

Новикова П. Е., асп.,
Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии
им. М. Ф. Рыльского

ИНКЛЮЗИИ НАРОДНОЙ УКРАИНСКОЙ НАПЕВНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

Статья посвящена фольклорному аспекту творчества украинского писателя Олеса Гончара, а именно наличию в романном и публицистическом наследии автора жанров украинской народной песни. Также в статье говорится о месте и роле народной песни в жизни и творчестве О. Гончара.

Ключевые слова: фольклор, фольклоризм, народная песня, инклюзии.

Novikova P. E., graduate student
M. T. Rylsky Institute of Art, Folklore Studies and Ethnology Institute

Inclusion of traditional Ukrainian melodiousness in Oles Gonchar's literary works

The article is devoted to folklore aspect of creativity Ukrainian writer Oles Gonchar, namely the presence in the novels and journalistic heritages genres of Ukrainian folk songs. The article also refers to the place and role of folk songs in the life and work of O. Gonchar.

Keywords: folklore, folklorism, folk song, inclusive

УДК 821.161.2-31.9.09

Олійник С. М., к. філол. н., доц.,
Київський університет імені Бориса Грінченка

МІФОЛОГЕМИ СТИХІЙ В УКРАЇНСЬКОМУ ФЕНТЕЗІ

У статті розглянуте функціонування міфологем води, землі, повітря та вогню в фентезі українських письменників Тані Малярчук, Марини Соколян, Марини і Сергія Дяченків, Генрі Лайон Олді. Акцентовано увагу на художній реалізації міфологем стихій у текстах творів як джерелі образотворення.

Ключові слова: міфологема, архетип, архетипний образ, мотив, фентезі

Жанр фентезі здобувається на виняткову популярність наприкінці ХХ століття, коли зростає властива перехідному періоду в культурі увага до фантастичного і чудесного, співпадає у часі з добою постмодернізму, а відтак і залучає характерне для останнього «тиражування та обігравання незліченних уламків розкладеного міфу» [5, 43]. Тетяна Бовсунівська висловила думку, що фентезі «занурює у псевдоміфологічний світ, щоб відродити духовне начало людини», його основою є «неоміф, своєрідна химеріада», у творах фентезі діють чарівні предмети та герої, а дія завжди перенесена в минуле. Обов'язковим є творення авторської реальності на ґрунті міфу, до того ж фентезі функціонує за законами морфологічної жанрології чарівної казки [4, 443]. Мотиви міфу, реалізовані у фентезійному тексті, наповнені неповторним змістом і водночас становлять основу творених письменником образів. Оскільки для міфологеми характерна амбівалентність і варіативність побутування, зумовлена безпосереднім зв'язком із архетипом, то відтворення її у текстах фентезі надає масштабні можливості для дослідження.

Як зазначає Наталія Бедзір, до процесів трансформації міфу в постмодерністському творі (розглянуті нижче твори фентезі Марини Соколян, Тані Малярчук, М. і С. Дяченків та Генрі Лайон Олді становлять репрезентативні зразки постмодерністської масової та мідллітератури) належать «асиміляція, реконструкція, модифікація, створення нового міфу, а також моделювання індивідуально-авторського міфу» [3, 386]. Важливо зазначити, що прикметною рисою фентезі з-поміж решти жанрів постмодерної літератури є звернення письменників саме до первинних міфів, а не вторинних (культурних і літературних). Генерування художнього світу на основі реміфологізації, реалізоване у фентезі-творах, передбачає актуалізацію цілої низки міфологем, основоположними з яких є міфологеми стихій. Відома думка Гастона Башляра щодо провідної ролі стихій в образотворенні конкретного автора і його тексту, мислитель наголошував на «справжній причетності витвору мистецтва до елементарної космічної сили» [1].

Міфологеми вогню, води, повітря і землі отримують амбівалентне значення у творах «Мідний король» Марини і Сергія Дяченків, «Балада для кривої Варги» та «Херем» Марини Соколян, діалогії «Циклоп» Генрі Лайон Олді.

