

ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

На правах рукопису

Буслаєва Катерина Олексіївна

УДК: 821.161.2 К - 3.091 "19"

**ТРАНСФОРМАЦІЯ АНТИЧНИХ МОТИВІВ І ОБРАЗІВ У ТВОРЧОСТІ Н
. КОРОЛЕВОЇ**

10.01.01 – українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник
Турган Ольга Дмитрівна,
доктор філологічних наук, професор

Запоріжжя – 2005

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧИСТЬ НАТАЛЕНИ КОРОЛЕВОЇ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО РЕЦЕПЦІЙНОГО ДИСКУРСУ АНТИЧНОСТІ.....	11
1.1. Розвиток теорій рецепції античності.....	11
1.2. Традиції і тенденції в освоєнні античності українською літературою попередніх епох.....	21
1.3. Творчість Наталени Королевої в оцінці тогочасної й сучасної критики й літературознавства.....	31
Висновки до розділу 1.....	40
РОЗДІЛ 2. ДО ІСТОРІЇ Й ТЕОРІЇ ПОНЯТЬ “МОТИВ” І “ОБРАЗ”.....	44
Висновки до розділу 2.....	75
РОЗДІЛ 3. ТРАНСФОРМАЦІЯ АНТИЧНИХ МІФОЛОГІЧНИХ МОТИВІВ У ТВОРЧОСТІ ПИСЬМЕННИЦІ.....	78
3.1. Міфологема золотого віку як основа авторської концепції образу батьківщини.....	78
3.2. Космологічні міфомотиви як наслідок пантеїстичності світовідчуття.....	92
3.3. Міфологема долі.....	107
3.4. Реалізація античних мотивів у структурі ритуалу переходу.....	116
3.5. Взаємодія еротичних і танатологічних мотивів.....	127
Висновки до розділу 3.....	145
РОЗДІЛ 4. ШЛЯХИ РЕЦЕПЦІЇ АНТИЧНИХ ОБРАЗІВ.....	151
4.1. Інтерпретація образів олімпійських богів і богинь.....	151
4.2. Рецепція античних міфогероїв, персонажів, реалій.....	170
Висновки до розділу 4.....	180
ВИСНОВКИ.....	183
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	193

ВСТУП

Історія української літератури першої половини ХХ століття являє собою насичений і складний суперечливий процес, письменники якого й досі не всі повернені широкому загальному читачів, не отримали належного визнання на Батьківщині. Насамперед це стосується авторів, які були знищені під час репресій або змушені були податися на чужину, жити в екзилі. Наталена Королева є окремою постаттю в історії української літератури ХХ століття, якщо не сказати, в загальному процесі розвитку української літератури. Аристократка, напівполячка-напівіспанка, доктор археології й філософії, оперна співачка й художниця, історик і мовознавець, поліглот і непересічна літературна письменниця.

Темою дисертаційного дослідження обрано трансформацію античних мотивів і образів у творчості Наталени Королевої не випадково. У сучасній літературознавчій науці дослідження рецепції здобутків античності в художніх творах крізь призму міфопоетики є предметом аналізу багатьох вчених. Античність – це бездонне життєдайне джерело, до якого зверталися й звертаються діячі мистецтва й політики, релігії й філософії різних країн і народів. В українській літературі склалася велика традиція сприйняття античної культури. На її архетиповому підґрунті виник новий підхід до рецепції античності літературою, відкриваючи шлях для різноманітних трансформацій засвоєної міфологічної сюжетно-образної системи. Наталена Королева є продовжувачем традицій, закладених українською літературою початку ХХ століття, але водночас вона створює свій особливий мікрокосмос, “вдало поєднавши язичницький, античний, скіфський і староруський світи з біблійним, християнським” [О.Мишанич. Дивосвіти Наталени Королевої].

Актуальність теми дисертації визначається насамперед тим, що досліджується вплив культурологічного світового процесу на українську літературу, у зв’язку з чим розширюється інтелектуально-художній потенціал художнього мислення нації й постає необхідність повернення в українську й світову літературу постаті, яка була незаслужено забута. З іншого боку, ґрунтовне дослідження рецепції античності в творах Наталени Королевої розширює знання про індивідуальний стиль письменниці, для якого характерний симбіоз східної і західної культур, синтез романського, арабського, греко-римського, візантійського й слов’янського світів. Актуальність роботи зумовлюється також тим внеском, який зробила письменниця в скарбницю української літератури. Її “творчість... могла б стати окрасою будь-якої розвиненої літератури Європи” [222, 281].

Наталена Королева прожила життя, іззовні схоже на казку. Не належачи до української еміграції, чужоземка за походженням, вона приходить до зацікавлення українською уже в зрілому віці. Любов до української мови, літератури й культури загальному прищепив їй чоловік, Василь Королів-Старий. Письменниця була дуже популярною у 30-і - на початку 40-х років ХХ століття, коли з’являються друком її твори (“Во дні они“, “1313“ (1935), “Без коріння“, збірка оповідань “Інакший світ“ (1936), повісті “Предок“ (1937), “Сон тіні“ (1938), “Легенди старокиївські“ (1942-1943)), про це свідчать різноманітні статті-рецензії. У цей же період письменниця неодноразово діставала літературні премії, що також є показовим моментом належного визнання й високої оцінки її творчості. Тогочасні критики в один голос

відзначали високий ідейний та мистецький рівень творів, пророкували їм велике майбутнє. У “Новій хаті“ (1936, №2), наприклад, писалося, що повість “1313“ та інші твори письменниці “можуть бути зрозумілі й цікаві не лише нам, а й Європі“ [96, 123]. Проте інші рецензенти, зокрема, М.Рудницький, закидали Королевій “філософські розмисли“, відсутність напруженого сюжету. У 40 – 60-і роки письменниця переживає період забуття. У цей час Н.Королева змушена була заробляти на життя приватними уроками. Твори, що були написані нею у той період, виходять вже по смерті письменниці (“Quid est veritas?”). Однак, матеріали Київського й Празького архівів свідчать про те, що більша частина її літературної спадщини пізнього періоду й досі чекає на вихід у світ. Так, рукописними досі залишаються її повісті “Шляхами й стежками життя”, “З казок життя (Роксоляна)”, “Останній бог” та нариси “Помпейська згадка”, “Турецька неволя”, “Домік Лермонтова (З моїх пестрих згадок)”, “Невмируща вдача”.

У наш час, у кінці ХХ - на початку ХХІ століття, поживавився процес повернення “забутих“ імен, зокрема й Наталени Королевої, широкому загалу читачів. З’явилося багато статей, присвячених її біографії й творчості, як-от: В. Шевчук. Загадковий і манливий світ Наталени Королевої// УМЛШ.-1988.-№2; Р. Федорів. Королева, що ходила в інші світи// Жовтень.-1988.-№7; О.Бабишкін. Несподіване, щасливе знайомство// Всесвіт.-1990.-№2; Н.Сорока. Іспанська культура крізь призму творчості Наталени Королевої// Всесвіт.-1999. - №9-10. Вийшли друком в Україні її твори: КоролеваН.Предок: Історичні повісті. Легенди старокиївські.- К.: Дніпро, 1991; повість “Quid est veritas“// Всесвіт -1996.-№2-4 та інші.

Творчість Наталени Королевої, яка була дуже популярною у 30-і роки ХХ століття на території Західної України, на сучасному етапі піддається різноаспектному дослідженню. У 2003 році була захищена перша кандидатська дисертація Голубовської І. В. на тему “Творчість Наталени Королевої в контексті розвитку української літератури першої половини ХХ ст”[70]. Однак, ґрунтовного дослідження аспекту трансформації античності в творах письменниці поки не з’явилося, через що й постала необхідність у здійсненні цього дослідження.

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана відповідно до теми “Поетика художнього твору“, над якою працює кафедра теорії літератури й журналістики Запорізького державного університету, і держбюджетної теми №0199У001578 “Культурна модель у художньому тексті (на матеріалі української літератури ХІХ-ХХ століть)“.

Мета роботи: виявити й проаналізувати шляхи трансформації античних мотивів і образів, з’ясувати їх роль у створенні власного “літературного мікрокосмосу“ (В.Шевчук) творчості Наталени Королевої.

Реалізація мети передбачає розв’язання таких завдань:

- 1) описати основні етапи дискурсу шляхів засвоєння античної спадщини українською літературою й визначити роль і місце творчості Н.Королевої в ньому;
- 2) дослідити джерела формування й особливості світогляду письменниці, які зумовили рецепцію й трансформацію античних мотивів і образів;
- 3) проаналізувати особливості рецепції образів античних богів і богинь, героїв, персонажів людського походження;

- 4) виявити складові частини міфологеми золотого віку, яка лежить в основі авторської концепції образу батьківщини;
- 5) простежити роль античних космологічних міфомотивів,
- 6) з'ясувати реалізацію й трансформацію античних мотивів у структурі ритуалу переходу;
- 7) простежити взаємодію еротичних і танатологічних мотивів.

Об'єктом дослідження є масив творчості Н. Королевої: збірник “Предок” (К., 1991), повість “Quid est veritas?” (“Всесвіт”, 1997), збірка “Подорожній” (Львів, 1936), збірка “Інакший світ” (Львів, 1936), збірка “Во дні они” (Львів, 1935), повість “Без коріння” (Торонто, 1961), новели й оповідання, опубліковані у вітчизняній та зарубіжній періодиці 20-60 років ХХ століття, матеріали Київського відділу рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України (рукописи повісті “Шляхами й стежками життя”, “З казок життя: Роксоляна”, нарис “Невмируща вдача”), матеріали Празького літературного архіву “Pamatnik Narodního Pisemnictví”: рукописи повістей “Останній бог”, “З казок життя: повідка”; нариси “Помпейська згадка”, “Турецька неволя”, “Домік Лермонтова (З моїх пестрих згадок)”, “Невмируща вдача”, уривок повісті “Предок”; біографічні матеріали, що зберігаються у Statni Oblastni Archiv v Treboni, Statni Okresni Archiv Pisek (Державному обласному архіві в Требові та державному регіональному архіві в Пізеку, Чехія).

Предметом дослідження є шляхи трансформації античних мотивів і образів у творчості Наталени Королевої.

Методологічну і теоретичну основу дослідження складають праці таких вітчизняних і зарубіжних філософів, культурологів і літературознавців - дослідників феномену античності, її освоєння мистецтвом, та проблем міфопоетики, з цим пов'язаними, як-от: С.Аверінцев[1-6], В.Антофійчук[10-12], Р.Барт[18], М. Бахтін[20-21], А.Боннар[35], В.Горан[74], М.Еліаде[368-370], Є.Касіпер[122], М. Кемпбел[123], О.Кун[180], О.Лосєв[194-196], Ю.Лотман[197-198], Є.Мелетинський[209-214], А.Нямцу[245-247], В.Пахаренко[255-257], А.Тахо-Годі[315-316], В. Топоров[324], О.Турган[327-329], Н.Фрай[336,380], Дж.Фрезер[341], О.Фрейденберг [343-345], З.Фройд[342], К.Г.Юнг[373] та інші.

У процесі дослідження застосовувалися такі **методи**: порівняльно-історичний, типологічний, компаративістський, ритуально-міфологічна критика.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що дослідження є однією з перших спроб визначити, виокремити і детально проаналізувати шляхи трансформації античних мотивів і образів у творчості Наталени Королевої, заглибитися в мікроструктуру творів письменниці, художній стиль якої полягає в синтезі старогрецького, скіфського, візантійського й староруського світів.

Теоретичне значення дисертації полягає в тому, що в ній уперше окреслюється проблема трансформації античних мотивів і образів у творчості Наталени Королевої.

Особистий внесок здобувача. Дисертація являє собою завершене дослідження, виконане автором самостійно. Особистий внесок полягає в аналізі рецепції й трансформації античних мотивів і образів у творчості Наталени Королевої. Під час роботи над дисертацією були знайдені й проаналізовані матеріали Київського й

Празького архівів письменниці, що раніше не були опублікованими. Їх дослідження є абсолютно новітнім внеском в українське літературознавство. Завдяки аналізу цих матеріалів (зокрема повістей “Останній бог“, що є продовженням надрукованої в 1936 році повісті “Сон тіні“, та “Шляхами й стежками життя“ - автобіографії письменниці) досягається цілісний погляд на проблему трансформації античних мотивів і образів у доробку Наталени Королевої. Простежуються паралелі й виявляються особливості переосмислення античної спадщини на різних етапах творчості письменниці.

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали дисертації можуть бути використані під час викладання вузівських і шкільних курсів, пов’язаних з історією української літератури, при написанні курсових та дипломних робіт студентів.

Апробація роботи. Окремі розділи дисертації й уся робота в цілому обговорювалась на кафедрі теорії літератури й журналістики Запорізького державного університету.

Апробація основних положень і висновків дослідження здійснювалась таким чином:

- 1) Був проведений науковий семінар “Образ України крізь призму античності“ на засіданні кафедри теорії літератури й журналістики Запорізького державного університету (Протокол № 4, грудень 2002).
- 2) Доповіді з теми виголошувалися на щорічних конференціях студентів і викладачів ЗДУ (2001, 2002, 2003, 2004, Запоріжжя);
- 3) Виступи були здійснені на 4 Всеукраїнських наукових конференціях “Поетика художнього твору“ (жовтень 2000, Запоріжжя), “Українська література: духовність і ментальність“ (жовтень 2001, Кривий Ріг), “Українська література в контексті світової літератури“ (травень 2002, Одеса), V Всеукраїнській науково-теоретичній конференції молодих вчених (червень 2002, Київ);
- 4) Апробація відбулась на 7 Міжнародних наукових конференціях: “Література в контексті культури“ (вересень 2001, Дніпропетровськ), XI-XII Міжнародних наукових конференціях ім. проф. Сергія Бураго “Мова і культура“ (червень 2002, 2003, Київ), Міжнародній науково-теоретичній конференції “Українська література: духовність і ментальність“ (жовтень 2002, Кривий Ріг), Міжнародній науково-практичній конференції “Традиція і сучасне в українській літературі“ (грудень 2003, Харків), VI Міжнародній науково-теоретичній конференції молодих вчених (червень 2003, Київ), Міжнародній науково-теоретичній конференції “Проблеми жанру, стилю, літературного напрямку” (листопад 2003, Запоріжжя).

Основні положення дисертації викладені у 11 фахових статтях, тезах доповідей науково-практичної конференції:

1. Античні образи у творчості Наталени Королевої (цикл “Легенди старокиївські”// Вісник Запорізького державного університету. - 2001. - №2. - С.14-18.
2. Духовний світ Ноель крізь призму античності (автобіографічна повість “Без коріння“ Н. Королевої) //Література. Фольклор. Проблеми поетики. - Збірник

наукових праць. - Вип.9. - К.-Кривий Ріг: Твім інтер, 2001. - С.170-177.

3. Міфологема “життя-смерть” у “Легендах старокиївських” Наталени Королевої // Література в контексті культури. - Зб. наук. праць. - Вип.7. - Дніпропетровськ, Арт-прес, 2002. - С.146-151.

4. Доля України в “Легендах старокиївських” Наталени Королевої // Сучасні проблеми мовознавства і літературознавства. - Вип.5. - Ужгород, Ужгородський національний університет, 2002. - С.54-56.

5. Своєрідність реміфологізації у легенді “На Делосі” Наталени Королевої // Література. Фольклор. Проблеми поетики. - Збірник наукових праць. - Вип.10. -К.-Одеса: Твім інтер, 2002. - С.287-292.

6. “Пітьмою-бо шукань приходять до світла” (Шлях до духовності Маріам з Магдали, “Quid est veritas?” Наталени Королевої) // Література. Фольклор. Проблеми поетики. - Збірник наукових праць. - Вип.14.-К.-Кривий Ріг: Твім інтер, 2002. - С.175-184.

7. Міфологема золотого віку: Наталена Королева й Олег Ольжич // Вісник ЗДУ. - 2002. - №3. - С.26-30.

8. Трансформація жанру міфологічної легенди у творчості Наталени Королевої // Мова і культура. - Вип.5. - Том IV. - Частина перша. - Мова і художня творчість. - К., 2002. - С.71-76.

9. Взаємодія стихій у творчості Наталени Королевої // Літературознавчі обрії. Праці молодих вчених. Вип.4.- К.: Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, 2003.- С.180-183.

10. Архетип любові у творчості Наталени Королевої (тріада Маріам-Кай-Руфіла, “Quid est veritas?”) // Мова і культура. - Вип.6. - Том VI. - Частина друга. Художня література в контексті культури. - К., Видавничий дім Дмитра Бураго, 2003. - С.53-61.

11. Персонажно-символічний модус міфологізації (Ізі-Антіной, повість “Сон тіні” Наталени Королевої) // Літературознавчі обрії. Праці молодих вчених. Вип.6.- К.: Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, 2004.- С. 150-154.

Тези:

Трансформація античності в українській літературі: традиції і сучасність (на матеріалі творів Наталени Королевої) // Традиція і сучасне в українській культурі. Тези доповідей Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 125-річчю Гната Хоткевича. - Харків, 2002. - С. 104-105.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків та списку використаних джерел. Обсяг роботи - 192 сторінки. Список використаної літератури включає 382 найменування (24 сторінки).

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧИСТЬ НАТАЛЕНИ КОРОЛЕВОЇ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО РЕЦЕПЦІЙНОГО ДИСКУРСУ АНТИЧНОСТІ

1.1. Розвиток теорій рецепції античності

Антична культура стала для всієї європейської цивілізації тим життєдайним Гелікарнаським джерелом, з якого кожний письменник черпає натхнення. Основи наукових і культурних традицій всієї європейської цивілізації закорінені в давньогрецькій та давньоримській епохах існування людства. Для європейської культури ставлення до античності - це не тільки і не стільки проблема загальнокультурної цінності, це проблема залученості до світового культурного контексту. З часів І.Вінкельмана класична антична література розумілась як виток сучасності й безперечний приклад у всіх культурних пошуках. Естетичний принцип І.Вінкельмана: “необхідно наслідувати греків, якщо взагалі має з'явитися щось гідне похвали“ [48].

У своєму дослідженні “Нариси античного символізму й міфології“ О.Лосев визначає основні концепції рецепції античності. Перша ґрунтується на основі праць Й.Вінкельмана “Думки про наслідування грецьких зразків“ (1755), “Історія мистецтва давнини“ (1764). Головна думка О.Лосева зводиться до того, що: “Благородство й велична краса робить грецьке мистецтво твором мудрості. Краса, піднесена душа і мудрість збігались тут в одній творчості, в одному творчому акті. Краса вважалась гідністю, яка давала право на безсмертя”[196,12]. Дослідник зауважує: “Античність є чистою й безболісною красою, велично й благородно сяючою у своєму спокої й красі” [196, 15].

На думку С.Аверінцева, погляди Й.Вінкельмана на античну класику на сучасному етапі вважаються наївними. Однак, тим не менш, вони мають одну дуже вагомому перевагу, бо є цілісними, послідовними й логічними, а “не амальгамою фрагментарних уявлень, що взаємовиключають одне одного” [3]. Подібні концепції, на думку С.Аверінцева, ще не раз будуть виникати у пізніших, освіченіших і куди менш наївних інтерпретаторів античності. Концепція античності Й.Вінкельмана “ідеальна“ тому, що ідейна. Це ідеал не в затертому, безвідповідально-емоційному, сентиментальному слововжитку, але у вихідному суворому й вагомому сенсі. Таке ставлення до античності має в підґрунті притаманну епосі Просвітництва віру “в можливість культури, що була б до кінця узгоджена з природою, й природи, яка була б до кінця узгоджена з розумом“[3]. Отже, погляди Й. Вінкельмана стали зразком для наслідування цілої епохи. Початок цієї епохи, на думку С.Аверінцева, припадає на 1764 або 1766 рік. Тоді надруковані праці “Історія мистецтва давнини“ Й.Вінкельмана й “Лаокоон” Г.Лессінга. Знаменною подією був вихід чотиритомної “Символіки й міфології давніх народів, особливо греків” Фридріха Крейцера (1810-1812). Кінець епохи датується 1831 або 1832 роком (смерть Гегеля й смерть Гете). Тобто Веймарський класицизм Гете, Шіллера й Фосса, німецький класичний

ідеалізм Шеллінга й Гегеля базуються на вихідних ідеях концепції ідеалізації античності.

Друга концепція рецепції античності, на яку вказує О.Лосєв, розроблена у працях Ф. Шіллера й вдосконалює концепцію Й.Вінкельмана. У той час “як Й. Вінкельман дає чисто описову картину античності як спокійної й благородної величі й простоти, Ф. Шіллер вже помічає логічні принципи, що лежать в основі поняття античності, і навіть намагається сформулювати логічну взаємодію, що відбувається поміж ними” [196,17]. О.Лосєв говорить про те, що “описова картина античного світу Й.Вінкельмана стає в обробці Ф.Шіллера логічно розчленованою ідеєю, хоча й Ф.Шіллеру не вистачає повної діалектичної доуявленості цього поняття. Це згодом зроблять Шеллінг і Гегель” [196, 20]. У Гомера, як стверджує Шіллер, все ідеально при найчуттєвішій правді. Класичність грецької культури настільки самоочевидна, що виявляється таємничим дарунком грецькому народу “в усьому безкінечному обсязі змісту, матеріалу й форми” [3]. На думку С.Аверінцева, властивість вічності є найголовнішою під час з'ясування рецепції античності в епоху романтизму: “Людина подорожує сумнівними, двозначними, неспокійними стежками історії, але у неї є домівка, що дається одного разу й назавжди, тиха краса природи, краса ідеалу, краса античності” [3]. Образи античності, як образи природи, виступають контрастом щодо “маячні” історії. Ф.Шіллер запевняє, що еллінський ідеал свободи завжди буде світлом і душею Європи.

Третя концепція рецепції античності, розроблена в працях Шеллінга, вирізняється насамперед своєю логічною впорядкованістю: “Античність є повною і завершеною вічністю блаженного перебування інтелігенції в собі, коли вона нікуди не прагне, але перебуває у вічному володінні самою собою й своєю інтелігенцією” [196,24]. Порівнюючи язичницький символ Шеллінга і класичну художню форму у Гегеля, О.Лосєв робить висновок про те, що “при всій різниці термінології абсолютно зрозумілою є їх логічна тотожність” [196,26]. Отже, є всі підстави говорити про третю, єдину шеллінго-гегелівську концепцію античності.

Творчість на зламі епох завжди становить на меті зруйнування старих й побудування нових цінностей, але, як показав досвід попередніх століть, наука й культура в такі часи незмінно, циклічно повертаються до своїх витоків, намагаючись шляхом їхньої трансформації відшукати можливість подальшого свого розвитку. Б.Брехт у “Тезах до дискусії про Фаустуса” підкреслював, що “не варто відмовлятися від твору через те, що великий літературний образ постає у ньому по-новому й у новому дусі. Така операція ні в якому разі не означає спробу зруйнувати образ” [37,327]. У ХХ столітті простежується загальна тенденція не до суцільного зруйнування старих традицій, а спостерігається насамперед розбудова нового художнього світу на основі творчого переосмислення й докорінної перебудови набутоків старовини. При аналізі нового стилю в культурі й, зокрема, мистецтві визначаються основні його доміанти. На думку Х.Ортеги-і-Гасета, цей “стиль прагнув:

- 1) дегуманізувати мистецтво;
- 2) уникати життєподібних форм;
- 3) щоб витвір мистецтва був нічим іншим, тільки витвором мистецтва;

- 4) вважати мистецтво лише грою і більше нічим;
- 5) бути глибоко іронічним;
- 6) стерегтися підробки і тим самим прагнути ретельного виконання;
- 7) на думку молодих митців, мистецтво – це щось несерйозне, таке, що не впливає на життя” [252 ,245].

Тобто, філософський декаданс, що прийшов на зміну класичному ідеалізму, виявив різко дисонуючі крайнощі: на одному полюсі - “тверезість“ позитивізму й вульгарного матеріалізму, на іншому - “хміль“ ірраціоналізму. Однак, традиційне ставлення до античності як до ідеалу не зникає й у другій третині ХІХ століття. Так, найхарактерніший представник позитивістського еkleктизму Ернест Ренан у риторичних періодах “молився“ Афіні Палладі, як вічній законодавиці Краси й Розуму: “Світ врятується, лише повернувшись до тебе, відкинувши свої зв'язки з варварством“[3]. Подібні мотиви зустрічаються в Анатолія Франса у “Повстанні янголів“ (1914).

Відродження античних традицій у літературі кінця ХІХ-ХХст. спирається насамперед на ірраціоналістичні уявлення на відміну від попередньої епохи романтизму й раціоналізму. З одного боку, в основі такої рецепції лежать творчий досвід Р.Вагнера, нове апологетичне ставлення до міфу як до вічно живого початку, яке було проголошене “філософією життя“ Ф.Ніцше, й психоаналіз З.Фройда та аналітична психологія К. Г. Юнга.

З іншого боку, тодішня офіційна наука повністю зігнорувала роль Бахофена у становленні нових поглядів на світ античності. Однак, як зазначає С.Аверінцев, притаманне Бахофену суто романтичне поєднання доволі відкритого еротизму з мрійливими глибокими думками, що передувало психоаналізу, ставить його концепцію “в один історично-культурний ряд із таким шедевром сучасної йому пізньоромантичної музики Ріхарда Вагнера, як “Тристан та Ізольда“ (1857-1859). У центрі знаходяться ті самі мотиви первісного головування жінки, первості ночі перед днем, тотожності любові й смерті“[3]. Отже, роль основоположника ірраціоналістичної інтерпретації античності в усеєвропейському, навіть усевітньому масштабі була залишена для іншого. Ним став Ф. Ніцше, праця якого “Народження трагедії з духа музики“ була надрукована 1872 р., через одинадцять років після “Материнського права“ Бахофена.

Ніцше, відчувши на собі вплив А. Шопенгауера й будучи під великим враженням від естетичних ідей і мистецтва Р. Вагнера, від занять класичною філологією звертається до філософських роздумів. У своїй праці, що була присвячена аналізу античної трагедії, він розвинув ідеї типології культури, які були раніше накреслені Ф. Шіллером, Ф.Шеллінгом і німецьким романтизмом. Зіставляючи два початки буття й культури - “діонісійське“ (“життєве“, оргіастично-буйне й трагічне) й “аполлонівське“ (споглядальне, логічне, інтелектуальне) - Ніцше вбачає ідеал у досягненні рівноваги поміж цима двома полярними початками. Вчення Ніцше про буття як стихійне становлення згодом розвинеться у вчення “про волю до влади“ як притаманний всьому живому потяг до самоствердження, та дасть поштовх розвитку його утопічній філософії історії, що звертається в пошуках ідеалу до досократівської Греції.

Концепція З.Фройда побудована також на рецепції здобутків античності. Вчений був переконаний, що давні греки у своїх міфах вже тоді розтлумачили причини основних засад людського існування (теорія Едипового комплексу, концепція боротьби Еросу й Танатосу). На думку О.Фрейденберг, “Фройд був типовим сенсуалістом і психологістом; цікаві спостереження, безсумнівно важливі під час вивчення форм свідомості, він теоретизує по-дилетантськи, особливо щодо застосування до міфу; його вчення про “Едипів вузол” і примат еротичних відчуттів наївно й абсолютно аісторично, оскільки людство тільки в певний період історії, й доволі пізній, зупинило увагу на еротичних образах, особливість яких у тому й була, що вони ще не сприймалися як еротичні” [343,28]. Однак, вчення Фройда набуло небаченої популярності, й у подальших дослідженнях поняття “фройдизм” буде використовуватись як загальне позначення для різних шкіл і течій, які намагались застосувати психологічне вчення З.Фройда для пояснення явищ культури, процесів творчості й суспільства в цілому.

Знаменно, що, позбавляючись від старовинних звичок до пієтету, нагнітаючи інтелектуально-етичний пафос розвінчування релігії, міфу, поезії, старої моралі, загалом, культури як цілого, порушуючи всі табу підряд, З.Фройд розчистив шлях неогностичній міфотворчості свого учня й опонента Карла Густава Юнга; але й сам наприкінці життя прийшов до такого розуміння “Еросу” й “Танатосу”, яке нічого спільного не має з позитивізмом, хоча без позитивізму не могло б народитися.

На зламі XIX-XX століть у добу становлення модернізму вибудовуються абсолютно новітні міфи в мистецтві й зокрема літературі, у підґрунті яких лежить синтез античної й ранньохристиянської міфології. Слушно, на наш погляд, думку про цей період і місце людини у ньому висловлює М.Бердяєв: “У душі нової людини перехрещуються нашарування різних великих епох: язичництво і християнство, древній бог Пан і Бог, що помер на хресті, грецька краса і середньовічний романтизм... Душа роздвоюється, ускладнюється до вищої межі, йде до якоїсь кризи, бажаної і страшної” [25,150]. Отже, у творах митців дістають органічного поєднання два нашарування художньої культури: народно-міфологічна свідомість із суспільною й художньою свідомістю автора епохи.

Широкого розповсюдження набувають так звані “авторські міфи”. Цим терміном прийнято називати “ситуації, образи і мотиви літературних творів, які в силу одвічної потужності структурно-змістової домінанти, що в них живе, стали активно використовуватися іншими авторами і в процесі подальшого функціонування піддалися своєрідній культурологічній міфологізації. Подібні ситуації й образи поступово втрачають очевидний зв’язок із твором, де вони вперше розроблялись і сприймаються духовною культурою як доволі самостійні змістові концентрати певних сторін матеріально-духовного буття, осмислюються залежно від своєї функціональної орієнтації в новому контексті на рівні архетипів, символів, метафор, емблем” [246,19].

М.Бахтін зазначає, що “в кожній культурі минулого закладені величезні смислові можливості, які залишилися нерозкритими, неусвідомленими й невикористаними протягом всього історичного життя даної культури. Античність сама не знала тієї античності, яку ми тепер знаємо. Та дистанція у часі, яка перетворила греків на давніх греків, мала величезне перетворююче значення: вона

наповнена відкриттями в античності все нових і нових смислових цінностей, про які греки справді не знали, хоча й самі їх створили“[20, 506]. А Т.Манн у своїх працях протиставляє два способи розуміння античної спадщини; один репрезентований класичними іменами Й.Вінкельмана, В. фон Гумбольта, Ф.Шіллера, Й.Гете й Г. Гегеля, другий - пізнішими іменами Я.Бургардта й Ф.Ніцше. Якщо для перших еллінізм - закон і норма, дещо позачасове, вічне; то для других - історичний феномен, дещо мінливе.

З одного боку, Т.Манну подобаються ідеали епохи Романтизму, однак, він, як людина ХХ століття, відносить себе до іншої групи людей, що бачать історично реальніше, гостріше, інтенсивніше й - похмуріше. Як зазначає С.Аверінцев: “Істина має бути невеселою; у цьому “наукові“ Бюхнер, Молешотт и Штраус погоджуються з “ненауковими“ Шопенгауером, Ніцше й Едуардом фон Гартманом“[3]. Отже, якщо для Вінкельмана, Лессінга, Гете й Шіллера Еллада була таємницею людства, вираженням загальнолюдської природи й загальнолюдської сутності, то для покоління Т.Манна Еллада - в найкращому варіанті є таємницею “Європи“ (чи “Заходу“) і вираженням західноєвропейської “сутності“. У цьому виявляються позиції шпенглерівської теорії, де універсалізм замінюється локальністю. Імперативом естетичного пізнання, як і наукового, стає неприкрашений образ світу, отже, образ античності теж має стати неприкрашеним. Розмивання поглядів на класичну античну красу як на ідеал і природу з десятиліття у десятиліття відбувалась під дією двох сил, що створювали гротесковий контраст, але й були здатні вступати у складну взаємодію.

З одного боку – накопичення наукових фактів, диференціація наукових методів, розвиток спеціалізації, намагання охопити всю дійсність, якою б грубою чи прозаїчною вона не була, зростання вимог щодо дослідницької діяльності, перевага індукції над дедукцією й аналізу над синтезом. А з іншого – тяжіння філософського ірраціоналізму й естетичного декадансу до темних, докласичних безодень архаїки, перевага хтонічної ночі над олімпійським днем, тенденційна перестановка акцентів із аполлонівської впорядкованості на таємниці діонісійського шаленства (Ніцше) чи на материнську містику могильної землі й породжуючого лона (лінія Бахофена).

Класичний ідеал опинився “між Сціллою й Харибдою: з одного боку йому загрожував раціоналізм, з іншого - неоромантизм“[3]. Так, наприклад, Бенн “пов’язує в одне ціле щоденний словесний ряд (“інтенсивний імпорт“, “двадцять три відсотки прибутку“) й “високий, вибудований за критеріями естетизму (“квадриги білих коней й співрозмірні тіла з іменами напівбогів“). Нелюдська брутальність виявляється лише корелятом нелюдської красивості, її іншим обличчям”[3]. І Брехт, і Бенн – люди свого часу, й те, що вони відчувають зв’язок між апофеозом людини в явищі античної культури й приниженням людини через явище античного рабства, само по собі було знаменням епохи.

Незважаючи на перемогу фактуального погляду на світ, канадець М.Маклюен, ідеолог “неоархаїзму“ й найвпливовіший представник “контркультури“, доповідає про реалізацію утопії – кінець “Гуттенбергівської галактики“, перемогу слова, що звучить, над словом, яке друкується. Він пропонує повністю подолати культ книги й повернутися до живого мифу, розквіту первісної язичеської чуттєвості й давнього самозабуття у єдності з колективною душею (продовження традицій К.Г.Юнга).

Інтерпретація рецепції античності, на думку К. Керенї, теж спирається на постулати М.Маклюена: від Еллади, що ідеалізується, до предметів, зовсім не ідеальних, однак надзвичайно актуальних, і навіть сенсаційних. Подвійний, але по суті єдиний акт того, що мовою Ж.-П.Сартра відверто називається “не-антизацією” - зруйнування цінностей в ім'я абсолютної критики, а потім зруйнування критики в ім'я екстатичного начала, - програється знову й знову. Так, у К. Керенї є стаття “Папіруси й сутність александрійської культури”, яка дещо ескізно, однак достатньо аргументовано окреслює специфічно усний характер класичної грецької культури на відміну від східного культу книги, що відроджується на єгипетському ґрунті в елліністичній Александрії. На його думку, культура еллінського типу є кращою.. Історія очима Керенї схожа на байку з мораллю, й мораль така, що люди ХХ століття мають пам'ятати про заповіт Гельдерліна й Ніцше й відмовитися від тиранії книги, щоб стати справжніми еллінами.

Викладаючи історію підходів до проблеми давнього міфу від Вінкельмана до кінця ХІХ ст., інший дослідник античності Боймлер “вчиняє суворий суд над німецькою романтикою: виявляється, що Крейцер, брати Шлегелі, навіть Новалис - це лише “так звані” романтики, романтики в лапках, що погрузли в індивідуалізм. “Істинними” романтиками визнані лише Карл фон Савінї, що визнавав право як таємничий вираз духа народу, “людина доли” Карл Готфрід Мюллер, й власне Бахофен - істинний серед істинних. Навпаки, Ніцше, вивірений через бахофенівську міру, дістає суворі догани: “У ніцшевському понятті життя відсутня глибина, що повідомляє життю серйозність смерті (!)” або “Ніцше не вистачало символічного погляду. Неймовірної реальності грецького культу він не побачив у жодній мірі”[3].

Для передфашистської свідомості Боймлера, на думку Ф. Ніцше, що апелював до нічного бога Діоніса, все ще занадто багато світла: “Все - передній план, все чітко, все ясно (!)”[3]. С.Аверінцев вважає цю тезу актом неповаги до вчителя, оскільки Боймлера без Ніцше не було б взагалі, однак послідовники Ніцше єдині в тому, що історію варто переграти. Так, Мартин Гайдеггер у своїй ранній великій праці “Буття і час” протиставляв метафізичному гріхопадінню часів Декарта гарний приклад грецької класики (Арістотеля). За два десятиліття, у 1947 р. гріхопадінням виявляється творчість Платона, а згодом провина перекладається на Парменіда, потім ще архаїчніших мислителів, й закінчується все тим, що мить падіння філософії просто збігається з миттю її народження.

Адепти післяніцшеанівського нігілізму апелюють до безодні архаїки, поближче до ритуалів кривавої жертви й оргіастичності, сподіваючись екстатично віднайти досвід живого міфу, - явище гротескове й глибоко двозначне. Характерно, що послідовникам Фрейда цього мало: неофрейдисти на зразок Еріха Фромма й культурантропологи, зокрема Броніслав Малиновський, ще під час життя З.Фрейда критикували його за те, що він зупинився на “недостатньо архаїчній архаїці, на патріархальному конфлікті батька й синів, а не занурився глибше у надра доісторичного” [3]. Або Теодор Адорно, філософський і політичний антипод Гайдеггера, у своїй “Діалектиці просвітництва”, написав про бажання піти від історії, від пам'яті Європи.

Інший дослідник Ернст Юнгер у 50-і роки ХХ ст. таким чином перечитує Геродота: “До нього було щось інше, була ніч міфу. Ця ніч не була мороком,

скоріше сновидінням, вона знала інший спосіб співвідносити людей і події, ніж той, яким володіє історична свідомість із його пробудженою силою“[3].

Повертання ірраціоналістичної (“орфічної“) думки від Еллади до екзотичніших зразків у ХХ столітті було зумовлене “культур-критичною“ свідомістю у будь-яких її проявах - від Гайдеггера, Бенна й Юнгера до Адорно, Горкгеймера. Навіть Герберт Веллс виніс у свій час вирок грецько-римській культурі, яка “через вузькість географічного кругозору й скудності технічної бази, на його думку, була приречена на стагнацію“[3].

Потужний розвиток неоміфологічних інтерпретацій у ХХ столітті був спровокований фундаментальними відкриттями в осмисленні феномену людини. Наприкінці ХІХ і в перші десятиліття ХХ сторіччя такими є провідні тенденції у працях визначних теоретиків філософії, соціології, психології, естетики й літературознавства. Як бачимо, дослідження й переосмислення давньої спадщини стало предметом визначних праць представників “філософії життя“ (Р.Вагнер, Ф. Ніцше) й герменевтики (М.Гайдеггер). Альтернативні позиції в міфознавстві згодом утверджуються представниками соціологічної й психоаналітичної шкіл – Е. Дюркгаймом, Е.Леві-Брюлем, З.Фройдом та його учнями К.Г.Юнгом й А.Адлером. Ґрунтовною є теорія символів Е.Кассіра, психолінгвістична теорія О.Потебні, архетипна критика Н.Фрая, праці Е.Тайлора, М.Бодкін, Дж.Мюррея, К.Стілла, Р. Чейза, Дж.Фрейзера, Л.Леві-Брюля та ін.

Перерахування всіх означених поглядів і концепцій дозволяє говорити про те, що в і філософській, і в літературознавчій традиціях кінця ХІХ - першої половини ХХ століття поступово утворюється нове ставлення до рецепції надбань античного світу. Цілком закономірно в той час на культурній авансцені загально розповсюдженою стає міфопоетична домінанта у мистецькій творчості, пов’язана насамперед зі зверненням до найглибших пластів людської свідомості, зокрема до первісного, міфологічного погляду на світ. Психологічний світ людини народжується з міфу, який, на думку Т.Манна, є універсальною схемою “на всі часи, духовною формулою, яка черпає свої типові риси з підсвідомості і перекладає їх на мову практичного життя“[123,122].

Однією з провідних рис тогочасного мистецтва, й літератури зокрема, є використання традиційних міфологічних мотивів і образів не тільки як знаків і символів, а побудування на їх основі власних міфів, поєднуючи в них з одного боку, найархаїчніші нашарування культури, з іншого – внутрішній світ і філософські пошуки сучасної їм людини і людства.

У творчості тогочасних письменників антична спадщина зазнає нового відродження, нагадуючи попередні великі епохи Ренесансу й Класицизму. Однак, рецепція найвдаліших здобутків Стародавньої Греції й Риму в ХХ столітті набуває нових трансформацій: еллінська класика усвідомлюється як певний кордон, як розподілення світу на “наш“ і “інший“, “історію“ й “міф“, культуру й первісність. Це та межа, на якій і архаїка, й цивілізація відтіняють одне одного й через це набувають великої гостроти. Таким чином, антична спадщина, залишаючись для одних митців певним ідеалом-зразком, з боку інших зазнає деміфологізації, розвінчується, піддається осміянню й іронізації.

1.2. Традиції і тенденції в освоєнні античності українською літературою попередніх епох

Світогляд давніх укрів був пройнятий світлим оптимізмом, їхні міфологічні уявлення сповнені високого шляхетного смислу (приміром, культ Свентовида, бога Світла і Правди). Це підтверджують чисельні дослідники міфології українського народу – О.Кайсаров[119], М.Костомаров[171], І.Нечуй-Левицький[241], О.Потебня[274-275], Б.Рибаків[290]. Однак, у той же час, проводяться паралелі з іншими культурами, зокрема з античною цивілізацією, відзначаючи чимало спільних рис і мотивів. Приміром, спільними мотивами пройняті поклоніння слов'ян і давніх греків сонцю (Аполлону, Свентовиду), повітрю, грому, блискавці (Зевс, Перун, Даждьбог), про що зазначають М.Костомаров[171], Б.Рибаків[290], Ю.Петухов [262] тощо. Українська культура, зокрема й література, увібравши в себе найкращі здобутки національних та інонаціональних традицій, пройнята глибинними традиціями давнини і становить собою яскраве свідчення взаємовпливів і взаємопроникнень багатьох епох.

В українській літературі античні сюжети й мотиви мають глибоке й давнє коріння. П.Рихло зазначає: “Вони проникали на українські землі спочатку опосередковано – через Візантію й Болгарію – і були відомі ще в домонгольський період (“Хроніка“ Георгія Амартола, “Шестоднев“ Іоанна Екзарха, “Ізборники“ Святослава)“ [192,34]. Становлення самобутності гуманістичної традиції у Давній Україні відобразилося у формуванні тропологічних зразків, таких як святість та лицарство. І.Д'яченко зазначає, що вони “формувався в такій культуротворчій ситуації, котра вимагала динамізму, універсалізму та конструктивізму. Це зумовлювало світський ідеал, зорієнтований на своєрідну, трансформовану в системі координат цінностей середньовіччя античну “калокагатію“ [100,7]. Враховуючи, що в цьому ідеалі поєдналася буйна вітальність язичницьких вождів із традиціями християнського неоплатонізму й етичного інтелектуалізму, то в такому ідеалі можна побачити ідеї потенційного титанізму людини.

Яскраво позначилися уявлення про повноту людського буття на “Повчанні“ В. Мономаха. У часи, коли світська еліта європейських держав досить зневажливо ставилась до “книжності“, В.Мономах не лише виконує військові, адміністративні, господарські обов'язки князя, але й претендує на моральне та інтелектуальне провідництво суспільства. “Тому цей феномен є “сурядним“ феноменом Марка Аврелія, а отже, ще одним свідченням своєрідного континуїтету на давньоукраїнському ґрунті греко-римських духовних традицій, трансплантованих за посередництвом візантійської культури“ [100,8].

Зачинателі українського Ренесансу Юрій Дрогобич та Павло Русин намагалися ввести античні мотиви, сюжети й образи в широкий культурний обіг (XVст.). Посилення рецепції античної спадщини українською літературою датують кінцем XVI століття. Найбільше традиції античності розповсюджувалися в Україні завдяки Києво-Могилянській академії – головному осередку культурно-освітнього життя українців XVII–XVIIIст. А провідні професори закладу, відомі українські філософи і письменники Герасим Смотрицький, Захарія Копистенський, Йосиф Кононович-

Горбацький вже на той час обстоювали концепцію духовної спадкоємності між стародавньою Грецією і Київською Руссю, ідеологічно обґрунтовували необхідність засвоєння античності на вітчизняній основі. Античні мотиви, сюжети і образи щедро запозичувались літературою українського бароко (“Аполонова люття” Л.Барановича, епіграми І.Величковського; “Вертоград многоцвітній”, “Рифмологіон” С. Полоцького).

Новий етап засвоєння українською літературою античної спадщини пов’язаний з іменем Григорія Савича Сковороди, учня й вихованця академії, який продовжив, розвинув і духовно збагатив найкращі здобутки вітчизняного письменства. Філософсько-естетичні пошуки Г.Сковороди ґрунтуються на базі вчень Демокріта, Сократа, Платона, Аристотеля, Епікура, Горація. Л.Ушкалов та О. Марченко, аналізуючи творчість Сковороди, стверджують, що його філософські погляди співзвучні з концепцією платонівського міфу про печеру. Як і платонівський філософ, так і “сковородинівський мудрець-богослов, здійснивши еротичне сходження до першоджерела та знову повернувшись до “печери”, прагне вивести звідти на світло інтелігібельного Сонця також інших людей, – природно корелюється із платонівським філософом, починаючи з вікових парадигм“ [331,27]. Інша дослідниця, М.Майстренко, слушно зауважує, що, “поглиблюючи етичні принципи Горація і зв’язуючи їх зі своїм життєвим досвідом, Г.Сковорода накреслив ідеал людини, близький до ідеалу філософа Сократа“ [201,11]. Вона також зазначає, що в головній ідеї, – розумного життя, моральної чистоти, – яка лежить в основі багатьох його творів, Сковорода співзвучний з морально-етичними поглядами Горація.

Гумористична та сатирична українська поезія XVIIIст., переклади творів багатьох античних авторів українською мовою на новому етапі розвитку української літератури створюють образну систему травестії та бурлеску, через яку відбувається чергове поширення й відродження античних традицій в українській літературі. При цьому спостерігаються тенденції до свідомого онаціональнення античних творів, надання їм суто українських рис. Серед найяскравіших творів, що репрезентують традиції бурлеску й травестії, можна назвати “Енеїду” І.Котляревського, “Горпиниду, чи вхоплену Прозерпину” П.Білецького-Носенка, “Жабомишодраківку” К.Думитрашка, “Гараськові оди” П.Гулака-Артемовського, переробку гомерівських гімнів та “Антигони” Софокла П.Ніщинським, українізовану “Іліаду” С.Руданського та інші.

У першій половині XIX століття Харківська школа романтиків – Л. Боровиковський, М.Максимович, В.Забіла, М.Петренко, А.Метлинський, М. Костомаров, Г.Квітка-Основ’яненко – репрезентують новий тип засвоєння античних традицій, із переважанням у ньому елегійних настроїв, пейзажних уподібнень. Мотив всесвітньої журби, туги бере свій початок із елегійних поезій олександрійського та римського періоду, найяскравішими представниками якого були Мімнерм, Каллімах, Ксенофан, Архілох, Проперцій, Тібулл, Овідій.

Т.Г.Шевченко продовжив і розвинув кращі традиції гуманізму античності та епохи Відродження: “Раз і назавжди визначивши для себе важливі міфологеми античної культури як позачасово актуальні, розділяючи світ на абсолютне зло і добро, узагальнюючи конкретні прояви цього зла і добра у своїй творчості,

Шевченко звертався до античних міфологічних образів як до сконденсованих згустків загальнолюдських проблем і розвивав їх на національному ґрунті”[201,291]

На його думку, вінцем прекрасного на землі є щаслива людина: “Много, неисчислимо много прекрасного в божественной, бессмертной природе, но торжество и венец бессмертной красоты – это оживленное счастьем лицо человека” [361,167].

Вічні образи-символи Прометея, Алкіда, Музи є так званою “візитною карткою” творчості поета. Ранні поезії Т.Шевченка близькі до розповідей Овідія в “Метаморфозах”, особливо відчутний “вплив скорботної музи Овідія”[201,287] у вірші “Думи мої”. Поезія Овідія взагалі стала тим “імпульсом для преображення в душі поета тих свідомо чи підсвідомо закодованих тем та ідей, які стали домінантами всієї творчості Шевченка”[201,287]. “Невольничча” лірика поета своїми жанрами та тематикою також відчутно “перегукується з понтійськими поезіями Овідія”[201,288]. Вплив “Трестій” Овідія відчутний у триптиху (вірш “Муза”), ремінісценції із восьмої книги “Метаморфоз” зустрічаються у повісті “Прогулка с удовольствием и не без морали”.

Т.Шевченко полемізує з Горацієм, бо думки митців розходяться щодо концепції безсмертя. Ця так звана “полеміка”, на думку М.Майстренко, “триває в поемі “Царі”, “Неофіти” й завершиться в останньому вірші “Чи не покинуть нам, небого...” примирливим образом посмертної слави у віках”[201,288-289]:

О мій сопутниче святий!
Поки огонь не захоловув,
Ходімо лучче до Харона –
Через Лету бездонную
Та каламутную
Перепливе, перенесем
І Славу святую –
Молодую, безвічну [360,587].

