

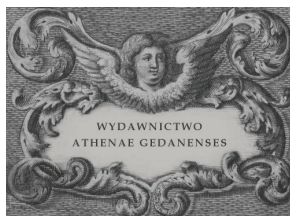
SPORT  
W  
LITERATURZE I KULTURZE

TOM II  
SERII  
„PROBLEMY WSPÓŁCZESNEJ HUMANISTYKI”

# Sport w literaturze i kulturze

Redakcja naukowa tomu

Monika Żmudzka-Brodnicka, Mariya Bracka



Gdańsk–Kijów 2015

*Rada naukowa serii*

prof. zw. dr hab. Lech Mokrzecki (Polska)  
prof. zw. dr hab. Krzysztof Jakubiak (Polska)  
prof. zw. dr hab. Adam Fałowski (Polska)  
prof. dr hab. Stefka Georgijewa (Bułgaria)  
prof. dr hab. Łarysa Masenko (Ukraina)  
prof. dr hab. Ołena Bondarewa (Ukraina)  
prof. zw. dr hab. Jarosław Ławski (Polska)  
prof. dr hab. Rostysław Radyszewski (Ukraina)  
prof. nadzw. dr hab. Franciszek Makurat (Polska)  
prof. nadzw. dr hab. Waldemar Moska (Polska)

*Rada redakcyjna serii*

dr hab. Mariya Bracka  
dr hab. Artur Bracki  
dr Monika Żmudzka-Brodnicka  
dr Mariusz Brodnicki

*Recenzenci tomu II*

prof. dr hab. Ołena Bondarewa (Ukraina)  
prof. dr hab. Artur Bracki (Polska)

*Redakcja językowa, skład komputerowy i projekt okładki*

Redaktorzy

*Tłumaczenie abstraktów na język rosyjski*

Redaktorzy

*Tłumaczenie abstraktów na język angielski*

Autorzy oraz dr Dominika Wilczyńska (w artykułach  
M. Żmudzkiej-Brodnickiej, O. Kudriaszowej, A. Mojsijenki i O. Sałaty)

© Copyright by Wydawnictwo Athenae Gedanenses

ISBN serii 978-83-64706-10-3  
ISBN tomu II 978-83-64706-24-0

Wydawnictwo Athenae Gedanenses  
www.athenaegedanenses.pl  
e-mail: wydawnictwo@athenaegedanenses.pl

## Spis treści

Słowo wstępne | 7

Tomasz Sahaj (Томаш Сагай)

Sport i sztuka, czyli o relacjach zachodzących pomiędzy muzyką, teatrem i kibicowaniem | 9

Monika Żmudzka-Brodnicka (Моніка Жмудзка-Броднічка)

Sport i sportowcy w reklamie | 39

Alina Lisnewska (Аліна Лісневська)

Футбол як екранне видовище | 51

Oksana Kudriaszowa (Оксана Кудряшова)

„Сонцем загоною найвищий гол”:  
зміст і форма поетизації спорту  
в українському футуризмі | 59

Anatolij Mojsijenko (Анатолій Мойсієнко)

Візуальний компонент як інтертекстуальне явище | 71

Oksana Sałata (Оксана Салата)

Фізична культура і спорт у системі пропаганди  
нацистської Німеччини | 89

Tetiana Tkaczenko (Тетяна Ткаченко)

Художня інтерпретація „короля спорту” як візії життя  
в українській малій прозі | 103

## Футбол як актант міфологічних сценаріїв (на матеріалі сучасної української й польської літератури)

Сучасний соціум, переобтяжений соціальними, політичними, екологічними тощо проблемами, несе також тягар інформаційної ентропії: „безкінечні потоки найрізноманітнішої інформації, символів, «картинок» створюють у людей відчуття, що навколишній світ безперервно й миттєво змінюється на очах. Надлишок «картинок», у свою чергу, призводить до девальвації образів. Людина ще не встигла «переварити» той чи інший образ, а їй уже пропонується новий” [Цуладзе, 2003: 20–21]. Це спонукає соціум шукати регенеративних способів, здатних припинити саморуйнацію. Одним із таких „терапевтичних” варіантів є міф, що розуміється не лише як прецедентна константна модель мистецтва, а й код, матриця, формула, програма. Постійно актуальний і діючий, міф знаходиться „тут” і „зараз” як джерело безперервного впливу (як усвідомленого, так і підсвідомого, як корисного, так і шкідливого). Живучість міфа у символах, у так званій „космічній” та „етнічній” пам’яті підтверджується його архетипним підґрунтям, адже, як наголошував Карл-Густав Юнг, архетипи зберігають генетичну пам’ять усього людства, є вродженими формальними схемами, фантастичними прообразами, що в символічній формі відображають біосоціально сформований культурний досвід людської спільноти [див. про це: Юнг, 1994; Іонов, 1996: 10]. Колективна пам’ять являє собою, за Ельжбетою Гавас, „конструкцію, витвір культури, комплекс