У романі «Балада для кривої Варги» чотири елементалі творять утопічний топос раю на землі: «Невдовзі туман почав розсіюватись. Проступили, мов зображення на фотопапері, положисті обриси гір та китички верхівок дерев. Можна було розгледіти численні потічки, що просочувалися крізь лісову гущавину, бігли вздовж дороги і розчинялися у більших струмках, які несли свою збурену воду далі в долину. Схоже, в горах недавно випав дощ» [11]. Героїня «знає про людей більше, ніж вони знають про себе самі», відчуває

рух їхніх думок та бажань, бо має тісний зв'язок з природою і первинними силами стихій. Знає, в яку ніч безпечно прогулюватися цвинтарем, а в яку невинна прогулянка лісом може обернутися на страхіття.

Стихія повітря реалізована в образах вітру, хмар, тумані та місяця визначає настрої кожного фрагменту повісті: «місяць тривожно блимав з-за рваного курива хмар, а холодний вітер наповнював ліс бентежними зітханнями та шурхотом» – про тривожний пошук житла Кривої Варги, «Лютий вітровий згинав дерева вдвоє, ламаючи гілки і видаючи коріння; дощ хльостав землю тугими батогами, і земля стогнала голосом старих дерев та рипінням хистких стін» – про передчуття самогубства зраженої Пави, «Гори дримали, сповиті туманом; старі ялиці над її головою тихо чаклували, шепочучи якесь нескінченне замовляння. Пташки мовчали, лише іноді в повітрі здіймався несміливий наспів, відразу змовкаючи, мовби невидимий співець боявся порушити чари» – про подорож до Старої Вежі, яка виявляється царством мертвих.

Помешкання Кривої Варги асоційоване з архетипом світового дерева, адже містить виразну тришарову будову: 1) текстуальна вказівка на інший світ, 2) хатинка похилена, стара, тобто відчуття вгрузання в землю, у світ підземний, 3) серединний пласт твориться вказівкою на міцність хатини, на її потужні дерев'яні балки, 4) верхній ярус асоційований завдяки гостроверхому дахові, в якому розташоване вікно – символічне духовне око – та баштою-димходом: «... хатинку, не схожу на жодну з будівель Ясеніва. Здавалося, цей будиночок запозичений з іншої країни, іншого часу, а можливо навіть, з іншого світу. Хатка була старою і вже трохи похиленою, але стояла міцно, спираючись на потужні дерев'яні балки, які піднімали її на метр над землею. Гостроверхий дах хатини був критий червоною хвилястою черепицею; на одному зі скатів даху випиналося вікно, обриси якого вписувалися в кривлю величезним круглим оком з тяжкою повікою. З іншої сторони будинку здіймалася в небо невисока башта-димохід. Вікна в будиночку тьмяно світилися». Господиня цього дому відьма Крива Варга – втілення архетипного образу Матері, амбівалентного за своєю суттю. Крива Варга з одного боку допомагає людям, з іншого занапащує їх (розповідь тітки Кори про женихів), вона активно послуговується магічними предметами, приналежними до стихій води, землі та вогню: «Я можу зварити для тебе одне зілля...»

Зустріччю біля вогнища символічно розпочинається інший роман Марини Соколян «Херем»: «Троє спиняються на крайці світла, наче метелики, котрих зненацька спіткав рятівний сумнів... Вони непевно ступають ближче до вогнища, мовби щось їх волочить проти власної волі». У такий спосіб авторка створює у читача стійке передчуття змін: на підтвердження згадаймо думку Башляра про того, хто спостерігає за вогнем – він бачить

образ зміни, стімкий і наочний [2, 18]. Від перших рядків міфологема вогню зринатиме у тексті в образах багаття, жертovníка, кохання, пожежі тощо, розгорнеться до образу Херему та Шеолу (тільки у значенні пекельного вогню), асоційованих із раєм та пеклом, та проступить у ритуалі: «Відділити чисте від нечистого, світло від темряви». Врешті сам Малхі, колишній житель Херему, асоційований із вогнем, адже знищує старий лад, з його самопожертви біля брами Шеолу народжується новий світоустрій.