Ремінісценції з “Георгік” Вергілія простежуються у митця в повісті “Близнецы”. Твори Гомера, Тіта Лівія, Плутарха “розглянуті в загальноосвітньому плані”[201, 290]. Гомерівські міфологічні образи часто зустрічаються у творах Т.Шевченка з різним емоційно-стилістичним та пізнавальним значенням. Так, у “Перебенді” Шевченкова муза перегукується з музою Гомерового співця Демодока. Постать самого Гомера та його персонажів з “Іліади” Т.Шевченко трактуватиме у стилі гумористично-бурлескної традиції у російськомовних повістях. Загалом, своєю творчістю письменник продовжує славні традиції Гомера, Гесіода, Платона, Арістотеля, Софокла, Овідія, Вергілія, Тіта Лівія, Горація, Лукреція тощо.

Інші українські письменники ХІХ століття (М.Костомаров, П.Куліш, Марко Вовчок) постійно використовують античні мотиви й ремінісценції, оновлюючи й збагачуючи їх новими морально-етичними та філософськими конотаціями. Активно розробляють традиції жанру античної байки Л.Боровиковський, Є.Гребінка, Л. Глібов, Олена Пчілка, С.Руданський.

Одним із найпалкіших прибічників античної спадщини цього часу був П.Куліш . Його рецепція античності визначалася “насамперед романтичним, попервах особливо фольклорно-романтичним, рухом епохи” [238,63]. Так, у передмові до

поеми “Україна“ він в ідеалізованому романтичному дусі порівнював козаків з давніми греками, козацькі пісні – з давньогрецьким епосом: “Не було в світі люду одважнішого й славнішого од греків і козаків: нема ж ні в кого й пісень луччих, як у греків та в козаків“ [238,63]. А ідилію “Орися“ письменник написав, українізувавши фабульну основу шостої й сьомої пісень Гомерової поеми “Одіссея“.

Панування романтизму в українській літературі ХІХ століття призвело до переакцентуації поглядів на літературну творчість. Є.Нахлік наголошує на античності, як на своєрідному еталоні історичних звершень у добу романтизму. Однак у мистецтві, зокрема в літературі, переважали думки про те, що таким еталонном “в національній свідомості“ мала стати вітчизняна історія, яку постала необхідність вивищити до рівня античності в класицистичному каноні. Така орієнтація на античність, а водночас її переборення, тобто підміна власною історією, вивищення національних героїв до одного рівня з античними, або й навіть повне їх витіснення, на думку Є.Нахліка, спостерігається й у Куліша, який вважав, що “непомірне захоплення чужоземною історією, в тому числі античною, шкодить зростанню національної самосвідомості, знанню вітчизняної історії і відродженню повнокровного національного життя“ [238, 67–68]. Відтак грецька античність слугувала для раннього Куліша засобом самореалізації національної історії, тому він постійно проводить паралелі поміж давньою Грецією й Україною у своїх творах (історіософсько– психологічний роман “Владимирия, или Искра любви“, історичний роман “Чорна рада“, поеми “Куліш у пеклі“, “Трицько Скворода“, вірш “Молитва Боянові, соловієві старого времени“ та ін.).

Не варто забувати, однак, що у ХІХ столітті Стародавня Греція і Рим сприймалися як опозиція, – це було провідною рисою політико-філософської свідомості тих романтиків, які боролися проти самовладних режимів своєї сучасності. Так, можна відзначити політичну драму-памфлет Миколи Костомарова “Кремуцій Корд“. Пантелеймон Куліш у своїй ранній творчості, наслідуючи традицію (яка згодом виявиться й у Лесі Українки та інших письменників доби *fin de siècle*), теж виділяє насамперед негативні моменти римської доби (вірші “До Шевченка“, “До Ганни Барвінок“, “На незабудь року 1847“) на відміну від адорації грецької старовини. У П.Куліша актуалізація римської античності була викликана передусім творчістю Т.Шевченка (“Не гріє сонце на чужині...“, “Неофіти“). Однак згодом П. Куліш відмовляється від цієї опозиції, проводячи іншу паралель: ідеалізовано-вивищений образ Римської імперії порівнюється з величчю Київської Русі:

Колись до Києва тягли народи многи, –
Од Волхова, Карпат, Тмуторокані, Волги.

Свобода їх узлом в’язала побратимським.,
Як середземний мир під славним царством Римським.
[178,419].

Це порівняння свідчить про те, що сприйняття Римської доби романтиками є негативним. На відміну від них “пітет до римської державності як могутньої і ледь чи не взірцевої” [240,53] поширився в українській еміграційній літературі та історіософській думці 20-40-х рр. ХХст. (Ю.Липа, Є.Маланюк, Олег Ольжич та ін.)

З новою, небаченою до того часу силою звертається все світове мистецтво, в тому числі й українська література, до традицій античності, зокрема, міфології, починаючи з епохи *fin de siècle* і продовжуючи апелювання до них впродовж першої половини ХХ століття. Українські митці кінця ХІХ – початку ХХ століття (Леся Українка, О.Кобилянська, М.Коцюбинський, І.Франко, поети-молодомузівці) виявляють великий інтерес до античності й міфології зокрема. Так, античними образами та ремінісценціями просякнуті лірика та філософські твори І.Франка, тема античності проходить через усю творчість Лесі Українки (“Сафо“, “Ніобея“, “Орфееве чудо“, “Іфігенія в Тавриді“, “Кассандра“, “Оргія“). До античних жанрів, метрів вдається В.Самійленко (цикли “Елегії“, “Ямби“, поема “Герострат“). Міф стає одним із провідних чинників їх поезики з характерними культами, візіями та алюзіями, легендами та утопіями. О.Турган, аналізуючи рецепцію мотивів і образів античної культури в історії української літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття, відмічає, зокрема: “Пропущені через індивідуально-художню свідомість, вони набували метаісторичного характеру, бінарного естетичного коду – з одного боку, локально– індивідуального витвору, а з іншого – глобально-всепоглинаючого (контекст багатовікової загальнолюдської культури)“ [329 ,66].

У першій половині ХХ століття традиції античності найяскравіше відроджуються в творах “п’ятірного грона“ поетів-неокласиків – М.Рильського, П.Филиповича, М.Зерова, М.Драй-Хмари, Юрія Клена. Так, В.Зварич зазначає, що “поети-неокласики розкодовують античні образи у традиційному ключі, не руйнуючи їх празмісту“ [110, 14]. Одним із головних концептів неокласиків є “пошуки гармонії людини і космосу, які унеможливаються під тиском суспільно-політичних обставин“ [110,12], тому М.Зеров спрямовує свої пошуки в естетичну сферу, обґрунтувавши концепцію Краси, яка згодом стає центральним поняттям неокласицистичної естетики. В цьому він спирається на античних неоплатоників, зокрема на Прокла, що виражав суть Краси “через тріаду Добро–Краса–Справедливість, в якій кожен із онтологічних моментів відображав у собі два інших“ [110, 12–13].

Не оминають античних традицій у своїй творчості і письменники “празької школи“. Особливо яскраво представляють цей вид рецепції Олег Ольжич та Євген Маланюк. Зокрема, у творчості Олега Ольжича спостерігаємо трактування образу золотого віку, що має в підґрунті традиції Овідія. На думку Л.Череватенка, людям Ольжичевої доби, “нічого не залишалось, окрім вибору: схилитися, занидіти, безславно пропасти, безслідно щезнути – чи перетворитися на міфічних героїв, почепити собі на щит голову Медузи-Горгони і перемогти“ [355,369]. Саме таких героїв спостерігаємо впродовж усіх циклів поетової творчості, що свідчить про перевагу активного, войовничого стилю в його поезії.

Поетичний світ Олега Ольжича – це розширений до безмежності часопростір. Як слушно зауважує М.Ільницький, в українській поезії двадцятого століття навряд чи можна знайти поета, який би так прагнув “вмістити в естві свого ліричного героя все витворене людською цивілізацією, у всі часи і на всіх просторах землі“ [115,138]. На нашу думку, міф про золотий вік є лейтмотивом творчості Олега Ольжича, незважаючи на те, що в цілому поет сприймається оспівувачем доби “жорстокої, як вовчиця“. Цей міф у поета, що пов’язав “свій життєвий шлях із шляхом воюючої

нації“ (Марко Антонович) [115, 364–365] є антиподом до міфу залізної доби, яку він возвеличував у своїх творах.

Говорячи про давній період існування української нації, Олег Ольжич зазначав: “Духовість нашу в тій добі характеризують: внутрішня гармонія і героїчний дух (мають рацію Гердер і Маланюк, коли говорять про степову Гелладу). Мужнє сприймання життя у безупинній боротьбі одверто, ясно, сонячно є прикметне нашим предкам“ [250, 209]. Історіософія Ольжича знайшла своє втілення в багатьох віршах, але в найбільш сконцентрованому вигляді виявлена вона у вірші “Був же вік золотий...“:

Був же вік золотий, свіжі, проткані сонцем діброви,
Мед приручених бджіл, золотавість сп’янілого тіла,
Янтареві зіниці серни, що не бачили крови,
І на вітах восковість плодів, соковитих і спілих [251, 77].

Поет вкладає в образ золотого віку новий, осучаснений, політично актуальний зміст. Міфологема виявляє себе в цьому вірші лише дотично, як легенда чи “золотий сон людини про своє фантомне минуле” (М.Ільницький), тим більше, що автор присвячує образу Золотого віку всього лише першу строфу. Але в інших віршах цей мотив неодноразово повторюється, набуваючи зрештою нових відтінків у значенні. Має рацію О.Баган, коли зазначає: “Поет окидає поглядом гігантський відтинок часу крізь призму античної історіософії міфу... Це людське буття, що перейшло і через блаженство раю, і через розливи крові, через безнастанну і героїчну боротьбу Добра зі Злом, а після незліченних бур знов охолело, бачиться поетові як вічна циклічність , “довічний почвірний колообіг”[17, 52].

Образ золотого віку Олега Ольжича апелює до історіософської теорії О. Шпенглера про циклічність культур як про завершене коло (народження, дозрівання , згасання і смерть). Ю.Ковалів дотримується думки про те, що Ольжич поділяв теорію циклічності розвитку “не так Шпенглерову, як Овідієву” [127,9]. На нашу думку, творчість поета є сконденсованим синтезом обох теорій, з переважанням міфософської концепції. На це вказують неодноразові алюзії до Овідія, навіть переспів його “Метаморфоз“.

Л.Череватенко, аналізуючи творчість поета, зазначає: “Напевне, від поліської землі, скелястої і лісистої, оцей підсвідомий, нестримний потяг Ольжичів до міцності і ваговитості каменю, до таємничості й осоненості правікових пущ“ [349, 353] та додає , що “на відміну від свого батька з його співочою лірикою, Ольжич хотів бути маломовним, простим, кам’яним...“ [355, 361]. Дійсно, міфологема золотого віку постійно перетинається в його творчості з міфологемою каменю. Цей образ набуває різних амбівалентних символічних значень, є частиною опозицій “життя-смерть“, “минуле-сучасне“, співвідноситься з мотивом долі як невідворотності, фатуму, причому не тільки для земних істот, а й для вищих сил:

О, невмолимі скам’янілі дні!
Міцна рука над людьми і богами! [255,66].

Є. Маланюк з його концепцією України – “Степової Еллади“, вдається до варіанту рецепції античних мотивів і образів, який схожий зі світовідчуттям П. Куліша, Лесі Українки та ін., будуючись на антитезі Еллади й Риму. На думку О. Багана: “Історія України... нагадує йому історію Стародавньої Еллади, що вилила

свою сутність в безсмертній красі і в цій закоханості в естетизм, у витонченість, чуттєвість стала, врешті, безборонною жертвою владного і крицевого Риму“:

О, моя Степова Елладо,
Ти й тепер антично-ясна [16,22].

Дослідник доводить, що, використовуючи дані з давньогрецької історії, Є. Маланюк прагне через еллінську красу і плавкість рухів, осягання апогею її піднесення і розквіту, особливо у поезії “Перікл” (збірка “Перстень Полікрата“, 1939), застерегти своїх сучасників “перед бажанням і надалі гріти своє тіло під щедрим сонцем Кіммерії, ніжитися в цих дарах природи, кохатися у плетивах мистецької краси“ [16,23]. Поет переконаний у тому, що недоречно заспокоюватися, відсиджуватися без постійного піднесення й “гартування духу“, потрібно бути готовим до багатьох випробувань, які ще судяться нашому народові. Є.Маланюк пристрасно вірив у те, що відродження “скитсько-еллінського“ народу настане насамперед через силу духа:

Ще прогримить останній судний грім
Над просторами неладу і зради,
І виросте залізним дубом Рим
З міцного лона Скитської Еллади

(“Прозріння“, 1927)[16,24].

Отже, рецепція античних мотивів і образів українською літературою на початку ХХ століття зумовлена давніми традиціями. Різні автори, впродовж століть апелюючи до античної культури, прагнули віддзеркалити найкращі її здобутки у своїх творах. Античні мотиви й образи, до того неодноразово використані українськими майстрами, знаходять своє відбиття в оповіданнях і повістях Наталени Королевої.

1.3. Творчість Наталени Королевої в оцінці тогочасної й сучасної критики й літературознавства

Наталена Адріанівна Дунін-Борковська – Королева, народившись 1888 року, стає на літературний шлях на початку ХХ століття, пишучи французькою мовою. Цей період є на сьогодні повністю невідомим і недослідженим. Її творчість як української письменниці розпочинається тільки з 1919 р., коли вона “почала писати художні твори українською мовою за порадою В.Короліва-Старого” [222, 637]. Перше оповідання українською мовою “Гріх (З пам’ятної книжки)” було надруковано у віденському українському тижневику “Воля” 15 січня 1921 року за підписом Н.Ковалівська-Короліва. З того часу її твори друкувалися у великій кількості періодичних видань на Західній Україні, Буковині, Закарпатті, у Чехословаччині (“Воля”, “Дзвони”, “Життя і знання”, “Жінка”, “Жіноча доля”, “Літературно-науковий вістник”, “Мета”, “Молода Україна”, “Назустріч”, “Наш світ (Альманах “Жіночої долі” з додатком календаря на рік 1928)”, “Наша культура”, “Наші дні”, “Нова Україна”, “Нова хата”, “Новий час”, “Світ дитини” тощо). Письменниця на початку своєї діяльності підписувалась по-різному: Наталя Ковалівська-Королева, Ковалівська-Короліва, Ковалівська-Королева, Наталія Королева, Наталя Королева, навіть Лячерда, але зрештою вона приходиться до постійного підписування творів своїм справжнім іменем – Наталена Королева. У середині 30-х – на початку 40-х років виходять книжки, що принесли письменниці визнання й популярність: “Во дні они”, “1313”, “Інакший світ”, “Предок”, “Сон тіні”, “Легенди старокиївські”.

Стиль Н.Королевої засвідчує “синтез двох культур – західноєвропейської й української. В українську культуру вона привнесла новий струмінь європеїзму й античності – і не стільки на рівні теми, скільки на рівні духу, високого інтелекту, навіть європейського стилю письма” [222,639]. Рецепція античності Наталеною Королевою зумовлена багатьма факторами. Авторка згадує в біографії, що, починаючи з дитинства, вона перечитала багато книжок античних авторів чи таких, що розповідали про античність, маючи доступ до Ватиканської бібліотеки, завідував якою її дядько Еухенію. Задивування античністю з ранніх років призвело до того, що всі її твори просякнуті духом стародавньої Еллади, і при цьому чітко простежується лейтмотив Давньої Греції як колиски українців.

З іншого боку, навколишнє середовище, зокрема руїни давніх храмів та скульптурні зображення античних богів і героїв, що були постійно у неї перед очима під час прогулянок, навіювали їй думки про давнину, її велич і красу. Будучи художником, навчаючись в Петербурзькій академії мистецтв, Наталена Королева також мала безпосереднє відношення до античності, оскільки основам мистецтва, зокрема пропорціям і накидам навчали, використовуючи, як зразки, античні зображення й скульптури. Нарешті, ставши археологом, беручи участь у багатьох розкопуваннях, насамперед у Помпеї, письменниця постійно бачила перед собою зразки нетлінної античної культури, певним чином пошкодженої часом, однак, не менше від цього привабливої, навіть за таких обставин. Все своє життя провівши у мандрах світами, Н.Королева мала неодноразово порівняти досягнення різних

культур, – завдячуючи цьому ми й маємо синтез різних стилів, міфологій у її творчості, однак, макрообраз античної цивілізації залишився для письменниці величним і недоторканим у своїй красі й величі.

Творча ментальність Наталени Королевої зазнає роздвоєння: народившись в “Еспанії” – саме на цій вимові наполягає письменниця, – деякий час перебуваючи в Україні, письменниця приходить до української мови вже у зрілому віці, живучи в езилі в Чехії. Все своє життя вона була під владою двох Батьківщин, хоча й розуміла, що “земля, як коханка: коли щиро любиш – то тільки одна мусить бути. Коли ж разом дві кохаєш, то це – або, прости Господи, розпушта, або забава...” [154, 623]. Україна та “Еспанія” завжди змальовувалися письменницею у романтично–піднесеному дусі.

Можливо, життя, проведене в подорожах по світу, призвело до того, що більшість творів письменниця написала про події світової історії. Розмаїття сюжетів зі стародавнього світу в творчості Наталени Королевої можна пояснити й тим, що вона, як і Данте, Гете, Леся Українка, шукала великих пристрастей у минулому. Через події всесвітньої історії письменниця прагнула уяскравити, поглибити і підняти до належного визнання історію країни, яка за всіма параметрами має на це право. Адже в кожному її творі зримо чи напівсвідомо присутні образи, персонажі, ремінісценції та алузії з давньої української історії, простежуються паралелі й зіставлення їх із найдавнішими й найрозвиненішими цивілізаціями.

Наталена Королева за походженням належала до дворянства – найвищої верстви суспільства, була людиною у вищій мірі інтелігентною, всебічно розвинутою, щиро наділеною талантами від природи: художником і музикантом, археологом й істориком, медиком і письменником. Все це позначилось і на мові її творчості, яка, на думку В.Шевчука, “стоїть в українській літературі трохи осібно, її стиль ні на який інший не схожий, її мова барвиста, також своєрідна, вишукана й трохи книжна. Зрештою саме в такій мовній одежі її твори набувають якоїсь особливої, орнаментованої привабливості. Вона, як і її сучасник Богдан-Ігор Антонич, зуміла створити власну оригінальну поетичну мікрогалактику...” [363, 18]. Стиль її розповіді дуже витончений, із безліччю відтінків від суму до радості, сяє розмаїттям кольоративних і одоративних відтінків, підносячи українську мову до вершин найрозвиненіших мов світу. У цьому вона є безперечно продовжувачем традицій найкращих творців українського слова – Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки, М.Коцюбинського та ін.

Хоча О.Мишанич зауважує, що письменницю “не вабила суто українська тема, а манили ті світлі промінчики, що з доісторичних часів в’язали населення Подніпров’я з іншими світами” [222, 639], – маємо з цим не погодитися. Детальний аналіз кожного твору безсумнівно вказує на те, що саме Україна стала для Наталени Королевої тим сонцем, навколо якого оберталась планета її творчості. Кожен твір, а особливо “Легенди старокиївські”, пронизаний струменем України, її ментальності й духовності – це можна простежити на всіх рівнях: від зовнішнього насичення персонажами і виразами (хоча багато в її творах персонажів “інших світів” – грецьких, римських, східних, середньовічних західноєвропейських) до найглибших пластів міфологем та архетипів, що знаходять своє виявлення у символах, сюжетних лініях, образах і мотивах.

Враховуючи велику традицію рецепції античності українською літературою, Наталена Королева творчо трансформувала окремі міфи і міфологеми, створивши на їх основі власне авторську міфологію для того, щоб показати Україну в невідривному контексті, у спіралі світового культурного процесу. Будучи наступником і продовжувачем славних традицій, письменниця зверталась до історії України у циклі “Легенди старокиївські”, намагаючись “бодай якимись невидимими силами пов’язати світ стародавніх Скіфії, Русі й України зі світом античності й середньовіччя” [222, 634]. Відтворення певних міфологем, доти неодноразово використаних у літературі, є свідченням потужного потягу до ствердження загальних духовних цінностей.

Питоме змістове прирощення до контексту спільного типологічного ряду вносять твори, в яких канва “вічного” сюжету органічно наповнюється оригінальним змістом (національним, філософським, інтимно-психологічним). Саме такими є більшість її творів, які являють собою органічне переплетення відомих сюжетів і образів з оригінальністю їх трактувань і небуденністю поглядів, що в кінцевому результаті призводить до абсолютно новітніх інтерпретацій вже відомих подій зі світової історії.

Аналіз творчого доробку письменниці тогочасною критикою є обширним, однак неглибоким по суті. Він складається, зокрема, з величезної кількості рецензій і статей, в яких тогочасні критики й літературознавці висловлювали свої думки з приводу її повістей і новел. Аспект трансформації античності в цих матеріалах до уваги не береться і взагалі не розглядається.

Переважає більшість літературно-критичних статей періоду 20-30-років має схвальний характер, де відзначається високий духовний творчий потенціал письменниці, розглядаються й аналізуються її твори. Так, зокрема у “Передмові” до збірки “Інакший світ”, П.Ісаїв дуже прихильно ставиться до творчого доробку письменниці, зазначаючи: “Твори Наталени Королевої – це література в найкращім змислі цього слова. Королева – це людина глибоко образована і з великим життєвим досвідом” [117,7].

В іншій статті “З літературного життя” Гнатишак М. високо оцінює творчість майстрині слова, висловлюючи думку про те, що “Королева – це чи не перша українська авторка типу модерних католицьких письменників Західної Європи”. А за найціннішу рису творчості письменниці вважає те, що “вона в своєму католицизмі вміє бути насправду нетрадиційною, та що присвячує відповідну увагу не лише змістові й ідеї, але теж і літературному оформленню твору”. [64, 4].

Цього ж року відбулося присвоєння Товариством письменників і журналістів імені І.Франка в Львові другої нагороди Наталені Королевій за її оповідання “Інакший світ”. Відповідальний редактор журналу “Мета” П. Козіцький, згадуючи про ці події, зокрема, аналізуючи глибинний потужний потенціал письменниці, на підтвердження своїх слів наводить слова французького письменника Ф. Моріака: “Католицький письменник не є тріумфатором, але бойовником, оточеним... в кожному творі він ставить на карту цілого себе, свою душу й тіло. Іде скалистим хребтом, поміж двома пропастями: не може викликати зчуження, але й не говорити неправди: не підбурювати пристрастей, але й не фальшувати життя. Грає з вогнем і париться, але ціною того ризика виходить ціле. Є сіллю, яка не сміє бути

їдка“ [128,7]. Таким апелюванням П.Козіцький хоче підкреслити вагомість і небуденність творів письменниці, наголосити на високому рівні її духовності. Належність до католицизму з одного боку і своєрідний синтез багатьох культур в авторській свідомості призводять до накреслення особливої, неповторної “мікрогалактики” її творів, де головними концептами є Добро і Краса.

Одною з найглибших спроб охарактеризувати творчість письменниці на той час є стаття А. Струтинської “Н.Королева. Спроба характеристики“[311, 5]. У ній, проаналізувавши твори письменниці й особливості життя епохи під час їх створення, дослідниця приходиться до висновку, що Королева “однаково далека від душевного “бесвітогляддя“, як од тісної тенденційної тарабарщини: її охороняє від одного й другого висока етична одвічальність, і тонка мистецька культура“[311, 5]. А. Струтинська також відзначає невмирущу заслугу Лесі Українки по виведенню “української письменниці із завороженого кола національної побутовщини на широкий світ загально-людських, історичних, соціальних, психологічних тем“ [311, 5].

Інша стаття П. Козіцького, вміщена у журналі “Мета“ (1937), дає розгорнутий аналіз її творчості, зазначаючи її основні риси й мотиви, серед яких:

- вказується на сюжетний універсалізм, разом з яким “лучиться в неї екзотичний одяг писань“[128, 7];
- зазначається калейдоскопічність, розмаїття “образів чужинної природи, чужинського оточення (територіяльний екзотизм), бо майже кожний твір Королевої має свій окремий клімат“[128,7];
- відзначається лірична стихія, бо “Королева – в першу чергу лірична; її писання ліро-епічні“[128,7]. На цьому згодом, вже у 1998 році, наголосить П.Ямчук, аналізуючи стиль українського імпресіонізму, відмітивши схильність письменниці до ліро-імпресіоністичної оповіді [376-377],
- відхиляються зауваження критиків щодо переважання неукраїнських тем у творчості, оскільки українська тематика є невід’ємною її частиною: “Королева дає інколи символізацію української ідеї на чужинському тлі. Є це метода зовсім зближеного порядку, як у Лесі Українки (“Оргія“, “На руїнах“, “Три хвилини“), чи у Франковому “Мойсеї“, поминувши очевидно всякі індивідуальні різниці між цими письменниками та вагу названих творів із самих вершин українського Парнасу“[128,9]. Особливо показовими творами в цьому ключі виступають оповідання “Мати“, на вірменську тематику, однак, на думку автора: “У словах алегоричної Матері-Вірменії так і ввижається традиційний Шевченків образ “окраденої“ Неньки-України: “Я – мати! Так, я мати, що в неї “вкрали“ її дітей. Я – та чужими і своїми... і своїми окрадена мати“[128, 10]. Або інша легенда “Чайка“, де на “безіменному побоевищі–суді зрадника національної ідеї зустрічає, як зрадників Данта, найбільша кара; та його нещасна мати, чудом перевернута в пташку – це оспівана піснюю чайка-Україна“[128, 12]. Недарма легенда кінчається словами: “Ой біда, біда тій чайці небозі“, що свідчить про обізнаність письменниці з українською народно-поетичною творчістю й апелює до глибинних

алюзійних пластів у літературно-мистецькій концепції Н.Королевої.

У критичних матеріалах 30-40 років ХХ століття, присвячених її творчості, переважає жанр рецензії, в якому аналіз зводиться до короткого переказу змісту творів, кількох речень побічного аналізу головних тенденцій чи мотивів творчості. Такими є рецензії В. Безушка [23], Л.Гранички [79], О.Дучимінської [94-95], Г. Костельника [169-170], М.Підлужного [264], М.Рудницького [288].

Маленькими статтями, які К.Костишин відносить до жанру рецензій, є праці таких авторів, як—от, М.Гнатишик [63-64], Л.Горбачева [75], М. Демкович—Добрянський [84], О.Дучимінська [96-97], П.Ісаїв [116; 118], А. Коровицька [135], В.Лев [186], О.Мох (Араміс) [226-234], М.Нижанківська [242], О. Підгайка [263]. Коментарі у цих статтях зводяться, зокрема, до артикуляції важливого значення творчості Н.Королевої для тогочасної доби.

Статті, присвячені біографії письменниці, є різноплановими й суперечливими, оскільки факти з життя Наталени Королевої часто базуються на її власних спогадах, не підкріплені жодними документальними свідченнями. Навіть місце народження називається різне. Так, сама письменниця зазначає у власній біографії, що народилась “3—го березня 1888—го року в Бургосі в Іспанії (Стара Кастилія)” [141,12]. Інші дослідники, наприклад, такі, як П.Ісаїв, стверджують, що “народилась Наталена коло Луцька в посіlostях матері свого батька, заможної дідички. Мати, народивши дитину, померла, а Наталена залишилась у бабуні, де й прожила до 5 року. 6 років життя бабуня відвезла її до Південної Франції й віддала на виховання до монастиря Нотр Дам де Сіон, щоб дівчина, як остання в роді, стала згодом черницею й виїхала як місіонерка до Індії, куди мав перенестись й той монастир” [117,5]. Цей факт, до речі, підкріплено й чеськими документами, які стосуються подружжя Наталени й Василя Короліва-Старого, що зараз зберігаються в Statni Oblastni Archiv v Treboni, Statni Okresni Archiv Pisek“: “manzelka Natalie roz. Dunin Borkovska, narozena dne 3 Brezna 1888 v Lucku na Volyni v Rusku“ (*дружина Наталія , уроджена Дунін Борковська народилась 3 березня 1888 у Луцьку на Волині в Росії, переклад мій, Б.К.).

У 1988 році Р.Федорів у своїй статті “Королева, що ходила в інші світи” зазначає: “Описую усю цю незвичайну одісею і ловлю себе на думці, що... сумніваюся: надто вже романтична в Наталени Королевої біографія. А не може статися, що іспанські гранди, студіювання у Петербурзі та Парижі, гастролювання в італійських та французьких театрах, бунт проти аристократичного “способу життя“, врешті, археологічні розкопки в Єгипті та в Італії, перебування на фронті, нагородження орденом й інші “захоплюючі“ факти, які я почерпнув з її власних писань та статей прихильних до неї біографів, лише плід буйної фантазії талановитого майстра слова?”[333,54]. Тобто цими словами ставиться під сумнів реальність біографії письменниці, яка дійсно нагадує дивну казкову історію.

На нашу думку, спогади її власного чоловіка є незаперечним доказом її шляхетного походження: “І затужила дружина по рідних романських країнах. Там бо залишилось багато памяток її роду, там були й кривняки на високих становищах...” [168,119]. В.Королів-Старий згадує і про близького родича жінки, “графа де Кастро, що тоді був ректором єдиного португальського університету в Коїмбрі”[168 ,119] а також обіймав посаду “прем’єр-міністра португальської влади”

[168,119], тим самим ще раз підтверджуючи факт високого аристократичного коріння Наталени Королевої.

За час її життя й після нього чимало статей було видано в еміграції, переважним чином це були рецензії та критичні статті на її твори, біографічні матеріали, спогади сучасників. Так, Л.Биковський[26-29], Л.Бурачинська [41], І. Дибко (Филипчак) [85-86], С.Довганюк [87], Р.Завадович [105-108], О.Кисілевська [125], В.Луців [200], О.Микитенко [217], І.Назарко [237], О.Руденська [286-287], О. Чернова-Животко [358] освітлювали основні віхи біографії подружжя Королевих і, зокрема, загальні тенденції творчості письменниці. І.Мяловський[235], Н.Чапленко [353] присвятили їй статті-некрологи.

І.Брусна [39], В.Дурбан [93], Е.Пеленський[257-258], О.Дучимінська [94-98] рецензували її повісті. Ф.Дудко[92], Л.Федів [332] відмічали генетичну заковданість, роздвоєність її творчості. О.Копач [129-134] вдавалась як до біографічних розвідок, так і до аналізу історичної основи скіфської частини “Легенд старокиївських”. В.Королів-Старий[168] у художній автобіографії неодноразово згадував про дружину, її походження, літературний талант. А.Курдидик відзначав справедливість вшанування її таланту літературною премією [182], П.Маценко займався її епістолярною спадщиною[207]. О.Мацинський відзначав питому вагу її творчості в аспекті звернення до світової тематики[108], О.Мох відзначав коріння й глибину її культурності, ідеї, ідеали, тези та методи [229-234]. Наддніпрянець визначав важливе місце письменниці у контексті літератури наддніпрянської еміграції[236]. Я.Олексенко артикулював важливість творчості Н.Королевої, аналізуючи культурне життя Праги[249].

В Радянській Україні, у ХХ столітті письменниця була майже незнана, єдиним матеріалом, виданим під час її життя, є стаття Л. Буковського “Понтійська Амазонка [Наталена Королева]“ [39, 30–33]. Процес зацікавленості її творчістю починається у 1988 році, коли відсвяткували 100-річчя від дня її народження і в багатьох наукових виданнях, зокрема в журналах “Жовтень“, “Українська мова і література в школі“, “Радянське літературознавство“, газетах “Літературна Україна“, “Молода гвардія“ з’явилися матеріали, присвячені цій письменниці. Але, як зазначає О.Мишанич у післямові до збірника “Предок“, єдиної книжки, поки що виданій в Україні 1991 року: “Не читавши більшості книжок, не знаючи достеменно навіть життєвого шляху письменниці, нелегко було говорити предметно про її творчість“[222,633].

Згодом її творчість почала привертати більше уваги дослідників, зокрема, з’явилися різноаспектні спроби аналізу її життєвого і творчого шляху. В.Антофійчук [10-12] звертає увагу на євангельські мотиви творчості. М.Богачевська-Хом’як [32] та М.Ільницький [114] згадують про письменницю в контексті аналізу тогочасної доби. І. Голубовська проаналізувала загальні риси поезики Н.Королевої [66-72]. Д. Кушняк [183], М.Мартинюк [206], Ю. Мельникова [216], О.Мишанич [222-224], Т. Попова-Мозовська [271], Ж.Свірська [293], Н. Сорока [308], О.Гарнавський [314], А. Усатий [330], Р. Федорів [333], В.Шевчук [362-363], О. Шуга [366], П.Ямчук [376-377]. На сучасному етапі розвитку літературознавства поживавився процес повернення “забутих імен“ до лав науки і до культурного обігу. На сьогодні Наталені Королевій присвячені статті в багатьох енциклопедіях і довідниках, зокрема в таких, як

- “Періодика Західної України 20–30рр. ХХ ст: Матеріали до бібліографії/ За ред М.М.Романюка. – Львів, 1998. – Т.1. – 319с.; 1999. – Т.2. – 360с.; 2000. – Т.3. – 324с.,
- “Жіночі студії в Україні. Жінка в історії та сьогодні“. Монографія/ Заг. ред. Смоляр Л.О – Одеса: Астропринт, 1999,
- Королева Наталена (1888–1966) – письменниця і актриса: [Біографічна довідка]// Енциклопедія українознавства для школярів і студентів / Авт. укл. В.В.Оліфіренко, С.М.Оліфіренко, Т.В.Оліфіренко, Л.Ф.Оліфіренко. – Донецьк: Сталкер, 1995. – С.196,
- Королева Наталена// Енциклопедія українознавства. Словникова частина/ гол.ред. В.Кубійович. – Париж: Нью–Йорк. – Молоде життя. – 1959. –Т3. –С.1139,
- Королева Наталена// Українська літературна енциклопедія. – К.: Гол.ред. УРЕ, ім М.П.Бажана, 1990. –С.570, Королева Наталена// Українська радянська енциклопедія. – К.: Гол. ред. УРЕ. –Т.5. – С.419.

Все це свідчить про вагомість творчого доробку авторки, яка, незважаючи на неукраїнське походження, назавжди зайняла місце в скарбниці української культури . Аналіз тогочасної й сучасної критики показує, що доробок Н.Королевої був належним чином оцінений під час її життя. У період “повернення невідомих імен” в українську літературу на початку 90-х років ХХ століття й на сучасному етапі її творчість також є об’єктом і предметом аналізу багатьох вчених. Однак аспект античності залишився поза увагою дослідників, якщо згадувалися її твори на античну тематику, то тільки побічно, в контексті аналізу всієї творчості.

Висновки до розділу 1

Класична концепція міфологізації-ідеалізації античності Й.Вінкельмана в епоху Романтизму розширюється і поглиблюється в працях Лессінга, Крейцера, Гете , Шіллера, Шеллінга, Гегеля. Епоха модернізму кінця ХІХ – І пол. ХХ ст. ознаменована радикальним відходом від попередніх, ідеалізованих поглядів на античність. Аналіз філософських і культурологічних праць С.Аверінцева, М.Бахтіна, М.Бердяєва, Р.Вагнера, Ф.Ніцше, Х.Ортега-і-Гассета, О.Фрейденберг, З.Фрейда, К.Г .Юнга свідчить, що в цей період античність поступово перестає бути зразком для наслідування, піддається іронізації, шаржуванню. Разом із засвоєнням і переосмисленням елементів античного епосу й лірики, які були основними в попередні епохи, велика увага приділяється рецепції давньогрецької драматургії. Шляхами сприйняття античних мотивів і образів на рівні з міфологізацією у першій половині ХХ ст. стають реміфологізація й деміфологізація.

У епоху Київської Русі джерелами поширення інформації про античність стають візантійські й болгарські рукописні книги (І.Малала, Г.Амартол), а згодом - українські (“Шестоднев” І.Екзарха, “Ізборники” Святослава). У добу українського Ренесансу Ю.Дрогобич, П.Русин запозичують античні образи як символи й емблеми з метою розширення й поглиблення змісту творів, застосовують античну строфіку.

Античні міфічні мотиви й образи вживаються як символи, алегорії і в українській бароковій традиції (С.Кльонович, Ф.Прокопович тощо). На базі вчень

Сократа, Платона, Аристотеля, Епікура, Горація розвиваються філософсько-естетичні праці Г.Сковороди. Епоха класицизму знаменується пануванням травестійно-бурлескної традиції засвоєння античності: І.Котляревський, С. Руданський свідомо онаціональнюють античні твори.

Мотиви всесвітньої журби, скорботи, започатковані елегійними поезіями олександрійського та римського періоду (Каллімах, Овідій), репрезентує Харківська школа романтиків (В.Забіла, М.Петренко, Г.Квітка-Основ'яненко).

Синтез гумористично-бурлескної й романтичної традицій засвоєння античної спадщини досить помітний у творах Т. Шевченка. Образ Гомера й персонажі "Іліади" трактуються з позиції гумористично-бурлескної традиції, хоча загалом переважає романтична концепція рецепції античних мотивів і образів (Прометей, Алкід, муза), мотиви Овідія, Горація, Вергілія, Плутарха.

Грецька античність була для П.Куліша й М.Костомарова засобом самореалізації національної історії. Стародавня Греція і Рим сприймаються як опозиція (М.Костомаров "Кремуцій Корд"; П.Куліш "До Шевченка"). Згодом П. Куліш проводить іншу паралель: ідеалізовано-вивищений образ Римської імперії порівнюється з величчю Київської Русі. Набуває широкої популярності антична традиція жанру байки (Є.Гребінка, Л.Глібов).

Античними образами та ремінісценціями просякнуті лірика й філософські твори українських митців доби *fin de siècle*. На відміну від попередніх епох, перевага надається драматургії, посилюється психологізація міфу. Показовими в цьому плані є твори І.Франка ("Життя Солона", "Геракл і Евандер"), Лесі Українки ("Сафо", "Ніобея", "Орфееве чудо", "Іфігенія в Тавриді", "Кассандра", "Оргія"), Л. Старицької-Черняхівської ("Сафо"). До античних жанрів, метрів звертається В. Самійленко ("Елегії", "Ямби", "Герострат").

У складній діалектичній взаємодії літературних напрямів і стилів на рівні з деміфологізацією й реміфологізацією античних мотивів і образів відроджуються традиції ідеалізації-міфологізації старогрецької й староримської лірики, її жанри, строфіка, метрика у творах неокласиків – М.Драй-Хмари, М.Зерова, Юрія Клена, М. Рильського, П.Филиповича.

Надбання попередників у сприйнятті античності творчо розвивалися поетами Празької школи (Олег Ольжич, Є.Маланюк тощо).

Творчість Н. Королевої в контексті засвоєння українською літературою античних мотивів і образів є синтезом традицій доби романтизму, реалізму й надбань модерної епохи, в яку вона жила й писала.

Відзначається наукова недослідженість періоду франкомовної творчості письменниці. Починаючи з 1921 р., її твори українською мовою друкувалися в періодичних виданнях на Західній Україні, Буковині, Закарпатті, в Чехословаччині. Аналіз творчого доробку Н.Королевої тогочасною критикою є значним за обсягом, однак неглибоким за своєю суттю. Переважна більшість статей періоду 20-30-рр. має схвальний характер. У них відзначається високий духовний творчий потенціал письменниці. У критичних матеріалах 30-40 років ХХ ст. переважає жанр рецензії (В.Безушко, Л.Граничка, О.Дучимінська та ін.) – короткий переказ змісту творів і кілька речень побіжного аналізу головних тенденцій і мотивів творчості. Інші статті (М.Гнатишик, М.Демкович–Добрянський, П.Ісаїв, О.Мох (Арамис), М.Нижанківська

) зводяться до артикуляції важливого значення творчості Н.Королевої для тогочасної доби. Статті, присвячені біографії письменниці, є різноплановими, факти з життя часто базуються на її власних спогадах, не підкріплені жодними документальними свідченнями. Суперечливими є дані як біографів (П.Ісаїв, Р. Завадович, Р.Федорів), так і документів (Державний обласний архів в Требоні та Пізеку, Чехія). Однак спогади її чоловіка є незаперечним доказом шляхетного походження Н. Королевої.

За час життя письменниці й після нього чимало статей було видано в еміграції. Це були рецензії та критичні статті, біографічні матеріали, спогади сучасників (Л. Биковський, Р.Завадович, О.Копач, В.Королів-Старий, О.Мох, Е.Пеленський, О. Чернова-Животко тощо).

Процес зацікавленості творчістю Н.Королевої в Україні починається з 1988р. (100-річчя від дня народження). У багатьох наукових виданнях і газетах з'явилися присвячені їй матеріали. Аналіз життєвого й творчого шляху письменниці здійснювався багатьма вченими (В.Антофійчук, М.Богачевська-Хом'як, І. Голубовська, М.Ільницький, О.Мишанич, Р.Федорів, В.Шевчук, П.Ямчук тощо). Н. Королевій присвячені статті в багатьох енциклопедіях і довідниках. Задекларована в дисертації проблема була поза увагою дослідників.

РОЗДІЛ 2 ДО ІСТОРІЇ Й ТЕОРІЇ ПОНЯТЬ “МОТИВ” І “ОБРАЗ”

Поетика художнього твору, яка в широкому значенні збігається з поняттям “теорія літератури”, і є “галуззю наукового знання про сутність, специфіку художньої літератури як мистецтва слова, про засади, методи її вивчення, критерії оцінки літературних творів” [320, 680], покликана для того, щоб всебічно проаналізувати явища, пов’язані з художнім твором і має на меті глибинний аналіз його шарів і рівнів.

Терміни “мотив” і “образ”, які в сучасному літературознавстві стали невід’ємною складовою поетики, мають давню історію, й на сучасному етапі парадигма значень цих термінів відносно широка.

Поняття “мотив” та його усвідомлення в літературознавчій науці має тривалу історію, яка була започаткована ще Арістотелем у “Поетиці” [13], хоч самий термін Арістотель не вживає. Грецький еквівалент лат. “motivus” – “kinetikos” використовувала середньовічна філософія для позначення “приводу”, “рушійної сили” якоїсь дії. Французьке “motif” постало на основі латинського “moveo” – “рухаю”. Категорія руху є однією з найголовніших і в матеріалізмі (форма існування матерії), і в ідеалізмі (діалектика саморозвитку ідеї, за Гегелем).

У XIX столітті поняттям “мотив” по суті оперував Г.Е.Лессінг у порівняльному дослідженні французької та англійської драми; каталогізацією сюжетних мотивів займалися брати Грімм, відшукуючи єдиний для різнонаціонального фольклору праміф; численні варіанти мотивів проаналізували Л.Уланд, К.Мюлленгоф у дослідженнях німецьких казок. Усе це вимагало теоретичного обґрунтування мотиву та споріднених понять. Так, школа В.Шерера кваліфікувала мотив як найменшу одиницю матеріальної структури твору. В.Дільтей у відповідності до свого “духовно-історичного методу” визначив мотив як психологічну подію, що слугувала поштовхом для створення художнього феномену. О.Вальцель та Ф. Гундольф розглядали мотив як матеріальне вираження проблеми твору; М.В.Кайзер розумів “мотив” як постійно повторювану у творі ситуацію; Р.Петч запропонував визначення різних видів мотивів (основний, рамковий, побічний).

У психології мотив означає спонуку до дії, а вона в свою чергу розгалужується на “потреби, потяги й інстинкти як джерела активності організму; причини, що визначають вибір спрямованості поведінки; емоції, суб’єктивні переживання (прагнення, бажання) як способи регуляції поведінки суб’єкта” [192, 154]. З.Фройд та його послідовники ототожнювали мотив з підсвідомою настановою душі, яка реалізується у сюжетній долі літературного героя.

А в музиці цей “термін (зафіксований 1703р. словником С. де Брюссара) означає мелодію, наспів, основну побудову, яка витворює характерну частину музичної теми” [192, 168]. Звідти його запозичує Й.В.Гете, вживаючи у своїх творах “Роки навчання Вільгельма Мейстера” та “Про епічну і драматичну поезію” (але саме в образному, переносному значенні, близькому до музичного розуміння “теми”).

Дослідження мотиву як літературознавчої категорії в слов'янській філології пов'язане перш за все з О.Веселовським, на основі праць якого стає можливим подвійний підхід до трактування мотивів. З одного боку, “мотив виростає у сюжет”, що дозволяє розуміти під мотивом “зерно сюжету”, “формулу, яка породжує сюжет”. З іншого – О.Веселовський говорить про сюжет як “комплекс мотивів”, що дає право вбачати в мотиві “елемент, складову частину сюжету”. Насправді ці погляди не суперечать один одному: якщо мотив дійсно передує сюжетові в процесі становлення останнього, то він, звичайно, виступає “зерном сюжету”; якщо ж аналізувати певний сюжет у композиційній завершеності, то його можна розглядати як “комплекс мотивів”. За тлумаченням О.Веселовського, “мотив – це найпростіша, нерозкладувана оповідна одиниця, що образно відповіла на різні запити первісного розуму чи побутового спостереження” [47,123]. “Ознака мотиву – його образний, односегментний схематизм, такими є нерозкладні далі елементи нижчої міфології й казки” [47,494]. У концепції вченого мотиви не стільки співвідносяться з окремим твором, скільки розглядаються як надбання всього словесного мистецтва, тлумачаться історично стабільними й безмежно повторюваними.

Теорія В.Проппа суперечить твердженню О.Веселовського щодо “нерозкладуваності” мотивів, доводячи, що мотив “змій викрадає дочку царя” “розкладається на чотири елементи, з яких кожен окремо може варіюватися” [277, 234]. Крім того, положення про “запити первісного розуму” стосується тільки фольклорних та міфологічних мотивів і не враховує мотиви, що виникли (і виникають) в епоху цивілізації, не говорячи вже про мотиви, носіями яких виступають конкретні історичні особистості, чії образи традиціоналізувались у літературі. Незмінним, однак, залишається розуміння мотиву в історичній поетиці як формули, в якій образно закріпились типові ситуації, дії, характери. На відміну від історично-типологічних досліджень, у роботах суто теоретичного характеру термін “мотив” може вживатися для позначення “теми нерозкладуваної далі одиниці тексту” (Б.Томашевський): “вечоріло”, або ж архетипного образу, що містить елементи символізації (дорога, пустеля, степ) – тобто “мотивом називають тематичну єдність, яка зустрічається у різних творах. Ці мотиви цілком переходять від однієї сюжетної будови до іншої” [323, 182]. Б.Ярхо подібно до Б.Томашевського виділяє мотив як частину структури бідь-якого твору, “деякий поділ сюжету, межі якого дослідником виявляються довільно” [323, 221]. На його думку, “мотив не є реальною частиною сюжету, а виступає робочим терміном, який служить для порівняння сюжетів між собою” [323, 221-222], тобто функціонує тільки в дослідницьких роботах і не є надбанням авторського тексту.

Інший дослідник, Б.Путілов у працях “Мотив як сюжетоутворювальний елемент” та “Героїчний епос і дійсність”, розглядаючи проблему дефініції “мотиву”, приходить до висновку, що той функціонує на декількох рівнях, а тому водночас виконує “принаймні три постійні функції: конструктивну, динамічну та семантичну; він входить до складників сюжету, він виступає як організований момент сюжетного руху та несе свої значення, від яких залежить зміст сюжету” [283, 142]. Надзвичайно важливою є також функція продукуюча, яка зумовлена здатністю мотиву до трансформацій. Структурна неоднорідність мотивів вимагає поділу їх на типи. Б.Путілов пропонує таку класифікацію:

- Мотив-ситуація. Має переважно експозиційний характер, виконуючи “введення” героїв у оповідь. Разом з тим, “сюжетне значення мотивів-ситуацій ширше: вони складають той просторово-часовий континуум і задають ті стосунки між персонажами, в межах яких виявляється основна сюжетна колізія”.

- Мотив-мовлення. Виступає у вигляді монологу, діалогу, репліки, листа. Характеризується меншою, порівняно з іншими мотивами, самостійністю: може бути статичним, якщо пов’язаний з мотивом-ситуацією, та динамічним, якщо пов’язаний з мотивом-дією, що становить третій тип.

- Мотив-дія. “Сюжетні одиниці, що фіксують динамічні відрізки сюжету, пов’язані з просторовими та значущими часовими переміщеннями персонажів, їх активністю, тобто моменти безпосередньо дієві: для їх позначення також вживають назву “мотиви-епізоди”.

- Мотиви-описи.

- Мотиви-характеристики. Не виконують власне сюжетоутвірних функцій, але безперечною є їх змістовна роль” [283, 347–348].