символів, створених групою і, відповідно, нею переосмислений” [переклад мій<sup>1</sup> – Ю. В.: цит. за виданням: Kowal, 2013: 609].

Французький історик П'єр Нора інтерпретує пам'ять як четвертий етап „змін і розділень зв'язку” теперішнього з минулим: нині, на думку вченого, ми переживаємо „прихід минулого як пам'яті” [Нора, 2014: 65]. Стрімке входження нових технологій у сучасний світ призводить, із сумом констатує П'єр Нора, до „радикальнішої метаморфози” пам'яті: „Йдеться не про зв'язок із минулим або його включення в теперішнє, а, навпаки, про затухання на користь безпосередності в записі та відтворенні реальності, що перетворює її саму на ірреальне” [Нора, 2014: 73]. Настав час, за висловом ученого, „ідеології усе-пам'яті”. І саме в цій „віртуальній спадщині” зберігаються міфологічні конструкти, певні міфологічні сценарії, які можна, знову ж таки послуговуючись метафорою видатного французького історика, назвати „спадщинневим панцирем” [Нора, 2014: 74]. Обернене витлумачення понять історії й пам'яті яскраво втілюється в концепті „історії-пам'яті”. П. Нора розшифровує його так: „[...] історія схоплюється пам'яттю, щоб, у свою чергу, створити основу нашої національної колективної пам'яті” [Нора, 2014: 125]. Сакральну природу і „майже тотожність” між нацією, пам'яттю й священним П. Нора пояснює консервуванням у терміні *темогіа* значення „святинища” [Нора, 2014: 157]. Дослідник зосереджує свою увагу на так званих *locus memoiae*<sup>2</sup>, тих „точках кристалізації колективного спадку [...], в яких укорінилася колективна пам'ять (прикладом „мість пам'яті” насичено другий і третій розділи книги *Теперішнє. Нація. Пам'ять*). „Місця пам'яті” апелюють до „символічної системи й конструювання моделі репрезентації”, їхнє призначення – „вивільнити пам'яттєвий вимір з об'єктів, що можуть бути матеріальними і водночас нематеріальними [...]”,

---

<sup>1</sup> В оригіналі: „Pamięć zbiorowa jako konstrukcja, twór kulturowy, zespół symboli stworzonych przez grupę i przez nią odpowiednio waloryzowanych” [Nałas, 2007: 87–88].

<sup>2</sup> Це є одночасно й колективна монографія, про яку згадує автор: семитомник *Місця пам'яті* (1984–1992).

тобто історик, як на мене, ставить їх в один ряд з міфологемами, описуючи в абстрактних, символічних категоріях [Нора, 2014: 242]. Для окреслення символічних вимірів Нора вводить термін „комеморація”, що, на мою думку, релевантний „космічній” чи „генетичній пам’яті”: „точки з’єднання символічної системи належності, видимий залишок минулого, який став невидимий, але ще більш живий від того, що несе в собі від померлого” [Нора, 2014: 250]. Нора також дає своє тлумачення космічної пам’яті: „це спогад або сукупність свідомих чи несвідомих спогадів про досвід, пережитий і/або перетворений на міф живою спільнотою, до ідентичності якої належить відчуття минулого” [Нора, 2014: 188]. У розмові з Нора Ж.-Б. Понталіс додає, що колективна пам’ять – це те, „що лишається від минулого в пережитій історії людей” [див. „Пам’ять історії, пам’ять історика” у книзі: Нора, 2014: 192].

Метою запропонованої розвідки є реконструкція міфологічних сценаріїв початку, кінця й ініціації, що акумулюють в собі „космічну” й „етнічну” пам’ять. Матеріал дослідження обмежено двома збірками есеїв українських і польських сучасних дослідників, об’єктом яких виступає футбол.

