дуальна організація суспільства), етичні (добро і зло). На нашу думку, С. Черкасенко за допомогою дуалістичного міфологічного мислення відтворив у драмі протиставлення «віра – розум», яке зображено через опозиції «добро – зло», «гріх – праведність», «правда – брехня», «Бог – Диявол», «життя – смерть», «свобода – рабство», «любов – ненависть», «вірність – зрада». Автор торкається протистояння віри та розуму в порятунку людства, взявши за основу міфологічний сюжет євангельської історії про зраду Юди з Каріота. Право вирішення цієї проблеми автор надає двом архетипним первням – Ісусові Христу (віра) та спокуснику Юді (розум). Протистояння Ісуса та Юди можна тлумачити як антагоністичне двійництво, як архетип Персони та Тіні. Зовнішні риси Юди накладають семантичне значення Сатани-спокусника («Юда, з **палаючими гарячково очима** (виділення наше – М. М.), обережно підкрадався до Ісуса, коли той сам молився на камені»), обтяженого людськими проблемами та бажаннями. Погодимося з М. Моклицею, що Сатана «втрачає ауру безумовного зла і починає символізувати щось не так виразно марковане в морально-етичному плані» [168, с. 256]. Образ Ісуса Христа відповідає канонічному прототипу та розмовляє лише словами з Біблії. С. Черкасенко тлумачить три причини зради Юдою Ісуса: помста, суперництво в коханні, належність до іншого етносу. У драмі Юда – принижений воїн розгромленої армії юдеїв, що став учнем Ісуса та виконував

[2] М. Еліаде зазначає, що слово дуалізм було винайдено в 1700 р. для характеристики іранського вчення про двох духів та означало «визнання двох протилежних начал» [68].

функції скарбника. Він ображений за поразку у війні, за те, що він мусив красти, щоб поїсти, за те, що його побили та кинули в канаву, коли милувався чарівною блуднице, за те, що загарбники насміялися над ним: «**Юда**. *Коли ... я виліз ... мокрий ввесь ... із рову, / То чув, що спів урвавсь ... а потім – регіт / Він розповів їм все ... той сотник римський / Й сміялися так голосно вони ... / Й вона ... з паршивого юдея ... з мене ...*» [293, с. 791]. Нічого не відрізняє Юду від натовпу, його зовнішність надає образу лише негативної семантики. Єдине, що відрізняє його від інших – це розум: «**Юда**. *І сам же ти жебрак, як і отой / Син божий їхній ... А проте він має / Хоч ті ж уста, солодкії, як мед, / Красою теж узяв, і не дарма / До нього липнуть так жінки й дівчата. / А ти... а ти, жебраку з Каріоту,/ Що маєш ти?..* ***Лукавий розум твій*** */ Такий, як всі ... Слова в устах – звичайні, / А вид не відрізниш в юрбі дурній, / То де ж тобі рівнятися із ним / І в серці пестить недосяжні мрії!*» (виділення наше – М. М.) [293, с. 781]. У цих словах передано невпевненість Юди у своїх силах і людську заздрість до Ісуса, якого він сприймає як суперника. Автор підкреслює належність Юди до іншого етносу, яка передається через опозицію «свій – чужий»: Ісус та й усі його апостоли, окрім Юди, були галілеяни. Етнічно Юда чужинець, який пристав до галілеян для досягнення власних цілей.

Бінарна опозиція «добро – зло» закодована і в іменах Ісуса Христа та Юди Іскаріота. «Прізвисько Іскаріот (людина із Каріота) має символічний сенс «з пітьми», адже «каріот» – це щось темне, від кореня кар – темний, темно-коричневий» [163, с. 475]. Ім'я Ісус означає «світлий, ясний, сонячний. Прізвисько Христос (від гелленського «христос»), отримував той, хто був найкращий, добрий, порядний, чесний, благородний» [163, с. 403].

У драмі вертикальне структурування всесвіту, оскільки є чіткий розподіл на верх та низ. Автор це зазначає в ремарках. Під час зустрічі чи розмови, Ісус із Назарета завжди перебуває на підвищенні («*На горбку, на голій кам'яній брилі, в глибокій задумі – Ісус, молодий син Марії із Назарету*» [293, с. 759]) на відміну від Юди, який часто сидить унизу, серед каміння, тобто в міфологічному підземеллі, що теж відображає морально-етичні якості (високі та низькі вчинки). На думку, Н. Лисюк у межах міфологічного світогляду небо уявляли як твердь із каменю

[140, с. 120]. Протягом усього твору Ісус та Юда зустрілися один раз в пустелі, усі інші зустрічі були відгородженими якимись предметами: «*Загальна увага й слух обернено до Когось. Хтось, захований від глядача узбіччям гори, голосно проповідує Царство Боже й нові для натовпу глаголи*» [293, с. 763]. Також це протиставлення підсилюється часовими параметрами. Юда часто асоціюється з темною порою дня, наприклад, після розмови з Ісусом він іде в пустелю, яку «огорнула ніч»; з Гананом Юда веде розмову теж вночі.

Варіантом опозиції «добро – зло» є «Бог – диявол». У драмі перша зустріч Ісуса та Юди відбувається в пустелі. Ця зустріч є аналогом біблійної зустрічі Ісуса з дияволом у пустелі, який спокушав його на гріх. Не випадково вибрано місце зустрічі, адже, як зазначає Х. Керлот, пустеля – це місце випробування, місце перебування сатани і злих духів [99, с. 426]. Ця зустріч є знаковою, як вічна духовна боротьба добра і зла, віри та розуму. Ісус Христос та Юда мають на меті порятунок людей: Ісус – від гріхів, Юда – від рабства, зокрема юдеїв. Протистояння Ісуса та Юди – це своєрідний двобій між силами добра й зла, що відбувається в нижній точці вертикалі – на землі: «**Юда** *(гнівно). Так?.. О, ні ! / Від тебе не піду нікуди я / І кожний крок твій пильно стежить буду, / Аж поки прийде час, як сам побачиш. / Що засіб мій спасти людей від рабства / Певніший ... Мало, мало!! – він єдиний! / Прощай! Ми ще зустрінемось в дорозі / І не розійдемося аж до смерті!..*» [293, с. 762]. Але Ісус рятує душу, наставляючи на шлях добра та спасіння, а Юда дбає тільки про задоволення тілесних потреб, і лише підступними методами (обманом, брехнею, зрадою) та ще з користю для себе. Людський розум сам по собі не здатний пізнати Бога та ідеальну основу дійсності, бо перебуває в полоні почуттів. При цьому віра допомагає долати сумніви та розпочати духовне життя.

Під час розмови в пустелі Юда спокушає Ісуса тим, чого завжди прагнуть люди. Спершу Юда спокушає Христа створити чудо як доказ своєї божественності, підбурюючи перетворити каміння на хліб. На що Христос відповідає: «**Ісус**. *Чи хлібом же самим жива людина*?». Це доводить перевагу духовного над матеріальним у християнській міфології: сповідувати слова Бога важливіше, ніж вгамувати муки голоду. Для Юди ж важливіше матеріальне: «**Юда**. *Дай їм хліб – / І*

будеш цар над світом всім!» [293, с. 761]. Через мотив перетворення хліба на камінь реалізується опозиція «духовне – матеріальне». Це означає, що навіть за умов нужди є важливіші речі, ніж їжа. Юда вважає, що Спаситель світу може довести Свою владу, давши усім їсти. Ісус переконаний, що влада не є визначальним, істинним критерієм вимірювання спасіння. Але Ісус сотворив чудо, нагодувавши п'ять тисяч людей, які прибули, щоб чути Боже Слово, покинувши для цього все інше, вони серце відкрили для Бога, тому будуть приймати хліб з вірою в серці. І, нарешті, важливим елементом цього дива є взаємна готовність до пожертви ближньому. Юда ж за допомогою свого розуму десакралізує це чудо, на прикладі з Саломеєю довівши, що не всі можуть жертвувати. Він змушує Саломею віддати останню їжу для голодних людей, чим спровокував Соломею до гріховних дій та якостей – жадність та злість: «**Саломея**. *Що?! Риба?.. Чи для них пекла я?.. Ого! Не дам ні хліба, ані риби! Самі голодні будемо, чи як?.. Що вигадали!* **Юда**. *(іскорки лукавого глуму мерехтять в його очах). Й я кажу те саме, Але ж равві звелів ...*) [293, с. 773]».

Мотив перетворення каміння на хліб пов'язано з мотивом задоволення власних матеріальних потреб. У Біблії диявол – ворог Бога і людей, той, хто розриває зв'язок між Богом і людиною. Слово «диявол» означає той, який розкидає, розділяє один предмет від іншого або одних людей від інших [99, с. 188]. У міфології – це особистість, яка спричиняє розбрат, поділ, колотнечу в думках і почуттях. Переважно він робить усе за допомогою спокус. Юда спокушає всіх апостолів, доводячи, що їхня віра не є істинною: в серце невіруючого Томи він ще більше впускає сумнівів про правдивість віри (**Юда** (*глузливо). Моя і є про всіх! (правда) / Он сонце вже схиляється на захід: Година, дві, – і всі ви, навіть він, Равві наш мудрий, – наглую потреб / Відчуєте в моїй одразу «правді». / Чи може стратили вже хіть до їжі? (Регоче)* [293, с. 767]; провокує Йоана до агресії, перефразовуючи Ісусові слова (**Юда**. *Таж равві казав. / Що й словом Божим. А хіба не досить / Вони наслухались його сьогодні – / Тож мусять бути не голодні* ... **Йоан**. (*знову кидається до нього). Ти. Ти ... сатана*!..) [293, с. 773]; Магдалину спокушав пристрасними компліментами, нагадуючи про її розпутне легке та розкішне життя).

Піддавшись спокусі один раз, людина дуже легко грішить удруге. Наприклад, обіцяючи Соломеї побачити «свої орлят можновладцями обабіч у царя», Юда змушує її влаштувати «несправжнє воскресіння Лазаря».

Пізніше Юда постраждає від того, чим спокушав Ісуса: заради власного збагачення приховає від всіх дорогоцінності Йоанни, отримає «тридцять срібняків», які не принесуть йому бажаного: «**Юда**. *Чи це за волю, чи за кров?.. / Яка ж дешева тая кров... Авжеж – / Лиш тридцять срібняків.../ (Здригається, далі злобно кидає гроші в отвір). / Геть ціну крові / Коли загибло все!.. А я ... що ж я Тепер?..*» [293, с. 868]. У такий спосіб автор реалізує опозицію «духовне – матеріальне», у якій підкреслив, що зосередження лише на «матеріальному хлібові», який тамує тимчасовий голод, призводить до невірства, а як наслідок – до духовної смерті.

Опозиція «гріх – праведність» проявляється в спокусі Ісуса Юдою до вчинення гріха: «**Юда**. … *О, гордий Рим / Впаде до ніг тобі рабом покірним. / І пісню волі заспіва Ізраїль*» [293, с. 760]. Та Ісус розуміє, якою ціною досягаються всі ці «блага»: «**Ісус**. *Я людям не війну несу, а мир*» [293, с. 760]. Юді ж для досягнення власних цілей немає перешкод, навіть людське життя: «**Юда**. *Кров?.. Що кров?.. / Ціни не має: кров рабів таких, / Як ми ... Вона – ніщо, вона – вода, / Якою можна виплисти на берег / Свободи, з кров'ю ворогів її / Змішавши ...*» [293, с. 817].