На сучасному етапі розвитку літературознавства “мотив” вживають у різноманітних значеннях, що іноді призводить до плутанини у термінології. Так, говорячи про творчість того чи іншого автора, виділяють соціальні, філософські, психологічні мотиви, тим самим ототожнюючи поняття “мотив” і “проблематику творчості”. Відбувається ототожнення мотиву і з темою – наприклад, морального відродження, у тому числі з так званою вічною темою (кохання, смерті, ненависті), або подією, коли визначають фабулу як “сукупність мотивів у їх логічному причинно-часовому зв’язку” [193, 298]. Мотив – це “тема ліричного твору або неподільна смислова одиниця, з якої складається фабула (сюжет): мотив відданості батьківщині, жертвності, зради коханого. Мотиви рухають вчинками персонажів, збуджують їх переживання і роздуми, особливо тонко динамізують внутрішній світ ліричного суб’єкта” [192, 481]. Зустрічаються й твердження [361, 173], що для оповідних і драматичних творів, більш насичених дією, характерними є сюжетні мотиви. Під час мотивного аналізу з’являються терміни з ширшим (лейтмотив, надмотив) або вузким (мотифема, алломотив) значенням.

За визначенням А.Ткаченка, “мотив, як і загалом, мистецький образ, може бути свіжим, поступово ускладнюватися, набувати нових модуляцій, навіть вичерпуватися, аби, перейшовши через негачію і скепсис, прориватися до нових поколінь неповторним осягненням і переживанням повторюваних істин та емоційних станів” [320, 173]. Це – компонент творів, який володіє підвищеною значимістю (семантичною насиченістю), активно долучений до теми й концепції (ідеї) твору, але не є тотожним із ними. Являючи собою, за словами Б.Путілова, “стійкі семантичні одиниці”, мотиви характеризуються “підвищеним, можна сказати виключним, ступенем семіотичності. Кожний мотив володіє стійким набором значень” [281, 84].

Мотив так чи інакше локалізований у творі, але при цьому присутній у найрізноманітніших формах. На думку В.Халізева, він “може являти собою окреме слово чи словосполучення, повторюване або варійоване, чи репрезентувати як дещо

означуване через посередництво різних лексичних одиниць, чи виступати у формі заголовку чи епіграфу, чи залишатися напіввідгаданим, що міститься у контексті“ [344,266]. Найважливіша риса мотиву – його здатність бути напівреалізованим у тексті, бути неповним, загадковим. Мотиви можуть виступати або як аспект окремих творів та їх циклів, елементом їх побудови, або ж, у більш глобальному значенні – як надбання всієї творчості письменника а то навіть і цілих жанрів, напрямів, літературних епох, всесвітньої літератури як такої.

Визначаючи мотив як одиницю змісту літературного твору, Г. Язон вважає суттєвими такі ознаки: “мотив існує на двох рівнях: абстрактному й конкретному, а також мотив є контекстно-вільною одиницею, що вільно пересувається і не має варіантів“ [377].

А.Рафаєва пропонує називати мотивом елементи нарації, які відповідають одному з позначень:

- 1) персонаж і його характеристики;
- 2) ознака та її характеристики;
- 3) дія, її характеристики;
- 4) типові об’єднання елементів 1-3, які включають дію та її суб’єкт і об’єкт, еквівалентні функціям Проппа и алломотивам Дандеса;
- 5) результат дії;
- 6) просторові й часові ознаки та їх характеристики;
- 7) формули й об’єднання формул [284].

Протягом останніх десятиліть мотиви “стали співвідноситися з індивідуальним творчим досвідом письменника, розглядатися як набуток окремих письменників і творів“ [317, 267]. У сучасному літературознавстві побутує думка про мотив як “позаструктурне начало“ – як про надбання не тексту і його творця, а не нічим не обмеженої думки того, хто тлумачить даний твір. Функції мотиву, стверджує Б. Гаспаров, “виростають кожний раз по-новому, у процесі самого аналізу“ – в залежності від того, до яких контекстів творчості письменника звертається вчений. Так, мотив розуміється як “основна одиниця аналізу“, що “принципово відмовляється від понять структурованих блоків структури, які мають об’єктивно задану функцію у побудові тексту“ [57,301]. В.Халізов наголошує на тому, що попри всі смислові відтінки, що надаються терміну “мотив“ у літературознавстві, “залишаються самоочевидними невідмінна значимість і дійсна актуальність цього терміна, який фіксує реально (об’єктивно) існуючу межу літературних творів“ [347, 269].

Зарубіжна компаративістика, зокрема французька тематологія, розглядає мотив як універсальне вираження певних стосунків чи характерів. У цьому значенні “розуміння мотиву наближається до архетипу і має значно ширше значення, ніж частина сюжетної схеми“ [306, 38].

М.Шевчук, проаналізувавши здобутки французьких вчених-компаративістів, пропонує виділяти два типи мотивів:

- мотив як архетип (власне мотив),
- сюжетний мотив [364,39].

Сукупність структурованих мотивів, лейтмотивів, ремінісценцій, які перебувають у антиномічно-корелятивних зв’язках і об’єднані спільною моделлю

мікрокосму, на думку Т.Бовсунівської [31, 20-21], складають тему твору. Мотивом, відповідно, вона називає “художню модель мікрокосму, відтворену у відповідності до функціонування образу деталі, яка ілюструє ідею героя-носія, і яка іноді розвивається до самодостатності теми, але ніколи їй не дорівнює” [31, 21]. До специфічних мотивів Т.Бовсунівська відносить також лейтмотиви, ремінісценції, авторемінісценції, алюзії й міфологеми.

Виходячи з усього вищезазначеного, можна говорити про термін “мотив” як про специфічну категорію поетики, яка в залежності від контексту може розширювати чи звужувати своє значення.

Не менш широким і розгалуженим за значенням є поняття “художній образ”, яке загалом вважають основою мистецтва. Глумачать цей термін по-різному: “як єдність змісту і форми; як художню форму, що породжує зміст і втілює його; як міф” [319,29]. На різних етапах розвитку суспільства, а разом із ним і культури, мистецтва, зокрема літератури, цей термін поступово трансформується, набуваючи розширення свого значення.

В.Гуминський наголошує на тому, що “художній образ є і діалектикою, і софістикою, і філософією в цілому” [82,79]. Поняття “образ” в європейській культурі пов’язане з античними теоріями мистецтва, такими, як наслідування, мімезис. Найбільш повне обґрунтування воно отримує у німецькій класичній естетиці, зокрема в естетиці Г.В.Ф.Гегеля, де філософ дефініціює мистецтво як чуттєве втілення ідеї: “Від теоретичного, наукового вивчення художнє осмислення відрізняється тим, що воно цікавиться предметом в його одиничному існуванні і не намагається перетворити його у всезагальну думку й поняття” [58,44].

Відповідно до теорії О.Потебні, слово, “постаючи як образ, міф, поступово у стосунках з іншими словами-образами, втрачає своє первинне значення, завдяки чому розгортається в часі, збагачується додатковими, іноді цілком протилежними значеннями, творить як наукову, понятійну сферу (здебільшого за допомогою позбавлених значущого зв’язку із “внутрішньою формою”, нейтрально-знакових, термінологічних ресурсів), так і сферу мистецьку (переважно завдяки постійно відновлюваній образності)” [319, 42]. З давніх-давен “міфопоетичне мислення–творення-переживання світу” [319, 42] виходило з того, що зв’язок між міфічним образом дійсності і нею самою як “світом у собі” не потребував доведення, сприймався аксіоматично. Тобто, якщо дивитися з точки зору семіологічної термінології, означник (образ) ідентифікувався з означуваним і навпаки. Однак, коли нарешті було “усвідомлено різницю між твореним людиною образом, знаком об’єкта і самим об’єктом, тоді слово-образ починається сприйматися як вигадка, не адекватна з дійсністю, як своєрідний посередник поміж людиною і світом. Це й можна вважати початком усвідомлення слова як мистецького засобу” [319, 44].

І.Франко у праці “Із секретів поетичної творчості”, спираючись на концепції експериментальної психології В.Вундта, психолінгвістику Г.Штайнталя та психоестетику М.Дессуара, процес художнього творення уподібнює зі сном, бо “завдяки браку контролю з боку свідомості й рефлексії легкість асоціацій (поєднання різнорідних образів) уві сні є джерелом сили і багатства нашої сонної фантазії” [320,44]. На думку А.Ткаченка, він також обґрунтовує “теорію динамічного, рухомого образу як неодмінної властивості літературно-художнього творення” [320

, 44].

Д.Загул на початку 20-х рр. ХХст., класифікуючи образи, відзначав серед них “широкі і стислі, зорові, слухові, образ руху, динамічні образи, образи смаку, запаху, дотику, схематичні, типові, символічні” [109,71]. Причому, “типичний” – це образ “індивідуальний, наділений узагальнюючою силою, але він не абстракція, не узагальнення: він наділений рисами, якими характеризується дійсне з’явище (живе). З символом він має ту спільну прикмету, що служить так само представником для цілої групи з’явищ, але виразно одріжняється від символу тим, що й сам належить до тієї групи, яку він представляє; а символ завжди береться з іншого обсягу, з іншого порядку з’явищ; причому зв’язок між символом і тим, що той символ символізує є здебільшого штучний, умовний” [109,71]. На думку дослідника, образи бувають “синекдохічними (натяк лише декількома словами), психологічними (за якимось персонажем, загальнолюдські, н-д, Гамлет), побутово–соціальними, національними і прогресистськими (можуть бути і психологічними, й побутовими), метонімічними (зображення через внутрішній чи зовнішній зв’язок)” [109,72–73].

Прибічники семіологічного підходу до розгляду мовних і літературних явищ, стверджуючи їх знакову природу, взагалі уникають поняття “художній образ”, замінюючи його термінами “знак”, “код”, “символ”. Але, як зазначає В.Халізов, “поняття “знак” не відмінило традиційних уявлень про образ і образність, бо поставило ці уявлення у новий, доволі широкий смисловий контекст” [349,89]. А Ю. Лотман вважає, що “будь-яка реальність, що залучається до сфери культури, починає функціонувати як знакова... Саме ставлення до знаку й знаковості складає одну з основних характеристик культури” [197,343]. Як стверджує О.Себіна, простежуючи класичні традиції у вивченні образу, не можна не згадати про “пам’ять жанру” М.Бахтіна, однак “існує, перефразовуючи Бахтіна – “пам’ять образу”. Так, наприклад, Москва, святині, монастирі, пам’ятні місця – “це наскрізні образи, які відроджують у пам’яті сприймача цілі літературні шари. Тоді образ стає носієм культурної традиції – перетворюється на знак” [296,115]. Виходячи з вищезазначеного, можна стверджувати, що поняття “образ” і “знак” не є тотожними і функціонують у літературознавстві як дві іпостасі, залучаючись до аналізу художніх творів на різних рівнях сприйняття.

На сучасному етапі функціонування літературознавчої науки як системи образ є основною одиницею художньої форми. Найширше, загальнофілософське тлумачення “художнього образу” – “суб’єктивне відображення об’єктивного світу” [351,70] в літературознавстві набуває іншого значення. Літературно-мистецький образ (як і мистецький загалом) не може адекватно витлумачити в самій лише філософській площині. І.Світличний зазначав, що дослідження про філософію художньої творчості не мають зводитися до суто філософських узагальнень і “стояти над художньою літературою. Вони повинні не ігнорувати, а узагальнювати всі досягнення філологічної науки і втілювати глибоке розуміння специфіки художньої творчості” [295, 282–283].

Отже, художній образ – результат творчості, “очищення” предмета від всього випадкового, нехарактерного. Образ у теорії пізнання – будь-яке відтворення дійсності, і понятійне, і чуттєве; у психології – уявлення, не втілене в тій чи іншій системі матеріальних знаків (що підкреслює однокореневе слово “уява”).

Розмірковуючи над аксіоматикою теорії образу, Л.Чернець підкреслює “органічний зв’язок між образом як відтворенням індивідуальності, цілісності предмета і його потенціальною багатозначністю” [356, 81].

І.Волков, подаючи характеристику художнього образу як “конкретно–чуттєвого відображення реальної дійсності й конкретно-чуттєвого вираження певних ідей, взагалі суб’єктивного ставлення людей до життя” [52, 70], водночас акцентує на тому, що й ця дефініція є також надто загальною, не розкриває своєрідності даного концепту. Адже, відображення й вираження чогось у конкретно-чуттєвій формі властиве не тільки мистецтву, а й іншим галузям суспільної свідомості, у тому числі й науці, яка нерідко користується для вираження свого змісту “конкретно-чуттєвими“, “демонстративними чи ілюстративними образами“ [52, 70–71]. До конкретно-чуттєвих образів належать і так звані іконічні образи, чи образи-знаки, тобто образи, які “предметно означають дещо таке, що знаходиться поза цим образом” [52, 71]. Існує дуже розповсюджений різновид конкретно-чуттєвого образу, сутність якого полягає у достовірній передачі змісту й форми окремих явищ реальної дійсності. Це – фактографічні образи, які можуть набувати художньої значимості, якщо залучаються до складу художнього твору як конкретно-чуттєвий матеріал для формування й втілення власне художнього змісту.

Художній образ відрізняється від інших проявів конкретно-чуттєвого заображення насамперед тим, що в ньому “реальна життєва характерність постає вже не сама по собі, не просто як предмет оцінки, а у творчому синтезі з авторським ставленням до неї, тобто як творчо перетворена характерність й тому як частина особливої, другої, художньої дійсності” [52, 72].

На зламі 50-60 років у радянському літературознавстві точилась дискусія про зміст і значення художнього образу (В. Шершеневич, А.Єфімов, В.Назаренко, П. Палієвський, В.Турбін, Ю.Рюриков). В.Шершеневич стояв на позиції, що “образ є закоріненим у первісній основі слова“, і завдання митця насамперед полягає у тому, щоб виявити цю образну основу – будь-якими засобами, аж до знищення смислу слова й перекреслення граматичних правил. А.Єфімов розрізняє два різновиди образів:

- літературні образи (образи персонажів літературних творів);
- мовленнєві образи – зображально-виражальні властивості національної мови: яскраві вислови, тропи (епітети, порівняння, метафори).

При цьому дослідник наголошує на домінуванні мовленнєвої образності, яка є “ідеалом будь-якого літературного твору” [52]. З цією тезою не можна повністю погодитись, оскільки мовлення звичайних людей також може являти зразки яскравої образності, однак, не є ознакою художності тексту. Крім того, художній літературний текст не завжди насичений багатою мовленнєвою образністю. На нашу думку, І.Волков має рацію, коли наголошує на тому, що “мовленнєві образи, як і мовлення взагалі, набувають художньої значимості тільки тоді, коли стають засобами втілення власне художнього змісту, зокрема характерів епічних творів як результату художньо-творчого освоєння реальних характеристик життя” [52, 74].

Під час розгляду “художнього образу“ не варто плутати поняття “образу“ і “образних деталей“, з яких ці образи складаються. “Художній образ – це система конкретно-чуттєвих засобів, яка втілює собою художній зміст, тобто художньо

засвоєну характерність реальної дійсності“ [52, 75]. На думку М.Храпченка, “художній образ – це творчий синтез загальнозначимих, характерних властивостей життя, духовного “я“ людини, узагальнення його уявлень про суттєве й важливе у світі, втілення досконалого, ідеалу, краси. У структурі образу в тісній єдності знаходяться синтетичне освоєння навколишнього світу, емоційне ставлення до об’єкту творчості, установка на внутрішнє вдосконалення художнього узагальнення, його потенційна вражаюча сила”[351, 79]. Творчо засвоєна характерність реальної дійсності постає у творі мистецтва як “дещо конкретне (характер людського індивіда, характерна подія, переживання, настрої, явище природи), а також і художня форма набуває визначеності у тому, що система конкретно-чуттєвих форм – мовленнєвих і уявлюваних – утворює дещо індивідуальне (образ людського індивіда, тварини, кентавра, сфінкса, певної події, настрою, переживання, явища природи)”[351, 76]. Виходячи з цього, художньо створена індивідуальність є, з одного боку, основною одиницею художнього змісту (наприклад, характер героя епічного твору), а з іншого, – основною одиницею художньої форми (образ того ж героя).

Образ художній – категорія художньої гносеології, завершений і знаково-виражений результат художнього пізнання. Первісна можливість існування та функціонування образів забезпечується органічною єдністю його форми і змісту. Б. Іванюк зазначає: “Зміст образу можна визначити як резонансний наслідок гносеологічного акту між суб’єктом і об’єктом, кожний із яких у ставленні до іншого грає роль інструмента пізнання: з одного боку, суб’єкт вживається в об’єкт для відтворення його змісту, і це надає об’єкту міметичної обґрунтованості, а з іншого, пізнавальна діяльність суб’єкта розкриває його власний зміст, який репродукується у змісті об’єкта, що зумовлює таким чином персоніфіковану акцентуваність останнього. Зміст об’єкта набуває остаточного становлення у формі, яка, втілюючись у матеріалі, надає йому конкретної характерності”[196, 378].

В образі вирізняються три іпостасі – “об’єктна (онтологія), суб’єктна (гносеологія) та виразна (феноменологія)“, кожна з яких відтворює – відповідно – онтологічну, гносеологічну та перцептивну причетність людини до життя, що поперше, є світоглядним чинником комунікативної спроможності образу, зокрема, умовою діалогу між автором і читачем, і, по-друге, має аксіологічне значення, оскільки образ являє собою втілену єдність людини і світу на відміну від постміфологічного відчуження між ними в реальній історії.

Л.Чернець, розглядаючи естетичну аксіоматику і суперечливі питання щодо поняття “художній образ“, зупиняється на визначенні дефініції “світ твору“, який має свій час і простір, свою структуру (систему персонажів, сюжет, пейзаж, інтер’єр). Його одиницями дослідниця називає образи персонажів, речей, природи, тобто предмети, які відтворені у їх цілісності, індивідуальності. “Образ складається із деталей, іноді одиничних, провокуючи читацьке “домислювання”[356, 83]. Систему тропів (метафори, метонімії, порівняння, гіперболи, літоти, перифрази та ін.) дослідниця називає “стилістичним прийомом чи словесними образами“, через посередництво яких створюються образи як естетичні об’єкти”[356, 83]. Однак, алегорію й символ Л.Чернець відносить до іншої групи – “інакомовних образів, які є складовими “світу твору”[356, 83-84].

Поняттю “образ” притаманна “варіативність, рухливість, внутрішній динамізм” [60, 85-86]. На думку Н.Гея, “художній образ – це перш за все і обов’язково процес... переходу від фіксованого тексту твору до твору як динамічного художнього світу, який не має кінцевих параметрів” [60, 86]. Нарешті, “образ завжди більше за словесне його закріплення у тексті: він є – шлях від тексту до художнього світу твору, сприймається читачем чи глядачем як деяка особлива художня реальність, що володіє своїм поетичним буттям, наділеним не тільки і не стільки фактичним і фактографічним змістом дійсності, скільки духовним змістом, поетичним осмисленням людського життя, його сенсу і його мети” [60,86].

Систему літературних образів можна умовно поділити на образ автора і образи -персонажі. Другі, в свою чергу, у сучасному літературознавстві містять в собі у найширшому значенні цілу парадигму термінів, таких, як “персонаж”, “літературний герой” (або “антигерой”), “дійова особа”, “характер”, “тип”, “актор”, “актант”.

1). Образ автора – “це художній двійник реальної особистості письменника, змодельоване ним уявлення про себе і відтворене у свідомості читача” [192, 513]. Так, у кожному епоху формується свій образ автора, який відповідає найголовнішим вимогам доби. У Ренесансі це ідеалізована, богорівна особистість, титан думки (Мікеланджело, Рафаель, Данте, М. де Сервантес). Класицизм сформував інший тип, серед найголовніших рис якого прагматичний інтелектуалізм, почуття громадського обов’язку. У добу романтизму образ автора “збагачується моральними та світоглядними характеристиками, виражає ідейно-естетичну позицію письменника-апологета ірраціональних стихій (пророк, оракул, Месія чи вигнанець)” [192, 513]. У реалістичному мистецтві він позбавляється своєї винятковості, зазнає своєрідного заземлення, а в літературі доби модернізму й сучасного постмодерну образ автора відтворює особистість із трагічно розірваною, відчуженою свідомістю. На думку А. Большакової, образ автора завжди сприймається як нетотожний із біографічною особистістю письменника, “хоча й (пов’язаний з нею, звичайно), автономний художній образ – специфічний центр художнього світу твору” [34, 110]. Так, В. Халізов, репрезентує цю категорію у тричленному розшаруванні: на реального автора-письменника; “образ автора, що локалізований в художньому тексті, тобто зображення автором самого себе” [348, 54] та “художника-творця, що присутній у його творі як цілому і є іманентним твору” [348, 54].

Отже, це насамперед художній образ, який виявляється у оповіді від першої особи (тоді автор нерідко бере на себе функції наратора, розповідача про події свого чи вимисленого життя), рідше – від третьої, і є втіленням того, хто приховується за суб’єктивними сферами героїв.

Образ автора починає відігравати роль однієї з провідних категорій у історико-теоретико-літературному мисленні ХХ-ХХІ століття. Саме автор бере на себе функції “забезпечення внутрішньої цільності й цілісності художнього твору, вступаючи у різні відносини з героями, надягаючи найрізноманітніші семантико-стильові маски, змінюючи смислові обличчя” [34, 111]. В.Виноградов, створивши термін “образ автора”, назвав його своєрідним “центром, фокусом, у якому перехрещуються й синтезуються всі стилістичні прийоми твору словесного мистецтва” [49, 314]. Згідно із визначенням М.Бахтіна, “автор – носій напружено-

активної єдності завершеного цілого, цілого героя й цілого твору“ [21,141].

У 60-і роки центральна фігура нарації – “автор” – у західному літературознавстві почала заперечуватися (Р.Барт “Смерть автора”, Ю.Кристева “Бахтін, слово, діалог і роман“, Л.Фуко “Що таке автор“ та ін.). Так, Р.Барт стверджував, що “говорить не автор, а мова як така: письмо є первісно знеособлена діяльність... Присвоїти тексту Автора – це означає ніби пригальмувати текст, наділити його остаточним значенням, замкнути процес написання“ [18, 385–388].

Одночасно з тенденціями заперечення “автора” у 1960–70 рр. виникла й стала набирати силу реакція протидії, яку можна назвати програмним заголовком західного теоретика Е.Хірша “На захист автора“ (1967). Провідні літературознавці – Ю.Борєв, С.Бочаров, М.Гей, Н.Драгомирецька, В.Кожин – наполегливо звертали увагу на розвиток протилежної щодо кризи “автора” тенденції, висуваючи проблему “автора” в центр науки про літературу. Ця ідея базується на основі концепції художнього твору як цілісності, де “ціле, образна система, впорядковуючи словесний матеріал, за певним принципом, організуючи його, наділяє окремі частини й будь-який елемент смислом і значенням цілого“ [348, 167]. У сучасній літературознавчій ситуації, наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття питання про образ автора все більше вирішується на користь останнього. Так, концепція В.Халізева передбачає “обов’язковість авторської присутності у творі“ [348, 55]. На думку вченого, автор є фігурою, що відіграє домінуючу роль в будь-якому художньому тексті й “виявляє себе, навіть якщо ім’я реального автора-письменника приховане, не називається“ [348, 56]. Дослідник наголошує на тому, що “художня концепція (концепція автора), присутня у творах, включає в себе як спрямовану інтерпретацію й оцінку автором певних життєвих явищ, так і втілення філософського погляду на світ у його цілісності, яка сполучається з духовним саморозкриттям автора“ [348, 56].

2). Аналізуючи поняття “образи-персонажі“, можна зазначити, що “це не сума деталей, з чого складається зображення людини, але цілісна особистість, яка втілює характерні риси життя й викликає до себе певне ставлення читача“ [273,189]. Так, на думку Б.Брехта, персонажі художнього твору – “не просто двійники живих людей, а образи, окреслені у відповідності з ідейним задумом автора“ [38, 213]. “Персонаж” треба розглядати як постать людини, чи “олюднені, оживлені образи речей, явищ природи, особин тваринного світу в казках, байках, притчах...” і водночас як “текстуальну позицію” [348, 547]. Коли автор зображує людину як таку, не прагнучи підтягти її до певного еталона, взірця для наслідування, коли на терезах моральних цінностей урівнюються добро і зло, коли особистість не оцінюється однозначно, коли залучаються елементи аномальності, перевага надається інстинктивним діям, тоді в тексті наявний не герой, а персонаж.

“Авторів цікавлять не так глобальні проблеми, не дух історії, не маси, а найменший фрагмент екзистенції – особа”, - підкреслює Р.Харчук [266, 11]. Звичайна особа, яка часто потрапляє в трагічні, трагікомічні, а то й просто, комічні історії. Н.Зборовська констатує наявність опозицій “іронічно-пародійної прози – з одного боку, і серйозної, метареалістичної, екзистенційної прози, з другого” [266, 5]. Поява такої прози з персонажами-екзистентами пояснюється критиками по-різному. Цей процес називають “новим художнім мисленням”, бо “традиційний підхід до

літератури як суспільної трибуни і морального повчання стає неприйнятним для цього [сучасного] покоління” [266, 5], або еkleктизм, коли кожен пише як хоче і як уміє. Осмислення і перегляд самого поняття “література” зумовлені концепцією постмодернізму – від цілковитого несприйняття такого виразу “дух часу” до теоретичного його обстоювання й практичного втілення (У.Еко), звідси й переосмислення вжитку в критичній літературі поняття “герой” і “персонаж”.

У наратології “персонаж – складний, багатокомпонентний феномен, що перебуває на перехресті різних аспектів того комунікативного цілого, яким є художній твір. Найчастіше, персонаж володіє двома функціями – дії та розповідності“, “він виконує або роль актора, або розповідача-натора“ [266,19]. Р. Барт погоджується з тезою В.Проппа про агентів дії, а не особистостей, що діють в художньому тексті. Тим самим, вчений унеможливує наявність головного або другорядного героя. Якщо ж будь-яка послідовність подій має двох персонажів, то в ній присутні дві перспективи, чи два визначення одного й того ж вчинку (що для одного добро, тодля іншого зло), тим-то другорядний персонаж стає героєм своєї власної сюжетної послідовності.

У класичному літературознавстві поняття герой “включає такі моральні чесноти, як відвага, хоробрість, самовідданість (чи навпаки), концентрація типових для свого часу якостей, виділення з-поміж мас“[193, 547]. У художніх текстах, прикметою яких є екзистенціалізм, інтелектуалізм, “магічний реалізм“, наявні лише персонажі, адже персонаж – “експресивно нейтральне поняття, яке означає постать літературного твору з будь-якими психічними, особистісними якостями, моральними, ідеологічними, світоглядними переконаннями...“[193, 547]. Опозиція “герой/антигерой“ вживається найчастіше як тотожна поняттю “персонаж“ і означає “дійову особу, образ, широко і всебічно зображений, наділений яскравим характером, окреслений взаєминами з довкіллям, зв’язками із соціальним, національним, історичним контекстом“[320, 159]. Однак ці терміни, які відповідно означають “позитивні“ і “негативні“ персонажі, на сучасному етапі не є досить зручними для вживання, оскільки опозиційність Добро/Зло не виражена яскраво в літературі ХХ століття. Термін “герой“ не надається до аналізу “грайливої, іронічної, фривольної“ прози, чи “складного письма, важкої сугестії“, котре “абсолютизує пошуки власних першооснов, доторкання до екзистенційних глибин людини, художню обсервацію любові, страху і смерті“ [266, 178], – тих фундаментальних засад, які найбільше впливають на поведінку людини.

Л.І.Тимофеев, у свою чергу, характеризує “образ“ як “конкретну й у той же час узагальнену картину людського життя, створену за допомогою художнього вимислу, яка має естетичне значення“ [319, 55]. Поняття “характер“ вживається на позначення “частини образу“ і являє собою “живу сукупність тих основних рис і якостей, які визначають індивідуальну своєрідність даної людської особистості у її стосунках із людьми й суспільством загалом“[319, 25].

Натомість терміни “актор“ і “актант“ залучаються при вивченні розповідних текстів, тобто належать до теорії розповідності – наратології. Термін “актант“ належить структуралізму; це – найбільш абстрактне поняття реалізатора функції дії, чи, за А-Ж.Греймасом і Ж.Курте, “синтаксична позиція“. А-Ж.Греймас використовує поняття “актант“ для опису глибинного процесу – народження смислу

Саме тому Р.Барт пропонує розглядати персонажів у залежності від того, що вони роблять (звідси й назва – актанти), а не ким вони є, через коло їх дій (рівень дій). Але не в сфері конкретних вчинків, що становлять нижній рівень сюжету, а в плані основи розповідного праксису (бажати, повідомляти, боротися). Такі персонажі можуть набути смислу (стати зрозумілими) тільки в тому разі, коли інтегруються в рамках третього рівня – “розповіді”. Греймас уточнює: “Актант – це не тільки назва певного аксіологічного змісту, але також і класоматична основа, що відкриває можливість деякого процесу: закладений в актанті силі інерції він зобов’язаний своїм модальним статусом, і ця сила протиставляє актанта функції” [80, 135].

Наратологи замість поняття “актант” вживають поняття “актор”. Це “абстрактна категорія, одна із функцій розповіді чи інстанцій акту художньої комунікації. Залежно від ступеня абстрактності його розуміння може означати різні функції” [266, 15]. Якщо акторів можна визначити в межах одного конкретного художнього тексту, то актантів (вони становлять не що інше, як класи акторів) виділяють, лише виходячи з корпусу всіх попередньо узятих текстів: розподіл створює окремий художній текст, а структура – жанр [266, 121]. Концепція актантів В.Проппа має функціональний характер: персонажі одержують визначення залежно від “поля дій”, за яким вони розподіляються, а ці поля утворені відповідно жмутками функцій.

У ХХ столітті з’являється нова галузь вивчення літератури – міфопоетика. За визначенням Н.Осипової, “міфопоетика – це галузь історичної поетики, яка відтворює тип міфоосвоєння світу людиною, ті архаїчні абстрактно логічні схеми, які свідомо чи підсвідомо засвоюються літературою чи конкретним художником” [253, 122]. Однак, на думку Т.Саяпіної, з цим тлумаченням не можна погодитися, оскільки міфопоетика не є галуззю історичної поетики, а швидше “виступає об’єктом вивчення, являючи собою архаїчний комплекс образів, мотивів та ідей, іманентно присутній у самому творі або – ширше – у творчості конкретного письменника або цілої епохи” [292, 199]. Отже, виходячи з цього, “міфопоетика – це сукупність засобів художнього змісто- і формотворення, які дають змогу “зчитати” закладений у творі міфологічний зміст на рівні усвідомленого або позасвідомого сприйняття читача. Зміст цей, що як палімпсет, проступає через нашарування предметно-логічного мислення в геніальному або високоталановитому художньому тексті, може містити уявлення про міфологічну модель світу, схеми первісного міфологічного мислення, первинні образи і мотиви культури” [292, 201]. Основними термінами міфопоетики стають “архетип” та “міфологема”.

Архетип є простішою й первіснішою, ніж міфологема, складовою частиною міфопоетики. Здебільшого він стосується одиничного образу (архетип подорожнього), одиничної дії (архетип творіння), або певної часопросторової моделі (архетип лісу, міста). Архетип, що виражає просторові відношення, натомість називається топосом, хоча існує й ширше тлумачення цього терміну. Так, Е.Р. Курціус в своїй концепції визначає топоси як “набір незмінних формальних елементів (зокрема типологічних тем, сюжетів, образів)” [306, 214]. Архетипи є “прообразами універсальних міфологічних мотивів і сюжетів, які формуються у сфері

“колективного несвідомого” й реалізуються не тільки в явищах несвідомого, але й у міфотворчості: архетипи виражають не стільки реалії світу, скільки властивості й стан психіки”[212, 659].

На відміну від міфологем, – це форми без власного змісту, які визначають і каналізують психічний матеріал. К.–Г.Юнг порівнює архетип із пересохлим руслом ріки, яка визначає напрям психічного потоку, але сам характер течії залежить тільки від самого потоку. У статті “Про архетипи колективного підсвідомого“ (1934) К.Г. Юнг визначає це поняття як “зміст колективного підсвідомого“, який “змінюється, стаючи усвідомленим і сприйнятним; він піддається змінам під впливом тієї індивідуальної свідомості, на поверхні якої він виникає“[373, 99]. В іншій праці, “Спроба психологічного витлумачення догмата про Трійцю”, Юнг визначає архетип як первісний погляд, на якому ґрунтується психологічна ідея: “Архетип в собі... є деякий неувялюваний фактор, деяка диспозиція, яка вдеякий момент розвитку людського духу починає рухатися, вибудовуючи матеріал свідомості в певні фігури” [373, 47-48,], - тобто вчений наголошував на динаміці архетипів: “архетип є динамічний образ”[373, 109-110]. З іншого боку, Юнг відмічає всезагальність архетипів і наводить два обґрунтування генези архетипу:

- 1) архетипи за походженням “являють собою віддзеркалення постійно повторюваного досвіду людства”;
- 2) “архетип є свого роду готовність знову і знову репродукувати ті самі або схожі міфологічні уявлення” [373, 110].

Використовуючи теорію колективного підсвідомого, К.Г.Юнг виділяє поняття “архетип“ і “архетипний образ“, тобто “архетип, який піддається свідомій переробці у міфах, казках, тайних вченнях, витворах мистецтва“ [373, 130]. Причому, на думку М.Шевчук, архетипи є “феноменом, близьким до “мотивів“ у творчості“[365, 32], тобто архетипи, це “мотиви і їх комбінації, наділені властивістю всепроникнення, універсальні стійкі психічні схеми (фігури), несвідомо відтворювані й такі, що отримують зміст в архаїчному ритуалі, міфі, символі, віруваннях, в актах психічної діяльності, а також у художній творчості, включаючи й сьогодення“[365, 38].

Кожен архетип може уявлятися свідомістю в абсолютно різних образах, зокрема, це залежить і від культури, до якої належить людина, і від її особистісних уявлень про навколишній світ. Наприклад, архетип матері, може виражатися через образ діви Марії, відьми, баби–яги, і через образ дволикої богині Калі, яка є водночас і богинею народження, і богинею смерті.

Починаючи з 30–х рр. ХХ століття, термін “архетип“ стає одним із центральних у літературознавстві, особливо в архетипній критиці (М.Бодкін, Р. Грейвз, Дж.Кемпбел, Г.Найт, Ф.Вілрайт, Н.Фрай). У 90–х роках зацікавлення архетипом знову відновлюється. На сучасному етапі метою багатьох теоретичних літературознавчих праць (Є.Мелетинський, В.Міріманов, О.Іваницький, Л.Карасев, А.Топорков, В.Топоров) стає вироблення власне літературної моделі архетипу, визначення її специфічних параметрів. Виявлення архетипу виступає, по–перше, складником літературознавчого визначення письменницької індивідуальності, що ідентифікує її первісну роль і вирішальне значення (на рівні літературного зразка) на формування подальшого літературного процесу. По–друге, архетипними рисами наділяються так звані “вічні образи“. Причому, із залученням античних традицій,

природні першостихії, першопочатки, якщо вони є домінантами творчості, також переосмислюються на архетипному рівні.

В. Марков пропонує своє осмислення архетипу, встановлюючи зв'язки між міфом і літературою, відзначаючи всезагальність, універсальність і репродукованість цих структур, що являють собою “сміслоутворювальні центри, які знаходяться у підвалинах свідомості й у яких сконденсований духовно-практичний досвід всього людства” [205, 133-134]. Особливе трактування архетипів подає С.Телегін, на думку якого, в сучасних інтерпретаціях безоцінний за своєю природою архетип набуває оціночного значення [317, 38]. А за теорією М. Євзіна, який аналізував твори О.Пушкіна за допомогою залучення даних із нашарувань усіх міфологій світу, будь-яка інтерпретація тексту через архетипні мотиви дозволяє побачити смисли, які є прихованими під час інших тлумачень [205, 38-44].

На зіставлення архетипу й літератури побудована концепція Є.Мелетинського, який полемізує з К.Г.Юнгом щодо спадковості архетипів та їх дорівнюваності сюжетам. У зв'язку з цим дослідник подає своє тлумачення архетипів як “первісних схем образів і сюжетів, що складають певний фонд літературної мови” [212,50]. Крім того, Є.Мелетинський розмежовує сюжетні архетипи й уводить поняття “архетипного мотиву”, як “деякого мікросюжету, що має предикат (дію) агенса, пацієнса й такого, що несе більш чи менш самостійний і достатньо глибинний зміст” [212, 50-51].

А.Большакова відзначає, що літературним архетипом є “наскрізна, породжуюча модель, яка є відповідальною за організацію, напрям і характер розвитку літературного процесу” [33, 171]. Ним може бути як образ того чи іншого письменника, так і літературний персонаж, вічний образ. Однак, це може бути і “модель більш глибинного значення – архетипний образ на рівні тієї чи іншої, закоріненої в національній історії чи індивідуальному людському досвіді, життєвої реалії, до якої неодноразово звертаються письменники у своїй творчості і яка піддається багатоманітним художнім інтерпретаціям і трактуванням” [33,171]. Найголовнішими критеріями визначення архетипу є

- варіативність інваріантності – під час нескінченних й непередбачуваних зовнішніх змін у творчості різних письменників ціннісно-смісловне ядро архетипу залишається без змін, гарантуючи високу стійкість архетипової моделі;
- типологічна повторюваність – образи, моделі поведінки, типи характерів, які можна ідентифікувати у широкому спектрі літературних творів;
- “спадковість” – здатність передаватися з покоління у покоління на рівні культурного підсвідомого [33,171].

Під уживаним поняттям “архетип” у літературознавстві також розуміють “особливий вид літературного мотиву, який звичайну, буденну ситуацію інтерпретує в універсальній площині, актуалізується в літературі так часто, що розпізнається як елемент цілісного літературного досвіду” [320, 365].

Термін “міфологема” тлумачиться “в системі міфологічного мислення як трансформований у міфі й ритуалі архетип, належачи у своїй генезі до “вторинних” мов культури”, що виконує функцію “знаків, що замінюють цілісні ситуації та

сюжети“, несучи в собі пам’ять про майбутній та минулий стан образів, і є “метонімічним символом-знаком“ [292, 5]. Кожна міфологема базується на певному архетипі або на взаємодії кількох архетипів.

Термін “мономіф”, введений Дж.Джойсом, теж є важливою складовою міфопоетичної термінологічної парадигми. Це – “первинна структура, “первинний міф”, міфологічний інваріант, універсальний мотив, архетип всієї літератури, який лежить в основі наступних міфологічних оповідей і всієї художньої творчості в цілому”[306, 123]. Один із дослідників міфопоетики, Дж.Кемпбел, аналізуючи структуру “мономіфу“, зводить його до загальної формули:

“відторгнення–ініціація–повернення“: “Герой наслідуються вийти з буденного світу в край надприродного дива; там він здобується з легендарними силами і здобуває вирішальну перемогу; герой повертається з цієї загадкової пригоди, наділений силою обдаровувати благами своїх одноплемінців“ [123, 31]. Саме в такому значенні використовуємо термін у дослідженні.

Античні мотиви і образи належать до великої групи традиційних (вічних, світових) мотивів і образів, які впродовж онаціональнення або осучаснення розширюють межі свого використання, набувають нового, особливо актуального значення, несуть в собі надпотужні потенціальні можливості щодо висвітлення найнагальніших потреб суспільства і можуть дорівнювати архетиповим утворенням.

Використання відомих усьому світу образів і мотивів у контексті твору з підкреслено національною чи найсучаснішою тематикою дозволяє письменникові дорівняти кожен окрему націю до світового виміру, посилити вплив на реципієнтів шляхом поглибленого й розширеного аналізу сучасності, творчо сполучаючи традиції й новаторство. Парадигма так званих традиційних сюжетів, мотивів і образів входить до числа найбільш вживаних і залучених до літературного процесу явищ. А.Волков подає таке тлумачення цього феномену: “Традиційні сюжети та образи (ТСО) – сюжетно–образний матеріал, що, переходячи від однієї літературної епохи до іншої, зберігається й активно функціонує протягом тривалого часу. ТСО – надзвичайно цікаве явище, але ще недостатньо вивчене, особливо у теоретичному плані“[50, 572]. На думку вченого, традиційний мотив є “частиною традиційного сюжету, який є комплексом мотивів, або складною комбінацією мотивів“ [50, 3].

З точки зору функціонально-аксіологічної орієнтації у літературному творі традиційні сюжети і образи характеризуються такими моментами:

- “більшість з них є художніми моделями людської поведінки в її соціальних і моральних проявах;
- нормативність етики традиційних структур обумовлена універсалізацією однорідної множинності вчинків і в підтексті вона виявляється навіть у апокрифічних інтерпретаціях;
- семантика традиційних сюжетів ґрунтується на народному досвіді, який у багатьох аспектах інтернаціональний (при всіх національно-історичних відмінностях між народами ставлення людей до таких категорій як “добро і зло“, “життя і смерть“, “воля (свобода) й рабство“ в онтологічному плані дуже схоже)“ [50, 83].

Досліджуючи проблему побутування ТСО в літературі окремого народу, треба враховувати, що національне міфотворення має певні особливості. Так, насиченість

міфологічними (зокрема, античними) сюжетами, мотивами і образами української культурної традиції має багато пояснень. “Передусім, – на думку В.Левенця, – “вони полягають у геополітичному розташуванні України (інтенсивні історико-культурні контакти), в темпоральній (у порівнянні з іншими європейськими націями) глибині української історії“ [187, 50–53]. Варто пам’ятати, що XIV–XVII ст. в Україні пройшли під знаком становлення національної свідомості, але наступні роки позначені стрімкою втратою цих здобутків та перетворенням України на “неісторичну націю“. Це теж вплинуло на національне міфотворення, бо “місце історичної свідомості неминуче заступає міфотворчість – як компенсація страху перед історією (М.Еліаде)“ [368, 67].

Як відомо, у розвитку літератури ХХ ст. міфологізм відіграв надзвичайну роль. С.Аверінцев і М.Епштейн відмежовують сучасний міфологізм від давньої міфології низкою принципових особливостей, серед яких відмічають пануючу над людиною трансцендентну силу, якою виступає вже не “зовнішня природа, а створена самою людиною цивілізація”, де повсякденність “переростає в нездоланну й таємничу долю”. На їх думку, міфологізація в ХХ столітті відбувається не “в надрах архаїчної народної спільноти, а в ситуації від’єднаності й самовглибленості самотійності персонажа та суверенності його внутрішнього світу”, а місце “культурного героя” посідає “природно-оргіастичний” або “екзистенціально-абсурдний” герой, що розриває пута цивілізації та її моральних приписів. Висновок з усього сказаного в тому, що “сучасний міфологізм має не наївно-несвідомий, а глибоко рефлексивний характер“ [1, 224-225].

Новий етап відродження в літературі міфологізму, який починається на початку ХХ століття, описаний у працях багатьох сучасних дослідників, зафіксований у багатьох словниках й енциклопедіях. Міфологізм тлумачиться, як “спосіб поетичної реалізації міфу у творах оригінальної літератури“ [193, 463–464]. Стоян С. зазначає, що “міфологізм є характерним явищем літератури ХХ століття і як художній прийом, і як світосприйняття“ [310, 1]. Дослідниця наголошує на тому, що розуміння сутності цього процесу неможливо без аналізу специфіки класичного міфу. “Динамічний процес “реміфологізації“, “відродження“ міфу охоплює різні сторони європейської культури. Основними ланками цього процесу є, по-перше, визнання міфу вічно живою основою, по-друге, виділення в міфі його зв’язків із ритуалом та концепцією вічного повторення і, по-третє, вплив міфу на ідеологію, психологію, а також мистецтво“ [310, 1]. А.Нямцу зазначає, що в цей час активно відбуваються “процеси реміфологізації (своєрідний “шторм образів“ – за К.Г.Юнгом [373, 105], які характеризуються складністю рівнів засвоєння фольклорно-міфологічних традицій, очевидною спрямованістю на дослідження протиріч духовного світу особистості“ [246, 34].

Дослідник наголошує на тому, що “у новому культурно-історичному контексті загальновідомі міфи і легенди підлягають прямому чи опосередкованому осучасненню, отримують національно-психологічні характеристики того народу, ким вони запозичуються“ [246, 35]. Він вказує на відкритість, своєрідну незавершеність традиційних структур, які визначають процес постійного розширення й ускладнення простору їх характерів. Завдяки цьому їх архетипові константи суттєво переосмислюються, що “призводить до зруйнування дистанції

між сюжетно-особистісним часом традиційного матеріалу та предметно-побутовою реальністю його нового варіанту. Позачасовість персонажу чи традиціоналізована прив'язаність хронотопу сюжетної схеми долається або введенням нових темпоральних характеристик подієвого плану, що суперечать загальновідомим, або створенням екстремальних духовних станів персонажа, які руйнують стереотипи інтерпретації“ [246, 35], що склалися у міфологічній традиції.

У межах сучасних міфопоетичних досліджень одними із центральних постають питання трансформації усталених моделей, які були залучені до обігу літератури ще за часів її зародження й беруть свої витoki у давніх магiчних дiйсвах i мiфологiях. Впродовж багатьох столiть до їх числа долучаються стiйкi сюжетнi одиницi, повторюванi мотиви, яскравi образи. На сучасному етапi ми маемо широко розгалужену систему так званих традицiйних сюжетiв, мотивiв i образiв свiтової лiтератури. Функцiональна активнiсть традицiйного сюжету, образу чи мотиву зумовлюється “сукупнiстю iнтегральних ознак, найважливишими серед яких є:

- Широта iнтерпретацiйного дiапазону, що визначається багатоманiтними запитами епохи, яка сприймає.
- Дiалектичне спiввiдношення часткового й загального, конкретного й унiверсального у структурi традицiйного сюжету, мотиву, образу, яке отримує нацiонально-iсторичну i предметно-побутову розробку в лiтературi.
- Багатоманiтнiсть форм i засобiв трансформацiї, яка характеризується рiзними структурно-зiстовими рiвнями рецепцiї елементiв протосюжетiв (сюжетiв-зразкiв, сюжетiв-посередникiв, традицiйних сюжетних схем, традицiйних сюжетних моделей).
- Спiралеподiбнiсть еволюцiї як результат постійного оновлення формально-зiстових характеристик протосюжетiв.
- Потенцiйна багатозначнiсть семантики традицiйної структури, що забезпечує iнтенсивне входження у духовний контекст iншої культурно-iсторичної епохи.
- Органiчне поєднання нацiонального й iнтернацiонального аспектiв , наявнiсть функцiонально значущих загальнолюдських доманант (архетипiв, мiфологем...).
- Загальновiдомiсть (впiзнаванiсть) фабули як первiсна передумова iдейно-естетичної активностi у новому лiтературному варiантi).
- Онтологiчна, гносеологiчна, моделююча, прогностична, поведiнкова й аксиологiчна функцiї.
- Позачасовий унiверсальний характер проблематики, функцiональна активнiсть символiчних планiв, метафоричнiсть традицiйних структур.
- Наявнiсть багатообразних подiєвих i семантичних доманант, якi “регулюють” характер трансформацiї протосюжетiв i забезпечують певну стабiльнiсть їх iдейно-естетичної рецепцiї. Вiдносна самостiйнiсть цих доманант, їх властивiсть редукуватися вiд протосюжетiв.
- Етична iмперативнiсть традицiйних сюжетiв.

- Семантична рухливість логічних і морально-психологічних мотивувань, їх потенційна здатність до переосмислення.
- Здатність традиційних структур трансформуватися у символи, емблеми, поняття, аксіологічна функція подібних утворень в літературному творі.
- Схильність до моделювання психологічного контексту.
- Потенційна орієнтація традиційних сюжетів і образів на осучаснення формально-змістових характеристик.
- Ідейно-естетична активність традиційності під час історизації й міфологізації.
- Розширення культурологічного об'єму пам'яті традиційних сюжетів, ідейно-естетична правомірність змістової контамінації загальновідомих структур.
- Багатоманітність рівнів географічного функціонування (національний, регіональний, міжрегіональний) обумовлені подібністю (схожістю) соціально-ідеологічних, морально-психологічних і літературно-естетичних факторів матеріального й духовного буття народів.
- Багатоаспектність процесів сюжетоскладання, їх варіантність.
- Традиційні сюжети виступають як своєрідні художні коди певних боків індивідуального й вселюдського буття“ [246, 36–38].