У передмові до книги „Тотальний футбол” (головними героями якої є люди, котрі „формують футбольний контекст міста, його ідеологію та бойове наповнення, його гасла, гімни та прокляття”) Сергій Жадан проспектує космогонічний міфосценарій через дефініції футболу: футбол як соціальна й світоглядна модель, як замітник національної ідеї або й навіть її втілення (протилежне твердження Сергій Жадан подає у своєму есеї про футбольну команду Донецька *Чорне золото надії. Донецьк*: „Футболом, так чи інакше, цікавляться далеко не всі, він навряд чи може замінити національну ідею, він узагалі нічого не може замінити” [Жадан, 2012: 71]), як певна „футбольна паралельна реальність, котра [...] є набагато симпатичнішою за реальність «офіційну»”, як „система, що втягує і не відпускає,



прискорюючи твоє серцебиття й роблячи твій голос сильним та впевненим” [Тотальний футбол, 2012: 7–17].

Футбольний часопростір – парадоксальний, адже він уможливорює „маленькі дива”. Саме про таку логіку „навиворіт”, коли „в якийсь незбагненний момент усе котиться шкереберть”, коли земля з круглої стає пласкою, а поле, навпаки, круглим, коли парадокс не має розгадки, „як буддистський коен”, ідеться в оповіданні Євгена Положія *М’ячі*. М’ячі мають своїх двійників, серед яких – „маленькі коричневі кульки плодів каштанів”. Так, атрибути вегетативної та атрибутивної міфомоделей врівноважуються *tertium comparationis* – мотивом формальної подібності, однак із символічним підтекстом. Євген Положіє моделює можливий рекламний відеоролик, що презентував би Київ для Євро-2012: „Уявіть бані київських церков, що сяють золотом у білій розкоші квітучих каштанів, з яких стрімко падають на тротуари й траву парків десятки, сотні колючих зелених торбиночок”. „Коротка історія для рекламного ролика” вміщує в собі згорнутий міфосценарій початку: „народження” м’яча, котрий, проходячи низку метаморфоз, повертається до свого іманентного стану: із „десятків, сотні колючих зелених торбиночок” при ударі об землю „вивільняються маленькі коричневі кульки”, яких одразу підхоплюють сотні школярів. „Серед цих хлопців можна впізнати юних Блохіна, Михайличенка, Шевченка, інших футбольних зірок [...] вболівальники просто шаленіють від щастя, коли хтось із цих хлопчаків, увірвавшись у штрафний майданчик суперника, гарматним ударом спрямовує футбольний м’яч у ворота. М’яч, який, сколихнувши сітку, знову перетворюється на маленьку кульку-каштан, символ Києва, і органічно вписується в символіку Євро-2012”. Один із основних атрибутів футбольної гри – ворота – розглядається письменником в історичному дискурсі (через актуалізацію „Золоті ворота” та „Бесарабські” – „звичайні металеві ворота”, що стоять на стадіоні Олімпійський). У цьому історичному дискурсі „певними тематичними асоціаціями” пов’язані два об’єкти: „Йдеться про

пам'ятник святому князю Володимиру, який велично здійснюється на Дніпровських пагорбах із хрестом у руках, і скромний пам'ятник біля стадіону „Динамо” на Європейській площі тренера Валерію Лобановському, який привстає з тренерської лави, що вмонтована в бетонну півкулю футбольного м'яча” [Положій, 2012: 19–20, 21–22, 28].

Вегетативний код (через мотиви проростання, росту, розквіту, поливу) дешифрує також образ стадіону в оповіданні Марека Беньчика *Останній штрафний*, змикаючи космогонічні й антропогонічні міфи (тотожності: клен-ровесник, стадіон-клен, „я”-стадіон) [Беньчик, 2012: 149–150].

На стадіоні ж у Вроцлаві (з оповідання Пьотра Семьона „С-Л-А-С-К”) „витворюється течія іншої, прихованої реальності”, що запрошує втаємничених „проникнути між звалища” минулого: „великі барахолки”, „старі кам'яниці” тощо [Семьон, 2012: 207]. Стадіон-креатор, стадіон-„стовп, забитий у пустелі”, „сталевий стовп, що виростає із пустельної безмежності” в есеї Марека Беньчика стає ізоморфом Світового Дерева, репрезентуючи Силу, „останню вахту Грохова”, „добре втілення відчуття нашого аутсайдерства”. Варшавський стадіон є об'єктивацією майбутнього („непізнаним літаючим об'єктом [...] для якогось дурного майбутнього”), одночасно кінцем і початком чогось („Для мене цей новий Стадіон щось завершує, щось увінчує, для інших же – щось природно розпочинає”), підсумком минулого, що стає кічем [Беньчик, 2012: 137, 148].