Юда спокушає Ісуса владою: «**Юда**. *Послухай же мене, равві Ісусе, – / І станеш на землі царем і богом / І світ спасеш від рабства і наруги*» [293, с. 762]. Ісус перемагає спокуси, оскільки його віра є непохитною. Своєю перемогою над усіма спокусами Ісус показує, що він дійсно є Син Божий, який прийшов, щоб знищити диявола та його діяння. Великою зброєю для нього є Слово, яке допоможе розпізнавати правду та брехню. Цей діалог автор уводить, щоб показати, що мотив спокуси є частиною життя в цьому світі, і людині треба наслідувати боголюдину. Благодать Божа змінює людину і дає змогу їй робити правильний вибір та діяти відповідно до волі Божої. Прикладом цього стає образ Марії Магдалини, яка пройшла духовне переродження завдяки Ісусові: «**Магдалина**. … *Аж поки сонце правди не зійшло / Над нами й нас, сиріт, не обігріло. / Це він – равві ... Не сироти вже ми, / Й життя жорстока студінь не для нас, / Коли ми коло сонця, і воно / Із*

нами завше тепле і цілюще. / Хто був завмер під холоду марнот/ Під променем його воскрес ...» [293, с. 797]. Для християнки Магдалини Ісус став світлом її духовного життя. Сонячна символіка пов'язана з катарсичними уявленнями (ідеєю чистоти й очищення). Ісус уподібнюється світлу, ціннісному фактору, до якого спрямовується душа праведника. Ісус показав Магдалині її шлях і як уникати спокус, допоміг їй побороти гріх. Найбільше, чого боялася Магдалина, знову піддатися гріхові блуду, і через свій страх не бачить справжніх намірів Юди. Серед усіх, хто йшов за Ісусом, Магдалина найдовше підтримує Юду в його прагненні зробити Ісуса царем. Але засудження Ісуса до страти змусило Магдалину побачити справжнього Юду: «**Магдалина**. *Йди геть від мене, сатано*!..» [293, с. 867]. Юда ж сам не подолав цю спокусу: завдяки своїй винахідливості, своєму розуму, заради досягнення влади, він виказав римлянам Ісуса, не зрозумівши, що його самого використали та обманули.

Ще одна з Ісусових спокус в пустелі – це обман. Юда пропонує йому стрибнути зі скелі, адже Бог не дасть йому розбитися, спонукаючи довести, що Він є дійсно Син Божий. Під час цього випробування Юда цитує слова з Біблії («**Юда**… *там же сказано, що Бог / Накаже янголам своїм тебе / Оберігать на всіх путях твоїх, / Щоб не спіткнувсь об камінь ти ногою. / (З злобною іронією). Так чи ні кажу я, сину Божий?..*» [293, с. 762]), змінюючи тактику спокуси. Як і в попередніх спробах, Ісус не вступає в жодний компроміс з Юдою, категорично заперечивши його пропозицію: «*Не спокушай ти Бога*». Цими словами Ісус підкреслює свою цілковиту довіру Божому Провидінню. Усе матеріальне є причиною гріха, але людині дано свободу вибору. Саме в такий спосіб реалізується опозиція «свобода – рабство». Ісус переконує, що людина має можливість вибору – творити добро чи зло, і найвищою мірою свободи є здатність не чинити зла: «**Ісус**. *Хіба в Святім Письмі ти не читав: / Лиш Бога треба слухати й йому / Єдиному служить. Навчити світ / Цього – це й є спасти його від тьми*» [293, с. 762]. Людина, у якій є благодать Бога, найвільніша; істинна свобода – це служіння Христу. Юда ж переконаний, що волю треба здобувати за допомогою війни і тоді на своїй землі без загарбників-римлян людина може бути вільною: «**Юда**. *Лиш вільним мир потрібен – не рабам. / З неволі ж мир не визволить ніколи*» [293, с. 760].

Своїм учинком Ісус вчить людей відмовлятися від миттєвих насолод і порочних бажань, хай як наполегливо їх пропонували би. Зло робить життя складнішим, бо спонукає до того, що зручніше. Юда ж сам не зможе відмовитися від любові, позбавленої духовного сенсу. Він затьмарений пристрастю до жінки-блудниці та не зважає на почуття коханої: «**Юда**. … *Блудниця та все серце / Моє опанувала, й мушу я / Її узяти*» [293, с. 792]. У прагненні володіти цією жінкою прослідковується певна одержимість, що вказує на заволодіння його душею і тілом дияволом. Така ж одержимість прослідковується і в помсті римлянам, реалізацію якої Юда вбачає через повернення незалежності Батьківщини. Адже в такий спосіб він поверне собі статус та отримає життя з бажаною жінкою: «**Юда**. *Ці теревені про рабів нікчемних. Волію бути ворогом голоті. / Її ненавидіти і клясти, / Бо я ж за це її дістану приязнь*» [293, с. 813].

Смерть Юди не є випадковою, вона є логічним підсумком його грішного життя, адже автор, на нашу думку, порятунок людства вбачає в християнській релігії. Погодимося з Я. Полщуком, що Юда тяжіє до особистості, що прагне до «оволодіння високим егосом, … але зупиняються перед внутрішніми перепонами – пристрастями, спокусами, особистими благами, не здатні їх подолати. Урешті ті пристрасті й спокуси виявляються ілюзорними, але усвідомлення цього приходить із трагічним запізненням» [208, с. 145]. Самогубство Юди можна тлумачити як програш «розуму» «вірі». Саможертовність Ісуса є найвищою ціною, заради порятунку людей, у чому і полягає сакральний сенс жертви. Юда ж зрозумів, що розум без віри не врятує людей. Всі учні Христа залишили Юду, бажана жінка теж залишила, навіть дорогоцінні клейноди, привласнені нечесно, були викрадені. У цій ситуації розум підказує одне: самогубство, яке в християнстві є найбільшим гріхом, вказує на остаточне заволодіння «нечистим» душею людини. На нашу думку, у такий спосіб автор описує світобудову як єдність протилежних явищ, що і є характерним для дуалістичного міфу, де перемога добра передбачає знищення зла.

Отож, дуалістична міфомодель у «Ціні крові» моделюється через мотив двобою віри та розуму та представлена бінарними опозиціями «добро – зло», «гріх – праведність», «правда – брехня», «Бог – Диявол», «життя – смерть»,

«свобода – рабство», «духовне – матеріальне», «вірність – зрада». Бінарна опозиція «добро –зло» закодована в архетипних первнях – Ісус Христос (віра) та спокусник Юда (розум), а їхнє протистояння можна тлумачити як антагоністичне двійництво. Художня реалізація зради є водночас спокутою головного героя, яка пов'язана з непослідовність та суперечливість характеру Юди, який сприймається «як заручник своєї екзистенції, свого фатуму» [208, с. 146].

Висновки та положення цього розділу висвітлені в публікаціях авторки [170, 176].

Висновки до розділу ІІІ

Есхатологія як один із центральних мисленнєвих концептів кін. XIX – поч. XX ст. знайшла відображення в драматургії С. Черкасенка.

Апокаліптичний характер має драматичний ескіз «Жах», що корелює з біблійними есхатологічними мотивами Судного дня. Біблійний мотив жертовності став основою ескізу «Повинен», у якому безіменність та знеособленість героїв є продуктом символістського письма драматурга. У одноактних драматичних творах надія на спасіння, віра в нове життя передається через сонячну символіку.

Художньо трансформуючи есхатологічні мотиви в драматургії С. Черкасенко відтворив проблеми суспільства й цивілізації: ліквідація старого світу, втрати, стан соціального хаосу, зосередившись на причинах руйнації світу (драма «Старе гніздо») та на шляхах відновлення Космосу (драма «Казка старого млина»), розкриваючи трагедію людини та родини на тлі історичних подій.

У «Старому гнізді» автор реалізував есхатологічну модель, яка висвітлила песимістичне майбутнє панського роду, а в «Казці старого млина» відтворено кінець світу-космосу засобом бінарної опозиції «зміна старого новим». В обох драмах есхатологічний мотив віднотовано уже в назвах творів.

У цих драмах автор змоделював трирівневу структуру есхатологічного міфу, де перший рівень передбачає глобальну деформацію світопорядку, культурних норм і правил. Другий рівень структури есхатологічного міфу – момент розкриття повної

істини про світ, що минає, і про всіх, хто жив в ньому і діяв, момент підбиття підсумків історії. Третій структурний рівень есхатологічного міфу – опис прийдешнього світу, який настане після загибелі нинішнього. В обох варіантах відтворення есхатологічного міфу новий світ зображено кращим, здатним подолати суперечності нинішнього світу

Драматургія С. Черкасенка яскраво свідчить про дуалізм як творчий принцип письменника та принцип міфологічного світу п'єс, який проявляється через внутрішню конфліктність. Дуалізм мислення драматурга на текстовому рівні втілений в антитезі та змодельовований через бінарні опозиції. У драмі «Ціна крові», взявши за основу міфологічний сюжет євангельської історії про зраду Юди з Каріота, автор протиставляє віру та розум у порятунку людства. Антагоністичне двійництво закодоване в архетипних первнях Персони – Ісус Христос (віра) та Тіні – спокусник Юда (розум). Художня реалізація зради є водночас спокутою Юди, яка пов'язана з непослідовністю та суперечливістю його характеру. Саможертовність Ісуса є найвищою ціною, заради порятунку людей, у чому і полягає сакральний сенс жертви.

У драмі «Про що тирса шелестіла» мотив двійництва суголосний із ніцшеанською концепцією одвічного протистояння аполлонівського (гармонійного, духовного) і діонісійського (стихійного, тілесного) і пов'язаний із пошуком гармонії в душі людини. Дуалізм проявляється на різних рівнях драми: зображення двосвіття – ідеальний світ (хутір) – світ хаосу (степ), творення образу головного героя Івана Сірка та персонажів-двійників, подвоєння реальності за допомогою прийому сну.

У драмі архетипом української ментальності є степ, що має ознаки чужого, агонального, межового простору. Локус степу розклинює душу Івана Сірка (архетип хуторянина та воїна), забираючи в нього мирне існування, оскільки тут він постійно перебуває на межі життя й смерті, оберігаючи цілісність цього простору. Конфлікт архетипу хуторянина та воїна, як пріоритетів між особистим і суспільним, є причиною руйнування гармонії в душі Сірка, що призвело до самогубства та причиною вбивства Оксани.

ВИСНОВКИ

Трактування міфу красною словесністю різноманітне, оскільки залежало від кожного літературного періоду, його напрямів і течій, від індивідуального стилю письменника. Саме міфокритика поєднала різні підходи у вивченні зв'язків літератури з міфологією, а міфопоетика стала ефективним способом мистецької реалізації міфу у творах оригінальної літератури. Міфопоетика є системою трансформації міфу за законами поетичної творчості, а виявлення міфопоетичних структур на різних рівнях художніх творів дає змогу розглянути глибинні міфологічно-архетипні шари, забезпечує органічне їх уходження в міфологічну свідомість. Міфопоетика досліджує цілісну міфопоетичну модель світу, яка є відображенням авторського міфопоетичного світосприйняття та мислення.

Дослідження творчості Спиридона Черкасенка в аспекті міфопоетики дозволило заглибитися у філософський та естетичний контекст художньої спадщини письменника, поєднаної із слов'янською міфологією, фольклором, світовою культурою. Твори С. Черкасенка насичені трансформованими міфологічними образами, мотивами, що запозичені з античної, християнської, слов'янської міфологій.

Міфопоетичний світ лірики та ліро-епосу С. Черкасенка побудований на бінарних опозиціях «Україна – чужина», «добро – зло», «світле – темне», що передають авторське дуалістичне сприйняття світу. Міфопоетична модель світу лірики та ліро-епосу С. Черкасенка представлена низкою архетипів, міфологем, міфем, застосування яких на сюжетно-тематичному, образному рівнях художнього тексту дозволило автору відтворити модерністську картину тогочасної української дійсності.