А.Нямцу наголошує на тому, що існує багато причин, чому найбільш активній трансформації в європейських літературах різних культурно-історичних епох піддавалися саме давньогрецькі міфологічні сюжети. Адже, вже в самій античній літературі “формується тенденція змістового перосмислення міфологічного сюжетно-образного матеріалу, його ідейно-семантичного “пристосування“ до вимог часу. Це виявляється з одного боку в тому, що потенційний психологізм міфів вже частіше отримує в літературних обробках достатньо конкретне соціально-ідеологічне чи морально-буттєве наповнення; з іншого боку – більшість авторів підкреслено відмовляються від загальновідомих трактувань міфів і часто розробляють їх другорядні, маловідомі до цього варіанти”[246, 131].

Упродовж усього розвитку світового літературного процесу дуже часто традиційні сюжети, мотиви й образи використовуються у зміненому, трансформованому – онаціональненому або осучасненому – вигляді. Онаціональненням називають зміну “в процесі рецепції національних ознак першотвору: перенесення дії в нові національні умови, відповідне змінювання сюжетних ситуацій, обставин дій, побутових та історичних подробиць, антропонімів , топонімів, ідеоматики, фразеології – тобто цілого національного забарвлення“[192, 384]. Окремим випадком вважається “перенесення дії в іншу країну, але без націленості на створення підкреслено національного, орієнтованого на стиль і дух фольклору“ [192, 384]. Натомість осучаснення – це “наближення при рецепції першотвору до сьогодення. Ступінь збереження або змінення художньо-формальних складників (сюжет, образи-персонажі, антропоніми, топоніми, стилістичне забарвлення) залежить від того, в якому виді рецепції (переклад, переробка, запозичення, наслідування) відбувається осучаснення”[192, 390]. Варто розрізняти внутрішнє та зовнішнє осучаснення.

На думку А.Нямцу: “XX століття є Великим Руйнівником канонізованих стереотипів мислення, сприйняття і оцінок духовного стану особистості й соціума. Одночасно сучасна епоха є Великим Творцем принципово нових моделей і тлумачень духовного спадку, не тільки й нестільки заперечуючих загальновідоме, скільки творчо його перестворюючих, долаючих одномірність попередніх інтерпретацій” [247, 9]. Вчений вказує, що трансформація традиційних сюжетів, мотивів і образів у культурній традиції XX століття “досягається завдяки якісному переосмисленню канонічних домінуючих лейтмотивів традиційних образів, залученням їх до змістової структури сучасних філософських, етичних і психологічних теорій й концепцій, орієнтації на наукові погляди про природу людини й багатоманітність форм її виявлення й реалізації в інтимно-особистісному й суспільному житті” [247, 9]. На його думку, “XX століття започаткувало новий етап у сприйнятті й розвитку античної теми. Відбувається своєрідна модернізація античності в плані загальної реміфологізації, характерної для цього періоду” [247, 67].

Будь-який традиційний мотив чи образ – це певний універсальний культурний код, що існує у позачасовій і позанаціональній площині як усталена структурно-семантична система. “Одним із важливих взаємопов’язаних рівнів такої рецепції, – на думку М.Шевчук, – є рівень включення сюжетно-образного матеріалу до нового національно-історичного контексту. Національно-специфічні чинники тієї культури, яка засвоює, становлять складний комплекс соціопсихологічних та культурологічних констант, котрі впливають на кодифікаційні процеси при переробці традиційного сюжету й надають оригінальності новій версії” [364, 47–49]. У сфері конкретної авторської свідомості ця система, завдяки здатності до реінтерпретації й трансмутації, включається у складний механізм засвоєння – як сприйняття, так і осмислення.

Р.Вейман зазначає: “Національна літературна традиція часто є позитивно дієвим чинником, який діє безвідносно до творчих принципів митця та його ставлення до цієї традиції, бо становить інтертекстуальне тло й охоплюється поняттям загальної приналежності” [46, 52]. Отже, іманентні закони кожної національної літератури незрідка визначають семантично-значимий аспект засвоєння, коли, залежно від традиції, автор продукує твір-обробку на різних рівнях осмислення, тобто використовує традиційний сюжет як ремінісценцію, алегорію, власне сюжет, топос чи архетип.

А.Нямцу стверджує, що “у літературі XX століття, – традиційні сюжети й образи функціонують не як “власність” культури, що їх створила, а зберігаючи канонічну своєрідність протосюжету (сюжету-зразка), демонструють тенденцію до принципової інтернаціоналізації своїх формально-змістових характеристик” [246, 10]. Тобто вічні сюжети, мотиви й образи, вбираючи в себе надбання давніх епох, в сучасності стають загальновідомими й набувають всечасової універсалізації їхньої проблематики. Різні національні культури самостійно звертаються до них, часто витлумачують їх у подібних ідейно-тематичних аспектах.

Під час праці над твором кожний письменник відшукує новітній оригінальний, самобутній варіант її вирішення, однак нерідко спирається на досвід попередніх поколінь. Традиції й новаторство виявляються через відштовхування, травестування

, пародіювання. Відштовхуванням є “докорінне концептуальне переосмислення першоджерел у процесі рецепції, внесення в старий сюжет нового змісту, аж до протилежного первісному” [291, 99]. Цей процес “спричиняє зміну складників на всіх структурних рівнях” [291, 99]. Травестування натомість являє собою “переодягання”, “перелицьовування” відомого класичного твору, висвітлення давно відомого факту, явища через новий, нетрадиційний ракурс, що втілюється у зміні національної приналежності персонажів, декорацій, часу або місця дії. Однак, пафос твору залишається незмінним. Натомість під час пародіювання відбувається переосмислення, трансформація традиції, зміна пафосу. Особливості оригінального твору або окремої ситуації залишаються впізнаваними, але гіперболізуються, іноді доводяться до парадоксу чи абсурду. Цим текст твору набуває “нового логічно непередбачуваного, скарікатуреного вигляду” [291, 398].

Дуже часто письменники звертаються до шляху “запозичення – сприйняття, використання окремих сюжетно-образних ліній та тематичних складників”, яке “зумовлено ідейно-цільовою настановою, методом, художніми засадами письменника, жанром, а також характером письменницького обдарування, зокрема, здатністю до художньої вигадки, до самостійного сюжетоскладання” [193, 214].

Запозичуватись можуть

- 1) окремі сюжетні мотиви;
- 2) на основі запозиченого мотиву (без використання запозичених образів) може витворитися цілий сюжет;
- 3) використання образів-персонажів, які виконують ідейно-структурну функцію, подібну до протосюжетної;
- 4) запозичення образів-предметів, образів-подробниць і образів-тропів [193, 214–215].

До запозичень також належать алюзії, літературні цитати, образні аналогії, ремінісценції.

Отже, рецепція традиційних сюжетів, мотивів і образів відбувається в літературі різними шляхами. Відстежуючи зв’язки та взаємодії міжлітературні й відзначаючи їх системний характер, А.Волков виділяє такі їх види: художній переклад, переробка (відштовхування, переспів, переповідання, адаптація, онаціональнення, осучаснення, інсценівка, травестування, пародіювання), запозичення (алюзії, літературні цитати, образні аналогії, ремінісценції), наслідування, вплив, авторське підкреслення неочевидної взаємодії з іншою літературою [193, 217-218].

Аналізуючи кореспондування епохи модернізму з міфологією, Я.Поліщук визначає найістотніші риси виявлення трьох засадничих функцій її рецепції: міфологізації, реміфологізації й деміфологізації. Власне міфологізація виявляється через присутність у творі “давньої оповіді в її традиційному, не викривленому автором, сенсі... Звичайно, про збереження автентичності першоджерела в цьому випадку можна говорити лише умовно; присутність авторської свідомості й авторської волі в модифікації міфологічної оповіді незаперечна, проте загалом вона лишається в межах коректного, а не конфліктного ставлення до першоджерела” [268, 38]. Аналізуючи творчість І.Франка, Лесі Українки, М.Коцюбинського, вчений говорить про переважання міфологізації у таких їхніх творах, як-от “Мойсей”, “Тіні

забутих предків”, “Лісова пісня”, “Давня казка”. На підтвердження своїх думок, Я. Поліщук наводить думку Є.Мелетинського, про те, що в міфі немає місця невпорядкованості і хаосу, в ньому “превалює пафос перетворення Хаосу в Космос, захисту Космосу від дійсних сил Хаосу” [цит. за 268, 419-420].

Чинник реміфологізації вступає в силу тоді, коли автор зміщує провідні акценти міфу, дистанціюється від первісної оповіді “через її творче переосмислення. Здійснюється не лояльна і конкретна, а конфліктна, виразно ревізійна ренарція міфу. Перечитування міфу чиниться не з наміром його актуалізувати, а диктується потребою “бунту” проти первісного міфу, руйнування його гармонійної фабульної структури, виявлення прихованого, тіньового чинника давньої оповіді, який у модерній реінтерпретації стає основним” [268, 40]. На думку Я.Поліщука, ревізія міфу здійснюється в кількох площинах:

- 1) “через перетрактування персонажної схеми, коли другорядні, епізодичні персонажі стають головними;
- 2) через розкриття амбівалентності моральних максим, що їх раніше не вільно було піддавати сумніву, демаскування сакралізованих ідей і, натомість, реабілітацію профанних, позірно непристойних думок та настроїв;
- 3) через утвердження самодостатності змагання ідей; отож, на передній план виходить не міфологічна оповідь, а її символічний сенс, перелицьований автором;
- 4) через зумисне руйнування гармонійно-цілісної структури міфу з тим, щоб на її руїнах виявити раніше приховані від людського ока драму, конфлікт, “забуту тінь”, і розкрити глибокий трагізм людського буття” [268, 40-42].

До деміфологізації, третього модусу рецепції давніх структур, звертаються тоді, коли “є необхідність зруйнувати надто поширені міфологічні стереотипи. Тоді письменник підриває стереотип відверто іронічними, а то і саркастичними прийомами, творить шаржовану подобизну міфу, шаржі міфологічних героїв” [268, 43]. Вперше в українській літературі “деміфологізований проект” з’являється у авангарді (М.Семенко, Г.Шкурупій).

Отже, на сучасному етапі розвитку міфопоетичного підходу до аналізу творів художньої літератури з точки зору функціонування у ній міфологічних (зокрема античних) структур загальноприйнятою є тричленна класифікація, де компонентами виступають міфологізація, реміфологізація та деміфологізація, які в текстах можна відстежувати на рівні окремих текстових модусів, основними серед яких є: 1) фабулярно-семіотичний, 2) символічний, 3) генетичний, 4) персонажний, 5) ритуальний.

У нашому дослідженні дефініція “античні мотиви” використовується у значенні “надбання античної доби, що на сучасному етапі являють собою стійкі утворення, здатні до стуктурування творів. З одного боку, вони схожі за своєю схемою до архетипів, хоча з іншого й не дорівнюють їм, оскільки останні становляють собою позасвідомі схеми, вияви “колективного несвідомого”. Мотив натомість завжди свідомо використовується письменниками для побудови сюжетних ліній творів, є відгалуженням сюжетної схеми. Отже, цілком логічним

буде вживати поняття мотив, використовуючи визначення В.Халізева [348,226], на позначення структурної одиниці твору, яка часто повторюється, може бути простежена на рівні мотивного аналізу й являє собою окреме слово або словосполучення, повторюване чи варійоване. Мотив може виступати у формі заголовку або епіграфу, чи залишатися напіввідгаданим, тобто міститися в контексті аналізованого твору.

Поняття “образ” (зокрема до тлумачення “античних образів”) використовується нами відповідно до визначення М.Храпченка [351], на позначення творчо засвоєної характерності античної дійсності, яка постає у літературному творі з одного боку як щось конкретне (характер людських і міфологічних персонажів, характерних подій, переживань, настроїв, явищ природи). А з іншого – для визначення художньої форми, що набуває визначеності тоді, коли система конкретно-чуттєвих форм утворює дещо індивідуальне (образ античної людини, тварини, міфологічної істоти, певної події, настрою, переживання, явища природи).

Висновки до розділу 2

У розділі простежений історичний процес становлення понять “мотив” і “образ”; їх співвіднесеність із термінологією міфопоетики: “архетипом”, “міфологемою”, “мономіфом”; місце античних мотивів і образів у парадигмі вічних мотивів і образів літератури.

Термін “мотив”, починаючи від “Поетики” Арістотеля, постійно вживається в літературознавчих і культурознавчих працях. “Мотиви” проаналізовані у німецьких казках (К.Мюлленгоф, Л.Уланд); кваліфікуються як найменша одиниця матеріальної структури твору (школа В.Шерера); як психологічна подія, що слугує поштовхом для створення художнього феномену (В.Дільтей); як матеріальне вираження проблеми твору (Ф.Гундольф, О.Вальцель); як постійно повторювана в творі ситуація (М.В.Кайзер); нарешті, мотиви поділяють на основні, рамкові, побічні (Р.Петч). У психології З.Фройд та його послідовники ототожнювали мотив із несвідомою настановою душі, що реалізована в сюжетній долі героя.

Дослідження мотиву в літературознавстві пов’язане насамперед із О.Веселовським (історично-типологічний аспект). Його вчення продовжує теорія В.Проппа. У роботах суто теоретичного характеру терміном “мотив” позначається тема нерозкладної далі одиниці тексту (Б.Томашевський), частина структури будь-якого твору (Б.Ярхо). Мотиви поділяються на ситуації, мовлення, дії, описи, характеристики (Б.Путілов). Проблемі “мотив” присвячують свої праці Б.Гаспаров, А.Рафаєва, А.Ткаченко, В.Халізева. Виділяються архетип (власне мотив) і сюжетний мотив (М.Шевчук). Сукупність структурованих мотивів, лейтмотивів, ремінісценцій, що перебувають у антиномічно-корелятивних зв'язках і об’єднані спільною моделлю, складають тему твору (Т.Бовсунівська). До специфічних мотивів Т.Бовсунівська відносить лейтмотиви, ремінісценції, авторемінісценції, алюзії й міфологеми.

З поняттям “мотив” тісно пов’язане поняття “образ”, що співвідноситься з такою античною теорією мистецтва, як мімезис. Найповніше обґрунтування воно отримує в естетиці Г.В.Ф.Гегеля. “Образ” розглядається у взаємодії з іншими

словами-образами (О.Потебня). Втрачаючи своє первинне значення, образ розгортається в часі, збагачується додатковими, іноді абсолютно протилежними конотаціями, творить як наукову, так і мистецьку сферу.

І.Франко обґрунтовує теорію динамічного, рухомого образу. Д.Загул відзначав серед образів широкі й стислі, зорові, слухові, образ руху, динамічні образи, образи смаку, запаху, дотику, схематичні, типові, символічні. Прибічники семіологічного підходу до розгляду мовних і літературних явищ, стверджуючи їх знакову природу, уникають поняття “художній образ“, замінюючи його термінами “знак“, “код“, “символ“. А.Єфімов розрізняє два різновиди образів: літературні (образи персонажів літературних творів) і мовленнєві (яскраві вислови, тропи), наголошуючи на домінуванні мовленнєвої образності.

З поняттями “мотив” і “образ” співвідносять терміни “архетип“ і “міфологема“, що є основними поняттями міфопоетичного аналізу. Починаючи з 30-х рр. ХХ століття, термін “архетип“ стає одним із центральних у літературознавстві (М. Бодкін, Р.Грейвз, Дж.Кемпбел, Н.Фрай). На сучасному етапі метою багатьох теоретичних літературознавчих праць (А.Большакова, О.Іваницький, Л.Карасьов, Є. Мелетинський, В.Міріманов, А.Топорков, В.Топоров) стає вироблення власне літературної моделі архетипу, визначення її специфічних параметрів. Архетипи є прообразами універсальних міфологічних мотивів і сюжетів, які формуються у сфері “колективного несвідомого” й реалізуються в міфотворчості, виражаючи властивості й стан психіки.

Термін “міфологема“ тлумачиться в системі міфологічного мислення як трансформований у міфі й ритуалі архетип, належачи в своїй генезі до вторинних мов культури, що виконують функцію знаків, які замінюють цілісні ситуації й сюжети, несучи в собі пам’ять про майбутній та минулий стан образів. Кожна міфологема є метонімічним символом-знаком і базується на певному архетипі або на взаємодії кількох архетипів, тобто архетип є простішою й первіснішою, ніж міфологема, складовою частиною міфопоетики.

Поруч з термінами “мотив”, “образ”, “архетип”, “міфологема” міфопоетична парадигма оперує також поняттям “мономіф” (Дж.Джойс). Це первинна структура, “первинний міф”, міфологічний інваріант, універсальний мотив, архетип усієї літератури, що лежить в основі наступних міфологічних оповідей і всієї художньої творчості в цілому. Структура “мономіфу“ зводиться до загальної формули: “відторгнення–ініціація–повернення“ (Дж.Кемпбел).

Античні мотиви й образи належать до великої групи традиційних мотивів і образів, які впродовж онаціональнення чи осучаснення набувають актуального значення, несуть в собі надпотужні можливості щодо висвітлення найнагальніших потреб суспільства й можуть дорівнювати архетипам. В епоху модернізму рецепція вічних мотивів і образів здійснюється разом з традиційною міфологізацією через реміфологізацію й деміфологізацію.

У цьому дослідженні поняття “античні мотиви” використовується у значенні надбань античної доби, що на сучасному етапі являють собою стійкі утворення, здатні до структурування творів. Вони схожі на архетипи, хоча й не тотожні їм.

Поняття “образ” (зокрема “античний образ”) використовується (за М. Храпченком) на позначення творчо засвоєної типовості античної дійсності, яка

постає у літературному творі, з одного боку, як щось конкретне (характер людських і міфологічних персонажів, подій, переживань, настроїв, явищ природи). А з іншого – для окреслення художньої форми, що набуває визначеності, коли система конкретно-чуттєвих форм утворює дещо індивідуальне (образ античної людини, тварини, міфологічної істоти, певної події, настрою, переживання, явища природи).

РОЗДІЛ 3 ТРАНСФОРМАЦІЯ АНТИЧНИХ МІФОЛОГІЧНИХ МОТИВІВ У ТВОРЧОСТІ ПИСЬМЕННИЦІ

3.1 Міфологема золотого віку як основа авторської концепції образу батьківщини

В усі часи образ Батьківщини був провідною ідеєю творчості письменників і художників, скульпторів і композиторів. Творчість будь-якого з митців онтологічно й гносеологічно пов'язана з генетичним кодом тієї країни, де він народився, в якій він живе і яка надихає його на творчість. Образ чи модель світу, що лежить в основі творчості будь-якого письменника, в міфопоетичній традиції визначається як спосіб скороченого й спрощеного віддзеркалення всієї суми уявлень про світ, що взяті в системному й операційному аспекті.

В основі такої моделі, як свідчить Т.Цив'ян, "лежить система бінарних опозицій... Вони пов'язані перш за все зі структурою простору (верх/низ, правий/лівий, близький/далекий та ін.), часу (день/ніч, світло/темрява та ін.). Серед інших опозицій суттєвими є: життя/смерть, природа/культура, парний/непарний, білий/чорний, чоловічий/жіночий, старший/молодший, свій/чужий, я/інший, сакральний/профанний та ін. Набір ознак проектується на аксіологічну вісь (опозиція добро/зло, гарний/поганий)" [352]. Дослідниця зазначає, що завдяки набору цих бінарних ознак "створюються універсальні знакові комплекси", а на основі "їх взаємодії засвоюється й описується світ". Різні кодові системи (астральний, вегетативний, зооморфний, числовий, акустичний, одористичний та ін. коди) є результатами реалізації цих комплексів. А загалом "виходить певне коло, замкненість (що відповідає вічному поверненню)" [352].

В.Н. Топоров визначає модель світу як "спосіб скороченого й спрощеного відображення всієї суми уявлень про світ в даній традиції, що беруться в системному й операційному аспектах"[324, 232]. Світ розуміється як результат переробки інформації про середовище й людину, причому людські структури й схеми часто екстраполюються на середовище, яке описується мовою антропоцентричних понять. Модель світу виступає не систематизацією емпіричної інформації, а єдиною, але при цьому багатокодовою знаковою системою, класифікаційним каркасом, який може заповнюватися різним змістом.

Модель світу, що вибудована в творчості Н.Королевої й розглядається з точки зору міфопоетичної традиції на прикладі циклу "Легенди старокиївські", в основі своєї має традиційний ряд бінарних опозицій, через реалізацію й взаємодію яких репрезентується сталий яскравий образ батьківщини (України) з притаманними йому унікальними й неповторними рисами. В основі цього образу лежить український міф, що має в собі головну ідею історіософії України – ідею її державності. Основними концептами міфу є ідеї про цілісність Всесвіту і Буття, про незнищенне Світло, Правду й Добро, про смисл людської Самості та історичної особистості, про бінарність основних розумових й етичних парадигм.

Цикл "Легенди старокиївські" був написаний письменницею на початку 40-х років ХХ століття і складається з двадцяти п'яти легенд-новел. Його можна вважати лебединою піснею письменниці, оскільки після нього вона поступово відмовляється від літературної творчості внаслідок важкої особистої драми, пов'язаної зі втратою чоловіка. За тематикою "Легенди старокиївські" умовно поділяються на три групи: скіфські, доби Київської Русі й ті, що пов'язані з Києво-Печерським монастирем. Їх героями є біблійні, античні, скандинавські, слов'янські персонажі, так чи інакше пов'язані з київськими землями і Подніпров'ям.

Як зазначає сама письменниця: "Не треба в них [легендах] шукати строгої науковості: це—бо не вислід розшуків, дослідів, розвідок, студій. Це лише квітки, виплекані двома невтомними садівничками. Мрія – наймення одної, друга ж зветься – Любов"[154, 439]. Хоча Наталена Королева наголошує на вимисловому переважанні у її творах, але кожна з легенд може бути предметом наукового вивчення, оскільки "містить в собі цілий комплекс ідей, думок, фактів, спостережень, художніх перевтілень" [222, 651].

Образ України постає з цього циклу в ореолі святості давніх звичаїв, органічно пов'язаний із історією всього людства, закорінений у глибині віків із традиціями, що з доісторичних часів єднали населення території України з іншими світами. Н. Королева вдається до принципу спіралі, розвитку лейтмотиву України в контексті природних стихій, розглядає цей образ крізь призму найрізноманітніших виявів, найяскравішими серед яких є антична міфологія й мотиви, з нею пов'язані.

Кожна з легенд овіяна духом старовини, стоїть на межі реальності й фантастики, але в основі має історичне підґрунтя, оскільки епіграф до "Таврійської баї": "Откуда есть пошла..." недвозначно вказує на послуговування "Повістю минулих літ" під час написання творів. Одним із спільних мотивів у творчості Наталени Королевої, як і в більшості письменників-емігрантів, виступає змалювання княжої й козацької доби як своєї історіософська концепція України, художня домінанта з притаманною їй історичною конкретикою. Ідейна й хронотопна система зосереджена в символічному образі Києва, що виступає осередком української духовно-державної стихії. Апелювання до "Повісті врем'яних літ", в якій вміщено легенду про богообраність міста, призводить до того, що Київ постає національно-духовною субстанцією, сконцентрованим символом культурно-історичної тяглості, доповнений феноменом віри. Історична доля міста поширюється на весь національний простір.

Інтертекстуальність циклу виявляється у користуванні зразками українського фольклору, як-то легендами й переказами, стиль деяких легенд за тропікою та поетичним синтаксисом стилізований під українську народну творчість, зокрема думи й плачі-заклинання (наприклад, легенда "На Делосі"). Темпоритм прози чіткий, з дієслівними римами: "Лише острів невеликий, що на хвилях *коливався*, - він твердої землі корінням не *тримався*, - як відчув Матінки Ночі зітхання, до ніг її килимом *постелився*. Стелячись молитвою ревною володареві моря *поклонився* [Розрядка моя, К.Б.][154, 345]. Діалог між текстами різних культур відбувається через постійне використання ремінісценцій та алюзій, апелювання до текстів різних міфологій, переробку традиційних тем та сюжетів, явну й приховану цитацію.

Загалом, модерністський стиль сполучається у письменниці з рисами давньої, класичної традиції. Так, в основі авторської концепції лежать уявлення про легендарний період золотого віку, як прачас, коли всі люди жили безтурботно й щасливо. Міфологема золотого віку вперше знаходить свій вияв у грецькій літературі в поемі Гесіода "Роботи і дні", де поет веде розповідь про чотири покоління: золоте, срібне, мідне й залізне. Між двома останніми згадується також покоління героїв, яке гальмувало поступове погіршення людського роду. За Гесіодом, золотий вік – це земний рай, де люди жили безтурботно й щасливо, а по смерті стали "духи добра на землі – і захисники смертного роду" [62, 119].

Міфи про покоління розробляють у своїх творах й інші письменники. Зокрема, у римську епоху до цієї теми звертається Овідій у своїх "Метаморфозах", акцентуючи на чесності й справедливості людських вчинків, де "погрозливе слово закону ще не читалось на мідній таблиці" [248, 321]. Звертання до мотиву золотого віку було дуже популярним і серед інших письменників Давньої Греції й Риму. Ця міфологема, успадкована від античності, широко репрезентована в літературі нового часу (Вольтер, Ж.-Ж. Руссо). В українській літературі вона має своє втілення ще з давніх-давен, у фольклорі, зокрема у колядках, прислів'ях і приказках. Міфологема золотого віку виявляється у творах українських письменників: до цієї тематики звертаються Г.Сковорода і Г.Квітка-Основ'яненко у своїх ідиліях, вона наявна в поезії Т.Шевченка ("Садок вишневий коло хати"). Творчість письменників епохи *fin de siècle* є яскравим прикладом частого апелювання до цього міфу (Олександр Олесь "По дорозі в казку", М.Яцків "Поема долин", Г.Чупринка "Поезія природи", Леся Українка "Лісова пісня", М.Коцюбинський "Тіні забутих предків").

У творчості Наталени Королевої міфологема золотого віку є лейтмотивом. Вона виявляється через образ батьківщини, має своїми концептами ідилічні образи природного середовища. Такими є описи природи "степової Еллади"–Тавриди й Київщини в "Легендах старокиївських" та пейзажні замальовки Іспанії в повістях "Без коріння", "Предок", опоетизований образ Александрії для Ізі в повістях "Сон тині" й "Останній бог". В основі своєї ця міфологема є репрезентантом трансформованої моделі зміни поколінь, реципійованої шляхом реміфологізації.

У "Легендах старокиївських" міфологема золотого українського віку втілена найяскравіше. Показовим є її вияв у вигляді ідеального краю Тавриди-Аркадії у триптиху легенд "Таврійська бай", "Еклога", "Володимирове срібло". На чолі "держави" знаходиться справжній патріарх – бог Пан, який, зрештою, по зміні золотого віку віком срібним, перетворюється на духа-охоронця рідної землі. У цьому випадку простежується наслідування Н.Королевою Гесіодової традиції.

Таврида й Київщина є "сакральними центрами української землі" [244,108], – отже, це ще більше посилює сугестивність "Легенд старокиївських". Змальовуючи царство Пана – Аркадію з дріадами, nereїдами та фавнами, авторка апелює до Золотого віку людства, "коли людина перебува в стані первісної невинності – у гармонії із співплемінниками й тваринами"[154, 120]: "у країнах, де ще не ступала нога тих, що зброю носять, і досі живуть "дикі люде". Не знають вони не війни, ні на лови не ходять, м'яса жодних тварин не їдять. Не вміють ані возів будувати, ні станів ставити. Лише вміють складати гарні пісні, на струнах арфи чи ліри грають, збіжжя сіють, виноградну реву плекають. Та ще з шелестіння дерев вміють віщувати

, бо ж, мов німа тварина, вони бачать те, чого люди зочити не вміють...” [154, 457].

Ми сприймаємо макрообраз України через звукові мікрообрази: ”звуками флейт чи жоломії тремтить срібно-блакитне повітря. А з ледве вловної мелодії проступають голоси, прозорі, чисті, як струмочки лісових джерел, легесенькі, як вітрець, що його ані затримати, ані вловити”[154, 457]. Любов давніх греків до музики, що є органічною частиною їхнього світогляду й світосприйняття, широко відбита у міфології й грецьких літературних пам’ятках (міфи про Орфея, Зета й Амфіона, сирен). Тема магічної дії слова й музики бере свої витoki вже у ранній античності, починаючи з Гомера. За давньогрецькими міфами брати Зет та Амфіон володіли таким божественним даром гри на кіфарі, що під звуки музики каміння само вкладалося у фіванські стіни. Інший герой – Орфей своїм співом і грою на кіфарі приборкував хижих звірів, зворушив царство мертвих, розчуливши навіть Аїда. Однак, вже у стародавні часи тема музики мала як позитивний, так і негативний аспекти. Міфологічна оповідь про сирен, які своїм співом погубили не одну сотню моряків, вказує на синкретизм давнього мислення, бо музика не тільки несла для греків позитивний заряд, а була водночас і згубною стихією. Досліджуючи властивості музичної стихії в епоху античності, О.Лосєв стверджує: ”Музика є найбільший Хаос або оскільки за загальним принципом музичної синтетичної злитості й возз’єднаності, вона є одночасно найвеличніший Лад і Космос, можна сказати, що вона є споконвічно прагнучий, і самозакохано заглиблений у гру Хаокоосмос” [194, 478].

Чарівний світ музики й танців, що був невід’ємною частиною античної культури, широко представлений у творчості Н.Королевої. Так, у творі “Сон тіні” головна героїня Ізі під час танців настільки піддається чарам музики, що повністю у ній розчиняється. У одному з епізодів твору особливу роль відіграють “мідяні тарелі” – кротали, які вона відчуває “з найулюбленішим для неї звуком як частину свого власного тіла”[154, 19]. Музичний інструмент стає для Ізі невід’ємною частиною її сутності, дарма авторка говорить про те, що “це Ізіні крила, що несуть її у казкову країну мрій, у незнайому суму ані болу країну”[154, 19]. Дівчина у танці перетворюється на міфічну істоту: “І радісна крилата дріада лине понад землю, поміж блакитних метеликів. Схиляється над квітами, повними роси, що кличуть до неї:

- Цілуй нас! Цілуй!”[154, 19].

Нагромадження символіки в цьому епізоді посилює сугестію твору. Квіти, символ життя і краси, виступають одухотвореними істотами, що наділяються вмінням розмовляти й рухатися. Образ “блакитних метеликів” є втіленням душі дівчини, а “чарівна сірінкса” втілює в собі гармонію Всесвіту. Показ сили музики, що перетворює дівчину на неземну істоту, дозволяє їй долучитися іншого, прекрасного світу, вказує на глибинне відчуття античної культури авторкою, вміння тонко відчувати красу й гармонію. Образ прекрасної країни мрій дівчини також співвідноситься з *міфологемою золотого віку* – ідилією, про що свідчать образи “безжурного пастушка” та “овечок”, що “білими хмарками розкотились по смарагдовій луці”, які авторка використовує в епізоді.

В іншій сцені танцю “Дафне” перед публікою на симпозіоні у гетери Доріс через музику й рухи передається сила натхнення. Музика й танець виконують

амбівалентну функцію, оскільки вони впливають одночасно і на гостей, і на саму танцівницю.

Музика виконує не тільки функцію захоплення, вона примушує відчувати “тривогу, щось більше, ніж вияв хореографічного мистецтва, усім добре знаного” [154, 30]. Антична основа танцю посилює враження гостей від натхненного танцю дівчини: “І глядачі в кінцевому акорді вчули плач сонячного бога й тихий шелест перетвореної у лавр німфи – Дафне” [154, 30]. Вияв захоплення її майстерністю передається через художні деталі: “оглушливий успіх”, “сяйливий усміх” Антіноя, “задоволений погляд” Доріс. Нарешті найвищою ознакою визнання її таланту є подарунок гетери Хризіс – “смарадове намисто” й обіцянка допомогти в разі необхідності.

Дівчина знаходиться під неменшим впливом від музики й танцю, ніж гості. Все її єство пронизане натхненням: “А коли звертаючись з молитвою до матері-землі, Дафне шукає останнього порятунку, Ізіні уста шепотіли правдиву молитву” [154, 30]. Вона не просто танцює – це її молитва, її життя. В кінці танцю вона й сама немов перетворюється на лавр: “На очах нерухомо застиглої Ізі блищали сльози, немов то справді були краплини прозорої живиці, що виступили з лавра під вогненным поцілунком Фойбоса-Сонця” [154, 30]. А сльози – символ очищення, свідчать про чистоту й невинність дівчини, так само як і її слова про любов до бога, втіленням якого виступає для неї Антіной.

В іншій повісті “Останній бог” сила музики й рухів танцю Ізі знову заворожує глядача. Ним виступає імператор Елій Адріян. Варто відзначити, що з плином часу образ Ізі еволюціонує, її “риси обличчя більш окреслились й були обвіяні поважним спокоєм - межуючим з байдужістю – як обличчя статуй богів. Коли дівчина була нерухома, її спокійна краса видавалася красою мистецької скульптури.

Але легкість і граціозність рухів прозраджувала в ній колишню танцівницю.

Кожний крок, кожний поворот голови були акордом “пластичної музики” І тепер, вона ніби не йшла, а виконувала похоронні містерії” [150, II, 17-18]. Ізі поступово стає зразковим втіленням античної культури, дорівнює античній статуї, але відбиток минулого залишає свої сліди на ній. У танці вона знову зазнає перетворення. Однак, на відміну від повісті “Сон тіні”, у творі “Останній бог” головна героїня репрезентує зовсім інші танці. Це був “містичний танець”, який “нагадував танок засмученої Матері-Деметри на Елевсінських містеріях, коли Деметра шукає втрачену свою доньку Персефоне, віднесена Плутоном-Гадесом.

Але було в ньому і щось інше, чого Елевсінські містерії не передбачають... Була в цьому й засмучена Психе, котра в безмежній тузі шукає втраченого Ероса” [150, II, 19-21]. Порівнюючи головну героїню з Деметрою й Психе, Н.Королева відзначає водночас як силу смутку Ізі, так і її віру в те, що вона зможе долучитися до свого коханого, нехай і в *примарному* світі, що втілював собою танець. Героїня знаходиться в чужому просторі, який так і не змогла освоїти. Ставши жрицею, втративши своє світле велике кохання до Антіноя, Ізі могла бути сама собою тільки в храмі, наодинці з думками про “свого бога”. Нарешті її туга й безнадія вилилися в танці: “І танок втілював всю її тугу по втраченому щастю, що так надійно осяяло було її кохання... Ізіні очі блищали, ніжний румянець розквітав на прозорім обличчі” [150, II, 21]. Дівчина відчувала себе щасливою тільки поруч з Антіноєм,

хай навіть це була лише статуя. Навіть у думці Елія Адріяна вона асоціювалася лише з “примарою щастя”, це говорить про те, що світ людей стає для неї далеким, неважливим, втрачає будь-який сенс.

Однак, у той же час саме музика і танець стають для Ізі єдиною можливістю повернення до земного світу. Визначальними при цьому є слова гетери Хризіс, розмова з якою наводить дівчину на такі думки: “Не кидай свого мистецтва, Ізі! Не гаси іскру божеського вогню, якою обдарувала тебе доля – чи природа!.. Саме тепер ти стала мистцем, бо пізнала життя, з його щастям, радостями й стражданнями...” [150, XVIII, 22-23]. Рішення повернутися на батьківщину було прийняте дівчиною під впливом жерця Рамері. Через образ вітчизни-Александрії виявляється міфологема золотого віку людства. У Наталени Королевої цей образ асоціюється з порою дитинства, яка є визначальною в житті людини, і куди свідомо чи підсвідомо людина прагне повернутися впродовж усього свого життя.

Вплив течії імпресіонізму на творчість письменниці призводить до посилення тенденцій суб’єктивізації оповіді, граничної концентрації уваги автора на вигаданій дійсності: “Світ такого міфу є синтезом народної поетичної міфологічної основи та її імпресіоністичної інтерпретації, де химерно сплітаються стародавня міфопоетична реальність та її дотворення імпресіоністичним автором ХХ століття” [376, 11–12]. Тобто на базі імпресіоністичної естетики та національної міфології вибудовується новаторська поетика модерністського імпресіоністичного міфу.

Доказом впливу імпресіоністичної течії можна вважати насамперед зорові мікрообрази, через які втілюється образ батьківщини. Такими є пейзажі у “Легендах Старокиївських”: “...сонце розквітає... золотою квіткою. Гай набирає нової краси. Столітні дуби, оливи, платани, кипариси, мов в урочистому поході, спинаються на гору до сліпучо-білої святині, що дивиться з верхів’я скелі в блакить широкого моря, котре розіслало свій сьйний безмежний простір у підніжжя понадбережних скель” [154, 460]. Культ дерева, рослини відігравав важливу роль у фольклорі всіх європейських народів, які знали прадавні міфологічні форми пізнання світу – фетишизм і анімізм: у фетишизмі всяка річ, природа, її творіння наділялися магичною, демонічною силою, в анімізмі все одухотворювалося, в розвинутому анімізмі трансформація демона або бога привела до антропоморфного їх розуміння. Метаморфоза стирала всі грані між світом живої і неживої природи.

Пейзажі в творах Наталени Королевої вражають своєю антропоморфічністю, насиченістю й красою кольористики: “Листя диких сріблястих олив та кизиліві кущі, червоними сережками прибрані, здригнулися в тремтінні, як людське обличчя – дрібним сміхом” [154, 456]. Ця насиченість барвами підсилює змалювання образу України. А переважання жовто-блакитних барв є типовим для українського пейзажу (“Наш стяг – пшениця у степах під голубим склепінням неба”). Синій колір чистого неба є символом миру, спокою, духовного піднесення, а жовтий колір стиглої пшениці є символом достатку, блакитний Дніпро є символом земної сили України, а золоті зорі неозорого неба – символом космічної сили (“блакитний Бористен... ліниво плыв під кручею жовтими пісками берегів” [154, 440]). У поєднанні вони дають зелений колір – колір дерев, трави, життя. Існує версія, що знання давніми основних кольорів аури – світіння, яке у вигляді ореолу передає той чи інший психологічний стан психіки – передається і нащадкам. Згідно з уявленнями наших

пращурів, інтелект передає блакитно–жовта барва, а духовність – голубе світіння [154, 22–26]. При цьому авторка створює ілюзію нереальності – ”...і вся ця країна – така барвиста, принадна, сонячна – сама вона – як сон”[154, 460] – для того, щоб протиставити образ чарівної природи подальшим подіям, що будуть різкою антитезою цій красі і гармонії.

Пейзаж у творах Н.Королевої виступає активною дійовою особою, яка в найрізноманітніших видозмінах допомагає осягати світ – природи (і матерії), душі людської (насамперед власної), Бога, розлитого у всьому докільлі й водночас цілісного, згармонізованого, вивищеного над усім. Це і є український варіант вживання у християнське світовідчуття – через його поєднання з нормальною, природною радістю існування в не зіпсованому “цивілізацією” світі. Саме через безпосередність дитячого злиття з природою (сценка з фавенятами) авторка допомагає збагнути згубність відчуження від неї “дорослого” людства.

Природа виступає активним персонажем у переважній більшості творів Наталени Королевої. Навіть в межах одного твору можна простежити як позитивні, так і негативні її якості. Так, наприклад, у легенді “Свангільд-князівна” в одних епізодах природа виступає психологічним чинником, що віщує позитивні зміни у житті. Головна героїня Свангільд “чує в зигзагах солов’їних трелів, що річкою місячного сяйва плывуть над водою, чує і в шепоті теплого віддиху травневого вітру: – Щаслива ти, Свангільд! Щаслива... Вже близька година твоя!”[154, 490]. Через одухотвореність природних явищ героїня може відчувати себе в гармонії з навколишнім світом.

Але в той же час природа постає і тим психологічним чинником, що віщує нещастя: “Таж міцнішає вітер. Гонить повісма темних хмар. Вже і місяць сховав за ними веселе своє обличчя. Замовкли і солов’ї, нахилені з вітами дерев до стривоженої землі. Черкнув перстом вогненний знак тутешній володар Перун й кинув на землю повну пригоршу стріл, аж небо гучно зітхнуло з далекого далека, а земля загорнулась в темно–синю керею...”[154, 490]. Закоханість дівчини не дозволяє їй нічого чути й бачити, оскільки одна сила – кохання – перебиває собою другу силу – сакрального провісництва майбутнього. Змалювання природних явищ дозволяє посилити сугестію твору, це відбувається насамперед через тропіку та кольористику. Переважають метафори, які в основі несуть емоційне навантаження неспокою, хвилювання: “повісма темних хмар”, “стривожена земля”, “небо гучно зітхнуло”, “земля загорнулась в темно-синю керею”. Кольористика представлена темними, похмурими тонами, що також свідчить про передчуття біди.

Антропологічна структура міфу накладається на весь художній світ Наталени Королевої. Завдяки кодуванню будь–яке місце, навіть незначне, стає основою прозріння, в якому осягається сама суть міфологічно сприйнятої України, не тільки географічної реальності, а значно ширшого поняття, що вкладається в антропологічну модель міфу. Вона – постать жіноча, як Європа в старогрецькому міфі. Персоніфікованими є космічні поняття – ”вогняною зіницею дивиться на землю сонце”[154,455] ”сонце втікало за верболози” [154, 442], ”зимми вибілили жерцеві довгу бороду”[154,451], ”вищерблений місяць полив зеленавим світлом... постать скита”[154, 443]; фізичні – ”вітер на потіху богині на тій стірлі грає–бринить”[154, 454]; навіть абстрактні, моральні – ”неначе підслухала її Доля.

Підслухала й засперечалась: загомоніла швидкими людськими кроками в гаю” [154, 452].

День і ніч не становлять опозицію в творах Н.Королевої: ”Темна Ніч–мати роз’яснювала своє обличчя, радіючи, що росте її дитина Сонце” [154, 567]). Авторка наслідує тут давню народну язичеську традицію, за якою день і ніч не були складниками опозиції добро/зло, вона усталюється у слов’ян тільки з уведенням християнства. Так, чудовий пейзаж дня у легенді ”Таврійська бай”, де ”...червоними смугами розквітають палаючі маки між крейдяними шарами жовтих скель” [154, 467] переходить у не менш яскравий оптимістичний нічний краєвид. Можна побачити ”...в лазурі ночі струмочки пахощів від прив’ялих гірських трав, кипарисів та вкритих тінню троянд” [154, 466]. Ніч стає своєрідним медіатором між світами, між теперішнім і минулим, відтинком, коли розчиняється час (апелювання до міфічного часу, прачасу). Відгуки далеких голосів, на думку авторки, линуць ”ще з тих прадавніх часів, коли Таврія була частиною щасливої Аркадії та ще не відірвалася від улюбленої богами Еллади... Мрія стає дійсністю, а Земля – безжурною, як в дні юності світу” [154, 466]).

Водночас у творах спостерігаємо опозицію понять ”темна Морена – світла Лада”, ”Чорнобог – світлий бог”, наприклад, під час таємного обряду Опіди. Однак варто відзначити, що це вказує не стільки на позитивність чи негативність цих божеств, скільки констатує тезу про те, що ”були білі боги, до яких слід звертатися вдень, і були чорні боги, до яких зверталися вночі” [121, 11].

Імпресіоністична насиченість фарбами і звуками, утвердження мотивів всепереможного Добра створюють в уяві реципієнта атмосферу золотого віку (”Свангільд–князівна”), де ”...радісне тепло напувало всю землю, в тихій блакиті спокійних вод плескались срібнокрилі лебеді, повітря дихало ароматами стиглих овочів, а над морями безкраїх степів дзвенів синій дзвін безхмарного неба” [154, 486]. Шляхом показу давньої ідилії авторка намагається втілити ідею про доброту і справедливість, намагається представити українську землю щедрою й хлібосольною, що не має в собі насильства.

У легенді ”Скитський скарб” створено іншу модель українського золотого віку, адже Зевс Громовладний називає країну Ларти–красуні – Країною лебедів, крім того уособлення річки – ”Владика–Бористен” – теж безперечно вказує на географію розташування місцевості. У творі простежується зміна поколінь: золотий безтурботний вік вічного дівування Ларти–діві змінюється віком срібним (Зевс одружується з нею, стає володарем світу – ”Його–бо пора прийшла світом володіти” [154, 553], а Ларта втрачає безсмертя – ”людським звичаєм зістарилась Ларта” [154, 553]). Зміну срібного віку віком міді й заліза авторка пов’язує у легенді з порушенням табу ”Передвічного”, винесенням скарбів недоторканих на землю: ”Вічно скитський скарб жадобу неситу на край цей вбогий,– багатий! манитиме, кров’ю–сльозами його zalиватиме...” [154, 555]. Вчинки Ларти–діві, через непослух до волі богів і порушення табу призводять до десакралізації території України, яка на початку своєї історії була благословенною землею, моделлю Золотого віку (Аркадія – під час володарювання Пана).

Типологічно спорідненими щодо вияву міфологеми золотого віку ”Легенд старокиївських” можна вважати інші твори письменниці, в яких вона апелює до

цього образу. Це пояснюється тим, що туга людей за рідною землею в усі часи набувала особливої гостроти, коли глибинний розлад між внутрішнім і зовнішнім доходив свого кульмінаційного моменту у вигляді ностальгії. Людина, позбавлена "власного коріння", прагне в будь-який спосіб віднайти рівновагу, заглиблюючись у свою свідомість, що веде до ідеалізації образу рідної Батьківщини, минувшини. Так, Ноель, головна героїня повісті "Без коріння", потрапивши до стін київського інституту, не може забути своєї Батьківщини – "Еспанії". В її уяві ідеалізується образ Вітчизни: "Там, на соняшному Півдні, де все просякала поганська радість життя, там і стародавні боги були так близько від смертних, що навіть поміж стінами монастиря почували вони себе "своїми". Чи принаймні – "не чужими"[142, 178]. Цей опис свідчить про пантеїстичність духовного світу героїні. В її творах простежуємо еволюцію образів поганських богів, які поступово перетворюються на християнських: "Ніби й самі вони вклонились Воскреслому й увійшли в нове життя" [142, 178].

Повертаючись подумки до свого колишнього навчання у Нотр Дам де Сіон, "...згадала Ноель монастирську "Histoire Sainte des Anciens" ("Святе Письмо Стародавніх"), бо ж години й дні зникали непомітно, як легконогі красуні Гори, наскрізь осяяні сонцем і завітчані легко облітаючими цвітами весни" [142, 194]. У цьому порівнянні – романтична й піднесена згадка про "Еспанію" з її квітучою природою, яку дівчина не може забути. Будь-яка праця на теренах Вітчизни вважається їй земним раєм. На рідній землі навіть перебування і навчання відбувається природньо, непомітно, бо відчуття Батьківщини зводить на ніщо будь-які скорботи і жалі.

В діалогі "Сон тіні" і "Останній бог" змальовується життєвий шлях дівчини-танцюристки Ізі: від ранньої молодості в Александрії-закоханості у сина Антіноя-перебування в Римі як жриці-профантиди по смерті коханого-й знову повернення до рідного міста. Але тільки знову повернувшись на рідну землю, до Александрії, Ізі отримує справжній сенс життя, "повертає собівартість": "Александрія вирісовувалась все більш: немов виростала з моря й пливла назустріч Ізіному погляду. Дівчина міцно притисла серце руками. Сама не знала: з радости чи від суму стукотить воно так прудко?..

Ще хвилина й трирема закотвить у Великій Гавані...

-В дому! –

Скільки безжурної радости розквіло тут! Цілий світ послався тоді перед Ізі безкраїм, ясным шляхом!.." [150, XVIII, 1]. Образ батьківщини в цій діалогі також виявляється через міфологему золотого віку, яка асоціюється у героїні з днями "безжурної радости", образом дитинства, юності, коли людина вперше свідомо замислюється про вибір свого шляху.

Однак, не всі персонажі Наталени Королевої сприймають образ батьківщини як найрідніший і найсвітліший. Так, у творі "Роксоляна" головна героїня назавжди зрікається рідної Батьківщини, бо цей образ для неї ототожнюється з елементами насильства над її жіночою гідністю з боку власних батьків. Але такі твори становлять меншість у доробку письменниці, у переважній же більшості образ рідної Вітчизни є найдорожчим, найціннішим скарбом для героїв.

Якщо зіставити концепцію Золотого віку Наталени Королевої, яка тяжіє до Гесіодової, з виявом цієї ж міфологеми у інших письменників, зокрема, Олега Ольжича, відзначаємо його прихильність до традицій Овідія:

Ці бори золоті і ці шуми, що скліплюють вії,
Ці замріяні люди, що слова не чули: закон!
Тут земля тільки пестить, п'янить, вагітніє і родить [248, 67].
Або в іншому варіанті:

А руки тільки прагнуть знову
Допастися до предківського рала [251, 51].

У творах Олега Ольжича завдяки взаємодії антитетичних міфологем "золотий вік – залізна доба" створюється яскрава картина української землі, поглиблена історіософською концепцією О.Шпенглера та міфософською – Овідія. Натомість, Н. Королева надає перевагу легендарно-міфологічному потрактуванню образу золотого віку, використовуючи і трансформуючи при цьому давньогрецькі й давньоруські мотиви й образи. У творах письменниці міфологема знаходить свій вияв у вигляді відвічної мрії людини – повернення до віку дитинства, протиставлення жорстокому світові сучасності загальнолюдських ідеалів гуманності, добра й справедливості.