Артем Чех в *Останньому накауті* розгортає міфосценарій початку як експлікацію антропогонічних міфів: сакральне слово як дитина: „[...] у нас – чемпіонат! Чемпіонат! // Він хотів ще раз повторити це слово, вистраждати його, виносити, немов дитину, й знову народити” [Чех, 2011: 298].

У *Грі з випадковими числами* Юрія Андруховича фотографія акумулює в собі позачася як ознаку космогонії: „фото правого крайнього нападника київського „Динамо” Олега Базилевича з його ж автографом, [...] зупинивши час назавжди, [...] схоплює

понадчасову суть” [Андрухович, 2011: 6]. Однією з основних умов врівноваження світу футболom є його дуальність, що проявляється через зв’язок, злиття, поєднання універсальних опонентів: правого і лівого: Базиля (Олега Базилевича) і Лобана (Валерія Лобановського), що „були цілком феноменальні правий і лівий краї. Причому не кожен із них зокрема, а саме разом і тільки у такій зв’язці”. Спочатку це були гравці київського „Динамо”, потім – донецького „Шахтаря”, а пізніше – тренери славнозвісного футбольного клубу столичного „Динамо”: і завжди – „тандемократія в дії”. Тандем Базилевського-Лобановського (а згодом, після тотальних поразок – лише один тренер, що не здавався, – Лобановський) створили „живу, цікаву, [...] блискучу, [...] суперкласну команду” „екстрарівня”. Футбольна гра як мистецтво описується Юрієм Андруховичем в комплементарній парадигмі запозиченого, фоново-енциклопедичного міфу про Летючих Голландців: „Тотальний футбол голландців був тотальним рухом, переміщенням усіх гравців по всьому полю з тотальною готовністю кожного зіграти на будь-якому місці. Само собою, за це їх відразу ж нарекли „летючими голландцями”. Голи вони забивали винятково в польоті – однаково добре ногами й головами, часто граючи на випередження – головне, щоб ніколи не дати м’ячеві приземлитися, а отже, мінімалізувати шанси суперників на його перехоплення”. „Інша”, голландська, модель гри запозичується й успішно адаптується динамівцями, про що свідчать неймовірні успіхи „команди-мрії, команди футбольних святих” у складі збірної СРСР [Андрухович, 2011: 7–8, 10, 23, 25, 12, 15].

Остання глава оповідання Юрія Андруховича *Гра з випадковими числами* актуалізує есхатологічний міфосценарій з домінантним мотивом втрати: „Футбол є фата-моргана. Ти йдеш і йдеш до поставленої мети, а коли здобуваєш її, то назавтра виявляється, що тобі лише здавалося, наче ти її здобув. Бо ти вже знову все втратив. У футболі неминуче настає оце завтра, в якому ти все втрачаєш”. „Катастрофічно швидко старіння”

легендарного Лобановського обумовлене, за словами автора, „кінцем історичного часу, званого Імперією. За великим рахунком його підкосив розпад СРСР”. Влада Імперії полягала у визнанні „в моменти незаперечного, надпереконливішого успіху” й цькуванні, „якнайнищівнішому розмазуванні по стінці”, коли її „гвинтик” потерпав поразку. Історико-політичний вимір поразки переростає в тексті есею у філософський („Це не просто крах футбольного проекту. Це провал раціоналізму, віри в розрахунок, в опанування закономірностей і користування випадковостями”) і набуває рис міфологічного: „Це Хаос, який банально перемагає Космос і, ніби знущаючись, каже нам усім на прощання: «М’яч круглий, а поле велике»” [Андрухович, 2011: 30–32].