Домінантою міфопоетики С. Черкасенка виступають есхатологічні міфологеми ночі, міста, спрута, крука, підтверджуючи апокаліптичну спрямованості української літератури кін. XIX – поч. XX ст. Есхатологічний міф у творчості письменника вибудовано за допомогою маркерів / кодів: передвісники загибелі людської ери – крик сича, кривавий бенкет круків, засохлий сад; болото, холод (цикл «Спрут»); руйнація Древа Життя, нетрадиційний для людей вихід із дому

через вікно (драма «Казка старого млина»); зачинені вікна (драматичний етюд «Жах»); старі, непотрібні атрибути дому (драма «Старе гніздо»)»; оніричні стани (оповідання «Чорний блиск»); втрата жаги до життя як передвісник індивідуальної есхатології (оповідання «Нерви», «Пастка»); зміна родинного устрою (драма «Старе гніздо», драматичний етюд «Жах»).

Міфологема ночі – одна з центральних у всій поетичній творчості С. Черкасенка. Міфологема ночі дуалістична: як пітьма вона пов'язана з первісними страхами перед невідомим, злом, відчайдушністю, божевіллям, смертю, а як час кохання та любощів – з любов'ю, випробуванням пристрасті, піднесенням ліричного наратора. С. Черкасенко створив свій символічний міфосвіт, де владарює «вічна ніч» – символістське Царство Ночі, «царство сонне». Ніч як покровителька доброчинців (балада «Бранка») набула додаткового смислового навантаження – новочасного міфу визволення.

Суголосно з пісенним фольклором міфологічний орнітообраз крука і в поезії С. Черкасенка знаменує передчуття біди, нещастя, смерті (поезія «Снища», цикли «Весілля. Сни чорного крука», «Мари чорного крука», де птах фігурує в описах битв, віщує загибель героїв), постає як деміург та стає відповідником війни.

У ліриці С. Черкасенка есхатологічні мотиви співвідносяться з міфологемою міста, яка в урбаністичній поезії набуває ознак світу хаосу, демонічного простору, що поєднав у собі всі людські гріхи (цикли «Усміх міста», «Діти міста»). Місто постає символом модерного хаосу буття, відображенням глобальної есхатології. Міфологема міста представлена антропоморфним божеством Молохом (цикл «Діти міста») – втіленням жорстокої сили, що вимагає нових жертвоприношень. Есхатологічний мотив «невічного Вавилону», «міста-блудниці» автор трансформував через антропоморфізований образ Відня (цикл «Місто»).

Есхатологічний міф С. Черкасенко художньо змоделював і в драматургії. Апокаліптичний характер має драматичний ескіз «Жах», що корелює з біблійними есхатологічними мотивами Судного дня. Біблійний мотив жертовності став основою ескізу «Повинен», у якому безіменність та знеособленість героїв є продуктом символістського письма С. Черкасенка.

Художньо трансформуючи есхатологічні мотиви в драматургії, С. Черкасенко зосередився на причинах руйнації світу (драма «Старе гніздо») та на шляхах відновлення Космосу (драма «Казка старого млина»). У драмах «Старе гніздо» та «Казка старого млина» С. Черкасенко відтворив проблеми суспільства й цивілізації, де, подібно до есхатологічного міфу, набуттю нового статусу світу передують ліквідація старого, втрати і тимчасовий стан соціального хаосу. В обох драмах есхатологічний мотив пов'язаний із міфологемою смерті, що ґрунтується на семантичній опозиції «життя - смерть», розкриваючи трагедію людини та родини на тлі історичних подій. Есхатологічна модель світу у драмі «Старе гніздо» побудована за старозавітною традицією, яка не передбачає руйнування Космосу, а його очищення, відродження і відновлення (за допомогою води). У драмі С. Черкасенко зосередив увагу на причинах руйнації світу, які є розплатою людей за свої гріхи. Модель світу в драмі «Казка старого млина» побудовано за зразком есхатологічних міфів первісних народів, які передбачають, що за знищенням вогнем «старого світу» прийде нове творіння за зразком першопочатку, золотий вік - своєрідний рай, де люди жили довго і їхнє життя здавалося подібним до існування богів. У драмі автор змоделював спробу безруйнаційної зміни старого світу новим за допомогою любові.

У драматургії С. Черкасенка контрастно «зчеплено» есхатологічні та дуалістичні міфи, засновані на бінарних опозиціях: космологічних (суперечка між Богом та Дияволом в драмі «Ціна крові»), біологічних (зіставлення чоловічого й жіночого первнів драми «Про що тирса шелестіла»), етичних (протиставлення віри та розуму в драмі «Ціна крові»). У Черкасенковій поетиці міфу особливу роль відіграють класичні міфологічні сюжети зі значною авторською трансформацією, зберігаючи при цьому міфологічні алюзії та образи. Змісто- і формотворчий мотив двійництва в «Про що тирса шелестіла» проявляється в моделюванні двосвіття хутір – степ, став засновником творення образу Івана Сірка, а також у прийомі сну. У драмах письменник змоделював нову для української літератури міфологему діви-воїна (Оксана, драма «Про що тирса шелестіла») та образ суперечливої, пасивної, духовно роздвоєної жінки (Ольга, драма «Старе гніздо»).

До космогонічних міфологем у творчості С. Черкасенка, що мають риси впорядкованості, належать міфологеми сонця, хутора, саду, дому, які відображають індивідуально авторські варіації райського хронотопу, основою деяких є міфологеми шляху, лабіринту, ініціації.

Особливе місце в поетичній спадщині С. Черкасенка належить міфологемі сонця, яка займає верхнє місце у трирівневій структурі світу та постає у вигляді чоловічої антропоморфної божественної сутності. Світило інтерпретоване в ліриці С. Черкасенка (поезія «Наш шлях) як джерело світла, центр буття та інтуїтивного знання, як утілення свободи, волі, орієнтир на життєвому шляху, з яким асоціюється мотив праведної життєвої дороги, осяяної сонцем. У ліриці С. Черкасенко трансформував близнюковий солярний міф, де ліричний герой постає братом Сонця (поезія «Два брати», «Сонце Свободи»), які разом протистоять Змієві (драконові), втіленню ворожої для людини стихійної сили. Новаторською є трансформація міфологеми Сонця як утілення свободи, волі («Червоне сонце»). Тут автор модифікував космогонічний міф, запозичив міфи різних культур, зобразивши національну боротьбу українців проти окупаційної влади у 1920-х рр. як бій Сонця з драконом (уособлення зла). Також лірик виділяє «носіїв світла» – боголюдей, що є захисниками людей (поезія «О ні, не марево»). Із солярним образом Черкасенко пов'язав і космогонічний міф народження Сонця матір'ю Землею (поезія «До сонця»).

Роман «Пригоди молодого лицаря» є зразком героїчного міфу, який автор трансформував з метою возвеличення людської жертовності, самовідданості та патріотизму. Письменник звертається до героїчного минулого історії народу, до козацької міфології, де січовиків зображено як ідеальну спільноту, що живе за законами християнської моралі. У такий спосіб актуалізовано ідеал незалежності України, потребу піднесення національної державності, підняття національної свідомості. Письменник зідеалізував образ минулого, пропонуючи власну позитивну візію. У романі С. Черкасенко створив власну модель благого іншосвіту, локусу абсолютного щастя, до якого прагне душа лицаря-воїна, Запорозьку Січ – еквівалент міфологеми раю. Аналогом Запорозької Січі для лицарів-козаків, які виконали свій

обов'язок перед країною, є хутір – «земний рай», рукотворний світ гармонії, спокою і достатку.

Характерною рисою літератури модернізму є використання письменниками міфологеми шляху, яка тісно пов'язана з подорожжю героя, міфологемою ініціації та структурує літературний твір, сюжетно-тематичну організацію. С. Черкасенко використав ці міфологеми в романі «Пригоди молодого лицаря». Письменник естетично трансформував ініціальний мотив, що є важливим фактором художньої наратії. Мотив ініціації формує сюжет роману і впливає на формування характеру головного героя, який під час проходження цього ритуалу змінюється зовнішньо та внутрішньо.

У малих прозових творах С. Черкасенко продовжив вітчизняні релігійно-мистецькі традиції (Т. Шевченка, І. Франка) біблійної образності. Письменник трансформував міфологічні мотиви вибору життєвого шляху («Марта та Марія»), індивідуальної есхатології душі – руйнування й оновлення душі («Пастка»), краху світу традиційних цінностей, у якому руйнуються сімейні стосунки і ціннісні орієнтири («Нескінчена поема»). Сюжети оповідань суголосні з біблійними сюжетами про спокусу Єви змієм та вигнання перших людей з раю («Нескінчена поема»), з новозавітною історією про біблійних Марію та Марту («Марта та Марія»), з християнським міфом про Юдиту («Юдита»). Оригінальним є зображення духовної смерті героя за допомогою архетипного мотиву про блудного сина («Нерви»). У малій прозі письменник трансформував нове бачення архетипу жінки, який постає в біблійних іпостасях жінки, що вбиває (Юдита, оповідання «Юдита»), жінки-спокусниці (оповідання «Нескінчена поема»), громадсько активної жінки (Марта, оповідання «Марта та Марія»).

У драмі «Ціна крові» автор звернувся до біблійного міфу задля вираження важливих релігійних, філософських, етичних і естетичних ідей та оригінально художньо зреалізував архетип зради через протистояння архетипних первнів – Ісус Христос (віра) та спокусник Юда (розум), в яких закодована бінарна опозиція «добро – зло», а їхнє протистояння можна тлумачити як антагоністичне двійництво. Художня реалізація зради є водночас спокутою головного героя, яка пов'язана

знепослідовністю та суперечливістю характеру Юди, заручника свого фатуму. Дуалістична міфомодель у «Ціні крові» змодельована через мотив двобою віри і розуму та представлена бінарними опозиціями «добро – зло», «гріх – праведність», «правда – брехня», «Бог – Диявол», «життя – смерть», «свобода – рабство», «духовне – матеріальне», «вірність – зрада».

У ліриці та ліро-епосі С. Черкасенка центром міфопростору є міфологема України, яка асоціюється з раєм, а народ порівнюється з титаном Антеєм через тактильний зв'язок із матір'ю-Землею. Автор переконаний, що будь-який народ буде нездоланним, якщо житиме на своїй рідній землі, плекати традиції і віру предків. Загальним міфологічним концептом поезії є єдність людини та природи. Концепт органічно пов'язується з українським степом, що є джерелом свободи, волі, місцем зародження і тривання вільного духу.

Противагою сакральному центрові виступає чужина, часопросторову сутність якої автор зобразив у чорному кольорі або безбарвно (з нею пов'язаний біблійний мотив пошуку втраченого раю). Основним елементом міфопоетичного простору є шлях, що асоціюється з поверненням ліричного героя до сакрального центру. Міфологема шляху (поезія «Хресна путь») символізує шлях спокути не однієї людини, а цілого народу. Так автор актуалізував біблійний міф несення хреста на Голгофу.

Системний міфопоетичний аналіз творів С. Черкасенка сприяв розшифруванню міфологічних маркерів / кодів художніх творів, визначенню особливостей міфомислення митця, розкриттю еволюції письменника в художній асиміляції міфологізму. Письменник використав та творчо переосмислив як українську, так і інонаціональну міфологію, поганську культуру та християнську релігію. Звертаючись до традиції світових міфологій, інтерпретуючи міфологічні сюжети, мотиви, образи, поєднуючи різні часи (минуле та майбутнє) та простори (реалістичний та міфологічний), використовуючи бінарний принцип мислення (дуалістичне уявлення про світобудову, мотив двійництва), С. Черкасенко глибоко осмислив та відтворив актуальні проблеми суспільно-національного та культурного характеру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. Архетипы. Мифы народов мира: Энциклопедия. Москва, 1980. Т. 1. С. 110–111. URL: http://philologos.narod.ru/myth/archetype (дата звернення: 14.04.2020).

2. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. С. 404–425. URL: http://ec-dejavu.ru/g/Gold_Aver.html (дата звернення: 15.06.2019).

3. Аверинцев С. С. Эсхатология. Философская энциклопедия (перепечатано в кн. «София-Логос. Словарь»). Киев, Дух и литера, 2001. 213 с.