Спираючись на величезний досвід, який Н.Королева змогла почерпнути протягом тривалих подорожей світом, письменниця доходить висновку, що образ рідної Батьківщини є для неї тим золотим віком дитинства, до якого ніколи не буде вороття. Загалом, вияв міфологеми золотого віку в творчості письменниці – це ознака туги людини за втраченим раєм, за славним минулим, одвічна ілюзія, яка облагороджує земну цивілізацію.

3.2 Космологічні міфомотиви як наслідок пантеїстичності світовідчуття

Пантеїзм – це вчення, що ототожнює Бога зі світом, причому світ виступає лише зовнішнім боком, виявом Бога. Отже, заперечується позасвітове буття Бога: “Бог є всім“, “Бог у всьому“, “Все у Бозі“. У загальному значенні цей термін означає “обожнення природи, повагу до всього створеного, замість Творця“[6]. Термін “пантеїст“ був введений англійським філософом Дж.Толандом (1705), а термін “пантеїзм“ – його противником, нідерландським теологом І. Фаєм (1709).

В античності поняття “космос“ вживалося у значенні близькому до сучасного терміна “пантеїзм” на позначення як бога, так і будь-якої істини й краси, що були матеріальними, фізичними, чуттєвими, персоніфікованими і вічно рухливими. “Такий космос був для тих часів божеством і при тому божеством... абсолютним. А ті окремі боги, про які говорила міфологія, були тільки принципами окремих боків все тієї ж чуттєво-матеріальної і єдино можливої дійсності космосу“[6, 403].

У пантеїстичних концепціях часто приховувались натуралістичні тенденції, які розчиняли бога в природі й тяжіли до матеріалізму. Іноді у форму пантеїзму вкладались релігійно-містичні теорії, що навпаки розчиняли природу в божестві. У 1828 році німецький філософ К.Краузе на позначення своєї ідеалістичної системи, щоб відрізнити її від системи натуралістичної й матеріалістичної, вводить термін “панентеїзм“ (від грецького – *pan en theo* – все в бозі). Відомі приклади химерного переплетення елементів обох типів пантеїзму в світогляді одного й того ж мислителя. Пантеїстичні ідеї просякали давньоіндійську думку (особливо в брахманізмі, індуїзмі й у веданті), давньокитайську думку (даосизм), панували у давньогрецькій філософії (Фалес, Анаксимандр, Анаксимен). Оскільки в цей час політеїзму ще не було поняття бога як єдиного світового духа, вказані погляди були одним із проявів гілозоїстичного олюднення всього світу.

У епоху Середньовіччя пантеїстичні погляди були основою напряму неоплатонізму. Одним із найяскравіших представників цього напряму був Й.Екхарт. Вчений доводить до граничного загострення ідеї християнського неоплатонізму. Головна тема його роздумів, на думку С.Аверінцева, – “божество“, безособовий і без’якісний абсолют, який стоїть за “богом“ у трьох обличчях, як повнотою якостей, так і творчим витокком світового процесу. Людина здатна пізнавати бога завдячуючи тому, що у самій людині є “частинка“, що поєднує її з богом. Відмовляючись від свого “я“, поєднуючись із божеством, “ніщо“, людська душа дає можливість вічному породженню богом самого себе. Ця концепція, неприйнятна для ортодоксального християнства, відкривала можливість інтерпретації в дусі пантеїзму. У його доктрині передбачена ідеалістична діалектика єдиного божественного світового процесу, розвинута Ф.В.Й.Шеллінгом и Г.Гегелем“[6].

У Новітній час одним із ревних прихильників цієї теорії стає голандський філософ-матеріаліст Б.Спіноза. Продовжуючи традиції пантеїзму, вчений робить центральним пунктом своєї онтології тотожність бога й природи, яку він розуміє як єдину вічну й нескінченну субстанцію, яка виключає існування будь-якого іншого початку, і є тою самою – *causa sui* (причиною самої себе). Визначивши реальність нескінченної багатоманітності окремих речей, Спіноза розуміє її як сукупність

модусів – одиничних проявів єдиної субстанції.

В епоху романтизму продовжувачем теорії пантеїзму виступає Ф.В.Й.Шеллінг, німецький філософ, представник німецького класичного ідеалізму. П. Гайденок, зазначає, що, “будучи тотожністю суб’єктивного й об’єктивного, абсолют, за Шеллінгом, не є ні духом, ні природою, але тільки пасивністю обох (подібно до точки нерозрізнення полюсів у центрі магніту), ніщо, яке має в собі можливість усіх дефініцій. Повна розгорнутість, можливість використання цих “потенцій“ – це, за Шеллінгом, Всесвіт; він є тотожністю абсолютного організму й абсолютного витвору мистецтва. Абсолют так само народжує Всесвіт, як і створює його митець: еманация й створення поєднуються тут у нерозрізненні протилежностей. У цій системі естетичного пантеїзму, яка сягає коріннями неоплатонізму, Шеллінг зближується з пантеїзмом німецької містики (Екхарт)“[6].

Схожі погляди на світ були притаманні й Р.У.Емерсону, американському філософу–ідеалісту, бо вони були сформовані під впливом німецького класичного ідеалізму. Б.Виховський зазначає: “З позицій, близьких пантеїзму, Емерсон розглядав природу як втілення духовного абсолют. Людська душа, за Емерсоном, – мікрокосм, який є медіатором поміж макрокосмічною “над–душею“ й природою. Моральне вдосконалення особистості Емерсон убачав у досягненні гармонії з “над–душею“[6].

Оскільки наука й мистецтво мають спільне коріння, заглиблене у давнині – “в людині, її земному бутті та космічному світовідчутті, в її прагненні досягнути таємниці Всесвіту, власної психіки, задовольнити потребу самовираження, гри, змагання, пристрасті, продовжитися в наступних віках чи бодай причаститися до нетлінного“ [6], то використання принципів пантеїзму в сучасності треба вбачати саме у логічно впорядкованому наслідуванні традицій давніх поколінь.

На сучасному етапі розвитку літературної творчості, на думку А.Ткаченка, пантеїзм та антропоморфізм “здобувають друге дихання“, але вже не “як первісно–інтуїтивне вчування у світ, а як прагнення збагаченої науковими знаннями людини зберегти й свою чуттєву “половину“ та духовне осердя і бути цілісною“[320, 42]. Дослідник стверджує, що в основі художніх пейзажів лежить пантеїзм (обожнення природи), який мирно співіснує з антропоморфізмом (її олюдненням). Завдяки цьому природні стихії сприймаються як члени єдиної родини, де є батько, є молодші боги та богині, і весь цей пантеон – вельми близький і конкретний, швидкий на сонячну ласку і грізну (грозову) кару. Пейзаж допомагає творити портрет ліричного героя, навіть автопортрет (звичайно ж, психологічний) власне автора. Буйна “поганська“ насолода життям, землеклоктство з елементами пантеїзму, гедонізму, оспівування незнищенності матерії.

Загальновідомо, що слов’янські уявлення про чотири першоелементи Буття базуються на аналогічних уявленнях історично раніших культур. Доволі вповні ці уявлення дійшли до нас через посередництво греко-римської культурної традиції. Інтерсуб’єктивність і стійкість образів першоелементів Буття дозволяла в свій час М.Гумільову стверджувати: “Стихійних духів у природі немає, отже, вони частина нас самих або, вірніше, наші істинні образи, якими вони є для того, хто вміє бачити. Це наші власні душі, які то разом з повітрям обтікають світ, безневинно торкаючись усього, то непевно хвилюються, завжди спрямовуючись ввишину, подібно до

вогню“[305, 13].

Н.Слухай (Молотаєва), досліджуючи образи землі, води, повітря і вогню, доводить, що це благодатний матеріал для локального зіставлення художніх ідеостилів, оскільки “вони належать до числа універсальних лексичних констант, які виявляються в мові будь-якого носія. Інший вчений, Г.Башляр, який дослідив зв’язки поетичного образу з чотирма природними стихіями, відмічав своєрідне, власне відношення до них, в результаті якого “ми більш чи менш несвідомо приписуємо специфічну значимість і пов’язані з нею символічні переосмислення“ цим образам [305, 265]

Короткий опис інтенціоналу образу “води“ у творчості Н.Королевої дозволяє поділити його на такі складові:

- вода – оборонець життя, що циркулює в природі у вигляді дощу. Таким є відтворення грози у “Мелюзині“,
- сок рослин. У легенді “Таврійська бай” це – “аметистове гроно винограду“, “золоте вино, що густе як мед, і як мед запашне“, яким Пан пригощає Боризеса),
- молоко (“добре заквашене кобиляче“),
- кров (людей і тварин, що діють у творі).

Вода виступає символом всесвітнього збігу потенційних можливостей, що передує всім формам і всьому творенню, тому вода є символом першоматерії, “текучим тілом“ людини. У психології це – символ несвідомого, символ інтуїтивної мудрості; заглиблення у воду як повернення до приформального стану – символ смерті й руйнації.

Вода є однією з фундаментальних першооснов світостворення, це середовище, агент і принцип всезагального запліднення й народження. Міфологема води має два аспекти: в ролі жіночого начала вода є аналогом материнського лона; вода може ототожнюватися з землею як іншим уособленням жіночого начала. Так виникає можливість олюднення земного і водного начал в одному персонажі (Мелюзина–Апі, Ларта Бористеніда, Свангільд–князівна). Але одночасно вода – чоловіче начало, що примушує землю “народжувати“ (у “Скитському скарбі“ сивий Бористен – чоловіче уособлення водної стихії). Шлюбний союз неба і землі (води) є широко розповсюдженим у індоєвропейців міфологічним мотивом, який не оминає у своїй творчості Наталена Королева. В основі легенди “Скитський скарб” є одруження Зевса, небесного бога, з Лартою – породженням водної стихії.

Вода виступає символом відродження й відтворення, з чим пов’язана символіка хрещення. Таке хрещення-перевтілення можна спостерігати в сцені перетворення на водну стихію, а, отже, переродження для нового життя, Свангільд–князівни і Ларти–діви (“Скитський скарб”, “Свангільд–князівна”). З іншого боку, у творі провідним є мотив “смерть як переродження“. Головні героїні входять у вічність за допомогою водної стихії, перетворюючись на річку (Свангільд) або “на водні бризки розпадаючись, водяну гладину шумом вкривши” (Ларта–діва). Водна стихія має амбівалентне значення, бо стає для них як матеріальним і духовним чинником очищення від гріхів, так і містком–переходом до іншого світу – смертю і водночас новим народженням в іншій іпостасі.

Трагічна ситуація вирішується залежно від конфліктних обставин, які найчастіше закінчуються трагічним фіналом, де головну роль відіграє трагічний герой, трагічний характер. Фізична загибель героїв (Талестрис, Свангільд) репрезентує їх моральну перевагу над цим світом, подолання меж вічності й отримання безсмертя (хоч і в іншому вигляді – як річок). Трагічна вина (непокора жіночій долі Талестрис, порушення Свангільд обітници богам заради кохання до Путятича) спокутується ціною смерті, яка виступає як моральна перемога героя.

Зі стихією води тісно пов'язана міфологема очей. Око в міфологічній традиції виступає символом, пов'язаним з магичною силою, завдяки якій божество чи міфологічний персонаж “мають змогу бачити, коли самі залишаються невидимими“ [220, 246]. Очі міфологічних істот часто репрезентуються у вигляді джерела, що омивається водою або сльозами, – це простежується зокрема і в легендах “Скитський скарб” та “Либідь–князівна”.

Наприклад, моменти розпачу жіночих образів зображені в дусі міфопоетичної традиції: “Мов жбан, розбилось серце князівни, а з нього витікало життя з палкими нестримними сльозами. Бо ж плакали Свангільдині чарівні очі, плакали так довго, аж залили повинню все життя вдовиці–нареченої, залили й смерть коханої втіленої мрії. Не перестали, плакали й далі, мов стали ті очі жрекині-чужинки бездонними криницями на чужій землі. Сама ж Свангільд-князівна Либедь – злилась із тихою затокою й стала річкою сліз“ [154, 492]. Символічний спів лебедя завжди віщує розлучення з життям, отже, образ вмерлого лебедя – “одинокий білий птах, що вже доспівав свою останню пісню“ – то є вияв душі Свангільд-князівни, бо розлучилась вона з тілом у той самий момент, коли стріла прошила тіло Святогора Путятича.

Подібним чином вибудовується й розпач Антонії (“Останній бог”): “Не стримувала сліз. Жаль стис її серце. Жаль за втраченим назавжди, чого не може повернути ніщо на світі. Здається, що вся її істота перетворюється у сльози... Як у тих стародавніх мітах, де німфи стають потоками...” [150, X, 11]. Простежується синтетичність світогляду авторки, адже Антонія – християнка за віруваннями. В цьому епізоді вона міфологізується, набуваючи вигляду давньої річкової богині.

Інший аспект вияву міфологеми води бачимо в легенді “Таврійська бай”. Сльози – кров серця центавреси Гіппії – матеріалізуються в “рожеву перлу”, для того, щоб мати продовження у вічності, стають символом пам'яті.

Всі ці уявлення, трансформуючись, втілюються в образах океану, який репрезентує грізний Посейдон – володар морського царства – покровитель України. Оскільки Україна в своїй суті – матріархальна держава, то їй притаманна саме водна стихія. Всебічний вияв цієї стихії простежується на таких образах: річки, з якою зливається Свангільд-князівна; батька – сивого Бористена і його доньки – Ларти-діви – що є представниками водної, річкової, хтонічної стихії. Присутні в творах й інші образи, пов'язані з водою: образ “криниць бездонних” (які з'являються з очей Свангільд-князівни), моря (божество Главк, nereїди і тритони як уособлення водної стихії).

Водна стихія тісно пов'язана зі своєю протилежністю – стихією вогненною, яка також внутрішньо міфологічна. Так, в легенді “Скитський скарб”, Ларта–діва стає дружиною бога–громовержця Зевса. Мотив сакрального шлюбу тут трансформується в мотив поєднання чоловічого й жіночого світів, які завжди

знаходяться в опозиції, але й існувати окремо не можуть: “Не лить–бо мужеві, як жінці, з дітьми коло ватри хатньої перебувати”[154, 553].

Взаємодія міфологем води й вогню є одним із наскрізних елементів “Легенд старокиївських”. Вогонь і вода рівнозначні через те, що є синонімами зруйнування минулого, допомагають персонажам переродитися, підтверджуючи тріаду “народження-смерть-народження”.

Така взаємодія виявляє себе і через кольори. Яскрава кольористика притаманна легенді “Свангільд-князівна”: члени бінарної опозиції “чорний-білий” в контексті твору набувають спільних рис. І чорний, і білий колір виступають як уособленнями стихій вогню й води, так і кольорами смерті: “...серед білих просторів, що на них блищать снігові блискотки й радять чорну раду чорні круки. Радять про смерть, про ніч, про студень”[154, 483]. Натомість антиподами є головні персонажі – “смугливий чорноокий, чорноволосий красень Ерик Гаарфагер”[154, 484] і “красний лицар, опалений не ледяним вітром, а палким сонцем”[154, 487] Святогор Путятич. Колір смерті – чорний і колір життя – червоний постають тут у яскравій антиномії. Міфологема вогню втілюється через амбівалентні мікрообрази – “ледяний вітер”, що має властивість обпалювати, та “ясне сонце”, що палить з неменшою силою. Поєднання міфологем води й вогню виявляється і через образ Свангільд, адже в її душі “як окріп, закипає нестримний вар” [154, 483] – душа рве пута й кайдани.

Чужий світ у легенді “Свангільд-князівна” є втіленням світлих мрій: “Там тепле, тремтяче повітря... Там – радість і краса, день і життя! Там – щастя!” [154, 483]. Бінарні опозиції, які підсилюють цей образ, – чорне//біле, добро//зло, радість//сум, щастя//нещастя, життя//смерть – репрезентуються через форми заперечного паралелізму: “там не чорні зловісні круки, а срібнокрилі лебеді мерехкотять своєю теплою біллю, в усміхнених, блакитних гомінких водах”[154, 483]. Протиставлення “чужого” світу (радісного) “своєму” (безрадісному) типове для письменників, що перебувають на чужині, бо коли людина знаходиться у невласивому для неї просторі, вона завжди (іноді навіть на рівні підсвідомості) прагне повернення до Батьківщини (пор. у Лесі Українки “У ріднім краї навіть дим солодкий і коханий”). У творі простежується й інша паралель з творчістю Лесі Українки: у Н.Королевої “Як би ж вона могла зрадити тій прекрасній мрії задля цієї суворой дійсності? Ні, Свангільд не така, щоб взагалі могла зрадити!”[154, 483] і у Лесі – “Мріє, не зрадь...”

Вогонь очей – душевний вогонь – стає вирішальною віхою для Свангільд, хоча Кнів (Кий) одним поглядом охолов “бурхливу пристрасть дівчини”[154, 484]. Стихія вогню – чоловіча, вона не має відігравати головну роль в житті жінки. Присяга над “вогнем ватрана” – це присяга чоловіків, – отже, даючи цю присягу, Либідь–князівна зрікається долі жінки й приймає “мужеську”. Але водночас при цьому жінка має дати клятву про чистоту серця й відмову від кохання, бо цього вимагає від неї зражений наречений. Поява Ерика під час подальших подій твору у вигляді примари – це вказівка на неприйняття жертви сакральною сферою, оскільки була ця жертва принесена не в ім’я добра й справедливості, а в ім’я помсти й кари.

Як сакральна стихія-руйнівник вогонь втілює божественну справедливість. Саме так можна трактувати в легенді “Аскольдова могила” зруйнування язичеського храму як підставу для побудування на його місці християнського.

Взаємодія води й небесного вогню, втілена через міфологеми сонця, снігу й кохання, у “Свангільд-князівні” стає згубною для головної героїні. Сюжет легенди нагадує народну казку про Снігуроньку, яка дуже любила сонце й розтанула, закохавшись у хлопця. Свангільд – породження снігової (водної) стихії (отже, Снігуронька) і Путятич (втілення вогняної стихії – “красний лицар, опалений красним сонцем” [154, 487]), – їх кохання неможливе, вони належать різним просторам і поєднатися можуть тільки шляхом ініціації (через смерть). Проходження крізь вогонь завжди було символом виходу за межі людських можливостей, тому Свангільд розчиняється в українському, чужому для неї просторі, тільки пройшовши крізь вогонь пристрасті й очистившись водою.

Вогонь амбівалентний за своїм значенням, але ближчий до негативного кінця “аксіологічної лінійки” (Н.Молотаєва). У слов’янській традиції запалення вогню на весіллі символізувало початок обряду, що мав очистити і з’єднати закоханих [305, 234], вогонь виступав символом величі бога як у давньослов’янській, так і в античній культурі (атрибут Перуна, Зевса, Геліуса). У творчості Н.Королевої вогонь виявляється у різних іпостасях, як-от:

- символ плодючості: “Легенький димок, як ладан з вітваря, звівся вгору, затыгаючи двері яскині, мов прозора імла” [154, 465];
- символ величі Бога (незмінний атрибут Зевса–Перуна у вигляді блискавки й бурі, які він може насилати на землю);
- символ важких випробувань: посвятна ватра, клятва над якою позбавляє людину можливості розпоряджатися власним життям і переводить до стану жерців (легенди “Таврійська бай”, “Свангільд–князівна”).

Ця стихія виявляє себе у вигляді мотивів високого напруження почуттів, явищем, що відображає душевний підйом, пристрастність, живучість (вогонь в очах багатьох персонажів “Легенд старокиївських”); виступає у вигляді жертвовного вогню (як офірний ватран та хмари офірних димів); парафраза світла (“сонце вогняною зіницею дивиться на землю”).

З великою любов’ю люди звертались до сонця – символу світла й утілення небесної вогняної стихії. Тому визначним для з’ясування теми взаємодії стихій у сюжетах “Легенд старокиївських” постає воїстину божественний мотив вогню як світлоносного начала. У первісній поетизованій міфології поняття світла й темряви, дня і ночі не завжди виступають антонімічними. Навпаки, божественішою, а відтак і впливовішою, поставала саме ніч, тому що вночі все сповнювалося таїною, силою, енергією. Саме цю традицію наслідує й Н.Королева, вдаючись до змалювання життєвого шляху своїх героїв у діалектичній взаємодії понять “світло – темрява”. Звідси й таємні обряди, що відбуваються вночі (або в темряві).

Так, у легенді “На Делосі” відбувається таємничий обряд народження сонячного бога (“Росою небесною – росою з–під хмар,– зійди, світлий боже! “...Пісня ладоржиць, жрекинй богині Лади, тана у притьмі лісової печери. Печера “Сонячного Народження” сховалась від світу у хащах посвятного бору” [154, 565]). Цей ритуал своїм корінням сягає античних космогонічних мотивів: правічних уявлень про темний Хаос, з якого народжується світла Гармонія. В ньому водночас знаходить своє втілення міфологема божества, що вмирає і воскресає, яка пізніше

знаходить своє вираження в аграрних культурах і простежується продовж тисячоліть майже в усіх міфологіях світу.

Християнська естетика, спираючись на давні, в тому числі й античні, уявлення, демонізувала все, що пов'язувалося, асоціювалося з поняттям темряви, ночі. Під цей процес підпадали божества, які панували в цей час доби, кольори, магичні ритуали. Натомість світло проголошувалося абсолютною єдністю всього позитивного в його ідеальній суті. Ця теорія візантійських авторів набула популярності й у самій Візантії, і в Європі, і в Русі. За нею світло проголошувалося єдністю вищої істини, блага та краси. В основі такої концепції була рецепція античного розуміння світла. Тільки прилучившись нього, людина досягає стану істинного блаженства. Душа її стає “оком“, яке споглядає це світло, це благо, що виступає життєдайною властивістю божества. Вся інформація в структурі небесної ієрархії й від небесного чина до земного передається у формі духовного світла, яке інколи набуває образу видимого осяння. Світлова інформація (фотодосія – буквально “світлодаяння“) – це посередник між трансцендентним та іманентним рівнями буття. Світло – це духовний зір людини, яким вона може сприймати високі божественні істини.

Ця ідея простежується в групі легенд, що пов'язані з утвердженням християнства на Русі (“Михайлик“, “Путь спасіння“, “Місячна пряжа“, “Похорон“), але оскільки всі вони за своїм духом пантеїстичні, то й християнська опозиція світла й темряви виступає у нерозривній єдності з язичницькими поглядами давніх слов'ян. Так, у “Путі спасіння“ світло пов'язується як із образом Богоматері, що стала поштовхом до подальшого духовного переродження Анастасії, так і з образом ранку, коли відбувається її втеча (шлях до спасіння – вічного життя духу). Але водночас світло в очах княгині Ольги є втіленням споконвічної невгамовної вогняної стихії: “Бо, здавалось, лише зсуне Ельга свої широкі брови, то враз загримить грім, як за часів давньовікового Зевса. А як гляне обурено, то блисками сипнуть її сталеві, сірі, як у мисливського сокола, очі“ [154, 502]. Отже, іскра світлоносного начала спалахнула і жевріла як один з багатьох мотивів язичницького світосприймання, а вже в християнському віровченні вона запалала яскравим полум'ям і стала символом небесного світла – того огнистого дива, що осяює людей душевним вогнем.

Н.Слухай визначає вогонь у творчості Т. Шевченка як “символ жертви і месника, зі слабо вираженими кросхронотопічними й фоново–енциклопедичними рисами“, що апелює до народно–поетичного міфу“ [305, 34]. Вогненна стихія в літературній концепції Н.Королевої є аксіологічно амбівалентною. Вона символізує духовність і її відсутність; переосмислюється за широким спектром кодів, апелює до полікультурного міфу. Це жива одухотворена, розумна, могутня, панхронотопічна, амбівалентна стосовно людей стихія з рисами живого, одухотвореного обличчя.

Іntenціонал міфологеми “земля“ пов'язаний з такими уявленнями міфологічного походження як земля – контрагент, дружина неба або його кохана (“А земля – як кохаюча жінка: все милому забула – вибачила. Крізь дощові сльози, – не обтираючи їх, – шепотінням щасливим на усміхи ясні відповідає“ [154, 559]). Ця пара є або породженням попереднього покоління богів (в давньогрецькій міфології), або передвічно існуючою. Так, у легенді “Скитський скарб“ від породження Землі – Ларти-діви й Неба – бога Зевса-Перуна “розпочався рід людський на берегах Бористенський. Від Таргітаоса, сина Ларти Бористеніди та Зевса Олімпійця почався

він“ [154, 552].

Земля виступає й компонентом опоестизованого пейзажу, у якому знаходить своє виявлення архетип степу в багатьох легендах із циклу “Легенди старокиївські“. Водночас це й Батьківщина, країна, держава – власне образ України через символ рідної землі та держави Київської Русі. У ньому відбивається проблема збереження національно-культурної ідентичності, яка реалізується у феномені “рідного“, “свого“ на противагу “чужому“, “ворожому“.

Земля – символ плодючості й схованка дорогоцінностей, бо “навесні... звіряє рука орача-ратая матері Землі зерно як дорогоцінний скарб“ [154, 450]. У земному лоні знаходять князь Володимир, Ларта-діва й Мелюзина срібні й золоті скарби, – з цим значенням співвідноситься еротична символіка землі. У землеробських народів, у тому числі й українців, із цією ідеєю асоціюється мотив посіяного й пророслого зерна, щорічного народження весни. Земля ставала розквітлою дівчиною, згодом нареченою, дружиною й матір’ю, яка народжує, оберігає, тобто земля наділялася магічними властивостями.

Любов до рідної землі лежить в основі формування одного з визначальних мотивів ментальності українців як антеїзм – сприймання образу землі (рідної землі, батьківщини) як невід’ємного онтологічного атрибуту людини. Смысл антеїзму як мотиву українського фольклору й літератури пов’язаний безпосередньо з давньогрецьким сюжетом. Звідси метафора – розкутість духу, непереможність, ці та подібні риси багато фольклорних та літературних персонажів-героїв черпали тільки зі своєї криниці – того шматочку землі, що називається малою Батьківщиною. Мотив антеїзму простежується в творах Н.Королевої, де персонажі (князі Володимир, Кий, Щек, Хорив, навіть міфічні – бог Пан) виявляють себе сміливими вояками, справжніми мужами і патріотами української землі.

У той же час земля – це медіарна зона між небом і потойбіччям, місце проживання людей; земля – медіарна зона і в горизонтальній проекції (серед вод світового океану), тобто земля – центр, відмінний сакралізованістю й чистотою, “священний ембріон Всесвіту“ [305, 127]. Відповідно до геоцентричної концепції – померлий має бути похований у рідній землі; земля поховання – священна, замкнута у своїх межах, тому земля – особливо могильна – і навіть бруд були берегами. Земля у слов’янській традиції протиставлена іншим елементам космосу як належна “своєму просторові“, тому поряд із іншими стихіями має всі підстави бути зарахованою до кола етноміфологем. Маючи позитивні якості, земля може набувати й негативних, бо на її теренах відбуваються війни, чиниться несправедливість (вбивства, самовбивства), отже, вона є місцем перебування трупів, скупчення крові (сцени з “Опойного диму“, “Таврійської баї“, “Мелюзини“). Але водночас земля вповні виявляє свою амбівалентність як сила, яка очищує й дарує життя.

Перехрещення стихій внаслідок пантеїстичності світогляду спостерігається і на прикладі інших образів-символів, зокрема - серця. Антична традиція, починаючи від Платона, розглядає серце як образ чуттєво-емоційних схильностей. В ранньому християнстві й середньовіччі (Августин) цей символ виступає основою духовності й моральності людини. Філософи античності та середньовіччя представили широкий спектр категорій, пов’язаних із “серцем“, серед яких виділяють любов, віру, пам’ять, інші моральні цінності. Образ серця виступає центром душевних сил людини.

“Однак образність і символічність, що властиві даним епохам, – на думку Н. Більчук, – не дозволили обґрунтувати філософські інтуїції щодо значення феномена “серце” для цілісного розуміння людини та всесвіту” [30, 8]. Т.Бовсунівська, розглядаючи романтичну концепцію феномену “серце”, відзначає злиття двох могутніх стихій: філософсько-книжної та народнописенної. Так, аналізуючи твори авторів-романтиків, вона відзначає, що О.Бодянський вважав серце “міфологічно-художнім образом чистоти й щирості” [31, 10], а Новицький “навіть людські переконання ставив в залежність від серця, для нього серце було мірою присутності безконечного в кінченному, мірою витонченості мистецтв” [31, 9-10].

У Н.Королевої образ серця (“*Quid est veritas?*”) проходить складні етапи метаморфізації. Воно набуває вегетативних рис овоча (породження земної стихії), зрештою перетворюється на стихію води (“впало сльозою, прозоре й чисте”), а згодом переходить у вогняну стихію (“маленький вогненний язичок”), яка є репрезентантом божественної “світляної зіниці”. Отже, весь вогонь серця як образ чуттєво-емоційних схильностей, що авторка влучно порівнює з “овочем, налитим солодощами”, Маріам кладе на олтар служіння вічній істині. Традиція античності поступається традиціям християнства: тілесне віддає перевагу духовному.

Серед чотирьох елементів Буття повітря часто розглядається як первинне. У давньогрецькій філософії завдяки його компресії виникає полум’я, а з нього – всі форми життя, тому ця міфологема виявляє себе у символах створення, як і похідний образ ураганного вітру. Це – символ світла, польоту, легкості, запаху й смаку, отже, символ волі.

Повітря в циклі “Легенди старокиївські” виступає могутньою володарюючою стихією, що може виступати руйнівною силою, ознакою рухливості природного світу, співпередвісником лиха (смерті, негоди). Таким виявом є змалювання бурі в легенді “Мелюзина”, яке передуює зустрічі Мелюзини з Гераклом. У легенді “Свангільд-князівна” взаємодія міфологем вогню, повітря та землі створює картину-вщучування нещасливої розв’язки: “Черкнув перстом вогненний знак тутешній володар Перун (Зевс) і кинув на землю пригорщу стріл”, “аж небо зітхнуло з далекого далека”, “земля загорнулася в темно-синю керу” [154, 490].

Повітря у вигляді подуву чи дихання пов’язане з принципом життя, життєдайним духом, еманациєю. Цей мотив представлений у багатьох космогонічних міфах. Вітер як завихрення повітря великої потужності (ураган) сам по собі асоціюється в міфологіях з грубими хаотичними силами, сферою діяльності титанів і кіклопів, які є володарями цих стихій (“троє сторуких Гекатонхеїренів над землетрусами, морськими хуртовинами та земськими бурями панують” [154, 477]).

Повітря виступає й космічною ахронотопічною силою, яка видаляє сліди часового, нетривкого буття органічних форм, включаючи людей, на землі. Воно може виступати медіатором між реальним й ірреальними світами, світом живих і мертвих, невід’ємною частиною світобудови. Загалом – це образ вільної, невтриманої, стрімкої стихії, з вираженими рисами анімізму, компонентом опоетизованих полісвіттів, який є просторовим локалізатором.

Змінюються покоління, швидко циклічно плине час, який в “Легендах” має всі ознаки міфологічного, але образ рідної землі, Батьківщини залишається без змін. Взаємодія етноміфологем води, землі, повітря й вогню дозволяє усвідомити образ

України як давньої держави, що своїм пракорінням сягає прадавньої доби, золотого віку часу, коли не було чвар і несправедливості, коли жили “дикі люде”.

Типологічний аналіз творчості Н.Королевої та поетів “Празької школи” був здійснений у підрозділі 1.2 (див.: сс. 27-30) та підрозділі 3.1 (див.: с. 85). Але на відміну від письменників “Празької школи” національний міф у “Легендах старокиївських” Наталени Королевої репрезентує зовсім інші тлумачення.

У творах Н.Королевої постійна боротьба Хаосу й Космосу відповідно до парадоксальної слов’янської парадигми “відродження через загибель” призводить до безперервного розвитку життя на українських землях. Космологічні мотиви, проаналізовані під кутом зору взаємодії першоелементів Буття, виявляють себе багатокомпонентними та багатозначними конструктами.

Так, образ-міфологема води в поетичному світі Н.Королевої постає міцною володарюючою стихією світостворення, амбівалентною стосовно людей, самодостатньою, що належить гармонійному “анімо-анімаційному світу” природи, і перш за все лону матері-землі. Античні персонажі міфологічного походження по-різному обживаються чи співвідносяться з водною стихією. З водною стихією співвідносяться моменти розпачу Свангільд (“Свангільд-князівна”) і Антонії (“Останній бог”). Сльози центавреси Гіппії (“Таврійська бай”) матеріалізуються в “рожеву перлу”, стають символом пам’яті.

Інтенціонал образу “вогонь” у творчості письменниці ґрунтується на таких уявленнях: подібно до води, вогонь – символ перетворення і переродження, земна іпостась сонця – світлосяйного Фойбоса. Стихія вогню виявляє себе через блискавку, що є атрибутом Зевса (“Скитський скарб”, “Мелюзина”). Це – символ очищення й зруйнування сил зла, адже влада сонця трактується як перемога над силами зла, темряви, очищення – засіб досягнення тріумфу сонця (“На Делосі”). Таємничий обряд народження сонячного бога (“На Делосі”) своїм корінням сягає античних космогонічних мотивів: правічних уявлень про темний Хаос, з якого народжується світла Гармонія. У цьому обряді знаходить своє виявлення міфологема божества, що вмирає і воскресає.

Образ-міфологема землі у творах Н.Королевої виступає у багатьох іпостасях. У ньому відбивається проблема збереження національно-культурної ідентичності, яка реалізується у феномені “рідного” на протигагу “чужому”. Принцип антеїзму, що бере витоки у давньогрецькій традиції, лежить в основі формування одного з визначальних мотивів ментальності українців. Це простежується в творах Н. Королевої, де персонажі (князі Володимир, Кий, Щек, Хорив, навіть міфічні – бог Пан) виявляють себе сміливими вояками, справжніми мужами і патріотами української землі. Мелюзина пов’язана з міфологемою землі через хтонічну природу

Міфологема “повітря” в художньому світі Наталени Королевої теж виявляє себе через античних персонажів. Воно є співпередвісником лиха (буря в легенді “Мелюзина”, яка передує зустрічі Мелюзини з Гераклом). У легенді “Свангільд-князівна” взаємодія міфологем вогню, повітря та землі створює картину-віщування нещасливої розв’язки.

Кросхронотопність у змалюванні стихій дозволяє говорити про взаємопов’язаність цих явищ як у природі, так і в “творчому мікрокосмі”

письменниці. Так, образ серця (“Quid est veritas?”) проходить складні етапи метаморфізації: набуває вегетативних рис овоча, перетворюється на стихію води, а згодом переходить у вогняну стихію. Весь вогонь серця як образ чуттєво-емоційних схильностей Маріам кладе на олтар служіння вічній істині. Традиція античності поступається традиціям християнства: тілесне віддає перевагу духовному.

3.3. Міфологема долі

Одним із головних лейтмотивів творчості Н.Королевої є міфологема долі, яка представлена у більшості повістей і легенд і має різноманітні вияви.

Досліджуючи давньогрецьку міфологему долі, багато вчених, зокрема В.Горан, розглядали як еволюцію цього поняття, так і реалізацію його у тогочасному суспільстві. Аналізуючи при цьому аспект трансформації цього явища впродовж різних епох розвитку давніх цивілізацій, починаючи від Давнього Єгипту, Хеттського царства, Шумерської держави, закінчуючи Давньою Грецією й Давнім Римом. Розглядаючи давні матеріали, В.Горан відзначав різноманітність вияву цього поняття, символ якого – терези – був знаком божественної гармонії, а вершителями долі були найвищі жерці, а то навіть і боги [74, 34-36]. У давньогрецькій державі, зокрема в період розквіту трагедійного мистецтва, поняття долі співвідносилось із поняттям фатуму. В основі сюжету таких творів був гострий конфлікт, коли доля головного героя залежала від рішення вищої сили, яку уособлювали богині Мойри (або Парки). Вступаючи у будь-яку боротьбу, герой завжди виконував те, що йому було накреслено. Навіть головний бог – Зевс – був залежним від божеств долі, рішення яких змінам не підлягало [74, 156-158].

Гносеогенний підхід до розуміння природи уявлень про долю полягав у тому, що “ідея долі виникає як результат усвідомлення людиною необхідності, через яку відбуваються деякі природні процеси; наприклад, зміна пір року або цикли народження й смерті” [74, 78]. У силовому полі античних міфів віра в долю, передбачення, віщування відігравала основну роль. Цей фактор виступав основою глибокого трагізму античних героїв, воля і вчинки яких підпорядковані волі богів.

Міфологема долі є одним із стрижневих чинників життя держави і кожної людини взагалі. Однак, це поняття в античному та слов'янському світах не було тотожним. Ще в VIст. Прокопій Кесарійський із здивуванням констатував, що слов'яни (склавини та анти) “не знають долі (фатуму) і зовсім не визнають, аби вона мала якусь силу над людьми” [122, 316]. Ю.Карпенко зауважує, що поява категорії доля “свідчення того, що язичництво вийшло на новий етап свого розвитку... разом з ідеєю долі у слов'янське язичницьке світобачення увійшла ідея Добра і Зла, якої раніше не було” [122, 11]. В Україні до того ж “доля” завжди була тотожна поняттю “щастя” (звідки й вираз “щастя-доля” у переважній кількості фольклорних матеріалів).

Взагалі міфологема долі в творах Н.Королевої є розширеним, набуває багатьох полівалентних значень: фактор невідворотності, і невід'ємна частина людського буття – жереб; втілюється через показ розбудови рідної держави або вирок божий; показ “смертельності” божества; виступає символом вибору власного життєвого шляху героями; поєднанням давньогрецького фатуму й пошуку власного шляху; належність до чоловічого чи жіночого світів; використовується у значенні “щастя”.

У творчості Наталени Королевої *доля як фактор невідворотності, і невід'ємна частина людського буття*, починаючи з античних часів, простежується послідовно в багатьох епізодах. Так, у повісті “Сон тіні” Антіной, син імператора Елія Адріана, майбутній цезар, незважаючи на молодий вік, у роздумах про майбутнє, розмірковує

про долю під час студіювання “найглибших містерій релігій всіх народів світу”: “Чи не панує над ними [богами – примітка моя, К.Б.] всіма невмолима, невідворотна сліпа Мойра, яка не бачить того, що чинить? І тих богів так багато! І вони ворогують, як люди, між собою: Хронос – із Зевсом, Зевс – з титанами, Фойбос карає Марсія, безжально й несправедливо, Атене – Арахну... Чи ті боги тремтять, щоб хтось у них, “всемогутніх“, не вирвав тієї влади, яку люди приписують їм?”[154, 66]. Образи богів співвідносяться з образами правителів, які тремтять за владу, що делегується їм простими смертними, а образ “невідвортної сліпої Мойри“ потрактовується як поняття долі-фатуму, яку, за народним прислів'ям, “і конем не об'їдеш“.

В іншому творі (“Свангільд–князівна“) долі головних персонажів Свангільд (“долю не кинеш по дорозі: вона – все при тобі“[154, 486]) і Путятича (“жабний камінь“ – то доля моя“[154, 488]) також співвіднесені з давньогрецьким фатумом. Поняття долі як фатуму співвідноситься, як бачимо, з символом-дарунком при народженні, яким є “жабний камінь” Путятича. Сам герой говорить: “А про долю хто ж знати може, відкіль вона приходить і куди провадить?!”[154, 488] Гордим змалку був персонаж, “не бажав він можливого, а лише самого недосяжного”[154, 488]. Однак, символ долі не врятував його від стріли Свангільд, а навпаки “в саме серце юнакові пробився його талісман”[154, 492]. Отже, символ долі виступає у творі як втілення долі-фатуму, оскільки обійти власну долю персонаж не зміг. А порівняння фольклорного походження – “біла лілея” Свангільд і “стрункий тополь” Путятич виступають у творі символами, що вказують на нещасливу розв'язку. Лілея завжди уособлюється із символом чистоти, цноти, але й страждань[111, 98], тополь є символом краси, але, водночас, і самотності[111, 132].

Доля розглядається в контексті *пошуку й вибору особистого життєвого шляху*. Показовим в цьому плані є легенда “Мелюзина“. Головна героїня цього твору, чекаючи на свого судженого, якого вона сама собі нафантазувала, починає “нитку й думку свою сукати“. У мотиві пряжі завжди знаходила своє уособлення міфологема безперервності людського буття. Використовуючи цей мотив, що співвідносився з діяльністю мойр, що завжди “пряли” людські долі, і відрізали нитку в певний момент [74, 165], Н.Королева показує самостійну відмову героїні від призначеного їй у житті. Пісня Мелюзини підтверджує її наміри:

–Люба ж ти, нене,
Прясти не можу!
Ниточки рвуться,
Руки трясуться,
Матінко люба.

У цьому творі відбувається своєрідна трансформація мотиву “доля як щастя”. Дуже великою образою й святотатством, на нашу думку, є слова Мелюзини, яка заради того, щоб залишитися молодою й вродливою навіки, пропонує взамін своє щастя. Втіленням гордоців і зневаги до людей показує свою героїню авторка. Батька свого Мелюзина не знає, але, бажаючи собі долі, вищої, ніж у звичайних людей, вона дорівнює себе до богів, виголошуючи Зевса своїм батьком. Через те, так званий “батько” карає не тільки її. Розірвана нитка долі Мелюзини у символічному значенні репрезентує не тільки символом скалічення нею власної долі, а в ширшому

контексті віщує нещасливе життя її нащадків.

Міфологема долі виявляється у творах не тільки у показі життя однієї особи чи людського роду, а й втілюється підчас *показу шляху розбудови держави*. Герої “Легенд старокиївських” княгиня Ольга, князі Володимир і Аскольд шляхом наполегливого шукання й власної волі, прислухаючись до порад (іноді навіть божественних істот – бога Пана), будують і зміцнюють слов’янську державу, надають їй могутності й сили. Так, розглядаючи образ княгині Ольги, бачимо, що вона є сильною духом і тілом жінкою, яка “до озброєних походів за перші роки свого вдовства звикла” (“Шинкарівна”) [154, 585]. Ця деталь, з одного боку, свідчить про рівноправність жінки й чоловіка в слов’янському світі. А з іншого, Н. Королева показує можливість для осіб жіночої статі обирати як власну долю, так і опікуватися долею цілої держави. Адже княгиня по смерті чоловіка не відмовляється бути на чолі держави.

Героїня наполегливо й твердо вершить правління Київською Руссю. Це дуже мудра й красива жінка, що є уособленням не просто матері, а – ширше, Руської землі, символом держави. “Сам базилевс, Константин Порфирогенет” відзивався про неї, як про “красну з лица й вельми мудру” [154, 502]. Іншій героїні твору – Анастасії – “слов’янська архонтиса” здається дуже не тільки красивою зовні, а насамперед душевно сильною й гордою. Незважаючи на те, що для княгині “вже починався серпень жіночого віку, однак та осінь була така погожа, золота й принадна, що перед нею блідли й весняні чари дівочої вроди” [154, 502]. Княгиня Ольга уособлює собою найкращі риси українського жіноцтва, є найвиразнішим втіленням архетипу Великої Матері й яскравим прикладом власного вибору своєї долі.

Міфологема долі як *вирок божий* репрезентована у творах “Мелюзина” та “Скитський скарб”. Зевс, що виступає уособленням вищої сили, провіщає майбутню долю українцям, яка пов’язується зі скарбом кіммерійським: “золотим плугом, ярмом та сокирою й мискою”: “хліборобами будуть нащадки... – вказав на золотий плуг. Але ж ходитимуть самі в ярмі! Що ж “лукострільцем” ти [Мелюзино] молодшого свого назвала – борна й війна не переведуться на землі цій” [154, 564]. Віщування долі України авторка вкладає також в уста персоніфікованого символу України, старого Батька–Бористена: “Вічно скитський скарб жадобу неситу на край цей вбогий, – багатий! – манитиме, кров’ю-сльозами його zalиватиме...” [154, 555].

Водночас доля усвідомлюється Н. Королевою не тільки як вияв давньогрецького концепту *фатуму*, а в більш осучасненому значенні, оскільки виступає також *символом вибору власного життєвого шляху її героями*. Пошуки героїв на шляху до освоєння, здобуття нового, невідомого завжди були найрізноманітнішими, мали в собі різне підґрунтя. Вже у найдавніших жанрах – міфах, легендах і казках, вибір життєвого шляху пов’язувався з рядом завдань, що пропонувалися для перевірки героїв на сміливість, завзятість, витривалість, відданість.

Головна героїня Анастасія (“Путь спасіння”) обирає долю сама. Не бажаючи коритися базилевсу Юстиніану, дівчина свідомо розуміє, що життя в пустелі – нелегке, з багатьма випробуваннями. Важливим елементом при цьому є подорож на кораблі. За міфологічною символікою це – шлях у потойбіччя з метою воскресіння в

майбутньому. Отже, героїня проходить шлях від профаналізації до сакралізації через ініціацію: від одного світу – світського життя – до монашого світу усамітнення.

Інша героїня - Свангільд (“Свангільд–князівна“) безпримусово дає клятву жриці над священним вартаном, усвідомлюючи, що тим самим втрачає можливість бути щасливою у шлюбі, мати сім’ю і продовження в вічності у своїх дітях. Подруги Арга й Опіда (“На Делосі“) стають “жрекинями“ бога Аполлона з власної волі, хоча мають змогу відмовитися від цього й мати звичайне сімейне життя.

Міфологема долі у цих творах виявляється через проблему вибору. Витоки її накреслюється вже в ранній добі античності – у поемах Гомера. Рішення героїнь Н. Королевої нагадує рішення Ахілла з “Іліади” Гомера, коли його мати – богиня Фетида – пропонує йому два шляхи: участь у війні, смерть і вічну славу або спокійне подружнє життя, нічим особливим не відмічене [73, 78]. Герой Гомера й героїні Королевої обирають “смерть” для людського світу: фізичну чи символічну, наперед знаючи, що чекає на них в тих, інших, світах. Можна відмітити й елемент трансформації античних уявлень про вибір. У Гомера тільки чоловіки мали можливість обирати, за жінок також вирішували чоловіки. У творах Н.Королевої акценти зміщуються в бік жіночій статі. у більшості випадків жінкам надається можливість вибору, думка чоловіка при цьому до уваги не береться.

Так, Маріам з Магдали (“Quid est veritas?“), відмовившись від світського безтурботного життя тіверіадської гетери, стає боронителькою келиха Святого Грааля й служителькою Вічного Світла. Випробування Маріам схожі зі схемою народних казок: тричі (або й більше) персонажу пропонуються варіанти вибору своєї долі (наприклад, мотиви вибору героєм долі на роздоріжжі перед каменем) [280]. Замінником такого каменя у творі “Quid est veritas?“ й остаточним місцем вибору долі є гори.

Роздуми Маріам тривають досить довго. Не один день і навіть не місяць потрібні були Маріам для того, щоб остаточно усвідомити: життєвий шлях, накреслений для неї долею, – це шлях усамітнення й відмови від земного щастя, кохання, усіх світських благостей. Поняття долі потрактовується героїнею спочатку як вільна можливість обирати свій шлях: “вибрала я іншу участь... іншу долю... що не відіймуться від мене...” [139, 142].

Одного разу розірвавши стосунки з коханим, Каєм Понтієм, Маріам відчуває “небезпеку“ їх повернення, тому вступає у “боротьбу“ з Мойрами, не будучи впевненою у перемозі: “Сліпа Мойра, що перед нею схиляють голови самі боги?... чи ж не марна боротьба з Долею ... і власним серцем?“ [139, 123]. Апелювання до давньогрецького образу Мойр вказує на боротьбу в свідомості дівчини поганства (в даному випадку – античності) й християнства. Дівчина знаходить у собі сили протистояти їх натиску і виходить переможницею цього змагання. Отже, з одного боку, античний фатум зазнає трансформації: героїня може сама обирати життєвий шлях, бо її девізом є слова: “Переможений буде лише той, хто не хоче перемоги“ [139, 123]. Кай залишається найпрекраснішим спогадом, омріяним божеством земного кохання, навіки для неї недоступним. Однак, з іншого боку, наприкінці твору міфологема долі все-таки має співвіднесення з давньогрецьким поняттям фатуму, адже, остаточним переконанням героїні є те, що долі “не уникнеш, не

розійдешся з нею й не обминеш“ [140, 113]. Тим самим героїня проголошує вище накреслення долі для неї, до розуміння якого вона йшла дуже довго.