В образі Малхі-Асати, в якому виразно проступають риси християнської та давньогрецької міфологій, наявні ознаки повітряної стихії. Міфологема повітря представлена імпліцитно, насамперед як неспинний рух Малхі по світу в іпостасях Гура, Асати, Набі, Маззакіна, що підіймають людей на бунт проти несправедливого ладу, долі й самих богів, а також цілком прозоро як божественна функція Малхі – Вістового, який співвідносний із Гермесом. До скинутого з Херему Вістового однак повернулася пам'ять, він і в людському тілі не втратив божественної кмітливості та жаги до подорожей: « Він добре знав ходу доріг і міг би вийти куди завгодно, але на заваді йому стала звичайнісінька спека [...] ледь не падаючи з ніг, він все ж таки вийшов на перехрестя, де віддавна стояв ідол Малхі, бога-вістового, найменшого з Десятки гори Херем» [12]. Прикметно, що в повісті нема згадки про сандалі з крильцями Гермеса чи, принаймні, натяку на те, як здійснював свої переміщення найшвидший з Десятки. Однак образ падіння є центральним у повісті, саме метафора падіння лежить в основі сюжету твору: герой падає з Херему на землю, «падає» з усіх соціальних шаблین (пророка, учня при храмі), падає до тюремного колодязя, врешті падає в провалля Шеолу. По суті, Малхі упродовж усього твору здійснює метафоричне падіння з Херему до Шеолу, тобто проходить шлях Люципера. Кожна його дія після повернення пам'яті в образі Гура становить дедалі більший переступ щодо наявного світоладу (чого вартує участь Малхі в організації весілля повії та царя): «Асата сам не був певен, навіщо йде та на що чекає, керований тою ж таки руйнівною спонукою, що спричинила його вигнання, – попри все торкнутися чарівного й вабливого, такого гарного, що аж саме проситься в руки... Він знав, що спокутуватиме, але і знав також, що не пошкодує» [12].

У міфопоетичному просторі повісті «Херем» активно представлена й міфологема землі, реалізована в образах: підземного світу (Шеол, пустеля), світу людей (міста Зам-Арі, Ір-Олам), земного світу як опозиції Херему (земля людей – Херем).

Із хтонічним простором асоційована у повісті пустеля, співвідносна з місцем, звідки приходять упирі й Нічна Наречена, демони, всі лиха й злі наміри.

У словнику символів пустеля – символ безпліддя, а також в християнській та іудейській культурі пустеля має значення місця Одкровення (бесіди з Богом). Саме в пустелі спокушав Христа сатана, з пустелі до людей приходять як лже-, так й істинні пророки [14]. Алука намагається спокусити Асату саме в пустелі: «надвечір'ям, знайшовши прихисток серед рудих скель и в затінку гірчичного дерева, він лагодив кіннора, шукаючи в колишньому забутих співзвуч. Мабуть, що за перегуком струн вона і відстежила його сховок, а втім, від неї не було захисту ні в курені, ані в палаці, бо Нічна Наречена іде за перегуком бажань, чий голос може притишити хіба пророк-пустельник, та і той не завжди» [12]. Алука, цариця пустельних упирів, виразно співвідноситься з апокрифічною Ліліт («Кажуть, що для створення першої в світі жінки Ата-Творець взяв слонову кістку, золото та смарагди [...] ніхто чомусь не береться пояснити, як із того скарбу постав лютий упир, чия краса аж ніяк не врівноважує лихого вдачі»), а три янголи, які покликані вгамовувати Нічну Наречену, з трьома янголами, яких було відряджено ввіймати першу жінку Адама. Також образ Алуки – втілення руйнівної сили землі (амбівалентний архетипний образ Великої Матері), адже вона висмоктує життя у своїх жертв, прагне звільнити Шеол і кинути світ у первісний хаос, струсивши з тіла землі людей-комах.