4. Агранович С. З., Саморукова И. В. Двойничество: монография. Самара: Самарский университет, 2001. 132 с.

5. Александренко В. В. Художні параметри світоглядної моделі «хутір як світ» в прозі Дмитра Марковича: жанрово-стильові аспекти: автореф. дис. … канд. філол. наук: 10.01.01 / В. В. Александренко; наук. кер. Н. Д. Осьмак; М-во освіти і науки України; Нац. пед. ун-т імені М. П. Драгоманова. Київ, 2015. 22 с.

6. Ангелова А. О. Старість у первісно-релігійному світогляді. *Наукові записки ТНПУ імені В. Гнатюка*. Серія: Історія. 2017. Вип. 1. Ч. 2. С. 73–80.

7. Антонець Н. Б. Спиридон Черкасенко: штрихи до літературно-педагогічного портрету : самоучитель. *Українська мова і література в школі*. 2003. № 2. С. 51–52.

8. Антонович Д. В. Триста років українського театру: 1619–1919. Прага, 1925. 273 с.

9. Антофійчук В. І. Євангельський архетип зради в драмі С. Черкасенка «Ціна крові». *Науковий вісник Чернівецького університету: збірник наукових праць*. Серія: Слов'янська філологія. Чернівці: Рута, 2000. Вип. 87. С. 17–25.

10. Антофійчук В. І. Іуда Іскаріотський в українській літературі XX ст. Літературознавча компаративістика / за ред. Р. Гром'яка. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. С. 216–227.

11. Антофійчук В. І. Своєрідність трансформації євангельського сюжетно-образного матеріалу в українській літературі XX століття: автореферат дисертації доктора філологічних наук. Київ, 2002. 36 с.

12. Антофійчук В. І., Нямцу А. Євангельські мотиви в українській літературі кінця XIX – XX ст. Чернівці, 1996. 208 с.

13. Апинян Т. А. Мифология: теория и событие. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2005. 281 с.

14. Астаф'єв О. Г. Міфологема степу і література степу. *Київські полоністичні студії*. Т. XIX. Київ, 2012. С. 296–308.

15. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. В трех томах. Москва: Современный писатель, 1995. Т. 1. 804 с.

16. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. В трех томах. Москва: Современный писатель, 1995. Т. 2. 286 с.

17. Барабан Л. І. Фольклорні елементи драматургії Спиридона Черкасенка. *Народна творчість та етнографія*. 1994. № 1. С. 44–52.

18. Бабишкін О. К. Культурно-просвітницька діяльність Спиридона Феодосійовича Черкасенка (1876 – 1940). *Краєзнавчий альманах*. 2002. Вип. 2. С. 32–34.

19. Бахтіарова Т. В. Міфологема міста у поетичному доробку М. Вінграновського та Б.-І. Антонича. *Філологічні трактати*. 2013. Т. 5. №1. С. 21– 27.

20. Березкин Ю. Е. Трикстер как серия эпизодов. *Труды факультета этнологии*. Санкт-Петербург: ИДПО «Европейский университет в Санкт-Петербурге», 2003. С. 97–164. URL: https://docplayer.ru/36715681-Yu-e-berezkin-trikster-kak-seriya-epizodov-1.html (дата звернення: 25.08.2015).

21. Бестюк І. А. «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського: феномен тексту в контексті неоміфологізму української літератури початку XX століття: автореферат дисертації кандидата філологічних наук. Харків: Б. в., 2007. 19 с.

22. Бігун О. А. Міфологема Єрусалима в поезії Т. Шевченка. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка.* Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. 2013. Вип. 24. С. 8–12.

23. Бовсунівська Т. В. Український романтизм: Теогонічна систематизація. Монографія. Тернопіль: «Крок», 2019. 213 с.

24. Бойченко В. П. Літературна творчість Спиридона Черкасенка. *Краєзнавчий альманах.* 2002. Вип. 2. С. 12–17.

25. Бойченко В. П. Материк Спиридона Черкасенка. Три зошита: вибрані статті та поезії. Миколаїв: Можливості Кіммерії, 2011. С. 195–202.

26. Бойченко В. П. Материк Спиридона Черкасенка. Миколаївщина в історії України / ред. Н. М. Огренич; упор. В. П. Бойченко. Миколаїв, 2009. Ч. 2. С. 179–186.

27. Бондарева О. Є. Міф та антиміф у жанровому моделюванні української драматургії кінця XX – початку XXI століття: автореферат. дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук. Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2007. 40 с.

28. Бондарева О. Є. Міфопоетика як сучасна драматургічна жанротворча стратегія. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство, мовознавство, фольклористика.* 2008. Вип. 19. С. 4–7.

29. Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: монографія. Київ: «Четверта хвиля», 2006. 512 с.

30. Бондарева О. Є. Особливості авторського міфотворення у драмі Я. Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні»: текст, підтекст, інтертекст. *Українознавчі студії.* 2007–2008. № 8–9. С. 368–388.

31. Бондаренко А. О. Культ воїна-звіра у мілітарних традиціях на території України: монографія. Київ: [б. в.], 2013. 172 с.

32. Борисюк І. В. Міфологізм української поезії вісімдесятників: навчальний посібник. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2012. 212 с.

33. Бочаров В. В. Власть. Традиции. Управление. Попытка этноисторического анализа политических культур современных государств Тропической Африки: монография. Москва: Наука, 1992. 296 с.

34. Веселовська Г. І. Експресіонізм ранньої драматургії Спиридона Черкасенка. *Дивослово*. 1997. С. 1–14.

35. Вихор І. В. Дискурс міста в українській поезії кінця XIX першої половини XX століття: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук: спеціальність 10.01.06 «Теорія літератури». Тернопіль, 2011. 20 с.

36. Вишневський В. А. Проблеми початкової освіти у творчій спадщині Спиридона Черкасенка. *Гуманітарні науки*. 2011. № 2. С. 120–124.

37. Вишницька Ю. В. Міфологічні сценарії в сучасному художньому та публіцистичному дискурсах: монографія / наук. ред. О. Є. Бондарева. Київ: Київський університет імені Б. Грінченка, 2016. 612 с.

38. Вишницька Ю. В. Міфосценарій віднаходження Раю як одна з реалізацій космогонічних міфів (на матеріалі роману Володимира Дрозда «Листя землі». *Синопсис: текст, контекст, медіа: Електронне фахове видання Київського університету імені Бориса Грінченка*. № 4, 2014. URL: http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/121/108 (дата звернення: 30.09.2016).

39. Война М. О. Художня проза Цань Сюе у дзеркалі психоаналізу: монографія. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ: Київський університет, 2019. 214 с.

40. Войтович В. М. Українська міфологія. Київ: Либідь, 2002. 664 с.

41. Гаврилов Д. А. О функциональной роли Трикстера. Локи и Один как эддические трикстеры. Вестник традиционной культуры: статьи и документы / под редакцией доктора философских наук Наговицына А. Е. Москва, 2005. Вып. №3. С. 359.

42. Гайдук С. Є. Поняття бестіарію та його рецепція в українському літературознавстві. *Науковий вісник Південноукраїнського державного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.* Лінгвістичні науки. 2012. № 15. С. 50–58.

43. Геннепван А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. Москва: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. С. 64–107. URL: http://ec-dejavu.ru/i/Initiation.html (дата звернення: 20.08. 2014).

44. Гнатюк В. М. Нарис української міфології. Львів: Інститут народознавства Національної академії наук України, 2000. 264 с.

45. Грабович Г. Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка. 2-е випр., авториз. вид. (Перекл. з англ. С. Павличко). Київ: Часопис «Критика», 1998. 207 с.

46. Гранин Р. С. Эсхатологические исследования в России XXI в.: Аналитический обзор / РАН. ИНИОН. Центр гуманит. научно-информационное. исследование отдела философии; Отв. ред. Хлебников Г. В. Москва, 2017. 101 с.

47. Гура А. В. Символика животних в славянской народной традиции. Москва, 1997. С. 633–639.

48. Гурдуз А. І. Міфопоетика літературного твору та міфопоетична парадигма: теоретичний аспект. *Зарубіжна література в школах України.* 2006. № 6. С. 57–59.

49. Гурдуз А. І. Міфопоетична парадигма в українській та західноєвропейській «прозі про землю» кінця XIX – першої третини XX ст.: монографія. Миколаїв: Видавництво МДГУ імені П. Могили, 2008. 216 с.

50. Давидюк В. Ф. Первісна міфологія українського фольклору. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2005. 310 с.

51. Давидюк В. Ф. Первісна міфологія українського фольклору. Видання 3- тє, доповнене й перероблене. Луцьк: Волинська книга, 2007. 324 с.

52. Даренська В. М. Українська культура Нового часу в нарисах: навчальний посібник. Луганськ: «Шико», 2012. 411 с.

53. Дев'ятко Н. В. Актуалізація українських національних світоглядних кодів як передумова світоглядних трансформацій в умовах «гібридних війн». *Вісник*

Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії». Харків, 2019. Вип. 60. С. 49–58.

54. Демська-Будзуляк Л. Драма свободи в модернізмі. Пророчі голоси Лесі Українки: монографія. Київ: Академвидав, 2009. 184 с.

55. Демчук Р. В. Формування репрезентативних міфологем на теренах України. Магістеріум. 2009. Вип. 34. С. 21–30.

56. Демчук Р. В. Українська ідентичність у модусі міфологем. Київ: «Стародавній Світ», 2014. 236 с.

57. Демчук Р. В. Український «сарматизм» як алгоритм організації спільноти. *Магістеріум. Культурологія.* 2011. Вип. 42. С. 33–40. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Magisterium_kul_2011_42_9 (дата звернення: 16.01.2019).

58. Дякунова Л. Збагнути трагедію степів: до аналізу історичної драми С. Черкасенка «Северин Наливайко». *Українська мова та література.* 1996. № 5. С. 45.

59. Дяченко С. І. Пригоди молодого лицаря. Роман з козацьких часів Спиридона Черкасенка (типологія жанру, специфіка образної системи і способи її художньої реалізації): автореферат дисертації кандидата філологічних наук; Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ, 2001. 20 с.

60. Дем'янівська Л. Художні пошуки в українській драматургії початку XX ст. *Українська література*: Матеріали 1-го конгресу МАУ. Київ, 1995. С. 133– 150.

61. Дронь К. І., Тихолоз Б. С., Тихолоз Н. Б., Швець А. І. Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка: Ейдологічні нариси / За наук. ред. Б. С. Тихолоза; НАН України. Львівське відділення Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка. Львів: Простір М, 2007. 336 с.

62. Дронь К. І. Міфопоетика Франка: термінологічний аспект. *Вісник Житомирського державного університету імені І. Франка.* 2006. Вип. 26. С. 133– 137.

63. Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання (переклад Г. Кьорян, В. Сахна). Київ: Основи, 2001. 592 с.

64. Элиаде М. Космос и история. Москва: Прогрес, 1987. 312 с.

65. Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения (Избранные сочинения). Москва: Ладомир, 1999. 488 с.

66. Элиаде М. Аспекты мифа / Перевод с французского В. П. Большакова. 4-е издание. Москва: Академический проспект, 2010. 256 с.

67. Элиаде М. Символика центра. Миф о вечном возвращении. Москва, 2000. 414 с.

68. Элиаде М. Словарь религий, обрядов и верований. При участии Г. С. Винер, перевод Н. Зубкова, Е. Морозовой, Е. Мурашкинцевой. Москва: «Рудомино», Санкт-Петербург: Университетская книга. 1997. С. 123–130. URL: http://pryahi.indeep.ru/history/dualistic_eliade.html (дата звернення: 06.02.2015).

69. Элиаде М. Сон и Смерть. Аспекты мифа. Москва: Академический проект, 2000. С. 122–126.

70. Енциклопедичний словник символів культури України / за загальною редакцією В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. 5-евид. Корсунь-Шевченківський: ФОП Гавришенко В. Москва, 2015. 912 с.