Міфомотив долі виявляється також через показ “смертельності“ божества, підкреслюючи думку, що задля влади представники вищих верств суспільства готові відправити на смерть собі подібних. Антіной гине, а Ізі, його наречена, шляхом довгого шукання, віднаходить свою долю, яка полягає в служінні іншим людям, і повертається до рідної Александрії. Людиною, що вказує на її справжнє місце у житті, який допомагає повернутися до справжнього життя, а відтак і віднайти долю – стає для неї давня подруга – гетера Хризіс. Саме її слова: “Мистець в тобі оплакує невтішно мистецтво, без якого для нього не має життя! Прийди до тьми, Ізі! Прокинься від тяжкої змори! Стань, справді “видющою“!“ [150, XVIII, 25] – наворачують дівчину на шлях, призначений для неї долею.

До визнання цієї істини героїня іде шляхом довгих роздумів. Нічний час вказує на невпевність її думок, це ще підсилюється моментом, коли вона заплющує очі, тобто за міфопоетичною традицією, заглиблюється в підвалини власної душі. Однак, кінець твору: “Ізі змахнула рукою сльози, розплющила очі: ніч вже минула... Сходило сонце нового дня“ [150, XVIII, 26], - вказує на остаточну перемогу розуму в душі дівчини, твердість її рішення бути сильною, перемогу над собою і сміливий погляд у майбутнє, бо почалась нова епоха в її житті. Дівчина свідомо обирає власну долю.

Яскраво виявлена міфологема долі в творі “З казок життя: Роксоляна“. Навіть прийнявши Коран, героїня не стає слухняною, типовою представницею мусульманського світу. Тобто “Роксоляна” не просто вливається у новий для неї світ, а трансформує його, вимагаючи підкорення собі. Готовність героїні стати на бій із цілим світом, залишаючись вільною, нескоренною, бажаючи власноруч обирати свою долю, захищаючи своє кохання свідчить про те, що цей образ дійсно втілює в собі мономіф, оскільки замість власного скорення новому простору, змушує його підкоритися їй. Героїні вдається все:

“І збулась неймовірна казка. Стала дійсністю фантастична мрія... Зрештою, трапляється це в житті частійш, як гадають. Треба тільки мати на те трохи сміливості й відступити від шаблону.

- Життя дає себе окульбачити, а доля – керувати собою! – сміється щасливо Роксоляна, нині “ Гуррем–султан“ [146, 41].

Міфологема долі виявляється при цьому вже не як вияв давньогрецького фатума, а як наслідок сильної волі й беззастережної віри в себе й свої можливості. У сцені випробування її Сулейманом “владою і троном“ героїня змальовується іронічною (“Дивний з тебе лицар! – глузливо всміхається Роксоляна“ [146, 38]) й самодостатньою (– Я? Рабою? – аж руки притиснула до серця. – Чи ж я не маю зброї?“ [146, 39]). Дівчина доводить, що матеріальний світ не є превалюючою субстанцією для неї, адже заради духовних цінностей (насамперед заради справжнього кохання) вона готова зректися всього земного, піти на смерть, не потребує ані влади, ані султанської ласки (“Смерть – увільнення...“ [146, 39]). Ось у чому полягає її безмежна влада над Сулейманом, а отже й над усім мусульманським світом – насамперед, у щирості й відданості, прямоті й чесності з ним і (насамперед!) з самою собою. У цьому епізоді її постать дорівнює повітряній, небесній,

чоловічій стихії, набуваючи рис надлюдської істоти, справжнього божества волі й нескоренності. Це зайвий раз свідчить про виконання нею місії культурного героя, однак, при цьому наголошується на власному життєвому виборі, на відміну від інших евергетів, що діють завжди на вимогу богів.

Герої Н.Королевої намагаються пізнати себе, знайти Бога (або гармонію) в душі, а, отже, і свою долю – місце у безмежному Всесвіті, що дозволяє трактувати життєвий шлях кожного персонажа як показ самовдосконалення, ідеалізації особистості, підкреслює переважання світлих ідеалів у їхніх душах. Саме це дозволяло прижиттєвим критикам відзначати високодуховність творів письменниці, ставити їх за приклад тогочасному поколінню епохи модернізму, ідеалами якої ставали здебільшого мотиви деструкції й руйнації.

Загалом творчість Н. Королевої свідчить про те, що у більшості її повістей і новел визначальною є проблема пізнання Бога, Всесвіту і людини. Її герої – божества, видатні особистості: князі й княгині, воїни й амазонки, жерці й жрекині – однаково наполегливо шукають своє місце у своєму світі. За потребою вони навіть освоюють чужі профанні світи (освоєння нових земель): скит Боризес, амазонка Томіріса, Свангільд–князівна та її брати Кнів (Кий), Щек і Хорив. При необхідності вони потрапляють навіть у сакральну сферу, стаючи жрицями й служителями культів: Маріам з Магдали, Ізі, Арга й Опіда, центавреса Гіппія, Монтанус і Антонія

Міфологема долі представлена в творчості Н.Королевої у найрізноманітніших виявах, як-от:

- жереб: Путятич (“Свангільд–князівна”);
- доля як символ вибору власного життєвого шляху героями: Анастасія (“Путь спасіння”) обирає долю сама, не бажаючи коритися Юстиніану; Свангільд (“Свангільд–князівна”) безпримусово дає клятву жриці над священним вартаном, а Арга і Опіда (“На Делосі”) стають “жрекинями” бога Аполлона з власної волі, Роксоляна обирає шлях кохання і відданості (“З казок життя: Роксоляна”), Ізі повертається до творчості (“Останній бог”);
- доля як поєднання давньогрецького фатуму й пошуку власного шляху: на прикладі Маріам з Магдали (“Quid est veritas?”),
- доля як вирок божий: героїні “Свангільд–князівни” й “Мелюзини”
- доля рідної Батьківщини, держави через показ їхньої розбудови: персонажі легенд “Володимирове срібло”, “Шинкарівна”, “Мелюзина”, “Скитський скарб”;
- доля через належність до чоловічого чи жіночого світів: “Таврійська бай”, “Володимирове срібло”, “Скитський скарб”, “Свангільд–князівна”;
- долю як щастя: “Мелюзина”, “Скитський скарб”.

Всі вияви міфологеми свідчать про те, що Н.Королева у своїй творчості зверталась до античного трактування поняття “доля”. Однак, у творчості письменниці ця міфологема виявляється у синтезі з давньослов’янськими уявленнями. Це значним чином розширює спектр використання цього міфомотиву,

надає творам більшої глибини й виразності.

3.4. Реалізація античних мотивів у структурі ритуалу переходу

Пошук життєвого шляху є одвічною проблемою людства, має різноманітні вияви в мистецтві, зокрема в літературі. Філософія екзистенціалізму, яка стала однією з провідних світоглядних концепцій у XX столітті (С.К'єркегор, М.Гайдеггер, К.Ясперс, М.Мерло-Понті), на перший план виводить так звану "ситуацію вибору" (К.Ясперс). Завдяки частому використанню її у своїх творах більшість письменників втілюють власні погляди на світ, тим самим визначаючи свої аксіологічні, онтологічні й гносеологічні орієнтири.

Аналіз міфів античної доби доводить, що, поставлені в ситуацію вибору, герої здійснюють ритуал переходу. Так чинять Тезей, Персей і Геракл, здійснюючи подвиги в ім'я всього грецького народу. Такий вибір роблять Ахіллес і Гектор, віддаючи перевагу смерті й безсмертній славі у століттях, відмовляючись від спокійного, розміреного сімейного життя. З іншого боку, ритуал переходу бере свій початок із аграрних міфів, що в основі мають народження, буяння, вмирання й новітнє воскресіння природи (міфи про Діоніса, Адоніса, Клітію та ін.).

На сучасному етапі ситуація вибору, проголошена філософією екзистенціалізму, є одним із виявів обряду переходу, концепція якого найгрунтовніше розроблена А. ван Геннепом. Згідно з нею "ритми життя людини (мікрокосму) і ритми всесвіту (макрокосму) реалізуються у серії ритуалів особливої структури, так званих *rites de passage* – ритуалів переходу" [54, 63–64]. Ідея триланкової структури цих обрядів, запропонована вченим, виділяє такі фази: сепарація-відокремлення (передлімінарна), обряди порогові, переправлення або переходу (лімінарна), обряди з'єднання-агрегації (післялімінарна). Головними концептами ритуалу переходу в творах Наталени Королевої виступають міфологеми шляху (мандрівництва), гори, печери, лабіринту, статуї чи каменю (скам'яніння).

Міфологема шляху у творах Н.Королевої виявляє себе насамперед через мотив мандрівництва. Цей феномен, з моменту його виникнення, увібрав у себе просторові уявлення, характерні для попередніх культурних епох, починаючи з властивих архаїчному мисленню. Перехід просторових уявлень у морально-оцінні в народному світогляді неминуче був пов'язаний із загальною сакралізацією природи і всього буття людини. Припущення про магічну співпричетність всіх явищ людського життя (Л. Леві-Брюль, Дж. Кемпбел) спочатку стосувалося одинично-конкретних предметів і уявлень, причому одними з перших одержали міфологічне визначення і тлумачення саме уявлення про шлях, дорогу, мандри (В.Я. Пропп, М.М. Бахтін). Варипаєв О.М. стверджує: "Головною проблемою при дослідженні феномена мандрівництва є те, що аж до перших десятиліть XX сторіччя не було достатнього корпусу культурологічних і філософських робіт, які акцентували б увагу на впливі мандрівництва на культурну свідомість, на виявленні його як категорії аналізу, показової для культурного дискурсу" [45, 18].

Тема здоланості часу й простору розвивається у Наталени Королевої в двох аспектах. По-перше, це біологічна зміна форм, продовження життя в потомстві. Друга форма співзвучна з темою "Пам'ятника" Горация – здатність відновити минуле в пам'яті. Міфологема шляху в творах Н.Королевої ("Легенди старокиївські")

, “Сон тіні”, “Останній бог”, “Предок”, “Quid est veritas?”) виявляє себе як подорож у часі. Це шлях – навздогін часу, що минає, услід за втраченим і ніколи не наздогнаним минулим. Такими прикладами можуть слугувати подорож Боризеса в пошуках сенсу життя (“Таврійська бай”), подорож Гашти шляхом тисячоліть уві сні (“Опойний дим”), круговерть подорожі Ізі (“Сон тіні”, “Останній бог”), Арги й Опіди (“На Делосі”), Карлоса (“Предок”), Маріам (“Quid est veritas?”) та інших. К. Ісупов відзначає, що “шлях вглиб віків треба сприймати не як деяку лінію, спрямовану в минуле, але як спіраль, в кожному витку якої минуле й прийдешнє нерозривно поєднані, спіраль, що йде в безкінечність, у безодню” [179, 432]. Відповідність цій думці знаходимо в творчості Н.Королевої: сюжетні лінії творів є не тільки лінійним шляхом вглиб тисячоліть, а розглядаються в контексті нерозривного розвитку людства, зокрема української історії, як-от:

- розповідь Пана про своє минуле (“Володимирове срібло”);
- бачення Володимиром Пракиєва у чарівному люстерці (“Володимирове срібло”),
- символ метелика, про якого згадується у ліричній передмові до “Легенд“, у світовій культурі є символом “душі, що вивільняється з тіла в момент смерті: “На крильцях баревних метеликів відлетіло у вирій літо” [154, 438].

Природний цикл гусені, кокона і метелика символізує “життя, смерть та воскресіння” [154, 89]. Починаючи цикл “Легенди старокиївські” символом метелика, авторка намагається поєднати минуле з сучасністю, показуючи безперервний рух, але вказуючи на те, що безтурботне життя, схоже на мрію, здає свої позиції: “Ах, щорік все їх меншає, цих безтурботних істот, що живуть квітами й сонцем” [154, 438]. Люди стають жорстокішими, “які так намагаються вигнати все, що має крила, барву, усміх, відблиск радості” [154, 438]. Міфологема безперервного циклу земного життя, втілена в образі метелика, уособлює постійне зменшення років, відпущених людям на цій Землі.

Неспівмірність плану зображення планові вираження сприяє єдиному “виходові” творів за межі історичної доби у “позачасові” виміри. Шлях, путь – міфологема руху, просторово-часової орієнтації й мети; аспект смислу життя й вектор історії набувають у творах письменниці особливо значимого наповнення за допомогою слів-сигналів: пора, межа, перехрестя, центр, край, дороговказ (“кам’яна баба“, хрест), спіраль, стріла, повернення, обрій, горизонталь/ вертикаль, поле, стежка, гора.

У хронотопі шляху в творчості Н.Королевої узагальнені всі способи подолання і обживання простору: від побутових форм подорожі (пошук долі Боризесом і Маріам), пригодництва (подвиги Геракла), до маргінальних екстремумів відходу: усамітнення (ченці Києво-Печерської лаври), вигнання (примусове відправлення до далекої мандрівки центавреси Гіппії через десакралізацію простору), втечі (Пан та інші природні істоти – німфи, дріади, Главк втікають від людей, опосєних жорстокістю; Анастасія втікає від кохання Юстиніана і отримує спокій в пустелі, ставши по смерті святою). У творчості Н.Королевої знаходимо відбиток великого переселення народів через мандри “скитів“, амазонок. В основі багатьох творів лежить розповідь про першопрохідців. Таким є шлях Боризеса, віднайдення нового

світу – Київської Русі легендарними Києм, Щемом, Хоривом та Либіддю, мандрівка княгині Ольги та князя Володимира до Константинополя через Тавриду. Ці вияви насичують міфологему шляху “енергією пасіонарного ентузіазму, скорботою по вільному простору і гостротою історіософського переживання шляху як провіденціально заданого і загаданого шляху в національне чи загальнолюдське майбутнє” [179, 534].

Лейтмотивом роману Наталени Королевої “*Quid est veritas?*” є пошук єдино вірного життєвого шляху людини, намагання знайти відповідь на відвічне питання людської цивілізації, що винесено у заголовок – “Що є істина?” Авторка пропонує читачам своє бачення пошуків духовного вдосконалення особистостей. Але чи реально на це питання відповісти однозначно? Н.Королева описує різні варіанти трактування цієї проблеми, кожний із персонажів твору своїм життєвим шляхом пропонує “свої” відповіді. Багатоваріантність і строкатість таких тлумачень трактується авторкою як вияв індивідуалізму кожної особистості, показує безмежність і поліфонічність вирішень людської долі, поліваріантність палітри духовних концептів. Це є суголосним перехідним епохам, оскільки, як зазначає Я. Поліщук: “Літературний герой доби зламу століть [в даному творі маємо на увазі помежів’я між язичництвом і християнством, курсив мій – К.Б.] постає як цілком виразно міфологізований тип” [267, 34].

Шлях до усвідомлення вищості, обраності є для головної героїні твору, Маріам з Магдали тернистим, важким, з багатьма випробуваннями. Одним із головних літературних мотивів тут постає “генезійський топос *peregrinatio vitae*”, який досліджував у літературознавстві С.Бабич. Він зазначав, під цим поняттям розуміється “життя як мандри, що визначає екзистенційний модус людини-мандрівника, яка піддавалась внутрішнім перетворенням, постійно шукаючи нової мети, досконалих образів дому або небесної вітчизни” [14, 22].

Героїня поступово знаходить єдино вірний шлях, що полягає у служінні Вищому Світлу. Але усвідомлення коштує їй нелегких випробувань, коли тільки шляхом довгих заглиблених роздумів (фаза сепарації), відмови від всіх радощів земного світу (власне перехід) для неї відкривається “світло вічної любові” (відбувається сегрегація).

Передлімінальна стадія постійно відбувається у ситуаціях помежів’я, до того ж вона триразова – схожа на ритуал відмови від всього людського під час постриження дівчат в монахині. Героїня починає розуміти, що почуття до Кая “надто малосилий смолоскип, що спалахне й вигорить, примеркне й... зачадить!... Мусить бути інше негасиме світло!” [139, 113]. Перший раз Маріам доходить висновку остаточно припинити взаємини з Каєм, знаходячись у лектиці, тобто поміж небом і землею, між двома просторами, тим більше у стані напівсвідомому, схожому на сновидіння. Другий раз це відбувається, коли її запрошує до себе Понтія Прокула, мати коханого хлопця. Розмова відбувається в ситуації чужого, неосвоєного Марією простору – палатах прокуратора, зокрема таблінумі, від входження до якого, шляхом поєднання з Каєм, дівчина свідомо відмовляється вдруге. Але при тому Маріам пояснює, що відкидає любов юнака не через відсутність кохання з власного боку, а через вибір “іншої долі”, тобто через інше покликання.

Символ гори за міфопоетичною символікою є трансформацією світового дерева, образом світу, а іноді й “моделлю Всесвіту, в якій відображені всі основні елементи і параметри космічної побудови” [220, 311]. Водночас, гора, за народними уявленнями, виступає символом світової осі, єднання неба і землі; є символом множинності, розширення універсуму, розпаду і матеріалізації, горя і печалі. Міфологема гори може бути поліфункціональною, несе в собі як позитивну, так і негативну конотацію: з цими особливостями пов’язані амбівалентні мотиви гори як входу до нижнього світу (минулого) або до верхнього світу (майбутнього), оскільки гора є серединою (теперішнім) за загальною міфопоетичною картиною світу [220, 314-315]. Саме в горах на героїню Н.Королевої чекає найсуворіше випробування, яке безпосередньо пов’язане з вищеозначеними мотивами: піднятися на найвищий, сакральний шабель чи назавжди поринути у небуття – потойбічний світ; йти до майбутнього чи назавжди лишитися в минулому.

Героїня проходить випробування Каєм і втретє, коли в горах “Castellum Montes Securi (або Mont Salvat)” його привид “кидає до Магдалининих ніг мінливу чудову казку щастя... своє кохання” [140, 101]. Остаточне розуміння короткочасності субстанції любові–пристрасті дозволяє героїні в третій раз, тепер вже навечно, відмовитися “від шалу палкого, але скороминущого кохання” [140, 101], – місце серця у героїні назавжди заступає розум.

Інший образ, який з’являється для перевірки почуттів героїні, є абсолютно несподіваним. Це – Йосиф Ариматейський. Маріам вперше для себе усвідомлює, що поруч нього вона могла б мати любов–спокій: “Якою справді божественною гармонією бриніли б струни тієї справжньої Орфесової ліри приязні... Які чарівні й неминущі світи незваної глибокої мудрості, необмеженого знання, глибоких таємниць міг їй показати той аргонавт духу” [140, 101]. Алюзії до античності посилюють сприйняття образу. Ще один варіант життєвої дороги пропонується героїні, але він є також нездійсненним, оскільки вороття назад для неї немає.

Два чоловічі образи, Кая й Йосипа, є дуже різноплановими і по-своєму привабливими. Вони настільки психологічно сильно впливають на свідомість героїні, що, опинившись в помежовій ситуації вибору поміж профанним, людським життям і сакральним служінням вічності. Дівчина вагається, їй дуже важко зробити остаточний крок. Психологізм ситуації посилюється символічним образом келеха як “ярма... добровільно взятого” [140, 100], але з іншого боку, рішення, прийняте добровільно, не може бути ярмом. І тільки усвідомивши це: “Я й понесу його, бо взялася нести його з власної волі!” [140, 100] – героїня нарешті остаточно знаходить вихід із кризової ситуації.

Тільки обравши єдиний правильний шлях для себе, Маріам бачить те помежів’я – безодню у вигляді “самого краю скелястого берега ставу, чорного, непроглядного, як відвічна ніч, нерухомого, як смерть” [140, 102]. Якщо б героїня обрала інший шлях, то назавжди б пішла у безвість, оскільки шляху назад, повернення в минуле, вагання на шляху до істини не існує, є тільки безперервний поступ вперед.

Н.Фрай зазначає, що “є два основні напрями розповіді: циклічний рух серед природного порядку і діалектичний рух з того порядку до апокаліптичного світу вгорі” [336,169]. Наталена Королева для своєї героїні “обирає” другий шлях, за

словами Н.Фрая, це – “космічний рух“, який йде через серію випробувань до логічного (“щасливого“) завершення. Маріам доходить до вищої мети, долає всі перешкоди й виходить переможницею земного життя. Недарма в останній зустрічі з Каєм Магдалина вважається йому потойбічною істотою “в Хароновім човні“, адже героїня остаточно залишила цей світ і мандрує до іншого. За міфологічними уявленнями, шлях на кораблі, та й взагалі водою є перетинанням кордонів у ситуації переходу.

Випробування тривають, Маріам пропонують незчисленні скарби. Картина посилюється символікою золота у найрізноманітніших виявах: “...золота рука золотого Аполлона діткнулась золотої ліри, і з глибин попливла ледве чутна мелодія . Обличчя всіх дев’ятьох золотих муз радісно дивляться на Магдалину“ [140, 102]. Але дівчина, відмовившись від найдорожчого життєвого скарбу – свого сильного і земного кохання, яке було щирим, і не вимагало золота, не потребує матеріальних цінностей тим більше зараз, остаточно відмовившись від всіх земних турбот.

Образ Пірени (ремінісценція з легенди “Мелюзина“, цикл “Легенди старокиївські“), яка віддала життя в ім’я кохання до напівбога-героя Геракла, можна вважати, з одного боку, опозицією до образу Марії Магдалени, що присвятила своє життя Любові вічній. Відчайдушність і вірність у Любові земній забезпечує Пірени існування у вічності, яку дарують їй боги: “З ясної ж лазурі, понад хмарами осяяна радісним саявом до Геракла простягала руки Вічна Юність: вона мала обличчя доньки Амікуса – Пірени, що Любов вище за життя цїнила“ [154, 564]. У світі людей , в сьогоденні, про неї теж назавжди полишена згадка, адже її найменням названо гори – Піренеї.

Але, в даній ситуації, цей образ має іншу інтерпретацію, перетворюється на двійник Марії, щоб “неложними устами“ повідомити ще одну відвічну істину: “Пітьмою–бо шукань приходять до світла“ [140, 104].

Шлях до найвищої досконалості найчастіше пов’язується з міфологемами печери та лабіринту. Печера, починаючи з часів античності, зокрема “Іліади” й “Одіссеї” Гомера, філософії Платона, виступає сакральним простором, “що знаходиться між реальним світом і царством мертвих, пов’язаним і з тим, і з іншим, певною стадією на шляху від одного світу до іншого“ [24, 310]. Автори “Енциклопедії символів“ зазначають, що лабіринт у світовій культурі має “подвійне значення – космічне й еротичне. В першому випадку – це втрата духу в процесі створення, а в дусі неоплатонізму – гріхопадіння. Відповідно шлях із центру назовні – повернення до духовних цінностей... Шлях через лабіринт, за Еліаде, – акт ініціації для отримання безсмертя“ [19, 188]. М.Жуйкова натомість вказує, що лабіринт може тлумачитися як “символ кривизни і смерті“ [103, 31], маючи на увазі Мікенський лабіринт з Мінотавром, якому приносилися жертви. З нашої точки зору, всі ці тлумачення цього поняття є відповідними щодо дійсності, оскільки образ лабіринту є символом переходу, знаменує собою вихід людини на інший щабель розвитку (шляхом смерті реальної чи ритуальної). Маріам з Магдали, проходячи крізь лабіринт “підземних печер“, піддається остаточно випробуванням духу й у кінцевому рахунку піднімається на вищу стадію – служіння “Вищому Світлу“ .

Таємний ритуал обряду друїдів є остаточною завершальною стадією ініціації головної героїні. Перебування в лабіринті печер символізувало лімінальний стан, що

нарешті призвів до логічного завершення: “Магдалина лишилась сама, в самому серці Гори Спасіння, звільнена від останньої примари, що переслідувала її,— від минулого!” [140, 106]. Обряд переходу відбувся, у зв’язку з чим героїня перейшла у новітню для себе стадію, отримала можливість жити в серцях людей, шляхом служіння вищій меті.

По-іншому виявляється ритуал переходу в повісті “З казок життя: Роксоляна“ (Київський архів) чи іншій її версії під назвою “З казок життя: повідка“ (Празький архів). Варто відзначити, що образи султанші “Роксоляни“ й султана Сулеймана Пишного стали предметом зацікавлення величезної плеяди майстрів світової літератури. Причому акцентування переважної більшості західноєвропейських письменників на тому, що всі свої надзвичайні здібності Роксоляна використовувала для інтриг, на думку Ю.Кочубея, є парадоксальним, бо “незважаючи на приписувані звинувачення і гріхи, Роксолана залишається головною героїнею романів, – поряд із самим султаном. Вона втілює нескореність вільної духом людини, спроможність стати на бій супроти долі й перемогти, причому без містики й чудес. Свідомо чи ні, але західноєвропейські автори показують, що ця жінка – феномен, незвичайна постать великого масштабу, яка сама зуміла утвердитись в історії“ [172, 52].

Саме в такому ключі подається образ “Роксоляни” у творі Н.Королевої. Письменниця, ще на початку твору подаючи портрет молодої дівчини, відзначає: “Прекрасне, як у класичної статуї, личко палало гнівом“ [146, 2]. Змальовуючи вперше Сулеймана Пишного, Н.Королева також дорівнює його образу божества: “Профіль – мов зі слоновини вирізьблений, вус – пещений. А очі! Ані не гадала, щоб такі людські очі могли існувати!” [146, 20]. Це класичний приклад божественної пари, які мають панувати над світом, який самі створили. Однак, при цьому, культурним героєм-евергетом виступає “Роксоляна“, оскільки саме вона долає шлях до вищої мети й утвердження в іншому світі, змінивши віру, отримавши іншу іпостась, ставши “Матір’ю турецького народу“.

Упродовж твору спостерігається метаморфізація образу “Роксоляни“, яка зі звичайної дівчини перетворюється на сильну особистість, часом навіть набуваючи скам’яніння, а отже, увічнення, стає божеством. Риси скам’яніння є невід’ємною ознакою зміни простору, часу або знаменують собою стадію переходу. Так, в епізоді розмови з Гафізою про рідних, “Роксоляна“ просить допомогти їм, сягаючи “рукою – як мармур холодною! [Виділення тут і далі моє, К.Б.] – по оздобах дорогоцінних, перлах, самоцвітах...“ [146, 32], доводячи тим самим остаточне відмежування від них.

У ситуації вирішення долі її близьких, а отже і власної долі, оскільки через дівчина опиняється в ситуації вибору:

“А ні сльоза у *твердому* погляді очей не блеснула. Лише *суворішим* став погляд на обличчю – гарнішим.

– Як у тих *мармурових* постатей, що то з давніх віків лишилися! – дивується Гафіза.

А в душі додає:

І така ж як і ті статуї *тверда* й *холодна*... *нелюдськи тверда*!...

Але помилялась Гафіза: “не тверда” й “холодна” була Роксоляна. Навпаки: аж занадто *палка* та *нестримано-горяча*. І Леся знала цю свою вдачу. Тільки ж як

гострою шаблею, та буйним конем – так й собою “керувати”- володіти уміла” [146, 33-34].

Виділені епітети підкреслюють силу цієї постаті, її небуденність, оскільки під час прийняття важливого рішення вона відмовляється від почуттів, характерних для звичайної жінки. Вона обирає натомість тверду вдачу чоловіка, адже володарювання в Османській імперії було можливим тільки для чоловіків. Це стає можливим і через виховання її батьком як хлопця, що полягало у тренуваннях володіти гострою шаблею та буйним конем.

Героїня постає в цьому епізоді кам’яним, суворим створінням, яке належить вічності. Скульптурність, статуарність – ця антична традиція своєрідно трансформується Н.Королевою, використовуючи в основі матеріал зі східного життя . О.Лосев, звертаючись до аналізу античності у своїх працях, доводить, що “грецька пластика буває зорова або дотикова, але завжди наочна, проста, ясна оформленість, сказати більше, космос у давніх греків – це одна велика статуя” [195, 267].

Образна деталь “мармурової постаті”, з якою порівнюється головна героїня, є алюзією до античної цивілізації, адже в мусульманській культурі зображення людини суворо заборонене. Отже, увійшовши до чужого (турецького) простору, Роксоляна прагне утвердитися в ньому шляхом відмови від усього, що пов’язує її з минулим, – батьків, нареченого, а таким чином – батьківщини й навіть віри. Її девізом є: “Ідучи вперед, не можна обертатись назад – на минуле! Бо піткнешся й неминучо впадеш!” [146, 34]. У цьому її думки збігаються з поглядами античного філософа Демокріта: “Все тече, все змінюється”.

Хоча з іншого боку статую можна розглядати й через міфологему каменю, оскільки за традицією, відділяючи два світи, камінь стає уособленням одночасно і межі, і тим самим знаком. Аналізуючи творчість Лесі Українки, О.Турган відзначає, що “за міфопоетичною традицією камінь – символ стабільності, тривалості, надійності, безсмертя, непорушності, вічного, незнищенності Вищої Реальності” [328, 6]. З іншого боку, на думку П.Беліцького, камінь є “знаком неперехідної межі між одним світом та іншим”, “аморфним тілом, що знаходиться у серединному, перехідному стані, ще не вираженою, прихованою, але в собі існуючою потенцією” [38, 316], знаком богів, на відміну від живих людей.

Життєвий шлях Роксоляни, змальований Наталеною Королевою, – це шлях поступу, прогресу, змін і утвердження сильної жіночої особистості, вільної і розкритої, зі сформованим комплексом думок і вподобань, – що було типовим для модерного суспільства першої половини ХХ століття. С.Бабич, апелюючи до міфологеми мандрів, наголошує: “Ідея подорожі репрезентує смисл праситуації доступу до священного, своєрідної ініціації героя, наділеного особливим призначенням – пошуку й пізнанням нових цінностей” [14, 22]. Образ Роксоляни, на нашу думку, є втіленням мономіфу, який має всі формальні ознаки ритуалу переходу:

- відмова від одного (слов’янського) світу заради нового і неосвоєного простору (Туреччини),
- долання всіх перешкод на шляху до поставленої мети (щасливого життя),
- випробування “владою й троном” (своєрідна ініціація),

- успішне подолання спокус (перевага морального над матеріальним),
- усвідомлення себе в новій іпостасі (султаншею–володаркою цілого макропростору),
- використання набутих благ заради покращення долі новознайденого нею народу (побудувала “імерет” – “дім вбогих”, з садами – “під пишною мешітою”),
- вдячність людей і визнання її своєю й вибраною, обожнення її. “І турецький нарід відчув цей [благородний] вчинок нової своєї султанші й дав їй назву “Хасекі” – Вибрана. Тобто – найліпша зі всіх“[146, 43]). “Вона ще й нині живе в Турреччині... Живе в піснях, казках, легендах“[146, 63–64] – цими словами стверджується невмируща пам’ять про неї, своєрідне досягнення безсмертя.

Таким чином, традиційний образ Роксоляни реціпіюється Н.Королевою у новітньому, модерному ключі, через модус міфологізації. Це – мономіф: образ непересічної жінки, сильною тілом і духом, жорстокої й милосердної водночас, здатної на великі й шляхетні вчинки заради власного добра та добробуту свого народу, за що отримує належне визнання: “Милосердя бо – не смертельне! – так говорить і Коран“[146, 62]. Дж. Кемпбел, аналізуючи структуру мономіфу, приходить до висновку про те, що “рух міфологічного героя – внутрішній, спрямований у глибини, де долається всякий прихований опір і воскрешаються давно загублені, забуті сили, необхідні для преображення світу“[123, 30]. Шлях, подоланий Роксоляною є своєрідним відновлюванням поваги до жіноцтва, яка існувала на Землі з давніх-давен в епоху матриархату, але поступово була витіснена патріархальними звичками. Останніми словами повісті Н.Королева підкреслює, що героїня навечно увійшла у пам’ять турків: “За прояв ласкавості й справжньої любові, нарід віддячує більш, як “по–володарському“. Дає бо за те, чого жадний володар дати не може: – безсмертя – “[146, 64].

А.Нямцу, досліджуючи літературу ХХ століття, відзначає, що вона “трактує безсмертя переважно негативно, тому що вічне існування суперечить уявленням звичайної людини, призводить до деформації ціннісних орієнтирів індивідуума і розриву смислових зв’язків особистості з епохою“[246, 72]. Варто відзначити, що у Н.Королевої безсмертя є переважним чином позитивним феноменом, який у всі часи свідчив про найвищий ступінь пошани й любові. Її герої – Роксоляна, Свангільд, Маріам з Магдали та інші через отримання “духовного” безсмертя – назавжди залишаються у пам’яті людства.

Як бачимо, міфологеми шляху, каменю, печери, лабіринту, що виступають концептуальними чинниками ритуалу переходу, виконують цілий ряд різних функцій, сприяє поглибленню внутрішньої наповненості творів. У творах Н. Королевої вони виступають символами вибору життєвого шляху, є субстанціями, через які здійснюється становлення особистості, перехід персонажів в іншу іпостась, в інший світ, є символами пам’яті, ідеалізації, незнищенності.

3.5. Взаємодія еротичних і танатологічних мотивів

Провідною проблемою у творчості переважної більшості письменників є відвічне протистояння життя й смерті (Еросу й Танатосу) – поняття, які є онтологічними універсаліями людської культури, починаючи з найдавніших часів, зокрема античності. Терміни “Ерос” і “Танатос”, які були успадковані з давньогрецької міфології, означають у вузькому розумінні “Любов” і “Смерть”, а в ширшому – сукупність всіх креативних і руйнівних сил, що супроводжують людство впродовж всього його існування: від народження до смерті. Як слушно зазначає Е. Гаврилюк: “Ідея “всього в усьому” становить ядро гіпотетичного конструкту, що його називають сакрумом. Осягаючи невичерпність і нескінченність Всесвіту і свою власну багатомірність, людина стає спроможною відшукувати і вибирати у величезному полі потенційних можливостей розвитку ті варіанти рішень, які на даний час найбільше відповідають її “екзистенціальній ситуації” [53, 70]. Маємо констатувати, що формуючими складовими лейтмотиву-міфологеми “життя–смерть” у творчості Наталени Королевої є поєднання багатьох міфологем, провідними серед яких виступають кохання й смерть.

На нашу думку, слушною є думка Я.Поліщука про те, що сенсожиттєвий пошук людини здійснюється через страждання, зраду, смерть – такий шлях еволюції духовного в людині: “Через страждання людина чинить символічну інверсію буденних смислів. Це почуття спонукає людину до переоцінки цінностей” [267, 2–6]. Таке твердження можна вважати аксіоматичним і справедливим, не лише щодо творчості Лесі Українки, яку аналізував вчений, й для будь-яких інших творів, у тому числі й під час дослідження повістей і новел Н.Королевої. Однак “страждання” розглядаємо як наслідок почуття кохання і прагнення позбутися його впливу.

Архетип любові є одним із провідних у світовій культурі. З давніх-давен це почуття виступає головною рушійною силою земного існування й небесної мудрості. Мудреці з початку виникнення людства постійно аналізували, дискутували, сперечалися стосовно шляхів виникнення цієї субстанції, можливостей щодо її впливу на людську свідомість, меж її поширення. Бо тільки у любові й через любов людина стає людиною, тому що без цього почуття вона неповноцінна істота, позбавлена справжнього життя.

Деякі з дослідників вважають, що в епоху ранньої античності любові не було, а був тільки тілесний ерос, статевий потяг. Але навряд чи можна погодитися з цим, оскільки про любов згадується у найдавніших міфах давньої Греції, а в класичну епоху, майже 25 століть потому, з’явилися навіть теорії духовної любові у провідних філософів–мудреців того часу – Сократа, Платона й Арістотеля. Від одного міфу до іншого зростає значення любові, її роль у житті людей. В епосі про аргонавтів це почуття вже є “одним з головних двигунів життя, який сильніший за усі інші почуття й прихильності” [291, 19].

Ще у докласичні часи античності багато митців писали про кохання як про основну радість життя (Архілох, Сафо, Алкей, Мімнерм, Феогнід, Івік, Анакреонт, Феокрит, Мосх, Біон тощо). І вже тоді почалось усвідомлення роздвоєння любові, її поділ на тілесну й духовну. У V столітті до н.е. на арені з’являються дві Афродити: Афродита Пандемос – божество грубої чуттєвої любові й Афродита Уранія – богиня

піднесеного, витонченого почуття. Яскравого вираження ідеал античної любові набуває через скульптуру Афродити Книдської, зробленої Праксителем. Ця статуя є втіленням гармонійної духовно-тілесної любові, становить собою знаменитий грецький ідеал калокагатії – ідеал просвітленої гармонії тіла й духа, поєднання фізичної краси й духовної довершеності.

Аналізуючи іпостасі любові й кохання, багато філософів приходять до висновку про конотативну відмінність вживання цих понять, оскільки “любов є процес творення життя-Вічності не тільки як гносеологічного чи міфопоетичного феноменів, це – творення Вічності як екзистенційного феномену“, тобто “любов – почуття вічне, цілісне“ [174, 41]. Натомість кохання є миттєвим, ситуативним виявом любові, її складовим компонентом.

Більшість класичних трагедій зображує любов як страшну, криваву стихію, яка несе людям жах, смерть і зраду. Суперечлива сутність життя греків призводить до поєднання несумісних почуттів: кохання й смерті, любові й ненависті, муки й насолоди. Для греків життя було сповненим таємниць, і найзрозумілішим двигуном була воля богів. І любов виглядала в трагедії такою ж жахливою й незрозумілою, як і ці боги, такою ж могутньою силою. Це були не почуття людини, а надлюдські пристрасті, циклопічні поривання душі. Любов, ненависть, радість, сум, горе – всі вони досягали величезного виру пристрасті, й ця пристрасть повністю підкоряла собі людину.

У філософії й мистецтві Давнього Риму (Катулл, Тибулл, Проперцій, Овідій, Гораций, Вергілій) домінувало ствердження виключності любові, її непорівнюваності з іншими почуттями. Любов визначалась як центр життя, стверджувалось, що вона сильніше за кривні зв'язки, а іноді – навіть за інстинкт смерті. Саме в цей час у мистецьких творах з'явилися абсолютно неможливі раніше мотиви вірності й вічності любові (творчість Проперція). Як слушно зазначає Ю. Рюриков: “Любов, яку оспівували грецькі й римські лірики, була найчастіше любов'ю до гетер, жінок видатних, виняткових“ [291, 32]. Однак, вчений у той же час зауважує, що у раннього давньогрецького поета Стесіхора є вірш, де мова йде про звичайну дівчину на ім'я Каліка, яка помирає від нерозділеного кохання до юнака. Тобто вже в ті часи у ліриці з'являється мотив кохання між звичайними людьми, а не тільки до визначних особистостей.

Давні греки розрізняли кілька видів любові: це, перш за все обожнений “ерос“ – кохання-пристрасть, на межі з божевіллям і більш спокійна “філія“, що є не стільки коханням, скільки закоханістю. Крім “еросу“ і “філії“ були у еллінів й інші терміни на позначення любові. М'якішою за “філія“ є “агапесіс“ – любов-потяг. У часи занепаду язичницької і народження християнської культури ця любов набуває форми “агапе“ – новозаповітної любові.

Переважає більшість героїв Наталени Королевої приходять до думки про сенс буття внаслідок багатьох випробувань, в основі яких лежить взаємодія найголовніших факторів – кохання й смерті. Причому мотив кохання розгортається в “Легендах старокиївських“ відповідно до календарного мотиву – вмирання і воскресіння бога. Так, на початку літа вперше зустрічаються амазонки й скити (Талестрис і Боризес (“Таврійська бай“), Томіріса і “юнак-скит“ (“Михайлик“) – бо девіз амазонок: “Вільно бойовним дівам кохати, доки квітне бузина“ [154, 580].

Навесні зустрічаються Геракл і Мелюзина, Свангільд і Путятіч.

Тільки зазнавши почуття справжнього кохання, герої відшуковують свій шлях у житті. Це кохання має різні вияви:

1) розділене щасливе (“Роксоляна“ й Сулейман, Кай Понтій і Руфіла, Боризес і Талестрис, Володимир і Анна). Завдяки цьому чиннику герої, віднайшовши своє друге “Я“ в коханій людині, чинять акт створення: засновують держави, розбудовують власні занедбані землі.

2) розділене, однак, урешті-решт, нещасливе (Ізі й Антіной, Свангільд і Путятіч). Кожний з героїв віднаходить свій життєвий шлях: в житті (Ізі) чи у вічності (Антіной, Свангільд, Путятіч).

3) розділене, однак від якого герої відмовляються в ім’я вищої мети (Маріам і Кай Понтій, Анастасія й Юстиніан). Жіночі персонажі стають святими, а чоловічі – продовжують свій життєвий шлях.

4) нерозділене (Свангільд і Ерік Гаарфагер, трикутники Арга, Опіда й Відрад; Ізі, Монтанус і Антонія; Інес, Карлос і Беата). Цей чинник призводить до смерті символічної – переродження для нового життя, чи рідше – до смерті фізичної (Ерік). Тобто постулювання феномену любові ніяк не може бути відділене від його оборотного боку – смерті, адже з давніх-давен вони символізували дві іпостасі одного циклу – життя.

Виголошення клятви Свангільдою: “– Вам, браття, буду віщою жрицею“ [154, 485] назавжди позбавляє дівчину права кохати і бути коханою. Шляхом ініціації вона переходить від світу людей до світу сакрального, божественного. Але обряд ініціації завжди вимагає офіри для повного злиття з богом, отже, самогубство Ерика є першою офірою, а його “прокльон передсмертний“ провіщає Свангільді таку ж долю, оскільки під час реініціації – повернення в профанний світ людей – жриця має померти заради нового народження. Трагізм кохання підсилюється за допомогою символу стріли, що в античній традиції виступає невід’ємним атрибутом бога кохання Ероса, отже, це почуття завжди болюче. Таким болем просякнутий фінал легенди, коли кохана дівчина справжньою стрілою пробиває серце милого хлопця. Путятіч зазіхнув на недозволене, через те його було покарано, але він приймає це як “милий дарунок“.

Авторка у своєму творі поєднує мотиви кохання й потрапляння в чужий, хоча й такий привабливий світ (через це виявляється танатологічний мотив вмирання для свого світу), і неприйняття чужинки цим світом і людьми. Адже “Тішився люд. І боявся. Навіть, коли хтось зачув увечері струни срібних струн з арфи Свангільди, що падали у воду з стрімкого берега, – ніхто не підходив до городища ні суходолом, ні човнами“ [154, 487]). Зрада священного заняття в ім’я кохання, намагання подолати сакральність задля профаналізації, входження до іншого світу можливе тільки шляхом смерті. Отже, вмирання для одного світу і народження в новому – перетворення на річку – це єдиний можливий шлях для Либеді. У сакральному коханні “втілюється ідеал Абсолюту, проголошений модернізмом понад будь-якими земними цінностями“ [267, 2–6]. Земна любов (*amore profano*) в легенді поступається перед любов’ю до бога (*amore sacra*), дискримінується, натомість підноситься кохання до сакрального – плід ідеальних почуттів та устремлінь людини.

Непереможна сила людського почуття пояснюється Н.Королевою, як продиктована воля вищої сили, що спалахує для перевірки на витривалість клятви божественної посвяти. Позбавлення від вищої сили сестри неправильно трактується братами: “Розв’язують боги свою пророкиню, відпускають на волю її серце” [154, 491]. У цьому випадку позбавлення передбачення треба розуміти як покару сакральною сферою, що примушує героїню замислитися над своїм майбуттям, адже не має вона права зламати клятву навіть в ім’я “жаданої виплеканої мрії”. У творі порушується проблема громадського обов’язку-служіння народові і особистісних бажань.

Як акт ініціації потрактовується в легенді “Таврійська бай” поєдинок, тому що він символізує втрату вільного життя амазонки Талестрис та її перехід до нового подружнього життя. При цьому рана та кров набувають символічного значення смерті, з якої виникає (знову на рівні символів) переживання нового народження, – тут виявляє себе боротьба Еросу й Танатосу.

За концепцією О.Фрейденберг, метафора “весілля” є метафорою перемоги над смертю, нового народження, омолодження. “Наречені – парне божество, яке репрезентує життєві функції, і водночас виступає паралельними уособленням царя й цариці, бога й богині міста” [343, 74]. Однак, при цьому дослідниця зауважує, що образ плодючості “вимагає не одного, а двох племінних корифеїв, – тому жіноче божество, жінка–цариця, стає домінувати над чоловічим. Від цієї пари, богині й бога, залежить плодючість на рік; поєднуючись щорічно у новому шлюбі, вони тим самим стають “царями” на рік. Сам обряд, в якому вони починають жити, називають вінчанням: спочатку вони ототожнюються з вінком, оскільки він метафорично означає коло, сонце, небо, рік; а потім у ньому виявляється його рослинна природа, природа плодючості” [343, 71–72].

У легенді “Таврійська бай” Боризес і Талестрис змальовуються майбутніми володарями пра-Києва, отже, дійсно являють собою царське подружжя. На думку О. Фрейденберг, яка аналізувала витоки шлюбної церемонії, весілля є не стільки поєднанням з кохання чи з інших причин двох людей, скільки дійством перемоги над смертю, в якому наречені – чинні боги, й це дійство відбувається у день поєдинку сонця й ночі, або життя й смерті. Дні рівноденств і сонцеворотів є днями змін, адже слова бога Пана переконують нас у докорінних змінах. Дні нових переоцінок учорашніх сил, дні зміни влади у легенді виявляються через те, що влада від богів переходить до людської пари: Талестрис і Боризеса. Художня деталь “срібний тризуб” є символом цієї влади.

Не треба забувати, що смерть у свідомості первісного суспільства була водночас і породжуючим началом; звідси постає її образ як “подательки життя й плодючості, як фруктодори й онесідори” [343, 49]. О.Фрейденберг відзначає, що в землеробський період сонце й земля, а також “рік” отримують семантику плодючості. Зміна світла й темряви не так вже беруться до уваги, як зміна засухи й урожаю, від яких залежить трудове життя землеробця.

Образ породжувальної смерті викликає в уяві колооберт, народження та й смерть є формами вічного життя, безсмертя, повернення з нового стану до старого та зі старого до нового. Орфічне “коло народження” й “коло віку”, а також “колесо неминучості” закладені саме на цих уявленнях. Смерть, як явище неминуче, не існує

. Все, що помирає, відроджується у дітях, тваринах, рослинах. Як і вегетація, людське життя то швидко зав'ядає, то знову розцвітає.

З цієї ж позиції можна розглядати жіночі образи однойменних легенд – Мелюзини й Ларти-діви. Вони є хтонічними істотами, які за даними різних міфологій належать до Нижнього світу. Але, як зазначив В.Горан, “в силу цієї ж хтонічної природи вони асоціюються не тільки з темою смерті, але й з темами плодючості, життєвої сили, народження” [74, 69]. Взаємодія танатологічних й еротичних мотивів відбувається і в цих образах, але яскраво окресленим і домінуючим, на нашу думку, є мотив продовження життя.

У своїх творах письменниця не раз стверджує, що тільки через малу Любов – особистісне кохання – можна прийти до великої Любові, що закорінена у вічності, адже, провідний девіз її творів: “Вірний у малому будь. Натхнення шукай у великому” [154, 581].

Широку палітру вияву архетипу любові виділяємо у творі “Quid est veritas?” Трое основних персонажів твору “Quid est veritas?” – Маріам, Кай і Руфіла – пов'язані між собою впродовж всієї оповіді, однак становлять собою різні типи особистостей. Так, Маріам, головна героїня твору, на початку виявляє любов до насолод (до красивих речей, розкошів), до слави (її тішить те, що вона є окрасою суспільства), до мистецтва (красивих речей, які дарують їй), до свого тіла (вона стежить за ним, тому її вигляд бездоганний).

У творі відчувається апелювання до античності, де переважна кількість оповідей побудована на усвідомленні циклічної замкненості часу. Це виявляється через те, що життя людей, зокрема період їх кохання, вкладено в схему річного природного циклу:

- зародження кохання Маріам і Кая дорівнює весняній порі,
- розвиток і буяння цього почуття – літу,
- роздуми Маріам про доцільність своїх почуттів, сезон зав'ядання почуттів – осінь,
- їх довічна розлука ототожнюється із зимовим періодом.

Однак, вічний колооберт триває, і зима зрештою знов перетворюється на весну, коли Кай остаточно усвідомлює неможливість їхнього кохання, погодившись з тим, що Маріам з Магдали для нього назавжди залишиться недосяжною мрією. Як дарунок, весна приносить йому нове кохання у вигляді Руфіли, подружки дитинства, – тобто колооберт і фази людського життя тривають безупинно.