Хаос актуалізовано також своїми ізоморфами. Так, в оповіданні Сергія Жадана *Білі футболки, чорні труси* фрагментами есхатологічного міфосценарію є „темрява”, „густий морок” (утому числі „морокгорлянок”), „чорні води небуття”, що „падають згори, розплющуючи й ламаючи мене на дрібні безпорадні частини”. Міфосценарій кінця реалізується в особистісній системі цінностей „футбольного фаната”: „[...] мені що Манчестер, що турки – одна міра світової порожнечі, один рівень відторгнення та розпорошення [...]”, апогеєм якого є безпорадне провалювання в „тунель, де всі обіймаються й губляться”: „і я теж починаю губитися, безпорадно йдучи на дно, і хитка зникає реальність пливе перед моїми, наповненими сльозами радості очима [...]”. (Подібне провалювання на алкогольне дно, однак через „страшний чорний відчай”, відбувається з „видатним радянським боксером” Валерієм Семеновичем Брухандою – персонажем оповідання Артема Чеха *Останній накаут* [Чех, 2011: 283–317].) Руйнація есплікується в атрибутах техногенного світу: „великих автобусах, що мертво стояли на зупинках”, „чорних вікнах і забитих брамах”, „порожніх коліях і покинутих кінотеатрах” – в усьому тому, з чим стикається головний герой твору Сергія Жадана [Жадан, 2011: 96, 101–102].

Про руйнівну природу „сучасного раціонального, прагматичного футболу” пише Андрій Бондар в оповіданні *Мій дурдур*. Письменник розкриває „темний бік” футболу: „нелюдський і нелюдяний, всяку травматологію і патологоанатомію”. Футбол як щось більше, ніж гра, – це „бізнес, бабки, інтерес, букмекерство, купи-продай, трансфери, шоу-бізнес, ефективний менеджмент”, це те, за що сплачено „ціну зламаних ніг і поламаних доль, знищених кар’єр і понівечених життів”. Оповідач описує свій „недофутбол” у таких же категоріях десакралізованої гри: „Мій футбол, крім усього іншого, ще й великий обман, профанація, щось зовсім інше – іноді девіація, а іноді й повне його заперечення”. Ще однією ознакою есхатології в оповіданні є самоусвідомлення, „реалізація індивідуального начала”, перетворення „командної гри на єдиноборство”, що стає руйнацією футболу: „Десь там, далеко були ворота, в які принагідно можна було поцілити, але важливішим був процес – фінти, мотання, піжонство, самомилування і самонасолада. По суті, я руйнував футбол. Напевно, заради того, щоб він не зруйнував мене” [Бондар, 2011: 33–34, 39, 40].

*Ті, що стежать за нами* Юрія Винничука розгортають міфосценарій кінця в танатоморфному хронотопі, де проходив „матч смерті” між семінаристами та енкаведистами. Локусним актантом в ньому є „нечисте”, патогенне місце – „чіткий квадрат, [...] у якому трішки запалася земля, [...] порослий низенькою блідою травичкою, над якою не вилися ані метелики, ані мушки”. У „дивному місці” відбувалася заміна нового на старе (м’ячів, футбольних бутсів, форми тощо): „Тут не раз щось пропадало, а натомість вигулькувало якесь старе луб’я... Таке враження, що хтось робить заміну, привласнює щось новіше, а викидає непотріб...”. Місце розстрілу команди семінаристів має хтонічні маркери, як-от: „облуплений мур”, „захарашчене пустище з давно всохлими фруктовими деревами, які цупко обвив дикий виноград та обсіли ворони”, „колишній сад геть здичавів, заріс і перетворився на справдешні джунглі, крізь

які не так просто було продертися”. Епіцентром патогенного часопростору є „руїни будівлі, що стирчала сірими облупленими стінами серед кущів і сухотних дерев. Вікна будівлі були давно вибиті й зяяли чорними дірами”. Вимальовується синергійний часопросторовий образ руїни: звуковий („тонке й пронизливе” скавуління „єдиної віконної рами, яка зосталася на одній зі стін, розгойдана невідомо якою силою, бо вітру не було”, „крики сполоханого вороння”, рипіння й потріскування старих сходів), дотиковий („липке павутиння”), візуально-кolorативний („сірі облуплені стіни”, „чорні діри” вікон). Усе в будівлі й навколо неї просякнuto потойбіччям, смертю: „старі лави і столи, а на стіні – велике дерев’яне розп’яття густо подзьобане й посічене. Хтось торкнувся стола і він повалився набік, як старий дід, якого штовхнули у натовпі”, „стара дерев’яна скриня, вкрита густим пилом”. Патогенність місця смерті підкреслюється почуттям незрозумілої тривоги („тривога усе наростає і наростає”), холоду („[...] вчитель відчував, як його починає морозити і хапати така остуда, що мимоволі скулив плечі”), що породжують марева, видава: „[...] усюди йому ввижались якісь нажахані обличчя, сформовані з лахміття, ці обличчя прозирали і з роздушених м’ячів, і з купок пороху, і з дощок, їх було безліч, вони дивилися на нього виряченими очима, а їхні вуста щось навіть намагалися прокричати, але не чутно було ані звуку [...]” [Винничук, 2011: 41–75].