71. Євшан М. Й. Критика; Літературознавство; Естетика / Упорядник Н. Шумило. Київ: Основи, 1998. 658 с.

72. Єфремов С. О. Історія українського письменства / за ред. М. К. Наєнка. Київ, 1995. 538 с. URL:http://www.ukrcenter.com/!FilesRepository/Literature%5C_Upload3/8a2741a5-70bd-4-833a-4c54e3a0a27e.pdf (дата звернення: 12.04.2020).

73. Жицька Т. Історична драматургія Спиридона Черкасенка. *Київська старовина.* 1999. № 5. С. 127–134.

74. Забужко О. С. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. 4-те видання. Київ: Факт, 2009. 146 с.

75. Залеська-Онишкевич Л. Антологія модерної української драми. Київ, Едмонтон: КІУС, Таксон. 1998. 534 с.

76. Залізняк Л. Л. Первісна історія України: Навч. Посібник. Київ, 1999. 263 с.

77. Захарова Е. А. Женские преступления в древнегреческой мифологии. *Мнемон. Исследования и публикации по истории античного мира*. Вып. 6 / под

редакцией проф. Э. Д. Фролова. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет, Исторический факультет, Кафедра истории древней Греции и Рима, Центрантиковедения, 2007. С. 380–389. URL: http://centant.spbu.ru/centrum/publik/kafsbor/mnemon/2007/25.pdf (дата звернення: 27.02.2020).

78. Зварич І. М. Міфема. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за редакцією А. Волкова. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 335–338.

79. Зілинський Б. Автобіографія та апологія Спиридона Черкасенка 1929 року. *Кур'єр Кривбасу*. 2016. № 311/313. С. 179–198.

80. Зуєнко М. О. Категорія «Міфопоетика» в сучасному літературознавстві. *Філологічні науки*. 2014. Вип. 18. С. 39. URL:http://nbuv.gov.ua/UJRN/Fil_Nauk_2014_18_3 (дата звернення: 17.03.2011).

81. Зуєнко М. О. Проблеми міфопоетичного аналізу ліричного твору. *Філологічні науки: збірник наукових праць*. Полтава. 2012. Вип. 10. С. 21–23.

82. Иванов В. В. Солярные мифы. Мифы народов мира: Энциклопедия. Москва, 1980. Т. 2. С. 461–462.

83. Иванов В. В., Топоров В. Н. Птицы. Мифы народов мира: Энциклопедия. Москва, 1980. Т. 1. С. 389–406.

84. Ільницький М. М. Від «Молодої Музи» до «Празької школи». Львів, 1995. 318 с.

85. Ісаєнко С. В. Міф і основні структуроутворюючі принципи постмодерністських текстів. *Питання літературознавства*. 2004. Вип. 11. С. 52– 56. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_2004_11_8 (дата зверненн : 11.02.2011).

86. Ісіченко І. Історія української літератури: епоха бароко (XVII–XVIII ст.): Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Львів: Святогорець, 2011. 568 с.

87. Каганець І. Куди подівся Іуда Іскаріот? *Газета «Народний оглядач»*. URL: https://www.ar25.org/article/kudy-podivsya-iuda-iskariot.html (дата звернення: 21.02.2020).

88. Історія української літератури XX століття: у 2 книгах: 1910–1930-ті роки: Навчальний посібник / за ред. В. Г. Дончика. Кн. 1. Київ: Либідь, 1993. 784 с.

89. Іщук-Пазуняк Н. Леся Українка: Ідея свободи України у спектрі світової цивілізації. Розвідки і доповіді. Київ, 2008. 432 с.

90. Кадирова А. Архетипні образи у системі авторського міфу творчості Т. Шевченка. *Шевченкознавчі студії.* 2008. Вип. 10. С. 45–50. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Shs_2008_10_10. (дата звернення: 23.03.2020).

91. Калантаєвська Г. П. Багатоаспектність образу ночі в ліриці Олександра Олеся. *Вісник Сумського державного університету.* Серія Філологія. 2008. №2. С. 82–87.

92. Калантаєвська Г. П. Діяльність Спиридона Черкасенка на тлі суспільного життя України початку XX ст. *Філологічні трактати*. 2010. Т. 2. № 4. С. 20–29.

93. Калантаєвська Г. П. Творчість Спиридона Черкасенка 1907–1936 рр. у контексті доби (літературознавство, публіцистика, «мала» проза й сатира): Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук: 10.01.01 українська література; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ: КНУ імені Т. Шевченка, 1996. 21 с.

94. Калантаєвська Г. П. «Хуторні» погляди П. Куліша у творчості С. Черкасенка. *Слово і час*. 1995. № 1. С. 53–56.

95. Карабович Т. Міфопоетика Нью-Йоркської групи: монографія / відп. ред. Р. Радишевський; наук. консультант О. Астаф'єв. Київ: Талком, 2017. 464 с.

96. Кассирер Э. Философия символических форм. Мифологическое мышление. Т. 2. Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга, 2001. 280 с.

97. Кебало М. С. Архетипний образ трікстера у прозі І. Франка. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.* Серія. Літературознавство. Тернопіль: ТНПУ, 2018. Вип. 49. С. 53–65.

98. Кебало М. С. Міфологема архетипних образів у структурі натуралістичних творів німецьких та українських письменників. *Наукові записки:* Серія: Літературознавство. Тернопіль: ТНПУ, 2011. Вип. 32. С. 207–213.

99. Керлот Х. Словарь символов. Москва, 1994. 648 с.

100. Киченко О. С. Художня система «міффольклор» і проблеми структурного методу. Знак. Символ. Образ. Матеріали міжвузівського науково-практичного семінару з проблем сучасної семіотики. Черкаси, 2000. Вип. 5. С. 17–24.

101. Киченко А. С. Мифопоэтические формы в фольклоре и истории русской литературы XIX века.Черкассы: Изд-во Черкаского университета, 2003. 372 с.

102. Киченко О. С. Фольклор як художня система (проблеми теорії). Дрогобич: НВЦ «Каменяр», 2002. 216 с.

103. Клим'юк Ю. І. Функціональне значення притчі в українській літературі до початку XX століття. *Питання літературознавства*. 1995. Вип. 2. С. 42–52. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_1995_2_6. (дата звернення: 02.05.2020).

104. Кобзар О. І. Міфопоетика як предмет і метод літературознавчого дослідження. Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2010. Вип. 15. 376 с.

105. Когут О. В. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997–2007 рр.): монографія. Рівне: НУВГП, 2010. 440 с.

106. Ковалів Ю. І. Спиридон Черкасенко. Історія української літератури. Кінець XIX початок XXI ст.: У 10 т. У пошуках іманентного сенсу. Київ: Академія, 2013. Т. 1. С. 363–368.

107. Ковалів Ю. І. Спиридон Черкасенко. Історія української літератури: кінець XIX – початок XXI ст. У пошуках іманентного сенсу. Київ: Академія, 2013. Т. 2. С. 86–87; С. 514–519.

108. Коляда О. В. Поняття міфопоетики. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2005. № 22. С. 198–199.

109. Копиця В. Є. Міфопоетична модель світу в поезії Василя Герасим'юка: автореферат дисертації кандидата філологічних наук. Херсон: Херсонський державний університет, 2006. 20 с.

110. Король Д. О. Культ вовка в слов'янській традиції та його ґенеза. Київ, 2002. Т. 20–21. С. 66–71.

111. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія / Упоряд., приміт. І. П. Бетко, А. М. Полотай; вступна стаття М. Т. Яценка. Київ: Либідь, 1994. 384 с.

112. Костюк І. В. Міфологічний герой: походження, призначення, функції. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2012. Вип. 23. С. 376–385. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnam_2012_23_40 (дата звернення: 23.05.2019).

113. Костюк І. В. Міфологема: історія поняття. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Вип. 22. С. 405–416.

114. Котяш І. А. Спиридон Черкасенко, автобіографічні твори, літературний процес, біографічна ситуація. *Література. Діти. Час*. Рівне: ПП Дятлик. М., 2013. Вип. 4. С. 75–80.

115. Котяш І. А. Автобіографічні елементи художніх творів Спиридона Черкасенка. *Література. Діти. Час: Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва*. Рівне: Дятлик М., 2013. Вип. 4. С. 75–80.

116. Котяш І. А. Зародження і розвиток творчих рефлексій Спиридона Черкасенка крізь призму його епістолярію. *Мандрівець*. 2015. № 1. С. 42–45. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mandriv_2015_1_10 (дата звернення: 20.10. 2017).

117. Котяш І. А. Польсько-український аспект дослідження засобів поетики епістолярної автобіографії (на прикладі листів С. Черкасенка*). Київські полоністичні студії КНУ імені Тараса Шевченка*. Київ: Університет «Україна», 2012. Т. XIX. С. 347–353.

118. Кочерга С. О. «Сім сліз» долоричної поетики Лесі Українки. *Науковий вісник Ужгородського університету*. Серія: Філологія. 2016. Вип. 2. С. 156–160. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvuufilol_2016_2_30 (дата звернення: 12.05.2020).

119. Кралюк П. М. Козацька міфологія України: творці та епігон / худож.-оформлювач О. А. Гугалова. Харків: Фоліо, 2016. 394 с.

120. Кримський С. Б. Архетипи української культури. Феномен української культури: методологічні засади осмислення. Київ: Фенікс, 1996. С. 91–112.

121. Крушельницький І. Спиридон Черкасенко (огляд життя і творчості). *Нові шляхи*. 1929. Т. 3, Кн. 6. С. 280.

122. Кудрявцев М. Г. Ідейні колізії у драматургії Спиридона Черкасенка. *Краєзнавство*. 2003. № 1–4. С. 150–167.

123. Кудрявцев М. Г. Світові сюжети в українській драматургії (на прикладі творчості С. Черкасенка). *Українська мова та література*. 2004. № 39. С. 20–24.

124. Кузьма О. Ю. Поетична урбаністика С. Черкасенка (цикл «Діти міста»). *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2015. Вип. 19. С. 102–110.

125. Кузьма О. Ю. Ліричний цикл у творчості С. Черкасенка (цикли «Біла Панна», «Зелені руна»). *Науковий вісник Ужгородського університету*. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2012. Вип. 27. С. 93–96.

126. Кузьма О. Ю. Інтертекстуальність драми С. Черкасенка «Ціна крові». *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. 2014. Вип. 19. С. 155–159. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/spml_2014_19_28 (дата звернення: 23.04.2016).

127. Кулешов Р. Н. Феномен трикстера: исследовательские подходы и теоретические контексты анализа мифологемы трикстериады. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Харків: Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, 2007. С. 189–196.

128. Куліш П. О. Твори: В 2 т. Прозові твори. Поетичні твори. Переспіви та переклади / Упоряд. і приміт. Є. К. Нахліка; Ред. тому М. Д. Бернштейн. Київ: Наук, думка, 1994. Т. 1. 752 с.

129. Куликова Е. Ю. Райский топос в лирике В. Ходасевича. *Образ рая: от мифа к утопии*. Серия: Symposium.Санк-Петербург, 2003. Вып. 31. С. 215–219. URL: http://anthropology.ru/ru/text/kulikova-eyu/rayskiy-topos-v-lirike-vhodasevicha (дата звернення: 22.02. 2013).

130. Кучер Л. С. Міфологема смерті: спроба філософського аналізу феномену (на матеріалі прози М. Коцюбинського). *Наукові записки. Філологічні науки*. Ніжин: Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя, 2015. Кн. 3. С. 165–169. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzfn_2015_3_31 (дата звернення: 25.12.2017).

131. Лановик М. Б. Розвиток концептів «символ», «архетип» і «міф» у теоретико-літературних дослідженнях науки про переклад. *Вісник Житомирського*

державного університету імені І. Франка. 2005. Вип. 22. С. 150–155. URL: http://eprints.zu.edu.ua/1891/1/05lmbdnp.pdf (дата звернення: 22.03.2020).