Сам же образ Шеолу витворений у зв'язку з середньовічними талмудичними оповідями, в яких його наділено рисами аду: «величезні розміри, що в кілька тисяч перевищують простір землі (щоб вмістити всіх померлих), перебувають за «горами мороку», звідки можна споглядати рай, що збільшує муки тих, кому нема туди доступу. Крики катованих чутні тим, хто наближається до одного зі входів до шеолу» [10]. У повісті один із входів до Шеолу розташовувався у пустелі поблизу Ір-Оламу (співзвучне з Єрусалимом): для порівняння в талмудичних переказах один із входів до шеолу знаходився поблизу Єрусалиму – центру біблійної космографії. Малхі намагався затримати Шеол від вихлюпу, адже: «*Якщо боги і справді залишили нас, духи Мовчазної Ями дістануть свободу...* Дістануть. Вже дістали. Потворні, напівперетравлені Шеолом грішні душі, вони не знають уже людської тями, але знають біль і лють, достатню, аби надолужити зазнані в потойбіччі страждання» [12]. Однак, щоб втамувати стрімку ходу зла Малхі доводить пожертвувати власним життям, саме жертва бога й божого сина в людській подобі очищує землю від потойбічних сил.

У романі Тані Мальярчук «Згори вниз. Книга страхів» наявний тісний зв'язок з архаїчним мисленням. Героїня відмовляється від наукового світогляду і тлумачить світ у вимірах опозицій «земля/небо», «вода/вогонь», «верх/низ», «чоловік/жінка», «зима/літо», «весна/осінь» тощо: «Деколи, як

зараз, я прокидаюся зранку і довго не можу згадати, хто я. В моєму тілі поселилась навколишня природа, всі гори і горбики, кожнісіньке дерево, і це я дуже добре пам'ятаю. Але хто я? Напевно, для того, щоб вміститися в мені, природі треба було багато місця, і вона витіснила з мене мене». Так само як і в попередньому творі маємо архетипний образ Світового дерева, реалізований у вигляді гігантського смерчу, що поєднує небо й землю і забирає на небо людей. У образі цього смерчу актуалізовані міфологеми стихій, адже поруч із описаними повітряними масами незримі, однак відчутні натяки на воду, якою напоєне небо та краплі смерчу навпіл із землею курявою, блискавиці та алюзія до образу пророка Іллі як втілення вогняної першостихії: «Вітер був такий, що закручувався колами. Бабину хату підняло і понесло догори. Це не тільки я бачила. Бачили всі сусіди. Злякалися всі страшно. Старі жінки релетували, що настав кінець світу. А бабину хату разом з бабою понесло ген ген догори, в небо, а потім нараз все стихло»[8].

Величні краєвиди Карпатських гір через поєднання міфологем чотирьох стихій набувають символічного значення Вічності. Міфопоетика вічності, пов'язаної з колообігом життя в природі, посилюється твердженням героїні про те, що вона безсмертна, а також уведенням образу безсмертних диких котів. Ці коти, яких у власному зимовому сні героїня бачить у вигляді гуцулів у стародавніх шатах, є перевертнями. Як зазначає В. Н. Топоров, мотив перетворення героя на kota наявний у східнослов'янських казках про Івана-Кішчиного сина, Кота Котовича. При цьому кіт у казках може бути як втіленням хтонічної сили, так і борцем із її породженнями [13]. Очевидно, що у творі використана усталена в гуцулів асоціація kota з мольфаром: кіт сприймається як провідник енергії двох світів – земного й потойбічного. Сон героїні про шурячі лови в компанії чарівних котів-перевертнів повертає нас до прадавніх тотемічних уявлень – жінка веде свій мольфарський рід від міфічного предка-kota. Однак виникає симультанний зв'язок із байкою про котів Григорія Сковороди: по-перше, в обох текстах наявний хронотоп сну, де відбуваються котяче полювання на шурів, по-друге, страх, якого зазнає сновидець, що мусить переступити себе і вполювати шура. Однак, якщо в байці Сковороди сон – покарання для переступника, що відкинув власну природу, то для героїні повісті «Книга страхів» сон – простір ініціації, унаслідок якої вона знаходить дорогу до себе-відьми. Як бачимо, в обох текстах йдеться про ідентифікацію себе через дію, через працю («...утіху для серця матимете у спорідненій праці. Тим ся справа приємніша, чим спорідненіша» [7]), щоправда безіменній героїні необхідно дійти до спорідненої праці через відмову від освяченої соціальною традицією діяльності, а також відмовою від власного усталеного світогляду, який імпліцитно розуміється як