Одною з ключових моделей есхатологічного міфосценарію є гідроморфна, експлікована „катастрофічною повинню” (хвиля якої залила більшість районів Вроцлава) [Семьон, 2012: 212–213], дощ, що „змиває сліди нашої присутності”. В оповіданні Марека Бенчика дощ – „крадій пам’яті” – „переносить весь Грохів до якогось легкого, дощового музею”, констатуючи: „настав невблаганний кінець” [Беньчик, 2012: 121].

„Кінець світу” в оповіданні Павела Гюлле *Пан Янек* репрезентовано відсутністю культури: „стіна на стіну, бейсбольні бити, пляшки, розбиті вітрини магазинів, пошкоджені залізничні

вагони”, вирвана, „як дерево з корінням”, телефонна будка тощо [Гюлле, 2012: 154–155]. Однак міфологічним актантом есхатологічного міфосценарію є ізоморф Хаосу – „порожнеча”, „пустка”. „Порожнім місцем посеред старої Європи”, „нічийним містом” називає Пьотр Семьон Броцлав, малюючи картину повоєнного міста-руїни, міста „порубцьованої тканини континенту”: „порожні площі”, „здичавілі парки”, „набережні, що кришаться”, „переорані старі цвинтарі”, „всюдисущий цегляний пил”, „прогалини між будинками, вітер, бур’яни й імла з-над ріки, що відгонить чадом”, „порожні, закіптюжені стадіони”. Це „безумство у пустці”, цей „випалений рай” генерує „реальність [...] із мільйонів розкиданих цеглин”, реальність-„перерваність”, реальність із відібраною ідентичністю, ілюзорну реальність без традицій і „могил рідних” („замість них лише німецькі примари, рахитичні будиночки, напіврозвалені переповнені кам’яниці [...] у фрагментах вцілілих старих районах” [Семьон, 2012: 195–196, 199–201, 209]).

Функції вибору, випробовування тощо уможливають реконструювання в художніх текстах міфосценарію ініціації футболу. Так, в оповіданнях Андрія Бондара *Мій дирдир* і Сергія Жадана *Білі футболки, чорні труси* футбол проспектує ініціальні ситуації: долучення до „своїх” („найважливіша подія в моєму житті, момент, коли я почав ставати „їхнім” [...] футбол – це завжди від самого початку не твій вибір, який стає твоєю планидою на всю решту життя”); самореалізація („футбол виявився способом реалізації індивідуального начала” [Бондар, 2011: 36–37, 40]); „спроба відтворити в щоденному житті щось таке, що давно й незворотно було нами втрачено, але про що ми ніколи, ні на мить, жодної хвилини не забували”; утвердження „чесного протистояння, чіткого розподілу, можливості справедливого суддівства”; гра, „велика ілюзія, велика умовність, яка, втім, дозволяє нам лишатися самими собою, не дає нам кінцево замовкнути, розпалює в нас вогні й заливає нас, ярус за ярусом, крижаною водою радості” [Жадан, 2011: 104, 106].

В оповіданні Олега Коцарева *Так роблять усі переможці* футбол ототожнюється з лицарським турніром. Письменник гумористично-сатирично описує гру двох „претендентів на серце Аліни, яке билосся під пружною груддю, обтягнутою вже не циганською сукнею, а зеленою футболкою з намальованим дирижаблем, [котрі – Ю.В.] носилися полем і час від часу поглядали на свою даму, що аж закашлялася від сміху”. („Це були двоє дивовижних лицарів: один – замучений викладач з обвислим ще не дуже великим черевцем та в незграбних кедах, другий – змоклий гопник з кадиком, що смикався, як око півня. У гру повернулися пристрасті й інтрига”) [Коцарев, 2011: 193–195].