132. Ласло-Куцюк М. Вогонь і слово: Космогонічний міф на Україні. Бухарест: Критеріон, 1992. 257с.

133. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление (Пер. с фр. А. Б. Островского). Москва: Республика, 1994. 384 с. URL: http://psylib.org.ua/books/_levbr01.htm (дата звернення: 24.05. 2017).

134. Леви-Строс К. Структурная антропология (Пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова). Москва: Издательств «ЭКСМО-Пресс», 2001. 512 с.

135. Леві-Строс К. Первісне мислення (Пер. з фр., вступне слово та примітки С. Йосипенка). Київ: Український Центр духовної культури, 2000. 324 с.

136. Леви-Строс К. Мифологики. В 4-х тт. Москва; Санкт-Петербург, 1999. Т. 1. 406 с.

137. Левченко Г. Д. Мотив двійництва в прозі Івана Франка. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.* Філологічні науки. Літературознавство. 2016. № 8. С. 82–89. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvvnufll_2016_8_16 (дата звернення: 21.03.2020).

138. Левченко Г. Д. Героїзм versus святість: до проблеми міфологізму в літературознавчій рецепції життєвого й творчого шляху Лесі Українки. *Питання літературознавства.* 2013. Вип. 87. С. 381–392. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_2013_87_35 (дата звернення: 13.18.2019).

139. Левченко Г. Д. Міф проти історії: Семіосфера лірики Лесі Українки: монографія. Київ: Академвидав, 2013. 332 с.

140. Лисюк Н. А. Міфологічний хронотоп: Матеріали до курсів «Міфологія», «Міфологія слов'янська та світова». Київ: Український фітосоціологічний центр, 2006. 200 с.

141. Лисюк Н. А. Поняття архетипу в народній культурі. Дух і Літера. Київ, 2001. № 7–8.С. 262–276.

142. Литературный энциклопедический словарь / Под. общ ред. В. Кожевникова, П. Николаева. Москва: Современная энциклопедия, 1987. 751 с.

143. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 608 с.

144. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т.2. 624 с.

145. Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс / Редактори: Р. Т. Гром'як, І. В. Папуша. Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. 378 с.

146. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 752 с.

147. Ломакіна І. Н. Міфологема міста у романах Джеймса Джойса «Уліс» та Дона Деліло «Космополіс». *Вісник Львівського університету.* Серія: Іноземні мови. 2012. Вип. 20(1). С. 233–237. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnu_in_mov_2012_20(1)__36 (дата звернення: 02.05.2016).

148. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. Самое само. Москва: Эксмо-Пресс, 1999. С. 205–404.

149. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. Москва, 1996. 464 с.

150. Любовець Н. І. Олександр Олександрович Котляревський: матеріали до біобібліографії. *Українська біографістика*. 2010. Вип. 6. С. 55–80. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ubi_2010_6_4 (дата звернення: 10.06.2020).

151. Майборода Н. В. Шахтарські мотиви «малої прози» Спиридона Черкасенка. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського*. Серія. Філологічні науки (літературознавство). 2014. Вип. 4.13 (104). С. 139–142.

152. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки. Одеса: Астропринт, 2006. 351с.

153. Марків Р. В. Теоретичні аспекти фольклоризму в літературі. *Вісник Львівського університету.* Серія філологічна. Львів: ЛНУ імені І. Франка, 2007. Вип. 41. С. 215–223. URL: http://prima.franko.lviv.ua/faculty/Philol/www/visnyk/41/2007_41_markiv.pdf (дата звернення: 28. 08.2027).

154. Матюхина А. А. Мифологема «земного рая» в верованиях славян. *Вісник Національного авіаційного університету.* Серія: Філософія. Культурологія. 2012. № 1. С. 112–116. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ (дата звернення: 04.06.18).

155. Мейзерська Т. С. Проблеми індивідуальної міфології: міфотворчість Т. Шевченка. Одеса: Астропринт, 1997. 128 с.

156. Мелетинский Е. М. Аналитическая психология и происхождение архетипических сюжетов. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Article/melet2.php (дата звернення: 23.04.2020).

157. Мелетинский Е. М. Культурный герой. Мифы народов мира: у 2-х т. Москва: «Советская энциклопедия», 1982. Т. 2. С. 25–28.

158. Мелетинский Е. М. Миф и двадцатый век. Избранные статьи. Воспоминания. Москва: РГГУ, 1998. С. 423–426.

159. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа: монография. Москва: Наука, 1976. 407 с.

160. Мірошниченко П. В. Героїзація минулого в українському романтизмі і античний топос. *Вісник Запорізького національного університету: Філологічні науки.* Запоріжжя: ЗНУ, 2008. №1. С. 156–161.

161. Мелетинский Е. М., Аверинцев С. С., Иванов В. В. и др. Мифологический словарь / Под ред. Е. М. Мелетинского. Москва: Сов. энциклопедия, 1991. 736 с.

162. Мифы народов мира: Энциклопедия / Глав. ред. В. Топоров. Москва, 1980. Т. 2. 719 с.

163. Мифы народов мира. Энциклопедия: электронное издание / Гл. ред. С. А. Токарев. Москва: НА «Большая Российская энциклопедия», 2008. 1147с.

164. Мишанич О. В. В безмежжі зим і чужини. (Повернення Спиридона Черкасенка). С. Черкасенко. Твори: у 2-х т. Київ: Дніпро, 1991. Т. 1: Поезії. С. 5–42.

165. Мишанич О. Слава не вмре, не поляже … . Заклятий козак / Упорядкування та передмова О. Мишанича. Київ: Обереги, 1994. С. 5–17.

166. Мишанич О. В. Спиридон Черкасенко (1876–1940). *Слово і час.* 1991. №7. С. 19–29.

167. Моклиця М. В. Міф як альтернативна діяльність у літературі XX ст. *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах.* 2001. № 1. С. 57–67.

168. Моклиця М. В. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. 2 вид., доп. і перероб. Луцьк: РВВ «Вежа» Волинського державного університету ім. Лесі Українки, 2002. 389 с.

169. Мороз Л. Про символізм в українській драматургії: про п'єси «Жах», «Казка старого млина», «Про що тирса шелестіла» С. Черкасенка. *Сучасність*. 1993. № 4. С. 94–106.

170. Мошноріз М. М. Інтерпретація есхатологічного міфу драми «В старім гнізді» С. Черкасенка. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.* Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 2019. Вип. 25. С. 98–103.

171. Мошноріз М. М. (2020) Інтерпретація лицарського сарматського міфу в романі «Пригоди молодого лицаря» С. Черкасенка. *Science and Education a New Dimension.* Philology. VIII(65). Issue: 217. P. 48–52.

172. Мошноріз М. М. Літературна урбаністика С. Черкасенка-лірика (міфопоетичний аспект). *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.* Філологічні науки (мовознавство і літературознавство): збірник наукових статей / Відп. ред. В. Ф. Погребенник, С. В. Шевчук. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2017. Вип. 8. С. 88–93.

173. Мошноріз М. М. Міфологема води в поезії С. Черкасенка. *Вісник Донецького національного університету.* Серія Б: Гуманітарні науки. Вінниця: ДонНУ, 2015. №1–2. С. 172–177.

174. Мошноріз М. М. Міфологема дзвону в поезії С. Черкасенка. *Міжнародна науково-практична конференція «Мова та культура: сучасні аспекти співвідношення»* 24–25 листопада 2017 року, Одеса: Міжнародний гуманітарний університет, 2017. С.12–15.

175. Мошноріз М. М. Міфологема ночі в поезії С. Черкасенка. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету.* Серія: Філологія. Одеса: Міжнародний гуманітарний університет, 2015. № 19. Том 2. С. 36–39.

176. Мошноріз М. М. Міфологічні аспекти драми «Казка старого млина» С. Черкасенка. *Мова і засоби масової комунікації на сучасному історичному етапі*: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції: м. Львів, 8–9 вересня 2017 р. Львів: ГО «Наукова філологічна організація "ЛОГОС"», 2017. С. 82–88.

177. Мошноріз М. М. Міфологічна орнітологія в поезії С. Черкасенка. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка.* Філологічні науки: науковий журнал / гол. ред. П. Ю. Саух, відп. ред. Н. А. Сейко. Житомир: Видавництво Житомирського державного університету імені І. Франка, 2017. Вип. 2 (86). С. 93– 98.

178. Мошноріз М. М. Мотив ініціації в романі «Пригоди молодого лицаря» С. Черкасенка. *Dynamics of the development of world science.* Abstracts of the 5-th International scientific and practical conference. Perfect Publishing. Vancouver, Canada, 2020. P. 722–727.

179. Мошноріз М. М. Патріотичні інтенції міфопоетики С. Черкасенка-лірика. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія: Філологія. Одеса: Міжнародний гуманітарний університет, 2016. Вип. 24. Т. 1. С. 39– 43.

180. Мошноріз М. М. Поетичний бестіарій С. Черкасенка: символіка спрута. *Сучасні дослідження філологічних наук: проблеми та рішення*: Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції, м. Запоріжжя, 25–26 жовтня 2017р. Запоріжжя: Класичний приватний університет, 2017. С. 33–37.

181. Мошноріз М. М. Функціонування солярних міфів у поезії С. Черкасенка. *Держава та регіони: науково-виробничий журнал.* Серія: Гуманітарні науки. Запоріжжя: Класичний приватний університет, 2017. №2 (49). С. 32–37.

182. Мурадханян І. С. Концепція психологічного двійництва особистості в літературі заходу XVIII-XIX ст.: автореферат дисертації канд. філол. наук: 10.01.04. Дніпропетровськ: Дніпропетровський державний уніварситет, 2001. 20 с.

183. Нагребельний В. П., Чехович В. А. Хутір. Юридична енциклопедія: [у 6 т.] / ред. кол. Ю. С. Шемшученко (відп. ред.) [та ін.]. Київ: Українська енциклопедія імені М. П. Бажана, 2004. Т. 6: Т–Я. 768 с.

184. Нахлік Є. К. Світогляд Пантелеймона Куліша (до 200-річчя від дня народження). *Світогляд.* 2019. №4 (78). С. 42–57. URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/162248/19-Fialko.pdf?sequence (дата звернення: 12.03.2020).

185. Небеленчук І. О. Крила як символ духовного багатства людини, її прагнення до високості (навчально-дослідницька діяльність учнів). *Українська література в загальноосвітній школі.* 2015. № 2. С. 18–21.

186. Ніколаєнко В. М. Специфіка оніричних елементів повістей І. Франка «Для домашнього огнища» й «Основи суспільності». *Вісник Запорізького національного університету.* Філологічні науки. 2014. № 1. С. 68–73. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vznu_fi_2014_1_11 (дата звернення: 12.03.2020).

187. Ніколова О. О. Генезис та типологія псевдів у західноєвропейській літературі: теоретичний аспект. *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки.* 2010. № 1. С. 57–67. URL: http://visnykznu.org/issues/2010/fil_2010_1/057-66.pdf (дата доступу: 12.01.2019).

188. Ніколова О. О. Псевдоморфні персонажі української та російської літератур кінця XVIII першої половини XIX ст. (у контексті європейської традиції): монографія. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2017. 450 с.

189. Нямцу А. Є. «Літературні міфи» у європейському загальнокультурному контексті. Теорія літератури. Компаративістика. Україністика: збірник наук. праць з нагоди 70-річчя професора Романа Гром'яка. Тернопіль, 2007. С. 295–301.

190. Нямцу А. Миф и легенда в мировой литературе. Черновцы: ЧГУ, 1992. 160 с.

191. Нямцу А. Е. Предательство Иуды (философско-психологические трактовки и литературные версии евангельской коллизии). *Біблія і культура*: збірник наукових статей / за редакцією А. Є. Нямцу. Чернівці: Рута, 2000. Вип. 2 С. 84–97.

192. Нямцу А. Є. Про проблеми функціонування «літературних архетипів» у європейському загальнокультурному контексті. *Слово і час*. 2009. № 9. С. 3–14.