науковий, та поверненням до міфологічного. Символом такого занурення у власну підсвідомість стає образ вовка, який постійно присутній у творі. Вовка годує сліпа Варка, вовкам велить героїня повісті, на вовчицю врешті перетворюється у момент повернення з гір до звичного життя. Вовк символізує сміливість, жорстокість, лють, військову доблесть, а також пов'язаний із нижнім світом, слугує провідником до царства мертвих (слов'янські казки про вовка). Також в тексті експлуатовано мотив перетворення на вовка як дороги до власної сутності (так само як і розглянутий сон про котів), мотив перевертня повертає нас до епосу, коли герой мав виразні зооморфні форми. Ольга Фрегенденберг зазначала, що в пізніших творах (приміром, середньовічний роман) звір – двійник героя, якого останній змушений бороти [15, 205]. Тож бінарна опозиція героїні і вовчиці виявляють прадавній поділ на світ живих і світ мертвих, адже вовк якраз і асоціюється зі світом мертвих. Так само двійництво Варки і безіменної героїні вказує на зіткнення двох світів («Насправді в мене інше ім'я. Варкою мене називав тато»; «Спочатку нічого не було видно. Потім на поверхні з'явилися обриси голови, волосся, рот, ніс, очі. Я бачила десь цю людину... На восковій поверхні вилилось моє лице. Не впізнати було неможливо» [8]). Померлий мольфар Франьо, що жив у горах і водночас «далеко від гір» і його чарівні фотографії, сліпа Варка, що видима тільки героїні та її Івану, вдягнена у довгу білу сорочку, тобто померла, привид, портрет у помешканні вуйни Миці, який насправді виявляється завішеним дзеркалом, – усі ці люди і предмети безпосередньо вказують на простір мертвих у творі.

У романі «Мідний король» М. і С. Дяченків міфологеми стихій актуалізовані насамперед у таких образах: вода – море, Озеро плодючості («Вода в озері Плодючості виявилась молочно-білою. Такого видовища Розвіяр не бачив ніколи; чорні й червоні камені піднімалися біля берега з води й піску, схожі на витвори безумного скульптора... У міру того, як світлішало, усе яскравішим робився прибережний пісок і все прозорішою вода. Струмені туману, схожі на дівчат у білих шатах, піднімалися над водою й повільно, меланхолійно танцювали»); земля – замок, сам Мідний король, скам'янілий велет, плем'я підгірців; вогонь – личинка вогнянки, вогняна, залежність Розвіяра від Мідного короля, що спалює його зсередини («Мідний король відлічував останні хвили. Жага оновлення ставала нестерпною; дорога до Мідного трону здавалась короткою й світлою – декілька легких кроків»); повітря в образі міста Мірте («Літаюче Місто линуло, не сягаючи землі»), крилам, сторожових птахів-гігантів).

Героева ініціація пов'язана з усіма стихіями. На початку життя його випробовує вода: «Вода вдарила по вухах, на мить стало боляче, але Розвіяр

нараз вплив, ухопив повітря в легені й затрусив головою». Далі земля – доля закидає хлопця у видовбаний у скелі замок: «Тут усе було камінне. Меблі. Посуд. Серця людей, які служать тутешньому володарю, були, схоже, теж із каменю» Потім доводиться познайомитися з вогнем: «Личинка вогнянки здійнялася, розметавши гострі крила, вкриті сажею, немов пилком. В обличчя війнуло жаром, Розвіяр упав на коліна, прикриваючи обличчя ліктями, відчуваючи, як тріщить на голові волосся». І зазнати збитків від втілення стихії повітря: «... величезна крилама, що переступала з однієї перетинчастої лапи на другу. Птах дивився погордливо. На спині в нього були три сідла – два прості й одне м'яке, з поруччям і високою спинкою» [6].