Отож, міфологічні сценарії в художніх текстах являють собою семіотичні конструкти міфологемно-міфомоделевого типу й реконструюються з міфологічних фрагментів, а часом – лише „міфослідів”. Так, міфосценарії реалізуються через міфологічні дублікати – смислові синоніми:

космогонічні – 1) проростання каштана = зміцнення, змужніння видатних футболістів київського „Динамо”; 2) запозичення „іншої” моделі гри як експлікація фоново-енциклопедичного, давньогрецького, міфу про Летючих Голландців; 3) дуальність правого і лівого, поєднання, злиття, „тандемність” членів універсальної бінарності як умова врівноваження світу футболом; 4) онтологічні й етноцентричні дефініції футболу як утвердження космогонічності гри; 5) моделювання „іншої”, паралельної офіційній, буденній, реальності; 6) існування навиворітної логіки футбольного часопростору; 7) „народження”, „виношування” сакрального слова як виношування, народження, плекання дитини;

есхатологічні – 1) „недофутбол” як десакралізована гра; 2) самоствердження, реалізація індивідуального начала як девальвація колективної гри; 3) дощ як „смертожер” пам’яті, провідник до потойбіччя й ірреального часопростору „дощового музею”.

Домінантами поліваріантного космогонічного міфосценарію є міфологеми:



вегетативно-флористичної моделі: етноміфологема – символ Києва „Каштан”; „клен” як експлікатор часової самоідентичності (клен-ровесник(я) проспектує антропоморфно-атрибутивну тотожність „я = стадіон”;

атрибутивної моделі: „стадіон-стовп” як ізоморф універсального символу Світового Дерева, центр урбаністичного й ірреального часопросторів, символ сили, незламності, онтологічна константа, втілення аутсайдерства, репрезентація майбутнього, провідник у минуле й майбутнє, як креатор прихованої реальності; фотографія як позачасовий хронотоп.

Есхатологічний міфосценарій відтворюється за допомогою мотивів: втрати, поразки (у тому числі філософський та онтологічний штиб поразки: через історико-політичну призму та авторське саркастичне світосприйняття: Хаос перемагає Космос); „відторгнення, розпорошення”, провалювання на „дно”, в „тунель” як профанація особистісної й загальнонаціональної системи цінностей; руйнація атрибутів вегетативно-флористичної, техногенної та аксіологічної моделей світу; омертвіння світу живої, одухотвореної природи;

міфологем-ізоморфів Хаосу: колоративних (темінь, „п'їтьма”, „густий морок”), першоелементних („темні води небуття” як експлікація міфологічної ріки Лети, повінь, дощ як маркери гідроморфного апокаліпсису), візуально-колоративних (тунель, облуплені сірі стіни, чорні діри вікон), звукових (скавуління, рипіння, крик, потріскування), хронотопічних (хтонічні істоти: мошка, павуки, ворони), дотикових (липкість), нюхових (сморід), локусних (патогенні місця-руїни, місця-пустки, місця-джунглі, танатоморфний хронотоп з артефактуальними маркерами (видива, марева) – „нечисте” місце: „квадрат смерті”; порожнечі, пустки як креатори „випаленого раю”, перерваної, примарної реальності з відібраною ідентичністю); чуттєвих (тривоги, холоду).

Ключовими міфомоделями есхатологічного сценарію є танатоморфна, гідроморфна, техногенна, атрибутивна, артефактуальна.

Міфосценарій ініціації реалізується за допомогою ініціальних ситуацій (відокремлення від „своїх”, перешкоди, подолання / не-подолання випробувань, долучення до „своїх”) та мотивів (вибору, втрат, протистояння). Художній текст декларує сатирично-гумористичне ототожнення футболу з лицарським турніром, в результаті чого моделюється ситуація псевдоініціації.

### Література

Список використаних джерел:

Ионов И. Н., 1996, *Историческое бессознательное и политический миф. Историкографический очерк*, [w:] *Современная политическая мифология: содержание и механизмы функционирования*, Сост. А. П. Логунов, Т. В. Евгеньева, Москва.

Нора П., 2014, *Теперішнє, нація, пам'ять*, Київ.

Цуладзе А., 2003, *Политическая мифология*, Москва.

Юнг К. Г., 1994, *Аналитическая психология*, Санкт-Петербург.

Nałas E., 2007, *Symbole i społeczeństwo. Szkice z socjologii interpretacyjnej*, Warszawa.

Kowal G., 2013, *Mit(y) Galicji*, [w:] *Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy*, Seria I: *Prace dedykowane profesor Swietlanie Musijenko*, red. A. Janicka, G. Kowalski, Ł. Zabielski, Białystok.

Ілюстративний матеріал:

Андрухович Ю., 2011, *Гра з випадковими числами*, [w:] *Письменники про футбол. Літературна збірнка України*, укл. С. Жадан ; худож. О. Капля, Т. Коровіна, Харків.