193. Нямцу А. Є. Трансформація літературної традиції (закономірності та своєрідність). *Вісник львівського університету.* Серія філологічна. 2004. Вип. 33. Ч. 2. С. 3–8.

194. Олійник О. І. Початки символізму в українській драмі (на матеріалі творчості О. Олеся та С. Черкасенка): дисертація кандидата філологічних наук: 10.01.02. Київ: АН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, 1994. 182 с.

195. Оліфіренко С. М, Оліфіренко Л. В. Черкасенко Спиридон. Універсальний літературний словник-довідник. Донецьк: БАО, 2008. С. 388.

196. Олесь Олександр. Твори в двох томах / упоряд., авт. передм. та приміт. Р. П. Радишевський. Поетичні твори. Лірика. Поза збірками. З неопублікованого. Сатира. Київ: Дніпро, 1990. Т. 1. 958 с.

197. Опанасюк М. М. Міфопоетика як частина поетики. *Література. Фольклор. Проблеми поетики: збірник наукових праць* / редкол.: Г. Ф. Семенюк, А. В. Козлов та інш. Київ: Твім інтер, 2010. Вип. 29. Ч. 1. С. 555–563. URL: http://ir.lib.vntu.edu.ua/handle/123456789/2318 (дата звернення: 21.09.2020).

198. Откович К. В. Ілюзія свободи: образ жінки від традиціоналізму до модернізму: монографія. Київ: КАРБОН, 2010. 209 с.

199. Павличко С. Д. Теорія літератури; Передмова Марії Зубрицької. Київ: «Основи», 2002. 679 с.

200. Пачовський В. М. Зібрані твори. Поезії. Філадельфія – Нью-Йорк – Торонто: Об'єднання українських письменників «Слово», 1984. Том 1. 740 с.

201. Петров В. Міфологема «Сонця» в українських народних віруваннях та візантійсько-геллініcтичний культурний цикл. Розвідки: в 3 т. / упоряд., передм. та прим.: В. Брюховецький. Київ: Темпора, 2013. Т. 1. С. 343–381. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgibin/ua/elib.exeukr0002792 (дата звернення: 23.03.2013).

202. Петров В. Передхристиянські релігійно-світоглядні елементи. Генеза народних звичаїв і обрядів. Народний погляд на смерть. Енциклопедія українознавства. Загальна частина: у 3 т. Київ, 1994. Т. 1. С. 244–248.

203. Петров Ф. Н. Эсхатологический миф: миф о грядущей гибели и последующем возрождении мира. Челябинск: Южно-Уральское книжное издательство, 2001. 108 с. URL: https://www.academia.edu/19832429/_2001._-_108_%D1%81 (дата звернення: 20.01.2020).

204. Плачинда С. П. Вирій: короткий словник давньоукраїнської міфології. Київ: б. в., 1992. 26 с.

205. Погребенник В. Ф. Фольклоризм української поезії (остання третина XIX – перші десятиліття XX століття): посібник. Київ: Юніверс, 2002. 158 с.

206. Подлісецька О. О. Мотив зради в літературі початку XX ст. («Іуда Іскаріот» Леоніда Андрєєва та «Юда» Ольги Кобилянської). *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля*. Серія: Філологічні науки. 2014. № 2. С. 59–62. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vduepf_2014_2_10 (8) (дата звернення: 12.02.2020).

207. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. Москва: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с. URL: https://docplayer.ru/25884371-Poetika-slovar-aktualnyh-terminov-i-ponyatiy-izdatelstvo-kulaginoy-intrada.html (дата звернення: 21.04.2018).

208. Поліщук Я. О. Міфологічний горизонт українського модернізму: монографія. Вид. 2-ге, доп. і переробл. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. 392 с.

209. Поліщук Я. О. Поліфункціональність міфу в поетиці. *Слово і час*. 2001. №2. С. 35–45.

210. Попович М. В. Міфологія у суспільній свідомості посткомуністичної України.Дух і літера. 1998. № 3–4. С. 57–68.

211. Попович М. В. Нарис історії культури України. Київ, 1998. 728 с.

212. Постать Миколи Євшана в контексті розвитку українського модернізму: збірник наукових праць / Ред. колегія: Н. Поляруш (голов. ред.), В. Ткаченко (заступ. голов. ред.), І. Зелененька, В. Крупка. Вінниця: ТОВ «Твори», 2019. Вип. 6. 208 с.

213. Потапенко О. І., Дмитренко М. К., Потапенко Г. І., Куйбіда В. В., Коцур В. П. Словник символів. Київ: Редакція часопису «Народознавство», 1997. 156 с.

214. Потебня О. О. Естетика і поетика слова: збірник. Київ: Мистецтво, 1985. 301 с.

215. Потебня А. А. Слово и миф. Москва: Правда, 1989. 623 с.

216. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Москва: Лабиринт, 2000. 416 с.

217. Радин П. Трикстер. Исследование мифов североамериких индейцев с комментариями К. Г. Юнга и К. К. Кереньи (The Trickster / Paul Radin.London, 1956) / [Пер. с англ. В. В. Кирющенко под ред. А. В. Тавровского]. Санкт-Петербург: Евразия, 1999. 286 с.

218. Пчілка Олена. Твори / Упоряд., авт. передм. і Н. О. Вишневська. Київ: Дніпро, 583 с.

219. Пчілка Олена. Годі, діточки, вам спать!: Вірші, оповідання, казки, фольклорні записи (для дошкільного та молодшого шкільного віку) / Упоряд. та передм. О. М. Таланчук; Худож. І. І. Литвин. Київ: Веселка, 1991. 334 с.

220. Ржепецький Л. А. Спиридон Черкасенко. Постать у вирі історії. Миколаїв: Видавництво МФ НаУКМА, 2000. 60 с.

221. Романенко О. В. Семантичне дзеркало сну в українській високій і масовій літературі. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство, мовознавство, фольклористика*. 2012. Вип. 23. С. 16–21. URL: http://nbuv.gov.ua/ujrn/vknu_lmf_2012_23_7 (дата звернення: 25.02.2020).

222. Романиця О. Художні особливості поетичного циклу «Дзвін» Спиридона Черкасенка. *Мандрівець*. 2015. № 4. С. 64–66.

223. Росовецький С. К. Український фольклор у теоретичному висвітленні. Київ: Освіта, 2005. 268 с.

224. Рощенко Е. Г. Міфологема пошуків раю у національному оперному міфі Лисенка – Старицького «Тарас Бульба». Музичне мистецтво і культура. *Науковий*

вісник ОДМА імені А. В. Неждановой. 2012. Вип. 15. С. 8–24. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mmik_2012_15_4 (дата звернення: 12.06.2018).

225. Рязанцева Т. М. Образи птахів у європейській метафізичній поезії: версії і функції. *Сучасні літературознавчі студії: збірник наукових праць*. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2011. Вип. 8: Топос тварини як антропологічне дзеркало. С. 55–557.

226. Русова С. Спиридон Черкасенко, поет-педагог: з нагоди 25-ліття письменницької діяльності. Софія Русова: З маловідомого і невідомого. «Несторка української педагогічної літератури ...» / Упорядники О. Джус, З. Нагачевська. Івано-Франківськ: Гостинець, 2006. Ч. 1. 456 с.

227. Саковець С. П. Орнітологічні образи в поезії В. Стуса: міфологічне і фольклорне наповнення та авторська інтерпретація. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*: Філологічні науки. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2009. Вип. 20. С. 573–577.

228. Саяпіна Т. В. Міфопоетика календарного свята у творах Михайла Коцюбинського. *Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство.* Збірник наукових праць Рівненського державного гуманітарного університету. Вип. VII. Рівне: РДГУ, 1999. С. 27–34.

229. Свербілова Т. Г. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття; Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України. Черкаси, 2009. 598 с.

230. Синявська Л. І. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: комунікативні стратегії: монографія. Одеса: КП ОМД, 2019. 302 с.

231. Скрипка Т. Мавка у творчості Івана Франка і Лесі Українки: типологія чи контактні зв'язки? *Українське літературознавство.* Вип. 50. Львів: Вища школа, 1988. С. 60–67. URL: https://www.t-skrypka.name/LUkrainka/Mavka.html (дата звернення: 04.05.2020).

232. Скупейко Л. І. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки. Київ: ФЕНІКС, 2006. 416 с.

233. Скупейко Л. І. Драма Лесі Українки «Лісова пісня» (питання міфопоетики). *Вісник Запорізького державного університету*: Філологічні науки. Запоріжжя: Запорізький державний університет, 2001. №1. С. 115–117.

234. Славянская мифология: энциклопедический словарь / редколлегия: С. М. Толстая (отв. ред.), Т. А. Агапкина, О. В. Белова, Л. Н. Виноградова, В. Я. Петрухин; Институт славяноведения РАН. 2-е изд. Москва: Международные отношения, 2002. 512 с.

235. Сліпушко О. М. Давньоукраїнський бестіарій (звірослов): Національний характер, суспільна мораль і духовність давніх українців у тваринних архетипах, міфах, символах, емблемах. Київ: Дніпро, 2001. 140 с.

236.Слоньовська О. В. Міфема і художній текст: особливості, роль, функції найменшого уламку міфу. *Українська література в загальноосвітній школі*: Науково-методичний журнал / Інститут педагогіки АПН України. Київ: Антросвіт, 2011. № 7/8. С. 57–62.

237. Слоньовська О. В. Слід невловимого Протея: (міф України в літературі української діаспори 20-х – 50-х років XX століття): монографія; наук. ред. М. М. Ільницький. Вид. 2-ге. Івано-Франківськ: Плай; Коломия: Вік, 2007. 684 с.

238. Слухай Н. В., Мосенкіс Ю. Л. Мовна символіка і міфопоетика текстів Тараса Шевченка. Київ: Видавничий дім А+С, 2006. 168 с.

239. Старовойт Л. В. Майстерність психологізму в оповіданнях С. Черкасенка про дітей. Література Миколаївщини: навчальний посібник до курсу «Літературне краєзнавство» для студентів філологічних спеціальностей. Миколаїв: Іліон, 2014. С. 36–51.

240. Стежко С. О. Концепція історичного минулого в українській драматургії 1920 – 1930-х років (С. Черкасенко, Л. Старицька-Черняхівська, І. Микитенко, М. Ірчан): дисертація кандидата філологічних наук: 10.01.01; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2018. 169 с.

241. Спиридон Черкасенко (1876–1940). Історія української літератури XX століття: навчальний посібник: у 2 кн. Кн.1 (1910 – 1930-ті роки). Київ: Либідь, 1993. С. 701–705.

242. Спиридон Черкасенко (1876–1940). Історія української літератури XX століття: підручник: у 2 кн. Кн.1. Перша половина XX століття. Київ: Либідь, 1998. С. 391–394.

243. Стежко С. О. Топос Степу у драматургії С. Черкасенка. *Науковий вісник.* Збірник наукових праць Запорізького національного університету. Запоріжжя, 2014. № 2. С. 231–241.

244. Суворова Л. К. Концепт смерті в малій прозі раннього українського модернізму: архетипно-міфологічна і філософська інтерпретація. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук: 10.01.01 – українська література. Житомирський державний університет імені Івана Франка. Житомир, 2016. 201 с.

245. Сумцов М. Ф. Дослідження з етнографії та історії культури Слобідської України. Вибрані праці / упорядкув., підготов. тексту, передмова, післям. та прим. М. М. Красикова. Харків: Видавництво «АТОС», 2008. 558 с.

246. Тихолоз Б. «... Слух, отворений на голоси духів»: поетична демонологія Івана Франка. *Парадигма.* 2008. Вип. 3. С. 30–49. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/paradig_2008_3_5 (дата звернення: 09.05.2020).

247. Токарев С. А. Эсхатологические мифы. Мифы народов мира. Москва: Советская энциклопедия, 1982. Т. 2. С. 670–671.