Своєрідність художньої моделі буття у діалогії «Циклоп» Генрі Лайон Олді пов'язана з міфологією каменю – визначальною змісто- та структуровірною компонентою творів. Міфологема асоційована зі стихією землі, а значить є однією з базисних категорій міфологічного мислення. Каміння дорогоцінне, кам'яні підземелля Шаннурану, кам'яний демон, Бурштиновий грот, – усі ці образи втілюють амбівалентну міфологеми каменю, з одного боку пов'язану з богинею Місяця і смерті (переродження), а з іншого з плодючістю, цілительством. У обох романах здатність каміння зцілювати і вбивати моделює художній світ текстів. Так, маг Симон Полум'яний захворів на кам'яну хворобу після зіткнення з кам'яним демоном Шебубом, за допомогою каміння Циклоп лікує мага: «Кабинет заповнили: бюст невідомого героя (мрамор, полировка), две вазы (нефрит), друза кристаллов кварца, бесформенный обломок (кроваво-ржавый гематит), жадеитовая ступка без пестика, гладкий шар величиной с голову младенца, вырезанный из цельного куска малахита...» [9]. Око Мірти асоціюється з філософським каменем, здатним перетворювати мінерали один в один, змінюючи при цьому світ, адже нема нічого стабільнішого на землі, ніж каміння: «Иштар из мраморной сделала малахитовой. Малахит шара почернел – уголь, да и только. Всадник сменил обсидиан на бирюзу. Нефрит вазы обернулся ониксом [...] Добрался до гранитной глыбы, которую наискось пересекла широкая трещина, сунул внутрь кинжал, расширяя края: – Аметист! ... гранит родил аметистовую друзу!» [9].

Із точки зору юнгіанської психології камінь є втіленням Самості – архетипу ладу, єдності свідомого і несвідомого в духовній сфері людини. Марія Луїза фон Франц зазначала, що попри несхожість людини з каменем, найглибше осердя людської психіки схоже на нього ймовірно тому, що камінь символізує «існування якнайвіддаленіше від емоцій, почуттів, фантазій і неспинної в своїх пошуках самосвідомості». І в цьому сенсі, на думку послідовниці К. Г. Юнга, камінь передає водночас найпростіше і найглибше

відчуття – відчуття вічності, яке виникає в моменти, коли людина відчуває себе безсмертною і незмінною [16]. У діалогі камінь вріс у лоба головно-го героя: «Око Митры вздрогнуло, выпуская мириады тончайших ворсинок. Они впились в рану на лбу Краша, с легкостью пронзили кость и ушли глубоко в мозг – багровыми жилками, сетью кровеносных сосудов, опутав голову изнутри и снаружи, соединяя, сращивая живое и камень...» [9]. Окрім неприхованого натяку на третє око, камінь, що вріс у лоба героя, якраз і пов'язаний з пошуком цілісності (Циклопа можна означити як людину середнього віку, того віку в якому відбувається наближення до Самості), спробами поєднати несвідомі потяги (наприклад повернення до Шаннурану) і свідому творчу діяльність. Йдеться як про відому загалу роботу Циклопа – настроювача магичних каменів, так і його приховану діяльність зі зміни природи каменю і, як наслідок, фізичної природи магів, що від зіткнення з Циклопом починають неспинно трансформуватися: відбувається звільнення або ж трансцендентне подолання заданої моделі існування магів. Уведені ж у текст образи древніх чудовиськ (павук, ящір, змії) є саме символами трансцендентного звільнення, якого зазнає усталений світолад, адже ці древні тварини – символічне втілення колективного несвідомого. Таким же значенням наділена у творі кам'яна статуя дракона (дракон як багатоелементний символ (поєднання прикмет птаха і змії) – яскраве втілення трансцендентного оновлення чи звільнення, адже поєднує як хтонічний світ, так і надреальний, до якого може піднятися завдяки окриленості). Тому марно герої усвідомлюють, що вони і світ навколо перебувають на етапі зміни саме в печері з кам'яним драконом: «Время перемен. Если угодно, время изменений. Разве вы не чувствуете? Меняется мир. Меняются люди. Мы – одни из первых. Вот я и говорю: нам повезло» [9].