Стосунки Маріам з Магдали і Кая Понтія починаються з кохання-пристрасті (цим почуттям освячений і початок подружнього життя батьків Кая – Прокули й Понтія Пілата Справедливого). Ця пора пристрасного кохання до Маріам, яким наповнена душа Кая Понтія, порівнюється з порою дитинства, весни, коли почуття б'ють через край. Сильне почуття надає юнакові додаткового шарму й привабливості. Кай не соромиться свого кохання, він, зрощений на античному ідеалі калокагатії, схиляється перед красою чарівної “божественної” гетери. Простежується паралель-алюзія з іншим персонажем давньогрецької міфології, герой дорівнює Гераклу, який, заради здійснення своїх мрій, ладний “стати на бій хоч і з цілим світом!...” [138, 10]. В іншому епізоді Маріам, яка щиро у нього закохана, асоціює Кая в своїй уяві з іншим давньогрецьким красенем-героєм, коли

звіряється у своїх почуттях сестрі: “Марто! Якби ти його побачила!... Хоч статую *Персея* замовити з нього!... “[139, 110].

“Справжня любов, - на думку М.Бердяєва, - є утвердження образу коханого, його неповторної індивідуальності“ [25, 234]. Якщо виходити з такого постулювання кохання, то це – незамінність. Любов–пристрасть до Кая Понтія, що починає панувати в її душі, пробуджує у Маріам дуже сильні почуття у відповідь: “Це почуття промінювало з її постаті безжурною радістю, мов гаряча блакить неба. В якій потонули щасливі від спеки верхів’я акацій, що накривали криницю густою тінню“ [139, 110]. Кай починає усвідомлюватися нею як вияв її другого “Я“, стає “початком і кінцем її думок“ [139, 34]. Але Маріам водночас розуміє, що це почуття скоро минуше, їй замало кохати й відчувати себе коханою прекрасним юнаком, вона прагне більшої, вселенської любові.

Визначаючи свого коханого Кая як богорівну істоту, Маріам усвідомлює, що хоча “він найліпший із усіх зустрінutih досі!“ (не єдиний у Всесвіті! – примітка моя, К.Б.), але не може в усьому дорівнятися їй. Веління й бажання серця не є достатнім для відмови від “розуму й естетики“, які відіграють важливу роль у житті Маріам: “усім, що зветься “люди“, бракує чогось, щоб Магдалина сказала: “Тебе кохаю!“ [139, 113]. Маріам із самого початку стоїть на шабель вище за звичайних людей, усвідомлюючи, що “поривчасто–стихийне кохання юнака було занадто бурхливим, так сліпо–захопленим, ... аж порушувало божественну гармонію Магдалининого життя... “[139, 114].

Ще одне випробування земним коханням чекає на Магдалину, коли Кай надсилає їй лазуритовий пісок із побажанням: “Нехай щастя стелиться зоряним небом до її ніг! Я цілував той пісок, що його посилаю своїй мрії“ [139, 122]. У цьому епізоді відчувається поклоніння не земній жінці, а мрії, зазначається те, що її щастя там, де зоряне небо. Хоча остаточно цього висновку Кай дійде тільки потрапивши до Таррагони, рідного маєтку, зіллється з рідною землею і усвідомить себе його невід’ємною складовою часткою.

Як звичайна закохана дівчина, Маріам спочатку приймає цей вияв справжнього почуття як належне: “Зняла сандалії й пішла босо синьою стежкою: збирала з неї Каєві поцілунки! Чула, що в неї палають підошви, щоки, серце... “[139, 118]. Однак, розуміючи, що повернення назад не може бути, героїня силою волі (розуму) намагається позбутися почуття кохання.

Авторка вперше змальовує свою героїню у вигляді святої: бо її “осяяну сонцем золоту... голову“, можна асоціювати з німбом. Рішення Магдалини є жорстоким, але невідмінним: “Втратити Кая, щоб зберегти його в своїх спогадах навіки богорівним, без найменшої тіні... Втратити, щоб зберегти!“ [139, 124]. Кай залишається найпрекраснішим спогадом, омріяним божеством земного кохання, навіки для неї недоступним.

Отже, образ Маріам в процесі свого вираження еволюціонує, проходить складний шлях свого утвердження. Від пристрасного, але “пустотливого кохання–“Амору“ (“дитини, що грається серцями смертельників, птахів і звірят, пускає в них стріли...“) – до вічної безмежної Любові–Еросу, що “існував раніш, ніж світ постав з прадавнього хаосу... “[140, 125]. Її шлях нагадує відстань, що долає субстанція любові в античному світі: від Афродити Пандемос (ранньої античності) –

через Афродиту Книдську (період розквіту) – до Афродити Уранії (пізня античність).

Натомість образ Кая Понтія, пов'язаний з обома жінками – Маріам і Руфілою, є втіленням справжнього, ідеалізованого земного чоловіка. Така людина живе по-справжньому, гідно долає всі етапи свого існування. Пора юності дарує йому незабутню ідеальну Любов. Їй він залишиться вірним упродовж всього життєвого шляху, бо Маріам з Магдали – це образ утіленої грецької культури й цивілізації, того світу, що був ідеалом у житті юнака. Любов до небесної істоти, до божества репрезентує прагнення людства до здійснення мрій. Тому, любов до рідної землі нагороджує його справжнім коханням. Його коханою стає Руфіла, яка є земним віддзеркаленням Маріам. Дівчина була товаришкою його дитячих ігор і символічно репрезентує “Психе” - душу.

Зовсім в іншому ключі вирішується проблема серця й кохання у творі “З казок життя (Роксоляна)”. Архетип любові виявляється як вияв непоборної сили, пов'язаної з пануванням в душі гордої дівчини – “Роксоляни” – почуття власної значимості й гідності. Впевненість у своїх силах, беззастережна віра у вищу силу, у провидіння, у себе допомагають їй подолати усі перешкоди на шляху до щастя. Щира і справжня любов до звичайного чоловіка, оскільки вона не знала справжнього наймення Сулеймана (він був для неї Кизил-пашою), була для неї еталоном. Вона не згодна була замінити це кохання навіть владою й багатством. Боротьба Еросу й Танатосу виявляються особливо гостро у думках героїні:

– “Я? Рабою? – аж руки притиснула до серця. – Чи ж я не маю зброї?”

І всміхнулась до кленового листочка, що злетів з дерева й впав їй на груди, як засохла кров. Так от, що віщували ці листочки! Смерть – увільнення... Це був той “лет на волю”! [146, 39–40].

Як бачимо, смерть для героїні є зворотнім боком кохання: жити “рабою”, з нелюбом, нехай це буде навіть султан, – для неї неприйнятно.

Найгрунтовнішими за філософським змістом й наповненням творами можна вважати у творчості Н. Королевої історичні повісті, що становлять собою діалогію – “Сон тіні” та “Останній бог”. У цих творах авторка звертається до часів занепаду Стародавньої Римської імперії та Александрійської культури.

У першій частині історичної діалогії під назвою “Сон тіні” можна спостерігати вияв любовної ідилії на прикладі стосунків поміж Ізі й Антіноєм. Їхнє кохання схоже на казковий сюжет, адже Ізі за походженням звичайна дівчина з народу, а Антіной – намісник цезаря (такі мотиви часто простежуються у народних казках всього світу). Один із перших критиків повісті, Г.Костельник, у 1938 році, рецензуючи твір, зазначає, що “далеку соціяльну дистанцію [героїв] авторка використовує для глибшого виявлення їхньої ідеальної любови та для фасціонування читача різними перипетіями” [170, 71]. За весь недовгий час, проведений разом, закохані Ісмена та Антіной жодного разу не сваряться, між ними не виникає жодної суперечки. У творі Наталени Королевої вони схожі на героїв середньовічних романів (Трістана й Ізольду, Ланселота й Джіневру). Однак, на відміну від середньовічних традицій, авторка, змальовуючи закоханих, “дозволяє” їм бути такими, якими вони є, поводитися як звичайні люди, позбавляючи від обов'язкового виконання ритуальної поведінки, не робить ніяких дидактичних

вказівок, що було невід’ємною частиною куртуазних лицарських романів.

Вже епіграф до першого розділу сугерує думки про кохання як вияв справді божественного почуття, налаштовує на адекватне його сприйняття:

Злетів до мене з неба Ерос,
обгорнений пурпуровим плащем.

Свідомо чи ні, авторка, щоб показати розвиток цього почуття – від зародження до трагічної загибелі одного з персонажів – використовує епіграфи тільки грецького походження. Можна припустити, що в основі твору є думка Емпедокла (трактат “Про природу”), про те, що любов (Ерос) і ворожнеча (в даному випадку темні сили, вияв Танатосу) разом керують світом і космосом. Тоді не дивно, що справжньому коханню молодих людей протистоїть злоба й ворожнеча суспільства.

Н.Королева через наступний епіграф звертається до давньогрецьких уявлень про те, що кохання є феноменом, який виник у суспільстві набагато раніше, ніж з’явилась Римська імперія:

О Еросе, прекрасний Еросе!
Ти довго панував ще перед тим,
Як було створено цей світ (Помпейська епіталама)

Крім того, Ізі – грекinya за походженням, і поклоняється вона насамперед богу Еросу й богині Афродіті. Тому Н.Королева у епіграфах використовує вказівки саме на цих персонажів, іноді навіть не називаючи їх прямо, використовуючи перифразу:

Вічно юна і прекрасна,
Донька Зевса, що сплітаєш кохання ланцюг... (Сапфо)

Антіной стає для дівчини земним втіленням бога кохання Ероса, у своїй уяві вона обожнила його з першої зустрічі: “Я бачила Ероса! Ероса! Ероса! Самого Ероса – бога кохання!” [154, 8]. У цих схвильованих словах дівчини вчувається захоплення і несамовіта радість першого кохання. Далі вона зізнається подрузі Геленіон: “На рожево тремтячий нашерх моря вплив човен. Вітрило – як ніжне рожеве крило. А біля того крила – юнак. Геленіон! Це був він! Мій Ерос! Моє серце наповнилось радістю, що, як солодке вино з амфори, переливалась через вінця!... І, зненацька... з–під скелі зірвались меві! справа – ліворуч! справа – ліворуч полинули в жовто–рожеве повітря. Як пелюстки білих квітів. Коливались над зрябілою поверхнею розвеселеного моря. А Ерос вітав мене з човна” [154, 10]. Море і човен, за давніми традиціями, не віщують щастя, вони символізують шлях у потойбіччя, і як виявиться далі, саме вода стане причиною загибелі юнака, а човен стане асоціюватися з Хароновим човном, що віднесе Антіноя у світ мертвих. Образ “мев”, про яких дівчина говорить як про добрий знак, водночас є вісником нещастя, оскільки щодо Антіноя (він дивився в той час на Ізі) вони летіли дзеркально навпаки, зліва праворуч, отже, віщували нещастя, були символом туги, “пелюстками білих квітів”, якими у Давній Греції встеляли труну померлого.

Аналізуючи роль символів у літературній творчості, Ю. Лотман писав, що “будучи важливим механізмом пам’яті культури, вони переносять тексти, сюжетні схеми й інші семіотичні утворення з одного шару культури до іншого... Пронизуючи діахронно культуру, константні набори символів в значній мірі беруть на себе функцію механізмів єдності, здійснюючи пам’ять культури про себе, вони не дають їй розпадатися на ізольовані хронологічні шари. Єдність основного набору

домінуючих символів і довгота їх культурного життя в значній мірі визначають національні і ареальні межі культур. Однак природа символу, розглянутого з цієї точки зору, подвійна. З одного боку, пронизуючи товщу культур, символ реалізується у своїй інваріантній сутності. У цьому аспекті ми можемо спостерігати його повторюваність. Символ буде виступати як щось неоднорідне текстовому простору, що його оточує, як посланець інших культурних епох (та й навіть культур), як нагадування про давні (вічні) основи культури. З іншого боку, символ активно корелюється з культурним контекстом, трансформується під його впливом і сам його трансформує. Його інваріантна сутність реалізується у варіантах. Саме в тих змінах, яким піддається “вічний” смисл символу в даному культурному контексті, контекст цей яскравіше за все виявляє свою змінюваність“ [198, 12]. Насиченість символікою творів Н.Королевої дозволяє простежити не тільки зовнішній сюжет і мотиви, а й розглядати їх у ширшому контексті, залучаючи дані з символіки різних міфологій.

Так, виразом “погляди сплелись, як фіалка і лавр у вінку” [154, 16] авторка через символіку наголошує на трагічності кохання. “Фіалка” – символ туги, бо міфологічно пов’язана “зі згадкою про викрадення Прозерпіни Плутоном, вважалась у греків квіткою печалі й смерті, яким прикрашали як смертне ложе, так і могили молодих, дочасно загиблих дівчат” [111, 72]. З іншого боку, лавр-Антіной, як благородна, культурна рослина, якою нагороджують переможців, протиставляється непомітній фіалці-Ісмені, яка росте в дикій природі. Їх сплетення у вінок за традицією віщує молодим людям кохання, але водночас фіалка у вінку швидко зав’ядає. Натомість у творі простежуємо оригінальну авторську антитезу: сюжет вирішується навпаки, через загибель лавра–Антіноя, тому що образ фіалки-Ісмени не зміг би призвичаїтися до блискучого життя в імператорських покоях, швидко б загинув через світські плітки й інтриги. А таким, хоча й трагічним розв’язанням подій, Наталена Королева співає гімн вічності ідеального кохання, утверджуючи ідею про його неможливість у реальному житті.

Кохання між богом і смертною в міфології завжди було нещасним, призводило до смерті останньої. Для Ізі Антіной був і залишається вищою істотою, тому вона боїться свого кохання. Н.Королева руйнує цю традицію, за її потрактуванням міфу смерть настає саме Антіноя. У свідомості Ісмени позбавлення від кохання відбувається через стан “духовної сліпоти”, коли вона бачить все, окрім статуї богині Афродіти: “Нема моєї богині. Відцуралась мене. А мій бог, мій “Ерос”, відлетів на небо. До зірок...” [154, 129]. Це також через символи пояснюється покарою богині, недарма Ісмені стало холодно, коли вона знову надягла амулет Хризіс, який офірувала своїй покровительці. Боги не прощають зухвалості, Ізі хотіла цим дорівнятися божеству, а у відповідь воно помстилося (простежується паралель Атена-Арахна). З іншого боку, у грецьких містах, Сікіоні й Аргосі, Афродіті віддавали особливу шану, ототожнюючи її “зі старшою з трьох мойр” [302, 48], отже, вона водночас виступала вершителькою долі. Оскільки Ерос традиційно вважається сином Афродіти, то на символічному рівні простежуємо “заборону” кохання: дівчина, образивши своїм вчинком матір (Афродіту), втратила можливість бути разом із її сином (Еросом–Антіноєм).

Вияв архетипу кохання Наталена Королева пов'язує також зі змалюванням римського імператорського ладу, вводючи мотиви християнства, які пов'язані насамперед з трьома головними персонажами у творі. Імператор Адріан кохав християнку і має від неї сина Антіноя, якого дуже любить. Антіной у свою чергу таємно сповідує християнство, можливо, й не до кінця це усвідомлюючи, однак амулет – “медалька” на його шії, з якою він не розлучається, говорять про те, що ця віра йому дорога. Даруючи його своїй нареченій Ізі, цезаревич стверджує, що не тільки любить її як жінку, але й вбачає у ній свою подругу по вірі. Ізі також на рівні підсвідомості є потенційною християнкою, оскільки цю віру сповідував її батько.

Отже, у творі простежується суперечливість між етапами язичництва й християнства, як вияв боротьби між Танатосом і Еросом. Цікавим із цього приводу є вислів О. Мандельштама, який, “готовий був розповсюдити еллінську іммутологію на весь історичний зміст християнства: “Християнський світ – організм, живе тіло. Тканини нашого світу оновлюються через смерть. Доводиться боротися з варварством нового життя, тому що в ньому, квітучому, не переможена смерть! До того часу, як у світі існує смерть, еллінізм буде, тому що християнство еллінізує смерть. Еллінізм, запліднене смертю, є християнство“ [54, 24]. Однозначного розв'язання даної проблеми у діалогі не подається. Смерть Антіноя – це фактично смерть всієї Римської імперії, оскільки він єдиний кривий наступник цезаря Елія Адріана. Обожнення його цезарем і призначення Ізі головною жрицею в його храмі говорить про панування поганських релігійних вподобань у думках героїв. Однак назва другої частини діалогі – “Останній бог” – свідчить про поступовий відхід від давніх звичаїв, бо храм Антіноя – це храм останнього бога, який певним чином перегукується з образом Христа.

За структурою повісті суттєво різняться між собою: перша частина насичена епіграфами, друга – зовсім їх позбавлена. Можливо, це пояснюється тим, що друга повість не була завершена остаточно, або це свідчить, скоріше про зміну творчої манери письменниці. Перша частина на мотивному рівні пройнята переважним чином світлим сумом: переважають світлі кольори, життєстверджуючі мотиви, лінія кохання поміж танцюристкою Ізі та цезаревичем Антіноєм, що починається як міф про Аполлона й Дафне, набуває рис іншого міфу про Ероса і Психе. Трагічний фінал цього почуття знову повертає до думки про міф про Аполлона й Дафне, адже “так страшно смертній прийняти кохання бога. І так невинно тяжко відмовитись від нього” [154, 30].

Друга частина є повною протилежністю, впродовж усього твору мортальні (танатологічні) мотиви є домінуючими, вони переважають на символічному, персонажному, ритуальному рівнях.

Символічний рівень представлений як на рівні художніх деталей, так і на рівні кольорової символіки. Художні деталі – “кришталевиий молоточок”, Татіанів “перстень з отрутою”, Бальбіліні “диптихони” та інші – пов'язані зі смертю, оскільки за їх допомогою кояться злочини. Чорний і червоний кольори, що є уособленням смерті або передсмертних мук, широко представлені у творі. Чорний колір переважає у сценах “смертельних” ритуалів – посвячення у священники, смерті Люція Вера, Елія Адріана. Червоний колір крові представлений у сценах розгромлення Єрусалиму, у сцені смерті Сервіануса й Фуска.

Модус смерті виявляє себе на персонажному рівні. Упродовж повісті “Останній бог” змальовується ціла низка смертей, що поступово призводить до загибелі всієї цезаревої “династії” (Сервіанус і Фуск, Сабіна, Люцій Вер, а згодом і сам Елій Адріян). Однак на рівні символічному її “смерть” відбулась уже в першій частині – у “Сні тіні”, коли загинув Антіной – єдиний кровний нащадок цезаря. Персональний модус смерті увиразнюється й посилюється сценами смертей інших персонажів (Антистоса, Діодора, та й навіть цілої плеяди римлян й Іудеїв під час битви за Єрусалим, коли “Три роки тривало повстання... Але було потоплено у крові іудейській... і не іудейській” [150, VIII, 12]). Майже всі відомі постаті з першої повісті, за винятком Ізі, гинуть. Все це пояснюється на символічному рівні через наближення загибелі Римської цивілізації.

Ритуальний рівень представлений сценами-ритуалами похорону Люція Вера, Елія Адріана, похованням “для життя” Антонії й Монтануса – посвяченням першого в священники й постриг у монахині.

У цих повістях Наталени Королевої однозначної перемоги Еросу над Танатосом не проголошується, оскільки вбивці й руйнівники залишаються непокараними за земними законами. Вони всі пішли з життя (в цьому переміг Танатос), а символ сонця, що сходить після темної ночі наприкінці останньої повісті, вказує на відвічну боротьбу цих двох антиномій. Тим самим втілюється думка про неможливість перемоги одного з них, хоча й останній акцент авторка робить на перемозі Еросу, життя.

Іншого вияву набувають еротичні й танатологічні мотиви у новелі “Прімавера”, що з’явилась на шпальтах газети “Наші дні” у жовтні 1943 року. В її основу покладено епізод із життя одного з найвідоміших майстрів епохи раннього Відродження Сандро Ботічеллі – історію його першого кохання. Саме це стало тим Рубіконом, завдячуючи якому маємо увічнення цього єдиного справжнього кохання у мистецтві.

Немає історичних підтверджень достовірності кохання, про яке пише у своєму творі Наталена Королева. На жаль, письменниця не подає коментарів до твору з поясненнями мотивів його написання, історичного підґрунтя своєї праці. Цілком імовірно, що це – плід її чудово розвиненої уяви, прекрасна фантазія–мрія. Сучасні вітчизняні й зарубіжні дослідники життя й творчості Сандро Ботічеллі (Л.Байрамова, І.Данилов, Г.Дунаєв, В.Костін, Т.Кустодієва, В.Ліпатов, Н.Мішина, П.Муратов, О.Петрочук, І.Смирнова, Т.Сопіна, О.Федорук, К.Шахова та ін.) повідомляють про уривчастість або й повну відсутність даних з його особистого життя. Можливо, письменниця користувалась давніми зарубіжними джерелами, які зараз є недоступними для нас. Багато дослідників говорять про закоханість майстра у придворну красуню Симонетту Веспуччі, що рано пішла з життя і була увічнена на полотнах майстра разом із чоловіком її мрій – Джуліано Медичі, який незабаром став жертвою заколоту. Інші говорять про те, що трагічна доля Симонетти вплинула на майстра, як смерть Лаури на Петрарку, примусивши його до творчості. Всі критики визнають піднесеність й безмежний сум, що сугерують всі його картини.

Варто відзначити, що зображення Симонетти Веспуччі, які залишились, не схожі з образами Венери, Прімавери чи Мадон Сандро Ботічеллі, що наводить на деякі сумніви стосовно ототожнення її з предметом закоханості автора. Так, О.

Петрочук, аналізуючи творчість митця, пише: “Він проникав у найпотаємніші куточки душі своїх героїв, як до нього не вдавалось нікому. Але у власну душу не пускав нікого. У повсякденному житті поету й філософу від живопису подобалось прикидатися світським кавалером, безтурботним веселуном–пустуном. Коли ж друзі наполегливо запитували, чого той не одружиться, ненав’язливо жартував, що бачить себе одруженим лише у страхітливих снах“ [262, 50–53.]. Сандро Ботічеллі так ніколи і не одружився, все життя присвятив живопису,– отже, це, мабуть, все ж таки пов’язане із якоюсь глибинною особистою драмою в житті митця. А сталося це через Симонетту, Лізу, чи була інша, що навічно залишилась Незнайомкою – зрештою, не так вже й важливе. Головна думка твору Н.Королевої: мистецтво вимагає самовідданості й жертвності.

На початку твору, у сцені зустрічі закоханих, Ліза постає не стільки земним створінням, скільки небесним, її образ змальовується шляхом міфологізації. Акцент на німбі, який робить авторка, дозволяє говорити про впливи християнства на змалювання образу. Однак в уяві закоханого майстра дівчина стає уособленням поганської богині весни. Синтез поганської й християнської міфології був типовим явищем для епохи Відродження, тому використовуючи ці елементи, авторка створює колорит тієї епохи.

Звичайна дівчина набуває рис неземної істоти, перетворюючись в уяві закоханого Сандра на образ давньоримської богині весни і відродження – Прімавери: “– Лізо! Ти – сама Весна! Ти – Прімавера! – Спинає руки молодий маляр, як перед чудотворним образом і заплющує очі, що ув’язнити під таємницею повік образ коханої“ [153, 3]. Цей образ згодом знайде увічнення в однойменній, одній із найзнаменитіших картин майстра. Такою Ліза є для Сандра, бо кохання завжди передбачає ідеалізацію свого предмету.

Кохання в основі своїй є трагічним, оскільки Ліза офірує себе заради творчості Сандро, однак згодом це кохання сублимується у творчості митця. Всі свої картини він присвятить своїй коханій. А його девіз: “Кохання не завжди є синонімом щастя” [181, 3], - свідчить про необхідність елемента страждання для митця, для того, щоб створювати свої шедеври.

Протистояння Еросу й Танатосу відбувається через вияв найголовніших тем буття людини у суспільстві:

- Боротьба за владу. Інтриги імператриці Сабіни й Люція Вера проти Ізі й Антіноя призводять до зруйнування кохання шляхом фізичного знищення останнього.
- Дружба і зрада. Багаторічна дружба Татіана й Антистоса оскверняється зрадою, а згодом і смертю Антистоса через боягузтво Татіана.
- Бажання помсти тягне за собою відплату. Внаслідок порушення клятви Гарпократа (бога мовчання) Діодор захворює на лепру й гине.
- Любов до життя змушує героїв долати всі перешкоди на шляху до віднайдення себе (скити Гашта і Боризес, Геракл).
- Мотив любовного трикутника широко репрезентований у творчості письменниці (Свангільд, Ерік і Путятіч; Арга, Опіда й Відрад; Кай, Маріам, Руфіла; Карлос, Беата і Каталіна; Ізі, Фуск, Монтанус).

- Мотив забороненого кохання (Свангільд–Путятич; Опіда–Відрад–Арга, Карлос і Беата).
- Мотив безсмертя як нагороди (Пірена – образ вічної юності, Геракл – вічний захисник знедолених і скривджених).
- Безсмертя як покарання (Мелюзина – образ хтонічного божества, приреченого на довічні скитання).
- Мотив втрати безсмертя через одруження зі світом людей (Ларта–діва).

Отже, любов і смерть, Ерос і Танатос є невід’ємною частиною людського життя. Через боротьбу цих мотивів людина пізнає себе, світ. Герої Наталени Королевої – і звичайні люди, й історично відомі особистості – впродовж життєвого шляху постійно вирішують проблему віднайдення рівноваги поміж цими двома почуттями, намагаються утвердитися в цьому світі або перейти до іншого чи залишити по собі пам’ять у потомстві.

Висновки до розділу 3

Творчість Н.Королевої репрезентує міфологему золотого віку як лейтмотив. Ця міфологема виявляється через концепт батьківщини, з перевагою ідилічних образів природного середовища. Авторка, наслідуючи традиції Г.Сковороди й Т.Шевченка, апелює до античних традицій Гесіода й Овідія. Такими є описи природи ”степової Еллади”-Тавриди й Київщини (”Легенди старокиївські”) та пейзажі Іспанії (”Без коріння”, ”Предок”), опоетизований образ Александрії (”Сон тіні” й ”Останній бог”). Модель поетичного світу, побудована Н.Королевою, розглядається з точки зору міфопоетичної традиції на прикладі циклу ”Легенди старокиївські”. В основі цієї моделі є ряд бінарних опозицій (день/ніч, білий/чорний, чоловічий/жіночий, свій/чужий, сакральний/профанний тощо), через реалізацію й взаємодію яких репрезентується яскравий образ батьківщини.

Для переважної більшості персонажів образ Вітчизни є найціннішим скарбом (”Легенди старокиївські”, ”Сон тіні”, ”Предок”, ”Останній бог” тощо). Але у творі ”З казок життя: Роксоляна” він співвіднесений з елементами насильства над жіночою гідністю Роксоляни з боку батьків, через що вона назавжди зрікається рідної землі.

Величезний досвід, набутий протягом тривалих подорожей світом, змушує Н. Королеву визнати: образ рідної Батьківщини є золотим віком дитинства, до якого ніколи не буде вороття. Звернення письменниці до міфологеми золотого віку – ознака туги людини за втраченим раєм, за славним минулим, одвічна ілюзія, що облагороджує земну цивілізацію.

Образ-міфологема води постає міцною володарюючою стихією світостворення, амбівалентною стосовно людей, самодостатньою, що належить гармонійному світу природи. Античні персонажі міфологічного походження по-різному вживаються чи співвідносяться з водною стихією. З нею пов’язані моменти розпаду жіночих персонажів Свангільд (”Свангільд-князівна”) і Антонії (”Останній бог”). Сльози центавреси Гіппії (”Таврійська бай”) матеріалізуються в ”рожеву перлу“, стають символом пам’яті.

Інтенціонал образу “вогонь” ґрунтується на античних уявленнях про те, що вогонь є земною іпостассю сонця. Таємничий обряд народження сонячного бога корінням сягає античних космогонічних мотивів (“На Делосі”). Через нього втілюється міфологема божества, що вмирає й воскресає, яка знаходить своє вираження в аграрних культурах і простежується майже в усіх міфологіях світу. Стихія вогню виявляє себе через блискавку-атрибут Зевса (“Скитський скарб”, “Мелюзина”). Це – символ очищення й зруйнування сил зла. Влада сонця трактується як перемога над темними силами, засіб досягнення тріумфу сонця (“На Делосі”).

Образ-міфологема землі виступає в багатьох іпостасях. Принцип антеїзму лежить в основі формування одного з визначальних мотивів ментальності українців. Це простежується в творах Н.Королевої, де персонажі (князі Володимир, Кий, Щек, Хорив, міфічний бог Пан) виявляють себе справжніми патріотами української землі. Жіночі образи Мелюзини й Ларти-діви пов’язані з міфологемою землі через хтонічну природу. Через образ землі порушується проблема збереження національно-культурної ідентичності, що реалізується у феномені “рідного” на протипагу “чужому”.

Міфологема “повітря” теж виявляє себе через апелювання до античності. Повітря насамперед є передвісником лиха (буря, “Мелюзина”). У легенді “Свангільд-князівна” взаємодія міфологем вогню, повітря та землі створює картину-віщування нещасливої розв’язки.

Аналіз вияву й взаємодії стихій свідчить про використання моделі античного космогонічного міфу. В основі міф будується за принципом антитези, але стихії тісно взаємодіють. Цілком очевидна взаємодія традицій античності й християнства. Так, образ серця (“*Quid est veritas?*”) проходить складні етапи метаморфізації: набуває вегетативних рис овоча (породження землі), перетворюється на стихію води, а згодом переходить у вогняну стихію. Весь вогонь серця як образ чуттєво-емоційний Маріам кладе на вітвар служіння вічній істині: тілесне (античне) віддає перевагу духовному (християнству).

Міфологема долі в Н.Королевої набуває полівалентних значень. Вона по суті є одним із стрижневих чинників життя держави й кожної людини: жереб (“Свангільд-князівна”), символ вибору власного життєвого шляху героями (“Путь спасіння”, “На Делосі”, “З казок життя: Роксоляна”, “Останній бог”), поєднання давньогрецького фатуму й пошуку власного шляху (“*Quid est veritas?*”), вирок божий (“Свангільд-князівна”, “Мелюзина”), доля рідної Батьківщини, держави (“Володимирове срібло”, “Шинкарівна”); доля через належність до чоловічого чи жіночого світів (“Таврійська бай”, “Скитський скарб”); щастя (“Мелюзина”, “Скитський скарб”).

Всі вияви міфологеми свідчать про те, що Н.Королева у своїй творчості переважно зверталась до античного трактування поняття “доля”. Однак, антична традиція синтезується з давньослов’янськими уявленнями, що значною мірою розширює спектр використання цього міфомотиву, надає творам більшої глибини й виразності.

Феномен мандрівництва, починаючи з античних часів, увібрав у себе просторові уявлення, перехід яких у морально-оцінні в народному світогляді був пов’язаний із сакралізацією природи й усього буття людини. Припущення про

магічну співпричетність усіх явищ людського життя (Л. Леві-Брюль, Дж. Кемпбелл) спочатку стосувалося конкретних предметів і уявлень, одними з перших одержали міфологічне визначення й тлумачення уявлення про шлях, дорогу, мандри (В.Пропп, М.Бахтін).

Згідно з міфопоетичною традицією, для аналізу міфологеми шляху використовується модель ритуалу переходу (А. ван Геннеп). Вона має три фази: сепарація, обряди порогові, агрегація. Міфологема шляху (мандрівництва), реалізуючись через ритуал переходу, основними концептами має гори, печери, лабіринт, статую чи камінь (скам'яніння). У хронотопі шляху узагальнені всі способи подолання й обживання простору: від побутових форм подорожі – пошук долі Боризесом і Маріам (“Таврійська бай”, “Quid est veritas?”); пригодництва – подвиги Геракла (“Мелюзина”); до маргінальних екстремумів відходу: усамітнення – ченці Києво-Печерської лаври (“Місячна пряжа”); вигнання – примусове відправлення до далекої мандрівки центавреси Гіппії (“Таврійська бай”); втечі – Анастасія втікає від кохання Юстиніана й знаходить спокій у пустелі, ставши по смерті святою (“Путь спасіння”). У творчості Н.Королевої знаходимо відображення великого переселення народів через мандри греків, “скитів“, амазонок. Це шлях Геракла (“Мелюзина”), віднайдення Київської Русі легендарними Києм, Щеком, Хоривом і Либіддю (“Свангільд-князівна”), мандрівка княгині Ольги (“Шинкарівна”) й князя Володимира до Константинополя (“Володимирове срібло”).

Міфологеми шляху, каменю, печери, лабіринту, маючи античні витоки, виконують цілу низку різних функцій, сприяють поглибленню психологічної наповненості творів. У художньому дискурсі вони виступають символами вибору життєвого шляху, субстанціями, через які здійснюється становлення особистості, перехід персонажів у інший світ, є символами пам'яті, ідеалізації, незнищенності.

Проаналізована одвічна антиномія життя й смерті (Еросу й Танатосу), що успадковані з давньогрецької міфології й означають у вузькому розумінні “Любов” і “Смерть”, а в ширшому – сукупність усіх креативних і руйнівних сил, які супроводжують людство впродовж існування. Домінантами лейтмотиву-міфологеми “життя-смерть“ у творчості Н. Королевої виступають кохання й смерть.

Архетип любові – один із головних у світовій культурі. Ще в докласичні часи античності почалось усвідомлення роздвоєння любові, поділ на тілесну й духовну. Античне трактування мотиву кохання використовує й Н.Королева. Життєвий шлях Маріам (“Quid est veritas?”) співвіднесений з розвитком у грецькій культурі культу двох Афродит: Афродити Пандемос – божества чуттєвої любові й Афродити Уранії – богині піднесеного, неземного почуття. В інших творах мотив кохання пов'язаний з календарним мотивом вмирання й воскресіння бога (“Михайлик“, “Свангільд-князівна”). Взаємне щасливе кохання сприяє подальшому розвитку життя героїв. Віднайшовши своє друге “Я“ в коханій людині, вони чинять акт створення: засновують і розбудовують держави – Боризес і Талестрис (“Таврійська бай”), Володимир і Анна (“Володимирове срібло”), “Роксоляна“ й Сулейман (“З казок життя: Роксоляна”); відроджують занедбані землі – Кай Понтій і Руфіла (“Quid est veritas?”). Взаємне кохання з трагічним кінцем є поштовхом до віднайдення свого шляху в житті – Ізі чи у вічності – Антіной (“Сон тіні”, “Останній бог”), Свангільд і Путятич (“Свангільд-князівна”). Відмова від почуття в ім'я вищої мети спонукає

жіночі персонажі стати служителями сакрального простору (Маріам, “Quid est veritas?”; Анастасія, “Путь спасіння”), а чоловічі – продовжувати свій життєвий шлях (Кай Понтій, “Quid est veritas?”; Юстиніан, “Путь спасіння”). Нерозділене кохання призводить до символічної смерті-переродження для нового життя (Відрад, “На Делосі”; Монтанус і Антонія, “Останній бог”; Інес, Карлос і Беата, “Предок) чи рідше – до смерті фізичної (Ерік, “Свангільд-князівна”). Отже, постулювання любові не може бути відділене від смерті, адже з давніх-давен вони символізують дві іпостасі життя. Образ народжувальної смерті викликає в уяві коловорот, має форми вічного життя, безсмертя.

Протистояння Еросу й Танатосу відбувається через вияв найголовніших тем буття людини в суспільстві, передусім боротьби за владу, оскільки інтриги імператриці Сабіни й Люція Вера проти Ізі й Антіноя призводять до руйнації кохання шляхом фізичного знищення останнього (“Сон тіні”). Розглядаються мотиви дружби й зради, бо багаторічна дружба оскверняється зрадою й смертю Антистоса через боягузтво Татіана (“Останній бог”). Бажання помсти тягне за собою відплату: внаслідок порушення клятви Гарпократа Діодор захворює на лепру й гине (“Останній бог”). З іншого боку, любов до життя змушує героїв долати всі перешкоди на шляху до віднайдення себе (“Опойний дим”, “З казок життя: Роксоляна”). Мотив любовного трикутника широко репрезентований у творчості письменниці (Свангільд, Ерік і Путятіч; Арга, Опіда й Відрад; Кай, Маріам, Руфіла; Карлос, Беата і Каталіна; Ізі, Фуск і Монтанус). Мотив безсмертя розглядається в кількох аспектах: нагорода (Пірена, Геракл, Роксоляна), покарання (Мелюзина), втрати безсмертя через одруження зі світом людей (Ларта-діва).

Усі персонажі Н. Королевої впродовж життєвого шляху постійно вирішують проблему віднайдення рівноваги між Еросом і Танатосом, намагаючись утвердитися в цьому світі, перейти до іншого чи залишити по собі пам'ять.

РОЗДІЛ 4. ШЛЯХИ РЕЦЕПЦІЇ АНТИЧНИХ ОБРАЗІВ

4.1. Інтерпретація образів олімпійських богів і богинь

Традиція ототожнення богів одної релігії з богами іншої триває з античної епохи. Дуже часто цей процес був результатом їх суперництва, або ж це могло бути наслідком тих контактів, які встановлювали мореплавці чи купці в ході своїх торговельних вояжів. Так, наприклад, асиміляція грецьких богів римлянами почалась, мабуть, ще до експансії Риму. Цьому сприяв той вплив, що робили грецькі колонії у Південній Італії й на Сіцилії. Такий стан міцно утвердився наприкінці III століття до н. е. Причому найповніше ототожнення виявлялося там, де боги обох релігій мали схожі функції й аналогічні характерні особливості, або це відбувалося в тих місцях, де рівномірно поклонялися як тим, так і іншим богам.

Так, римська Венера засвоїла риси Афродіти, Вулкан – Гефеста, Марс – Ареса, Меркурій – Гермеса, Мінерва – Афіни, Фавн – Пана тощо. Латинська мова, що розповсюдилася під час римських завоювань і залишалась живою мовою ранньої Церкви, стала для багатьох *lingua franca* (лат. – універсальна мова), особливо для вчених на більшій частині Європи. Таким чином, класичні міфи отримали широке розповсюдження у викладі латинських авторів, зокрема – Овідія й Вергілія. З класичних поетів Овідія читали найбільше за всіх. Так, його “Метаморфози”, в перекладі Голдінга, стали головним джерелом міфологічної образності для В. Шекспіра й Дж. Мільтона. Отже, грецькі боги й богині дуже часто знані в їх латинизованій версії. Навіть гомерівські герої, коли вони представлені у мистецтві, стали відомі за їх латинизованими назвами [19, 23-25].

У творчості Наталени Королевої використовується цілий ряд міфонімів:

- античних богів: Аполлона-Фойбоса, Асклепіаса (Ескулапа), Гадеса (Плутона), Гарпократа, Гермеса-“Психопомпоса”, Гіменея, Гімероса, Главка, Діоніса, Ероса, Зевеса, Пана (Фавна), Посейдона;
- античних богинь: Артеміди, Афіни (“Атене-Пансафос”, “Палас-Атени”, Мінерви), Афродіти (Афродіти-Уранії, Венери, Венус Помпеяни), Вести, Геби (Ювентас), Деметри, дріад, Ірис, Медузи, Мойр-Парок, Музи (Камени), “Персефоне”, Психе, Роми, Селени, Фортуни, Харит тощо.

Кожне із вищеперерахованих божеств використовується з різним смисловим навантаженням. Так, вони можуть:

- виступати головним або другорядними персонажами твору,
- простежуватися на рівні трансформованої міфологічної оповіді,
- набувати значення символів,
- входити до складу тропічних утворень (порівнянь або метафор).

Причому простежується тенденція до називання їх іменами з різних релігій, що свідчить про синтез релігій в авторській уяві, з одного боку. А з іншого, можна відзначити спробу показати світові релігійні системи як вияв людського духу, підкреслюючи віру в єдині надприродні сили для всього людства.

Окремо треба зазначити, що рецепція з подальшим переосмисленням образів олімпійських богів і богинь і втілення їх рис у жіночих постатях є однією з провідних тем у творчості Н.Королевої. Жіночі образи її повістей і легенд становлять цілу галерею самобутніх образів української літератури першої половини ХХ століття. Як слушно зауважує Я.Поліщук, в епоху модернізму “взірцем нового героя виступають жіночі постаті. Це пов’язано не тільки з тенденціями жіночої емансипації, не тільки із приходом у літературу першорядних письменниць-жінок, але й з ідейними перверсіями сили та слабкості в естетиці схилку віку” [267, 24]. На думку А.Нямцу, суттєва *трансформація* міфологічних жіночих образів не є “специфічним явищем світового літературного процесу, вона є органічною частиною більшості загальних тенденцій переосмислення (руйнації, “вивертання”, апокрифізації, пародіювання) міфологічних традицій” [267, 124] світовою культурою загалом.

Інша дослідниця, О. Міщенко, зазначає, що “живий жіночий образ - нормальне явище для літератури 20-30-х рр., періоду розквіту творчих напрямів і стилів, періоду нагромадження молодією літературою колосального позитивного потенціалу літературного досвіду” [225, 180]. До цього варто додати, що у всі часи найвищого смутку, у найважчих кризових ситуаціях з давніх давен людство кличе (закликає в молитвах) на допомогу Жінку, що є уособленням архетипу Великої Матері, адже, культ Великої Богині є набагато давнішим за християнство й навіть за античну культуру. А.Нямцу додає до цього, що опозиції “жінка і суспільство, жінка і війна, жінка і чоловік, жінка, що дає і забирає життя - були художньо осмислені на матеріалі міфологічних структур вже в античній літературі” [267, 126].

Сучасні дослідники, зокрема І. Тарасенко, наводять історико-культурні докази того, що “в стародавні часи жіноче начало визнавалося основою сім’ї, дому, світобудови, всесвіту” [313, 17]. Вона стверджує, що “донині жіноче начало - саме через свою цільність - є “основою” при створенні чого-небудь, а самі жінки сприймаються як виразники єдності онтології та аксіології. Жінки є охоронницями “вогню культури”, знань та етики, охоронницями основ. Визнаний виразник класичної раціональності – людина-чоловік – опинився у положенні “абсолютної точки”, відчужений та відхиляючий “усе інше” – і жіноче начало, і нераціональні складові духовного знання. Відкидання європейською культурою того, що пов’язується з жіночим світоглядом, може призвести до втрати смислу та шляху до подальшого розвитку духу” [313, 18]. Міфологічні образи жінок з самого початку осмислення в літературі (та й культурі загалом) були “орієнтовані на утвердження універсальної самоцінності жіночого “Я”, у всі часи змушеного відстоювати свободу особистісного волевиявлення, право на демонстрацію почуттів як у суспільстві, так і в особистісному житті, право на позицію, право на вчинок” [12, 125].

Творів, де власне античні божества виступають головними персонажами, небагато. Таким є образ Пана-Фавна, що з’являється в невеликій ліричній передмові до творів: “Сивобородий звинний Фавн зручно вмовився в пурпурі реви, що заплітала стіну. Сміється мідяношкірий в хмарі легесеньких кучериків срібного волосся. Вузловатим пальцем вказує на аметистове гроно...” [154, 438]. Античний персонаж уособлює “зв’язок з минулим” [154, 438], який характеризується ним, як

“зв’язок з доброю Матір’ю Землею,.. бо ж вона нам дає не тільки свої плоди, але ж і баї, що в них заховане зернятко правди...”[154, 438]. Авторка максимально наближує його до світу людей, використовуючи звичайну характеристику, без фантастичних вкраплень і деталей. Герой виступає в ролі старця-оповідача:

“...старий Фавн добродушний і простий, як сільський капуцин з півдня, щовечора приходив до мого вікна й оповідав давньовікі казки”[154, 439]. Порівняння його із “сільським капуцином” (“ченцем католицького ордену, заснованого в 1525 році як відгалуження ордену францисканців”[303, 432]) вказує на обізнаність письменниці зі звичаями і традиціями різних народів, підкреслює зв’язок різних культур у процесі розвитку людства. Образ давньоримського бога Фавна поступово стає символом поєднання минулого із теперішнім, уособлення природи, яка служить людині.

Еволюцію цього персонажа можемо побачити у триптиху із “Легенд Старокиївських” (“Таврійська бай“, “Еклога“, “Володимирове срібло“). Оскільки другорядному божеству Пану надаються функції головного персонажу, то доцільно відзначити реміфологізаційне змалювання античного божества. Свідоме схрещення міфів античності й давніх слов’ян у творах Наталени Королевої дає змогу показати Україну державою, яка увібрала в себе прадавні корені, має давню історію й славні традиції. Янголами-охоронцями країни авторка робить давньогрецьких богів на чолі з Паном – “справжнім патріархом“.

Міфони́ми Гігантів, “Зевеса“, Гермеса, “діви Атени“ узагальнюють міфологічну біографію Пана, надаючи їй вигляду літопису, певних етапів у житті людства, наступності поколінь, починаючи із створення Землі: Гіганти (“першорожденці Матері Землі”[154, 475]) – Зевес (їх наступник) – Гермес і Афіна (“Атена“) (діти Зевса) – Пан (син Гермеса і небіж Атени)). Міфологема роду, втілена в образі Пана-Фавна, наскрізним мотивом проходить крізь триптих “Таврійська бай“, “Еклога“, “Володимирове срібло“), втілюючи ідею безперервності поколінь.

У “Легендах старокиївських“ простежується повна картина життя Пана: від розквіту і панування на Тавриді, в Аркадії – до його охрещення й формального зникнення, хоча душею він залишається на землях України і в людській пам’яті (недарма ж в українському Православ’ї вбачають синтез відлунь багатьох стародавніх вірувань). Про це свідчить поява його у передмові, де авторка розмовляє з ним як живою істотою. Появою давньогрецького божества авторка нагадує про те, щоб не забувала “людська душа“, “в чім сила зв’язку з минулим”[154, 438].

Постать Пана набуває значення “ласкавий господар, власник навколишнього світу, всього, що знаходиться навколо“. Сценка з фавниками-панісками ще раз підтверджує ідею пантеїзму, яка є лейтмотивом у циклі легенд: людина злита з природою, вона не може виокремитися, тому й діти в цьому царстві не людської подоби, а міксантропічні, не до кінця виділені з природного світу, наївні й довірливі, як тварини, що ще не відчули на собі руйнівний вплив людської руки.

Міфологічне ім’я “Пан“ у триптиху “Таврійська бай“, “Еклога“, “Володимирове срібло“ набуває полівалентних значень:

- давньогрецького божества лісів, отар, пастухів,
- покровителя усієї природи,
- філософського тлумачення його “як “Всесвіту“,

- “божества, розлитого у всій природі, творця і володаря всього суцього“ [221, 159],
- охрещеної істоти,
- давнього слов’янського бога Велеса,
- янгола–охоронця Київської Русі.

Це дозволяє письменниці показати зв’язок з минулим, безперервність і нескінченність трансформування людських уявлень про світ, їх поступове ускладнення, зміну обрядів і вірувань. Але все це єднає насамперед віра у Бога, творця і хранителя всього людства, спадковість давніх істин “добрості і любові“ [154, 463].

Наталена Королева, поєднуючи християнські і поганські образи, вказує на їх взаємодію і взаємозв’язок. Українські землі були завжди в тісних зв’язках із Грецією та Римом. “Папа Климент – наступник Святого Петра – був вигнаний цісарем Трояном у Крим, де й помер. Він був дуже шанований в Україні“ [44, 13]. Саме про його долю йдеться у легенді “Еклога“, оскільки Пан – повелитель природи – спочатку отримує святе хрещення з його рук: “І краплини води хрещення падають перлинами з рук пастиря Климента на рогату Панову голову“ [154, 469]. А потім стає свідком мученицької смерті доброго священника: “...з глузливими вигуками й лайкою зіпхнули святого старця в морську безодню“ [154, 470]. Поєднання античного політеїзму й християнського монотеїзму в творі вказує на органічний зв’язок цих двох релігій, але образ Пана трансформується: із всемогутнього божества він перетворюється на відлюдника: “Не він на людей, люди на нього панічний страх навівали. Не міг збагнути опоєння жорстокості, насолоди стражданьями ані заклику мсти“ [154, 470]. Стародавні боги втрачають силу, водночас це вказує на відмову від поганства на користь християнства.

Образ Володимира (легенда “Володимирове срібло“) тісно пов’язаний з постаттю Пана. Князь постає не тільки символом нової віри й творцем нової держави. Через античний образ Пана сутність князя набуває додаткового значення – “нащадок стародавньої Аркадії, богообрана істота“, – якій давньогрецьке божество, що є символом миру і справедливості, передає у спадок право володіння українськими землями шляхом вручення стародавнього скарбу: “Твій це скарб, твій! Вже-бо було дано таки твоїй землі цього тризуба, й ця тарча золота була вже в твоїм див-городі“ [154, 474–475]).