248. Топоров В. Н. Модель мира. Мифы народов мира: Энциклопедия. Москва, 1997. Т. 2. С. 161–166.

249. Топоров В. Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте. Исследования по структуре текста. Москва, 1987. С. 121–132.

250. Топоров В. Н. Исследования по этимологии и семантике. Теория и некоторые частные ее приложения. Москва: Языки славянской культуры, 2004. Т. I. 816 с.

251. Топоров В. Н. Пространство. Мифы народов мира: Энциклопедия. Москва, 1980. Т. 2. С. 341–342.

252. Топоров В. Н. Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы. Москва: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. Т. 2. 496 с.

253. Топоров В. Н. Символика окна в мифопоэтической традиции. Балто-славянские исследования. Москва, 1983. С. 164–185.

254. Топоров В. Н. Модель мира (мифопоэтическая). Мифы народов мира: Энциклопедия. Москва,1980. Т. 2. С. 161–166.

255. Топоров В. Н. Космогонические мифы. Мифы народов мира. Москва, 1998. Т. 2. С. 7.

256. Топоров В. Н. Пространство и текст. Текст: семантика и структура. Москва, 1983. С. 227–284.

257. Топоров В. Н. Гора. Мифы народов мира: Энциклопедия. Москва, 1980. Т. 1. С. 311–315.

258. Тупчієнко М. П. До питання про міфо-ритуальну символіку крові в контексті її впливу на формування символіки руди й заліза в уявленнях східних слов'ян. Рукописна та книжкова спадщина України. 2007. Вип. 12. С. 228–240.

259. Турган О. Д. Рецепція античності в українській літературі (діахронічний аспект). *Філологічні семінари.* 2013. Вип. 16. С. 72–81. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Fils_2013_16_11 (дата звернення: 11.03.2020).

260. Турган О. Д. Українська література к. XIX поч. XX ст. і античність (Шляхи сприйняття і засвоєння): монографія. Київ: [б.в.], 1995. 174 с.

261. Українка Леся. Поезії. Збірка творів: у 12 т. Київ: Наукова думка, 1976. Т. 1. 347 с.

262. Українка Леся. Драматичні твори (1909–1911). Збірка творів: у 12 т. Київ: Наукова думка, 1976. Т. 5. 336 с.

263. Українка Леся. Твори в чотирьох томах: Том І. Упоряд. Н. Вишневська; Передм. Л. Міщенко. Київ: Дніпро, 1981. 541 с.

264. Хороб С. І. Українська одноактна драма: виміри структури модерністського тексту. *Біблія і культура*: Збірник наукових статей. Чернівці: Рута, 2008. Вип. 10. С. 78–89.

265. Християнство: энциклопедический словарь / Аверинцев С. С., Мешков А. Н., Попов Ю. Н. Москва, 1993. Т.1. 442 с.

266. Устиянович М. Л. Поезії / Редкол.: І. Ф. Драч та ін.; Упоряд., вступ, ст. та приміт. М. Й. Шалати. Київ: Рад. письменник, 1987. 255 с.

267. Федотова Т. В. Міфологеми вогню та сонця в українській літературі: інтерпретаційні моделі: дисертація кандидата філологічних наук; Київський славістичний університет. Київ, 2005. 206 с.

268. Федорович Н. В. Українська народна астрономія. Українське небо. *Студії над історією астрономії в Україні*: збірник наукових праць / за заг.ред. О. Петрука. Львів: Інститут прикладних проблем механіки і математики імені Я. С. Підстригача НАН України, 2014. С.88–155.

269. Фіглевський М. Біблійні сюжети та християнські мотиви в творах І.Франка. URL: http://narratif.primordial.org.ua/figlevsky01.html (дата звернення: 12.03.2020).

270. Фоменко В. Г. Місто і література: українська візія: монографія. Луганськ: Знання, 2007. 312 с.

271. Фоміна Л. Г. Астральна символіка у структурі авторського міфу М. Вінграновського. *Наш український дім*. Ніжин, 2014. № 2. С. 57–62.

272. Фоміна Г. В., Нямцу А. Є. Міф і легенда у загальнокультурному просторі: монографія.Чернівці: Рута, 2009. 239 с.

273. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів [За ред. М. Зубрицької]. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. Львів: Літопис, 1996. С. 111–135.

274. Франк-Каменецкий И. Женщина-город в библейской эсхатологии. Колесница Иеговы: Труды по библейской мифологии. Москва: Лабиринт, 2004.С. 224–236.

275. Франко І. Я. Додаткові томи до зібрання творів у 50-и томах. Київ: Наукова думка, 2008. Т. 52. С. 35–37.

276. Франко І. «Угорська казка» Вацлава Потоцького і «пся крев». Зібрання творів у 50-ти т. + додаткові томи. Т. 28. Київ: Наукова думка, 1980. С. 305–318. URL: https://www.i-franko.name/uk/Folklore/1892/UgorskaKazka.html (дата звернення: 21.042020).

277. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н В. Брагинской. Москва: Лабиринт, 1997. 448 с.

278. Фрейденберг О. М. Что такое эсхатология? (публ. Ю. М. Лотмана). Труды по знаковым системам (Ученые записки Тартуского государственного университета; вып. 308). Тарту, 1973. С. 512–514. URL: http://freidenberg.ru/Docs/8F (дата звернення: 27.04.2020).

279. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. Исследования магии и религии (пер. с англ. М. К. Рыклин). Москва: Академический Проект, 2012. 256 с.

280. Фрис І. Б. Неоміфологізм в слов'янських літературах XX ст. *Проблеми слов'янознавства.* 2007. Вип. 56. С. 228–236.

281. Хороб С. І. Драматургія Олександра Олеся і Моріса Метерлінка: типологія символістської ідейно-естетичної свідомості. *Теорія літератури. Компаративістика. Україністика:* Зб. наук. праць з нагоди 70-річчя професора Романа Гром'яка. Тернопіль, 2007. С. 287–294.

282. Хороб С. І. Словообразформа: у пошуках художності. Літературознавчі статті і дослідження. Івано-Франківськ: Плай, 2000. 200 с.

283. Хоткевич Г. Літературні враження. *Літературно-науковий вісник*. Річник XII. 1909. Том XLV. С. 131–146.

284. Хороб С. І. Моделі оніричного простору в системі художнього мислення Франка-драматурга. Іван Франко: дух, наука, думка, воля: матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження І. Франка. Львів, 2008. Т. 1. С. 556–561.

285. Хороб С. І. Українська модерна драма кінця XIX початку XX століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм): монографія. М-во освіти і науки, Прикарпатський університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ: Плай, 2002. 412 с.

286. Хороб С. І. Українська драматургія. Крізь виміри часу: Збірник статей. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999. 200 с.

287. Хороб С. І. Українська релігійна драма кінця XIX початку XX століття: проблематика, жанрово-стильова своєрідність: монографія. Прикарпатський університет ім. В. Стефаника, Наукове товариство ім. Шевченка, Інститут українознавства Прикарпатського університету ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ: Плай, 2001. 143 с.

288. Цепкало Т. О. Міфологічна символіка образу місяця в поезіях Христі Алчевської та Грицька Чупринки. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»*. Серія : Філологія. Літературознавство. 2016. Т. 276. Вип. 264. С. 116–120. URL: http://nbuv.gov.ua/ujrn/npchdufl_2016_276_264_22 (дата звернення: 26.02.2020).

289. Чебанюк О. Ю. «Ніч має своє право»: нічний час у календарних віруваннях у фольклорі українців. *Література. Фольклор. Проблеми поетики*. 2011. Вип. 37. Ч.1. С. 332–337.

290. Черкасенко С. Ф. Поезії. Київ: Рад. письменник, 1990. 292 с.

291. Черкасенко С. Ф. Пригоди молодого лицаря. Роман з козацьких часів. К.: Знання, 2015. 364 с.

292. Черкасенко С. Ф. Казка старого млина (драма). Київ – Відень – Львів: видавництво «Чайка», 1920. 138с.

293. Черкасенко С. Ф. Твори: в 2 т. Поезія. Драматичні твори / Упоряд., примітки та передмова О. Мишанич. Київ: Дніпро, 1991. Т. 1. 891 с.

294. Черкасенко С. Ф. Твори: в 2 т. Оповідання; У шахтарів: Як живуть і працюють на шахтах; Пригоди молодого лицаря: роман з козацьких часів / Упорядник та авторські примітки О. Мишанич. Київ: Дніпро, 1991. Т. 2. 671 с.

295. Черкасенко С. Ф. Твори. Відень: Дзвін, 1920. Т.1. 198 с.

296. Черкасенко С. Ф. Твори. Відень: Дзвін, 1920. Т. 2. 198 с.

297.Чернова І. В. Міфопоетика творчості Олександра Олеся: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.01 – українська мова. Запоріжжя, 1999 с.

298. Чик О. И. Мотив инициации в украинском и немецкоязычном романе воспитания второй половины XIX века. *Вестник Омского государственного педагогического университета.* Гуманитарные исследования. 2015. №5 (9). URL:

https://cyberleninka.ru/article/n/motiv-initsiatsii-v-ukrainskom-i-emetskoyazychnom-romane-vospitaniya-vtoroy-poloviny-xix-v (дата обращения: 05.09.2019).

299. Шевельов Ю. В. Спиридон Черкасенко. *Нова Україна*. 1942. № 247. С. 3.

300. Шевченко Т. Г. Кобзар: текстол. підготовка та примітки С. Гальченка. Київ: Національний книжковий проект, 2011. 816 с.

301. Шеллинг Ф. Введение в философию мифологии. Шеллинг Ф. Сочинения: в 2 т. Москва: Мысль, 1989. Т. 2. С. 159–374.

302. Шестопалова Т. П. Кореляція понять «архетипний образ – міфологема – символ – міф»: (на прикладі поезії П. Тичини). *Наукові записки НаУКМА*. 1999. Т. 17. Філологія. С. 37–41.

303. Школа В. М. Драматургія Спиридона Черкасенка (еволіція індивідуального стилю): дисертація кандидата філологічних наук: 10.01.01. Київ: Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, 1997. 177 с.

304. Школа В. М. Драматургія Спиридона Черкасенка (еволюція індивідуального стилю). Київ: Знання України, 2001. 130 с.

305. Штаєр І. Л. Античні форми в перекладній та оригінальній поетичній творчості Івана Франка (віршознавчий аспект): автореферат дисертації кандидата філологічних наук: 10.01.06. Чернівці; Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича, 2016. 20 с.

306. Щукин В. Г. Российский гений просвещения: исследования в области мифопоэтики и истории идей. Москва: РОССПЭН, 2007. 608 с.

307. Щурат С., Крушельницький І. Лірика на манівцях емігрантщини. *Нові шляхи.* Львів, 1930. Т. VIII. Кн. 78, липень–серпень. С. 235.

308. Юнг К. Г., Самюэлс Э. Аналитическая психология: Прошлое и настоящее. Москва: Мартис, 1997. 320 с.

309. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. Москва: Приктика, 1999. 321 с.

310. Юнг К. Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного (перевод с немецкого). Москва: Канон, 1994. 320 с.

311. Юнг К. Г. Психология образа трикстера. Душа и миф. Шесть архетипов. Минск: «Харвест», 2004. С. 338–358.

312. Яворницький Д. І. Історія запорізьких козаків: у 3 т. Львів: Світ, 1990. Т. 13–19 с.

313. Bolen J. (1984) Goddesses in Everywoman. San Francisco: Harper&Row. 368 p.

314. Campbell J. The Hero with a Thousand Faces. 2nd edition, Princeton University Press. 497 p.

315. Frye N. The archetypes of literature. In: Myth and metod. Modern theories of fiction New York. 167 p.

316. Karpiak R. (1982) Don Juan: a universal theme in Ukrainian drama. *Canadian Slavonic Papers*. 1982. P. 25–31.