Бурштиновий грот – архетипний образ, що відсилає нас до архетипу Великої Матері, вказує на архаїчне вірування метаморфози, для якої необхідна жертва (Бурштиновий грот забирає частини тіла людини або свідомості). Також ритуал розміну у Бурштиновому гроті становить відгомін перетворення частини тіла пралюдини на щось інше, чого не було ще (зв'язок із індійським міфом про Порушу із якого під час жертвопринесення був створений увесь світ). Також у творах наявне зображення жертвопринесення древнім монстрам задля родючості – культ землі: «Тварь напоминала скелет исполинской птицы, обтянутый шкурой, бугристой и чешуйчатой. Когти мощных лап оставляли на земле глубокие борозды [...] Монстр щелкнул клыками – и бросился к столбу с Витуном. Крик дурачка взлетел над поляной, но быстро смолк. Веревки лопнули, тело упало на землю. Склонившись над жертвой, монстр рвал беднягу на части; запрокидывал ужасную голову, проглатывая

кусок за куском. Следя за трапезой, женщины хохотали. Кое-кто бился в конвульсиях. Барабаны грохотали, Бычиха вновь запела» [9].

Зі стихією землі співвідносні не лише «кам'яні» образи і зображення жертв древнім хтонічним монстрам, а й магія дерева (Амброз Держидерево) та некромантія. Н'ганга використовує магію, втілену в бджолиному рої, тобто пов'язану зі стихією землі. Символічний образ бджоли багатозначний і має часом протилежні по трактування. Бджола пов'язана з верхнім ярусом Світового дерева, з його серединним ярусом, з образом громовержця, з небесними світилами, символізує душу, поетичний талант, виступає символом Христа, загробного світу тощо. Видається, що у діалогії «Циклоп» рій чорних бджіл Н'ганги передовсім пов'язаний з мотивом походження бджоли з тіла мертвої тварини (бджоли з'їли тіло свого господаря, лишилася тільки голова: «на гладкой подставке из тикового дерева, покоилась черная голова. Одна голова, без туловища. Она оживленно гримасничала, и отсветы костра играли глянцевыми бликами на лбу и щеках темнокожего колдуна, словно те были смазаны маслом. Вывороченные, иссиня-фиолетовые губы жреца оставались сомкнутыми, несмотря на обезьянью миску» [9]) і поховальними обрядами, а також ініціативними обрядами (щоб стати могутнім магом Н'ганга мав бути з'їдений бджолами), тобто в авторській інтерпретації письменниками символу бджоли залишається мотив духовного пізнання і зв'язок з підземним світом та стихією землі й архетипом Великої матері.

Отже, у розглянутих фентезі міфологеми стихій, конституують художній світ розглянутих творів, при цьому наповнюються позначеними авторським світоглядом аспектами стихій води, вогню, землі та повітря. Міфологеми стихій слугують своєрідними кріпленнями, на які нанизуються міфологічні уявлення, вплетені у художній простір фентезі на всіх рівнях побутування тексту творів. Завдяки міфологічному мисленню, задіяному у творах, вдається створити цілісний фантастичний світ, закорінений у вірування та українську і світову міфологію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Башляр Г. О니рическое пространство. Художник на службе у стихий. 1961 [Электронный ресурс] / Г. Башляр. – Электрон. дан. (1 файл). – Режим доступа: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000339/index.shtml>. – Заглавие с экрана.
2. Башляр Г. Психоанализ огня / Г. Башляр [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. (1 файл). – М.: «Прогресс», 1993. – 176 с. – Режим доступа: <http://www.google.com.ua/url?sa=t&rc=t&q=&esrc=s&source=web&cd=6&ved=0CDwQFjAF&url=http%3A%2F%2Fwww.e-reading.me%2>

Fbookreader.php%2F116132%2FPsihoanaliz_ognya.html&ei=w2VDVMeKPObqyQO814G4Cw&usg=AFQjCNEKR9je2ZN3-65Z_c1acDWmG3mKfw&sig2=t5hugKKI-IMvm8IYhtRrvw&bvm=bv.77648437,d.bGQ. – Заглавие с екрана.