- Бенчик М., 2012, *Останній штрафний. Варшава, Переклала з польської Богдана Матіяш*, [w:] *Тотальний футбол: есеї*, Упор. Сергій Жадан, Київ.
- Бондар А., 2011, *Мій дурдир*, [w:] *Письменники про футбол. Літературна збірна України*, укл. С. Жадан ; худож. О. Капля, Т. Коровіна, Харків.
- Винничук Ю., 2011, *Ті, що стежать за нами*, [w:] *Письменники про футбол. Літературна збірна України*, укл. С. Жадан ; худож. О. Капля, Т. Коровіна, Харків.
- Гюлле П., 2012, *Пан Янек. Гданськ, Переклала з польської Богдана Матіяш*, [w:] *Тотальний футбол: есеї*, Упор. Сергій Жадан, Київ.
- Жадан С., 2011, *Білі футболки, чорні труси*, [w:] *Письменники про футбол. Літературна збірна України*, укл. С. Жадан; худож. О. Капля, Т. Коровіна, Харків.
- Жадан С., 2012, *Чорне золото надії. Донецьк*, [w:] *Тотальний футбол: есеї*, Упор. Сергій Жадан, Київ.
- Коцарев О., 2011, *Так роблять усі переможці*, [w:] *Письменники про футбол. Літературна збірна України*, укл. С. Жадан ; худож. О. Капля, Т. Коровіна, Харків.
- Семьон П., 2012, *С-Л-А-С-К. Вроцлав, Переклала з польської Дзвінка Матіяш*, [w:] *Тотальний футбол: есеї*, Упор. Сергій Жадан, Київ.
- Тотальний футбол: есеї*, 2012, Упор. Сергій Жадан, Київ.
- Чех А., 2011, *Останній нокаут*, [w:] *Письменники про футбол. Літературна збірна України*, укл. С. Жадан; худож. О. Капля, Т. Коровіна, Харків.

Futbol jako sprawca czynności scenariuszy mitycznych  
(na materiale współczesnej literatury polskiej i ukraińskiej)

W artykule poddano analizie warianty scenariuszy mitycznych początku, końca, inicjacji w utworach o piłce nożnej współczesnych ukraińskich i polskich pisarzy. Wielowariantowe scenariusze mityczne są

semiotycznymi konstrukcjami typu mitologiczno-mitomodelowego. Wśród najważniejszych mitologem wyróżniono „kasztań”, „słup”, „tunel”. Dominujące modele mitologiczne to hydromorficzny, tanatomorficzny, wegetatywny, technogeny.

Słowa kluczowe: mitologema, mit, scenariusz mitologiczny, symbol, mediator, czasoprzestrzeń, motyw.

The football as the perpetrator of the activity of myth-scenarios  
(on material of contemporary Polish and Ukrainian literature)

### Summary

The article analyzes the options of myth-scenarios of beginning, end, initiation in works about football of modern Ukrainian and Polish writers. Multivariate myth-scenarios are semiotic constructs of mythologem-mythomodel type. Among the key myths distinguishes „chestnut”, „pillar”, „tunnel”. Dominant mythological models are hydromorphic, tanatomorf, vegetative, manmade.

Key words: mythology, myth, mythological scenario, mediator, motive, symbol, chronotope

Футбол как актант мифологических сценариев  
(на материале современной украинской и польской литературы)

### Резюме

В статье проанализированы варианты мифосценариев начала, конца, инициации в художественных произведениях современных украинских и польских писателей о футболе. Поливариативные мифосценарии являются семиотическими конструктами мифологемно-мифомодельного типа. Среди ключевых мифологем выделяем „каштан”, „столб”, „туннель”. Доминантные мифологические модели – гидроморфная, танатоморфная, *вегетативная*, *техногенная*.

Ключевые слова: мифологема, миф, мифологический сценарий, символ, медиатор, хронотоп, мотив

Informacje o autorce: doc. dr Julia Wysznycka – habilitantka, pracownik Katedry Literatury Powszechnej Instytutu Filologii Kijowskiego Uniwersytetu imienia Borysa Hrinchenki. Krąg zainteresowań naukowych najlepiej ilustruje tytuł monografii przedłożonej do kolokwium habilitacyjnego, które zaplanowano na jesień 2016 roku – *Scenariusze mitologiczne we współczesnym dyskursie literackim i publicystycznym*.