3. Бедзир Н. Русская постмодернистская проза в восточно- и западнославянском контексте: Монография / Н. Бедзир. – Ужгород: «Видавництво Олександра Гаркуші», 2007. – 472 с.
4. Бовсунівська Т.В. Основи теорії літературних жанрів [Текст]: монографія / Т. В. Бовсунівська. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. – 519 с.
5. Бондарева О. С. Міф і драма у новітньому літературному контексті: повнення структурного зв'язку через жанрове моделювання [Текст]: монографія / О. С. Бондарева. – К.: «Четверта хвиля», 2006. – 512 с.
6. Дяченко, М., Дяченко С. Мідний король [Текст] : роман / М. Ю. Дяченко, С. С. Дяченко. – Харків : Фоліо, 2012. – 476 с.
7. Життя і творчість Григорія Сковороди / [Електронний ресурс]. – – Електорон. дан. (3 файли). – Режим доступу: <http://scovoroda.info/ft.php?page=alfavit3>. – Заголовок з екрана.
8. Мальярчук Т. Згори вниз. Книга страхів [Текст] / Таня Мальярчук. – Харків: Фоліо, 2007. – 224 с.
9. Олди Генри Лайон. Циклоп. Книга 1. Чудовища были добры ко мне; Книга 2. Король камней / Генри Лайон Олди . – СПб.: Азбука, М.: Азбука-Аттикус, 2012.
10. Петрухин В. Я. Загробный мир: мифы разных народов / Владимир Яковлевич Петрухин. – М.: АСТ, 2009. – 414 с.
11. Соколян, Марина. Балада для Кривої Варги: аналітичний мюзікл : повість, оповідання / М. Соколян. – К. : Нора-Друк, 2005. – 160 с.
12. Соколян М. Херем [Текст] / Марина Соколян. – К.: Факт, 2007. – 178 с.
13. Топоров В. Н. Кот // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. / В. Н. Топоров [Электронный ресурс]. – Электорон. дан. (1 файл). – Т. 2. – М., 1992. – С. 11. – Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/c-2/Cat-2.html>. – Заглавие с екрана.
14. Трессидер Дж. Словарь символов/ Джек Трессидер. Москва: Фаир-Пресс, 1999. – 443 с.
15. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра / О. Фрейденберг [Текст]. – М: Лабиринт, 1997. – 448 с.
16. Юнг К. Г. Человек и его символы / К. Г. Юнг. – СПб., 1996. – 454 с.

The article deals with functioning of water, earth, air and fire myths into fantasy of Ukrainian writers Tanya Maljarchuk, Sokolyan Marina, Marina and Sergey Dyachenko, Henry Lion Oldie. Attention is focused on the artistic elements of the implementation of mythology into plots and images of texts.

Keywords: *myth, archetype, archetypal image, motif, fantasy.*

В статті розглядається функціонування міфологем води, землі, воздуха и огня в фентези українських письменників Тани Малярчук, Марини Соколян, Марини и Сергея Дяченко, Генри Лайон Олди. Акцентовано внимание на художественній реалізації міфологем стихій в текстах произведених як источнике образо- и сюжетотворчества.

Ключевые слова: *міфологема, архетип, архетипічний образ, мотив, фентези.*

УДК 821.161.2-09“19”(045)

Павленко О. Г., к. філол. н., доц., докторант,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

РОСТИСЛАВ ДОЦЕНКО: НАБЛИЖУЮЧИСЬ ДО ФОЛКНЕРА

У статті обґрунтовано внесок Ростислава Доценка в художньо-стильову парадигму української літератури другої половини ХХ сторіччя, висвітлено чинники формування перекладацьких зацікавлень митця в англофонній літературній традиції (зокрема В. Фолкнера), акцентовано на відповідності мовних реєстрів оригіналу та перекладу.

Ключові слова: *художній переклад, англофонна літературна традиція, естетична платформа, доместикація, авторські сентенції.*

Історія становлення перекладної літератури на Україні, репрезентована яскравими постатями Пантелеймона Куліша, Михайла Старицького, Івана Франка, Лесі Українки, Бориса Грінченка, Володимира Самійленка та ін., «які спромоглися закласти підвалини будівлі українського перекладу» [3; с. 296], нерозривно пов'язана з творчою спадщиною відомого українського перекладача-шістдесятника, критика і літературознавця, політв'язня радянських тюрем і концтаборів (1953-1963) Ростислава Доценка. У чисельних нарисах, статтях та есе («Під знаком Миколи Лукаша», «Переклад – для самозбагачення чи самообкрадання», «Про англomовну українську і не тільки», «Мовна бистринь