Пророцтвом–пересторогою майбутніх подій української історії звучать слова “справжнього патріарха“ Пана про кров, що ще не раз проллється, аж “доки не збагнете, що як троє Харит, як троє суддів над тіннями в підсвітті, як три Парки, що долею смертників володіють, як троє сторуких Гекатохеїренів над землетрусами, морськими бурями панують...– троє посвятних істот, три вартівниці мусять об’єднано стати на варті краю того – Гармонія, Сила і Любов“ [154, 477]. Градація міфонімів посилює впливовість слів старого пастиря, а ліро-імпресіоністична оповідь посилює яскравість образів стародавніх божеств – володарів світу, які повинні переосмислюватися як хранителі-вартові руського краю. І недарма у них – жіночі імена, оскільки Пан знову акцентує на повазі до прекрасної статі: “...вчинок рабський – зневага жінки“ [154, 480].

Ще одну версію походження державної символіки сучасної незалежної України знаходимо в творчості Н.Королевої. Дослідники малого герба нашої держави поки що не дійшли одностайності у поясненні історії походження тризуба: “Одні виводять її із Скандинавії, інші – з Візантії [204]. Існує думка, що тризуб – це стилізоване зображення польоту сокола чи монограма князя Володимира“[204]. Деякі дослідники вбачають у тризубі схематичне зображення Богородиці, Берегині–Оранти, яка молиться за український народ, піднявши руки до Бога в небеса[204]. На нашу думку, це – цілком вірогідна ідея.

В “Легендах Старокиївських” міфологема єдинопочатку людського буття, втілена в образі “срібного тризуба“. Цей символ вказує на уособлення богообраності людських істот, що живуть на Тавриді, оскільки отримують вони його від самого грізного Посейдона. Таким жестом Посейдон, античний бог, “син Хроноса“ – “уособлення часу“[221, 211], визнає в людських істотах своїх наступників, передає їм свої права й обов’язки, відмовляючись від них в ім’я наступних поколінь. Але не виправдовують люди сподівань богів, ця ознака влади перетворюється на знаряддя вбивства, за допомогою якої людина остаточно відмовляється від божественного, забуває “про дух Матері Еллади“[154, 477], жорстокість перемагає добро. У відвічній боротьбі Добра і Зла не може бути остаточної перемоги того чи іншого, отже, знову має втрутитись надприродна сила.

Божественний Пан забирає у зрадника світлих ідеалів “скита Боризеса” цей символ, позбавляючи відповідно, і всіх його нащадків права на володіння Таврійською землею (Протоукраїною). Це міфологічне узагальнення може бути трактоване історично як витіснення скифів міграцією сарматів, позбавлення їх могутності й впливу[204]. Письменниця не згадує про сарматів, готів чи антів, вирішуючи проблему наступності поколінь на користь Київської Русі. Проходить багато років, перш ніж тризуб потрапляє до рук Володимира. Отже, не було гідних постатей до цього часу, аби отримати символ, що його “смертельному дали не смертельні“[154, 480]. Вручаючи цей дар київському князеві, Пан передає владу грецьких богів Київській Русі, уособленням якої є Володимир.

Важливим моментом, на нашу думку, є те, що типологічне зіставлення опису обрядів іспанців (повість “Без коріння“) та українців (“Легенди Старокиївські“), в яких органічно поєднуються персонажі античності й християнства, недвозначно говорить про те, що в ментальності будь-якого народу нерозривно поєднані давні звичаї й сьогодення. А згадка в іспанських обрядах про “срібний тризуб на високому держалні, що його три гостряки виблискують, як вогники свічок“[142, 82] як про ознаку гідності, а ширше – втілення в ньому міфологеми єдинопочатку людського буття – долучає обрядовість іспанців, як і українців, до Вселенського світового колообігу.

Пан, виконавши свій обов’язок – переконавши Володимира у необхідності прийняття християнства, “срібною хмарою піднісся і розвіявся...у безвість поплив“[154, 480]. Та чи зникає цей образ божества? Ні, він стає невидимим янголом–охоронцем Русі, виявляючи себе в образі символа-ідолища, який купує князь після хрещення, що “до уст усміхнених семидільну сіринксу прикладає, оком хитро та весело підморгує“[154, 481].

В античній міфології “сіринкса” набуває узагальнюючого значення, через неї виявляється міфологема гармонії Всесвіту. Вона усвідомлюється через хрещення Русі й появу нової віри – Руського Православ’я, яке отримало схвалення у стародавніх предків (в особі бога Пана).

Пан благословляє князя Володимира на святе хрещення, на сповідання світлих ідеалів Ісуса Христа. Образ Ісуса є неоднозначним за трактуванням у цих легендах, бо він вмотивовується як наступник праведності старих, язичницьких (у даному випадку – античних) поколінь. Недарма Пан говорить: “...знаю про Пастиря Доброго, що сам офірним Агнцем був. Як же було мені, пастирському богові, його не полюбити?”[154, 476]. Подібне змалювання християнського бога через образи античної міфології знаходимо в інших творах письменниці.

Так, у повісті “Останній бог” образ Христа співвідноситься з античним героєм: “На перший погляд здавалося, що то – Орфей. Молодий, безвусий й безбородий пастир з сіринксою в руці, сидів серед дерев, оточений овечками й голубами. У ніг його, зі струмочку пив олень”[150, X, 11]. Авторка пояснює це давньою традицією, що виводить християнство з більш ранніх релігійних вірувань.

Зворотньо можна трактувати опис у нарисі “Помпейська згадка”: “На троні сиділа молода, гарна мати, тримаючи на колінах голенького малого хлопчика, обвитого гірляндами троянд...”

Над головою затримався в лету білий голуб.

Під ногами звивався вогненний гад. Одягнена була ця жіноча постать у ясно блакитну довгу туніку, усіяну золотими зорями”[152, 8].

На перший погляд, це – опис традиційних християнських мадон, які ми звикли бачити на полотнах Сандро Ботічеллі, Леонардо да Вінчі, Рафаеля Санті тощо. Саме так сприйняли фреску змалювані письменницею звичайні люди на початку ХХ століття, що працювали на розкопках, і почали їй молитися. Однак, через подальше пояснення розуміємо, що всі ці образи більш давнього, античного походження:

- жінка – “патронка Помпеї “Венус Помпеяна”[152, 9],
- “голенький хлопчик – Ерос!”[152, 9],
- “Вогненний гад – це Везувіянська лава, від якої Венус Помпеяна оберігає місто”[152, 9],
- “Голуб над головою – це Гімерос, бог любовних бажань!”[152, 9].

Згодом, професор висловлює думку про те, що це – “не Венус Помпеяна... а Афродіта-Уранія. Про це свідчать зорі й барва одежі” [152, 9-10]. Однак, головною думкою цього нарису є впевненість авторки у відвічності існування божества. Це підтверджується й словами священої книги: “З самого початку я вже була, ще перед початком віків. І не перестану існувати аж до кінця віків”[152, 11]. Авторка проводить думку про те, що образ красивої одухотвореної жінки-матері в усі часи був, є й буде символом краси й незнищенності людського духу, зв’язком із наступними поколіннями.

Шляхом міфологізації змалюються образи князів Кия (“Кніва”), Щека, Хорива й Либіді–Свангільд (“Свангільд-князівна”). При цьому варто зазначити, що Н.Королева говорить про походження українства через поєднання давньоскандинавських, античних і старослов’янських традицій. Легендарні брати й сестра виступають виявом архетипу сили й могутності Київської землі. Прийшовши

з чужих країв, вони навічно залишаються в межах слов'янського простору, набуваючи рис божеств-прародителів слов'янства, долучаючи найкращі традиції давніх скандинавів до давньослов'янського світу.

Образи наступних правителів Київської Русі – князя Володимира та княгині Ольги (“Легенди Старокиївські“) – також міфологізуються, набуваючи рис надземних істот, стають уособленням природних стихій, отримують риси божеств. Відлуння колишніх матріархальних відносин впливає на потрактування образу княгині Ольги. Авторка посилює його шляхом порівняння з вищим олімпійським (і слов'янським) божеством – Перуном-Зевсом: “...здавалося, лише зсуне Ельга свої широкі брови, то враз загримить грім, як за часів давньовікового Зевса. А як гляне обурено, то блисками сипнуть її сталеві, сірі, як у мисливського сокола, очі. А довгі, темні, не сивиною, а перлами пересипані коси напружаться гадами та стануть в оборону княгині“[154, 502].

Наталена Королева під час розмови князя Володимира з богом Паном наголошує на перевазі жіночого начала. Культ поклоніння перед жінкою в нашому суспільстві, як відомо, сягає ще крито-мікенської культури, де на чолі пантеону була Велика Мати, богиня Ма або Дивія[290, 157]. Її образ був успадкований міфами давніх слов'ян. Так, “ У “Слові про ідола“ богиня Діва згадана після Мокоші та перед Перуном, – це говорить про важливе місце цього образу в язичницьких віруваннях“[290]. Крім того, давньоруське суспільство визнавало жінку за правителя , прикладом цього якраз і виступає княгиня Ольга, яка “володіла колосальним стратегічним мисленням” [300, 24], піднялась на політичний “Олімп київської влади”[300, 25] і стала символом цілої епохи. На думку О.Сліпущко: “Вона – родоначальниця і Велика Матір української нації” [300, 28].

Образ бога Аполлона у творах репрезентований через наближення до християнського Ісуса Христа. Таким переосмисленням давнього міфу про Аполлона й делоську святиню є легенда “На Делосі“. Трансформація міфу про Лето-Артемиду-Аполлона у письменниці полягає у наданні головних ролей другорядним персонажам – “жрекиням“. Трансформується також його ідейний зміст, оскільки провідною проблемою є не змалювання обряду поклоніння святині, а дилема вибору між людським коханням і сакральним служінням Володарю Сонця і світла.

У творі культ Аполлона–Лето–Артеміді набуває трансформації. Записаний Геродотом міф, який згадує у своїй розвідці Б.Рибаків [290, 160–161], розповідає про двох жінок, що очолили перше священне посольство і принесли дари Артеміді (після чого померли там, куди їх доставили). Їх імена – Арга і Опіс – збігаються з іменами головних персонажів легенди Н.Королевої, адже вона послуговувалась працею Геродота під час написання твору[154, 569].

В творі Н.Королевої дівчата привозять дари не Артеміді, а світлому Сонячному богу Фойбосу. Ім'я богині полювання згадується у творі тільки один раз, із нею порівнюється одна з дівчат храму: “Під плащем Іфтіма має одягу свого краю: коротку туніку, по коліно, як Артеміда–ловкиня“ [154, 571]). Це свідчить про звуження й трансформацію міфу, надання йому іншої акцентуації. Замість тріади Лето–Аполлон–Артеміда у творі збережено лише діаду – Мати-Син (“матінка Ніч Темна“ і “Сонце-немовлятко“ (“Даждь-бог“, “Яр-бог“, “Хорс“, “світлосяйний Фойбос“). За іменами персонажів проглядається синтез давньогрецької й

слов'янської міфології, а на сюжетному рівні – відзначаємо наближення цієї діади до християнських Богоматері й Христа.

У давньогрецьких міфах ранішої доби (крито-мікенської культури) немає згадок про Аполлона, тому що його образ, “який боровся з самим Зевсом і замінив його навіть у космічному аспекті“ [290, 157], насправді тоді ще не з'явився. Однак, у крито-мікенських текстах можна знайти відомості про обидва жіночі божества – Лето і Артемиду. Чи не варто вважати пізнішу появу Аполлонійського божества подією, пов'язаною з утвердженням патріархального укладу, який трактується заміною матріархальних відносин, адже на чолі крито-мікенського пантеону богів була Ма-Дівія (за іншими уявленнями – Латона-Лето, жіноче божество, що уособлювало в собі силу і владу, а, отже – матріархат)? Це зазначає і Б.Рибаков: “У системі уявлень Аполлон ніби замінив свою матір, і на місці архаїчної пари – Лето і Артеміда – з'явилась нова, підправлена патріархальними поглядами пара мисливських божеств – Артеміда і її брат Аполлон“ [190, 160]. У творі Н. Королевої, однак, міф трансформований по-іншому. Чоловіче божество (Аполлон) повністю витісняє жіночий еквівалент (Артемиду), не залишаючи згадок про неї. Натомість з'являється інша пара – Мати-Син, причому головним є Син. Отже, письменниця у творі акцентує на перевазі патріархату й утвердженні монотеїзму.

О.Лосєв також зазначав, що сучасне уявлення про світлий образ грецького бога світла і мистецтва – Аполлона – покровителя муз, дуже далеке насправді від того первісного уявлення про Аполлона. За історію свого існування це божество пройшло тривалий шлях від бога озброєних пастухів (адже його лук і стріли є смертоносними) до Аполлона-Феба (Фойбоса), бога сонця і врожаю для землеробців (весь календар греки підкорили йому: літньої половини він перебував серед грецького народу, а взимку на лебедях, що запрягалися в його золоту колісницю, від'їздив на північ до гіперборейців, де проводив зимові місяці) [195, 124]. Віддалення Аполлона на північ відбивало зменшення тепла, послабляло народжуючі сили землі, але не означало зникнення сонця назавжди. Як бачимо, простежується паралель між культом грецького Аполлона і давнього слов'янського солярного божества, які обидва є виявами божества, що вмирає й воскресає.

У легенді “На Делосі“, створюючи образ солярного божества, Н.Королева використовує цей давно відомий міф: “Слава Даждь-богові, що народжується немовлятком, Яр-богом могутнім виростає, на старця Хорса дозріває і знов немовлятком у цей світ повертає“ [154, 566].

Лето-Латона за пізнішими міфами є матір'ю двох близнюків – Артеміди й Аполлона, хоча існують оповіді й про різночасне народження дітей. У творі спостерігаємо трансформацію цього персонажа на основі старослов'янських, поганських вірувань та інтерпретацію його, як втілення Богоматері, що народжує володаря Сонця й світла, а про сестру Аполлона під час обряду народження не згадується. Простежується прозора паралель із “Теогонією“ Гесіода. Від змалювання другорядної богині Лето у давньогрецькому пантеоні богів авторка свідомо відмовляється, репрезентуючи в образі матері “світлосяйного бога Фойбоса“ вияв архетипу Великої Матері. Образ Латони набуває універсалізації ще й тому, що навіть ім'я її подається лише в авторському посиленні, а у творі про неї згадується як про “матінку Ніч Темну“.

Треба також звернути увагу на тісний зв'язок всього циклу лето–артемідо–аполлонівських міфів із Північчю, із гіперборейцями, які жили десь на північ від Греції. Вони були землеробами, оскільки щорічно надсилали дари у святилище на Делосі, загортаючи їх у пшеничну солому. Н.Королева не оминає цього факту: “Кладуть на розіслану мережану хусту, що накриває золото пшеничної соломи, прикрашений чотирма свічками вінок з зеленої ялини. Його сплетено ще перед місяцем, на знак, що нове сонце почне вічний круг свого вічно поворотного бігу, розділеного на чотири пори року“ [154, 565]. З іншого боку, одним із північних пунктів, пов'язаних із Артемідою, є Тавріда, куди богиня відправляє свою жрицю Іфігенію; мати Артеміди – Лето – теж гіперборейського походження [290, 158].

М. Костомаров, аналізуючи слов'янську міфологію, зазначає: “Увесь Всесвіт, живостворений вогнесвітлом, духом краси, гармонії й розуму сином прекрасної любові – Лади, великим Ладом, Білим добрим Богом“ [171, 41]. Учений в особі бога Світла вбачає володаря й творця Всесвіту. Ю.Петухов, дошукуючись таємниці походження грецьких Аполлона–Лето–Артеміди і слов'янських Купала, його матері Лади, і сестри Лелі, знаходить чимало спільних елементів поміж грецькими й слов'янськими божествами і доходить висновків про давність слов'янських божеств, виводячи культ Аполлона як похідний від давнього культу Лади–Лелі–Кополо (Купали) [262, 3–23]. Ця думка є провідною і у І.Кузьмичова: “Ім'я Аполлон... здається спільним за коренем із Беліном кельтським і Білбогом слов'янським, бо Аполлон занесений у Грецію з півночі...” [177, 111].

Культ сонця у слов'ян засвідчений багатьма джерелами. Образ сонячного божества, яке є втіленням міфологеми вогню, привертав до себе увагу багатьох дослідників слов'янської міфології (Г.Булашев, А.Кайсаров, М.Костомаров, І. Нечуй–Левицький, Б.Рибаків, Ю.Петухов, О.Фрейденберг). Міфологема вогню була нами докладно розглянута в підрозділі 3.2 (див. сс.92-96). Однак, варто відзначити, що за візантійською й давньоруською традиціями Христос був уподібнений праведному сонцю, а християнство – світлу, що з нього випромінюється.

У давньоруському пантеоні богів сонячну природу мали Хорс, Даждь–бог, Сварог (про це згадується й у “Повісті минулих літ”, де Даждь–бог ототожнений з сонцем і називається сином Сварога). Також до божеств, що пов'язані з солярними культурами, відносять Коляду та Ярила, бога весняного сонця. Поруч із чоловічими божествами солярних культів відзначають і жіночі їх втілення. Так, І. Нечуй–Левицький аналізує образ богині Сонця та її доньки Рожі, зазначаючи, що в Ірані богом сонця був Мітра, а у давній Греції образ сонця найвиразніше виявлявся в “образі молоді парубочої краси срібнолукого Аполлона“ [241, 13]. Чоловічий відповідник божества Сонця – “Дажбог” – був також у слов'ян. Про це свідчить те, що в період написання “Слова о полку Ігоревім” вже усталилось розуміння світила як чоловічого образу. Ярославна звертається до сонця як до чоловіка: “Світлоє и тресвітлоє слънце! Всъмъ тепло и красно еси! Чему, господине, простре горячюю свою лучю на ладъ вои?” [304, 62]. На підставі цього аналізу можна зробити висновок, що жіночі образи сонця є архаїчнішими. Їх із часом заступили чоловічі відповідники, коли утверджувався патріархат. У всьому циклі “Легенд старокиївських” Н. Королевої лейтмотивом є зміна матріархальних звичаїв патріархальними, а, зокрема, у легенді “На Делосі” можна побачити його вияв у

поклонінні чоловічому божеству.

Яскравим виявляється обряд ушавлення Даждь–бога у творі: “Жрекині встромили до дерев’яних гнізд ставників свої восковиці й, вхопившись за руки, заточились плавкими рухами, зображуючи танцем вічний біг сонячного світла.

Даждь світові радість, Даждь–боже!

Даждь світові радість, Даждь–боже!“ [154, 566]

В інтерпретації письменниці культ Делоського божества поєднується зі слов’янськими обрядами, які слугували ушавленню вічного коловороту життя, світла й радості. Це дійство набуває рис, притаманних багатьом світовим уявленням про циклічність історичного процесу. Трансформація давногрецького міфу про делоську святиню, якій приносили в жертву людей, полягає у відмові від кривавих жертв богам. А дівчата–жрекині, що прибували у складі бористенської делегації з дарами, іноді добровільно “лишались при Делоській святині, бажаючи пізнати таємниці світлосяйного Фойбоса“ [154, 567].

Таким чином, образ сонця, сонячного світла, яким пройнята велика кількість пейзажів, а також антропоморфізований через персонажів – Зевеса–Перуна, Геліоса, сонячного бога Аполлона, який ототожнюється зі світовим світлом і є наближеним до Христа, – набуває у творчості письменниці значення лейтмотиву–міфологеми. Через солярний образ вона виражає віру всього українства у незнищенність світла, добра, справедливості.

Образ солярного божества Аполлона–Фойбоса набуває у творах й іншої трансформації й втілення. Так, у творі “*Quid est veritas?*“ йому з одного боку дорівнює головний персонаж – Кай Понтій, змальований шляхом міфологізації. Перша сцена, в якій з’являється головний персонаж твору, сугерує давню міфічну оповідь про бога краси Аполлона: “У ній [золоченій колесниці – уточнення моє, К.Б.] струнко стояв і сам правив квадригою–четвернею золотистих каппадокійських коней син прокуратора Юдеї Кай Понтій“ [138, 7]. Це враження підсилюється описом “ставної, ідеально збудованої, атлетичної постави“ юнака, що за грецькою естетикою є втіленням божественної краси. А почуття того, що “молодість, сила і краса, шана і влада, приязнь народу й найгарніша жінка цілого краю – все, все всміхається йому,“ [138, 8] дозволяє Каєві відчувати себе справжнім божеством.

М.Ласло–Куцук говорить про грецьку школу світла, аналізуючи богів світла й темряви, послуговуючись концепцією англійського мистецтвознавця Дж.Раскіна. На думку М.Ласло–Куцук, “її [школи світла – розрядка моя, К.Б.] основною характеристикою є журба“ [185, 46]. Дж.Раскін вважав, що “саме через свою палку любов до світла ця школа так болісно усвідомлювала темряву, і через ту тугу за істиною і конкретністю все таємниче мало для неї особливу притягаючу силу“ [382, 254].

На його думку, грецька школа “світла“ ґрунтується на дорійському поклонінні Аполлону і йонійському схилянні перед Афіною як духами життя в світлі й вільному повітрі. Водночас вони протиставлені грецьким божествам смерті й розпаду. Аполлона протиставлено Фітону, а Афіну – Горгоні. “Це кінцевий і безпосередній вираз погляду греків на життя і смерть. А за цими двома постатями лежить дещо таємничіше й страшніше, але не менш прекрасне, – уявлення греків про затемнення розуму, що є присудом долі у вигляді призначення або розплати. У

цьому полягає підвалина всіх грецьких трагедій, це кара Еринії, Деметри Ериніс, яка страшніше від ударів, що їх наносять Аполлон або Афїна, оскільки останні карають лише на деякий час, але не нищать, а нанесені Деметрою або Евменідами удари відчутні до кінця життя“[382, 161–162]. Отже, образ Аполлона також пов’язаний із Маріам, жіночим образом, зрощеним на грецьких принципах поклоніння сонцю й світлу.

Образ Антіноя (“Сон тіні”) також наближається до Аполлона, а Ізі – до Дафне. Однак, античний міф про Аполлона й Дафне трансформований на персонажному рівні, адже показана смертельність “божества” і “несмертельність” людської істоти. Важливим аргументом, що переконує у рецепції давнього міфу, є танець, елементи якого були детально проаналізовані у підрозділі 2.1 (див. сс.78-79). З іншого боку, типовим для авторської манери письма є накладання й схрещення різних античних міфів. Так, у інших епізодах Антіной наближається до бога кохання Еросу, а Ізі отримує риси Психе.

У повісті “Останній бог” після смерті Антіноя Ізі змінюється, набуваючи при цьому ще виразніших рис божественної істоти. Її танець нагадує тепер сцену з Елевсинських містерій, а сама Ізі виступає як в ролі Деметри, так і Психе. Трансформація античного міфу полягає в тому, що дівчина у танці висловлює тугу за душею (втраченим коханням), а не шукає доньку. Тим самим її постать дорівнює образу Орфея, але в переосмисленому, жіночому обличчі. Увічнений через статую образ Антіноя, набуває рис олімпійського божества. Атрибути вказують на те, що перед нами – Діоніс. трансформація відбувається на ідейному рівні. Маючи зовнішні ознаки античного божества, він втілює повну його протилежність: “Не зважаючи однак на Діонісові атрибути – тирс і плющеву гірлянду, - обличчя “нового бога” було сумне й мрійне, як звичайно бувало в Антіноя за його життя... Немов він і нині – в своїм “олімпійським апотеозі!” – тужив по звичайному людському щастю, що тільки всміхнулося йому на землі але не стало його долею...”[150, II, 13].

Повернувшись додому на кораблі, Ізі вмирає для світу божеств і отримує риси звичайної жінки. Однак і тут принципи античної філософії не полишають її. Ідеї “сродної праці” й життя у злагоді й гармонії з природою, що були успадковані з античністю й розвинені у філософській концепції Г. Сковороди, висловлюються у епізоді розмови подруг. Саме таку пораду дає їй Хризіс: “Іди-ж бо до природи! Там знайдеш ясний спокій, гармонію... а з ним й любов до людей... добрих і злих!”[150, XVIII, 22]. Разом з тим вона застерігає: “Не кидай свого мистецтва, Ізі! Не гаси іскру божеського вогню, якою обдарувала тебе доля – чи природа!”[150, XVIII, 22].

Образ одної з головних богинь Олімпу – Афродіти – співвідноситься з Маріам (“Quid est veritas?”). Завдяки частим повторенням епітетів “божественна“ (“божественна краса“, “божественний профіль“), Маріам одразу набуває рис неземної, вищої істоти: “- Ні, це не обличчя – мрія! Ніби вирізьблене з рожевої мушлі і вправлене в золоту філіграну кучерів, дійсно, ні з чим не зрівнянне...”[138, 9]. Образ прекрасної жінки, якою щиро захоплюються і кому поклоняються, дорівнює богині кохання й краси. Маріам на початку твору нагадує парменидівську Афродиту, яка знаходиться у центрі універсуму й усім керує. Вона ж винуватиця будь-якого народження у космосі чи Всесвіті (“Уже від одного погляду красуні Маріам увесь цирк освітлюється, а цілий світ перетворюється на святкову

містерію...“ [138, 10]).

Варто відзначити, що Маріам і Кай Понтій змальовуються авторкою різними шляхами модерного освоєння античності. Якщо образ Маріам набуває сильнішої міфологізації, зрештою назавжди перетворившись на святу, небесну істоту (“Маріам – Мрія, Маріам – те недосяжне небо...“ [140, III, 83]), то образ Кая зрештою з міфологізованого божества Аполлона перетворюється спочатку на героя (Маріам порівнює його з Тезеєм), а потім – на звичайний людський образ. Юнак усвідомлює, що його життєвий шлях назавжди пов’язаний із рідною землею Таррагони, і він мусить мати “товаришку земного життя, щоб іти з нею рука в руку поземним своїм шляхом...“ [139, II, 137]. Обраницею Каєвого серця стає Руфіла, товаришка його дитячих ігор. Її образ авторка також співвідносить з образом богині “Психе“ – душею землі. Руфіла стає тією земною нареченою звичайного чоловіка, якої прагне Кай.

Образ музи неодноразово з’являється на сторінках творів Н.Королевої. Так, Ліза стає прообразом Музи для Сандра, лишаючись нетлінною пам’яттю, що не вимагає від митця ніяких жертв, але вічно пануватиме в його душі (“Примавера”, див. с.). Музою залишиться у спогадах Кая світлий образ Маріам, асоціюючись із найкращою порою людського життя – юністю: “А мрія?.. вона – як надземна муза [виділення моє, К.Б.], одягнена веселками й сьйвами... Вона зв’язує земне з небесним . І вона відлетить... разом з юністю, добою мрій цих квітів життя, відчиняючи двері невблаганній дійсності, добі, що по квіті повинна дати овочі...“ [140, III, 83]. Отже, в уяві Кая образ Маріам із коханої (Афродіти) трансформується в музу. Вона завжди буде в його серці, сприятиме творчості, однак ніколи не буде поруч нього на землі.

Мати хлопця, Клавдія Прокула, вважає Маріам богинею музою, Вестою, зорею , відмічаючи небуденість Магдаліниної краси. Вона визнає її винятковість і богорівність: “Це “Мрія Кохання“, якої не можна ні перевести в дійсність, ані забути !...“ [139, 139]. Це свідчення з вуст досвіченої жінки підтверджує думку про не випадкову богообраність героїні, її наближеність до небесної, сакральної сфери. Трансформація образу *музи* виявляється у творі амбівалентно. Кай є прообразом *музи* для Маріам, бо стає тим натхненним поштовхом, через який дівчина остаточно обирає свій шлях. Так само Маріам є *музою* для Кая Понтія, оскільки, завдячуючи їй , хлопець осягнув високий світ кохання, зміг відчути себе справжнім чоловіком, знайти свій шлях у житті. Недарма, в парадигмі духовних цінностей образ давньогрецької *музи* визначається як “категорія духовна, категорія божественна – найбільше божественне обдарування людини, основа й завдаток божественного уподібнення“ [378, 145].

Для концепції творчості Наталени Королевої головним шляхом трансформації античності є реміфологізація, яка полягає насамперед у зміщенні провідних акцентів міфу, зумисному дистанціюванні від первісної оповіді через її творче переосмислення, у спробі здійснити ревізійну ренарацію міфу.

Третій модус – деміфологізація – “зруйнування міфологічних стереотипів“ (Я. Поліщук) – у творчості письменниці спостерігається рідко. Причому варто відзначити повну відсутність у Н.Королевої гротесковості, шаржування чи використання сарказму, що зумовлюється стилем її творчості, своєрідним засвоєнням античності на базі давніх традицій та мовою, яка є “барвіста, також

своєрідна, вишукана й трохи книжна“ (В.Шевчук). Саме завдячуючи високій патетиці, її твори набувають якоїсь особливої, орнаментованої привабливості.

Однак прийом грайливої іронізації, який можна віднести до деміфологізації, присутній у її творах, зокрема у повісті “Без коріння“. Слуги чоловічої статі в повісті “Без коріння“ порівнюються з “Танатосом“. Трансформація цієї міфеми на семантичному рівні полягає в тому, що “лямпя“ виконує в творі протилежне значення. Краса і добро, як відомо, є втіленням світла у філософії Платона, “натомість темряву пов’язують зі смертю. Але в творі слуга-“Танатос“, хоча й поборює темряву цим “світлом“, однак несе в собі додаткову негативну функцію – позбавляє інститут волі, примушуючи робити уроки: “Аж уночі слуга – “Танатос“ порозвішує більше ламп. При їх світлі стане видно читати й писати“ [142, 55]. Образ “Танатоса“, що в античності був втіленням грізного бога смерті, на сучасному етапі втрачає свій негативний денотат смерті, залишаючи тільки значення, пов’язане з темрявою-ніччю, під час якої відбуваються його “ритуальні“ дієства.

Реміфологізація і міфологізація є головними шляхами рецепції й переосмислення античної спадщини для Н.Королевої. За допомогою реміфологізації змальовано образи Аполлона в легенді “на Делосі“ та бога Пана (“Таврійська бай“, “Еклога“, “Володимирове срібло“). Персонажі Кай і Маріам (“Quid est veritas?“), набувають властивостей божеств Аполлона й Афродіти іншим шляхом – міфологізації. Образи князя Володимира й княгині Ольги (“Володимирове срібло“ і “Шинкарівна“) через міфологізацію набувають рис головних божеств, хранителів величі й могутності українства (дорівнюючи постаті Зевса). Головні герої виступають своєрідними продовжувачами традицій, закладених давньогрецькими ідеалами, які втілює бог-патріарх Пан. До деміфологізації, на нашу думку, можна віднести присутній у її творах, прийом грайливої іронізації (“Без коріння“).

Образи античних богів і богинь, будучи реципійованими й переосмисленими у творчості Н.Королевої, виступають:

- головними персонажами твору: Пан-Фавн (“Таврійська бай“, “Еклога“, “Володимирове срібло”);
- другорядними персонажами твору: Посейдон (“Таврійська бай”), Зевс (“Скитський скарб“, “Мелюзина”), Лето-Латона (“На Делосі”);
- простежуються на персонажному рівні трансформованої міфологічної оповіді: Антіной//Аполлон-Фойбос (“Сон тіні”), Христос//Аполлон (“На Делосі”), Кай Понтій//Аполлон (“Quid est veritas?“), Маріам//Афродіта (“Quid est veritas?“), Ізі//Дафне (“Сон тіні”), Антіной//Ерос (“Сон тіні”), Ізі//Психе (“Сон тіні”), Руфіла//Психе (“Quid est veritas?“), Ізі//Деметра (“Сон тіні”), (“Сон тіні”), Антіной//Діоніс (“Останній бог”);
- є символами: Гадес-Плутон (“Без коріння”), Гарпократ (“Сон тіні”, “Останній бог”), Гермес-“Психопомпос” (“Останній бог”), Гіменей (“Таврійська бай”), Гімерос (“Помпейська згадка”), Главк (“Таврійська бай”), Артеміда (“Таврійська бай”), Афіна (“Атене-Пансафос“, “Палас-Атена”, Мінерва) (“Сон тіні”), Афродіта-Уранія (“Quid est veritas?“), “Помпейська згадка”), Венус Помпеяна (“Помпейська згадка”), Муза (Камена) (“Quid est veritas?“), “Прімавера”);

- входять до складу тропічних утворень (порівнянь або метафор): Зевс-Перун (“Путь спасіння”), Асклепіас (“Останній бог”) тощо.

Образи олімпійських і неолімпійських античних богів у творчості Наталени Королевої реціпіюються по-різному: вони використовуються в синтезі з іншими божествами, чим досягається ефект мозаїчності, виразності й різнобарвності, підкреслюється динамічність розвитку сюжету. В основі авторського світогляду є постійний неспинний розвиток й взаємодія різних культур у процесі історичного розвитку людства.

4.2. Рецепція античних міфогероїв, персонажів, реалій

Античні міфогерої, інші персонажі античного світу, реалії у різних творах набувають різних виявів, засвоюються й трансформуються в модерному ключі. Головними проблемами, які намагається вирішити авторка у своїх творах є:

- проблема національного самовизначення народу;
- комплекс питань морально-етичного характеру;
- система складного духовно-філософського пізнання Бога, Всесвіту і людини.

Перша означена проблема національного самовизначення українського народу у Н.Королевої постає у вигляді питання–дилеми: “Хто ми – греки чи скити (“скіфи”)?”, а відповідно – мирне плем’я чи варвари. Письменниця у більшості своїх творів стверджує, що українці через прийняття християнства відмовляються від жорстокості варварських звичаїв скитських племен на користь відвічних істин добра й справедливості. Водночас письменниця постійно наголошує на недосконалому людському племені, що тільки шляхом спроб і помилок можуть досягти осягнення вищих істин.

Легенди зі скіфської групи “Легенд старокиївських” – “Скитський скарб” і “Мелюзина” – дозволяють простежити реалізацію відвічної проблеми спадковості поколінь Н.Королевою на основі історичного матеріалу (Геродотової історії) та міфологічних матеріалів. Головною ідеєю є показ долі України як держави, що постала у сиву давнину, увібравши в себе найкращі надбання попередніх народів – давніх греків та “скитів”. У творі реціпіюється й трансформується образ античного героя Геракла.

За Геродотом, Геракл, втомлений, засинає, а в цей час у нього зникають коні; відправившись на пошуки їх, Геракл знаходить печеру, в якій живе фантастична істота – напівжінка – напівзмія. Вона повідомляє, що коней вкрала вона і погодиться повернути їх лише в тому випадку, якщо Геракл одружиться з нею[цит. за 220, 324].

У збірці “Легенди Криму”[191, 9–10] викладена приблизно така ж історія, лише додається ім’я цієї жінки – богиня Апа. Мабуть, це хтонічне божество, уособлення нижнього світу (що підтверджується її змієподібністю), і в той же час породжуюча стихія (вона – прародителька скифів і тотожна античній Горі).

Від цього союзу народжуються Агафірс (“Агатирсос”), Гелон і Скіф, родоначальники однойменних народів, що населяли Північне Причорномор’я. Геракл, покидаючи Скіфію, залишає дружині один зі своїх луків і пояс із

прикріпленою до нього чашею і наказує по досягненні синами зрілості, щоб вони спробували натягнути цей лук і оперізатися цим поясом. Він наказує зробити володарем Скіфії того, хто зуміє виконати це завдання і вигнати з країни інших. Переможцем стає молодший Скіф, інших братів виганяють.

Прихід Геракла до Скіфії трактується істориками [Б.Н.Граков, 200] як віддзеркалення в міфі факту участі “в скифській етногенезі залученого компонента” [220, 287]. Але мотив приходу представлений лише у найбільш еллінізованих версіях, де скифський персонаж ототожнений з грецьким героєм і події скифського світу залучені до контексту біографії останнього.

Іншого значення набуває цей міфонім у творі “*Quid est veritas?*“. Кай Понтій через паралель-алюзію порівнюється з Гераклом і ладний “стати на бій хоч і з цілим світом!...” [138, 10] заради здійснення своїх честолюбних мрій. В іншому епізоді Маріам, яка щиро у нього закохана, асоціює Кая в своїй уяві з іншим давньогрецьким красенем-героєм, коли звіряється у своїх почуттях сестрі: “Марто! Якби ти його побачила!... Хоч статую Персея замовити з нього!...” [139, 110].

Образ Мелюзини (“Мелюзина”) є синтетичним. З одного боку, це трансформоване втілення скіфської богині Апи. У міфах і легендах вона є дружиною Зевса–Папая і матір’ю Геракла, а не його дружиною, як у легенді Наталени Королевої. Незважаючи на переосмислення цього образу, вона залишається хтонічним божеством. З іншого боку, образ Мелюзини апелює до середньовічної міфології, що бере витoki з кельтських міфів. За мотивами середньовічної легенди албанська царівна Мелюзина замурувала в горі свого батька, короля Еліпаса, і за цей гріх мусила щосуботи перетворюватися на змію. Мелюзина стала дружиною знатного юнака Раймондина, заборонивши йому бачитися з нею по суботах, і допомогла йому завоювати королівство. Раймондин, однак, порушив заборону, після цього Мелюзина зникла в образі крилатої змії, але продовжувала незримо опікуватися своїм родом. За повір’ями привид Мелюзини має ходити по землі до дня страшного суда [221, 136–137].

Через образ Мелюзини втілюється трансформований міф про античного героя Прометея, роль якого в українській історії відводиться жінці, оскільки на українських землях саме жінка була на чолі роду. Але трактування цього давнього міфу набуває негативного значення. На відміну від Прометея, який приніс вогонь, що став символом світла й тепла, а, отже – життя, Мелюзина виносить на поверхню золото. Цей “небажаний вогонь” засліплює очі людям, несе їм ворожнечу й кровопролиття, а отже – смерть. Недарма вона належить до хтонічних істот, що ототожнюються з потойбіччям.

Герої Н.Королевої, вирішуючи проблему самоідентифікації й шукаючи свій шлях у житті, водночас вирішують інші питання. Так, комплекс питань морально-етичного характеру: проблеми добра й зла, вірності й зради, *amore sacro*//*amore profano*, кохання й ненависті, долі й неолі вирішуються авторкою також через трансформацію античності.

Широкий ряд вищеназваних питань покладений в основу новели “Прімавера”. Відмова від земної смертної жінки заради вічної Краси й Досконалості є запорукою таланту, адже, щоб творити, митець мусить “вмерти” для життя. Покликання Сандра – не жити, а бути посередником поміж світами. У цьому творі відчувається вплив на

письменницю філософії модерної доби, що передбачала синтез чуттєвого й духовного, швидкоплинного й вічного, буття й творчості. Молодий хлопець свідомий того, що кохання до однієї жінки є обмеженням розкритої творчої діяльності, адже, підсвідоме бажання увічнити образ коханої буде накладати відбиток на всі його полотна (“Бо ж як може думати Сандро про Юдиту чи Іродіяду – яких буде малювати у Міляні, – коли з ним буде Ліза?..” [153, 3]). Ліза своєю втечею прирекла майстра на “довічне ув’язнення”: її образ буде завжди зображуватися ним.

У новелі відбувається схрещування міфів про Орфея/Евридику й Пігмаліона/Галатею. Міф про Орфея й Евридику трансформується. Про це свідчить фраза: “Летів шляхами й стежками, шукав своєї Лізи, як Орфей Евридики. Та ж в жадному з близьких монастирів нічого не віддали про “Лізу“... Вона зникла – з дійсного життя – як ранком зникає Сон” [153, 3], Процес шукання коханої людини навіть поза межами життя, який, іззовні, не є наявним у творі, у трансформованому вигляді вповні виявляє себе через увічнення образу коханої на полотнах майстра.

Структура другого міфу виявляється також через переосмислення. Образ Галатеї–статуї, яку з палким мистецьким захопленням виліплює давньогрецький Пігмаліон, що зрештою, з волі богів, стає земною жінкою, у новелі Н.Королевої набуває дзеркального, зворотнього зображення. Ліза, звичайна земна дівчина, через творчу уяву Сандро Ботічеллі назавжди стає Галатеєю (хай і намальованою), оскільки з реального життя зникає назавжди. Наречена приносить себе в жертву богу мистецтва–Космосу, якого у давній Греції репрезентував Аполлон, щоб у душі героя не почав панувати Хаос.

Крім того, стиль життя майстра, як правило, далекий від ідеалу справжнього чоловіка, яким хоче бачити його дружина. Хлопець має вибрати між двома “коханнями” – *amore sacro* і *amore profano*, у творі вибудовується схема любовного трикутника, одна сторона в якому є зайвою. Одне кохання має бути витіснене іншим, але Сандро не в змозі зробити остаточний вибір, тому ми спостерігаємо процес вагання. Це передається насамперед через уривчастість тексту твору: “на якийсь час – по весіллі – Ліза лишиться сама у Фльоренції. (...) Однак це триватиме недовго... Може рік... два..., а зате потім...” [154, 3]. Сандро вирішує поділити між коханою і творчістю час свого життя. Але Ліза відмовляється від його любові в ім’я мистецтва, бо як і кожна звичайна жінка прагне тієї ж ЛЮБОВІ (!): “А я... я хочу любові твоєї, мій Сандро... любові, не прокльонів... Тому відходжу... Щоб лишитись твоєю Прімаверою, яка не старіє й не в’яне... яка не потребує хліба, твоєї праці, щоб з неї жити... яка не мусить лишатись у Фльоренції, щоб ти міг вільно працювати в Міляні” [154, 3].

Уривчастість монологу вказує на глибоку схвильованість Лізи, яка по–справжньому віддано й беззастережно кохає юнака і готова заради взаємного кохання на все. Але, інтуїтивно відчуваючи щирим серцем небезпеку перетворення любові на ненависть, наречена вирішує краще назавжди піти з життя Сандра, щоб в той же час залишитися у ньому навічно. Н.Королева протиставляє земне життя з коханою – вільній творчості. Слова Лізи говорять про неможливість розподілу часу поміж земними обов’язками і духовними потребами: “І накінець ти прокляв би свою Лізу... Лізу..., що стає між тобою і твоєю мрією. Між тобою і твоїм мистецтвом...” [

150, 3]. Вона не відмовляється від свого кохання, однак дарує майстру свободу творчості.

Античний сюжет про Орфея й Евридику, елементи якого помітні у сцені вечірньої травневої зустрічі закоханих на початку твору, є виявом земного кохання. Але відмова від нього по-справжньому закоханої дівчини може потрактовуватися як жертва в ім'я мистецтва, Гармонії. Сандро залишається Орфеєм, що, постійно рефлексуючи до своєї підсвідомості, прикликає жаданий і недосяжний образ своєї “Евридики” – Лізи і ніяк не може його знайти. Але якщо Евридика з давньогрецьких міфів йде з цього життя під впливом не залежних від неї обставин (через втручання хтонічних сил – її вкусила змія), твір Н.Королевої подає іншу інтерпретацію цього мотиву. Ліза обирає цей шлях свідомо.

“Орфей”, що втратив свою “Евридику”, з часом починає набувати рис Пігмаліона, який всю снагу й силу присвячує мистецтву, намагаючись кожним своїм твором мистецтва “повернути до дійсності” омріяний образ коханої-Галатеї.

Отже, головні персонажі “Прімавери” – Сандро й Ліза – репрезентують трансформовані міфи про Орфея й Евридику та Пігмаліона й Галатею. Всі сподівання хлопця марні, ставши зовні Пігмаліоном, він внутрішньо назавжди залишається Орфеєм, для якого образ втраченого земного кохання ніколи не заступить інша жінка, адже його девізом є слова: “Кохання не є синонімом щастя” [150, 3].

Скит Боризес (“Таврійська бай”), будучи від народження напівскитом-напівгреком, у молодому віці, з молодечим максималізмом вирішує морально-етичні питання. Персонаж стверджує: “Противно... мені смерть сіяти. Життя здобувати хотів би!” [154, 453]. Батьківська, скитська кров пересилує гуманістичні начала у хлопця. Ставши правителем, Боризес під час сварки у гніві вбиває власну дружину – колишню амазонку Талестрис, відрікшись тим самим від своїх колишніх ідеалів, за що згодом пішов у небуття, нічого не лишивши у спадок наступним поколінням. Його доля трагічна, але він сам обрав її для себе, адже знехтував мудрою порадою Пана: “Здобудеш свій край, як себе переможеш і впізнаєш, що за мсту є дужча, міцніша любов, як впізнав уже ти, що майбутність буде життя, а не смерть...” [154, 454]. Перемога самого себе є найважчим випробуванням, і Боризес не подолав його.

Князь Володимир, натомість, у Н.Королевої є втіленням справедливого й розумного правителя, що отримує символи божественної обраності у вигляді давнього скарбу. Але водночас це й звичайна людина, яку терзають сумніви, чи варто брати чужу віру й одружуватись із сестрою “базилевсів Костянтина з Василієм”.

Інші образи авторки – амазонки Талестрис і Томіриса, скити (скіфи) Боризес і Гашта – репрезентують собою давні традиції античності й Скіфської держави. Однак, жорстокість і войовничість давніх скитів та амазонок засуджується письменницею: зі зміною епох поступово риси грецько-візантійського милосердя й ненасильства починають панувати у слов'янському світі. Н.Королева акцентує на переважанні у слов'янському характері миролюбивих, ненасильницьких рис.

Проблема самоідентифікації й пошуку власного життєвого шляху, комплекс питань морально-етичного характеру у творах поєднуються з іншою проблематикою

. Адже найскладнішим для людини завжди була система складного духовно-філософського пізнання Бога, Всесвіту і людини (або людиною самої себе).

Ноель (“Без коріння”) та Естрельїта (“Шляхами й стежками життя”) є прототипами авторки. Дівчата змушені апелювати до світу давнини, зокрема, античності, не маючи змоги реально втілити всі мрії і сподівання у своєму реальному бутті. Багато античних образів проходячи крізь призму їх світобачення набуває нового, оригінального значення і звучання.

Героїні сприймають навколишній світ в його цілісності й багатовимірності крізь призму стародавніх мотивів і образів, демонструючи глибинно розвинений духовний світ. Духовне доповнює, добудовує і продовжує життя людини, є його смислотвірним стрижнем, адже на думку В.Франкла: “Як духовна істота, людина не тільки протистоїть світові, але й займає щодо нього якусь позицію. Те, що може протистояти соціальному, тілесному й навіть психічному в людині, ми й називаємо духовним у ній... Духовна особистість – те в людині, що завжди можна заперечити. А це включає здатність стати над собою, не прийняти себе, відсторонитися від своєї фактичності” [378, 111–112].

Текст повісті наскрізно пронизує задивування авторкою світом міфів і реальності античного світу, протиставлення їх “цій “гіперборейській” весні Бористенській, повній для неї “варварських пересудів”, не менш неприємних, як і варварські морози, що все не хотіли відійти з цієї втомленої зимою землі” [142, 179]. Трансформація образу “гіперборейської землі” відбувається через семантичне звуження. Він використовується лише у значенні “віддалена, холодна територія”, залишаючи осторонь смислове навантаження, що пов’язує цю міфологічну реалію із Аполлоном і обраним їм народом, з яким він проводив багато часу.

Туга людей за рідною землею в усі часи набувала особливої гостроти, коли глибинний розлад між внутрішнім і зовнішнім доходив свого кульмінаційного моменту у вигляді ностальгії. Людина, позбавлена “власного коріння”, прагне в будь-який спосіб віднайти рівновагу, заглиблюючись у свою свідомість, що веде до ідеалізації образу рідної Батьківщини, минувшини.

Ноель, потрапивши до стін київського інституту, не може забути своєї Батьківщини – “Еспанії”. В її уяві ідеалізується образ Вітчизни: “Там, на соняшному Півдні, де все просякала поганська радість життя, там і стародавні боги були так близько від смертних, що навіть поміж стінами монастиря почували вони себе “своїми”. Чи принаймні – “не чужими” [142, 178]. Цей опис свідчить про те, що духовний світ героїні, зрощеної на принципах пантеїстичності, органічно поєднує образи поганських богів з їх поступовим перетворенням на християнських: “Ніби й самі вони вклонились Воскреслому й увійшли в нове життя” [142, 178].

Повертаючись подумки до свого колишнього навчання у Нотр Дам де Сіон, “...згадала Ноель монастирську “Histoire Sainte des Anciens” (“Святе Письмо Стародавніх”), бо ж години й дні зникали непомітно, як легконогі красуні Гори, наскрізь осяяні сонцем і завітчані легко облітаючими цвітами весни” [142, 194]. У цьому порівнянні найбільш яскраво виявляється ностальгія за “Еспанією” з її квітучою природою, яку дівчина не може забути. На рідній землі навіть перебування і навчання відбувається природньо, непомітно, бо відчуття Батьківщини зводить на ніщо будь-які скорботи і жалі.

У творі “Без коріння” протежуємо два види ностальгії. Почуття туги за “Еспанією” відчуває головна героїня твору. Власне авторка у ліричних відступах репрезентує інший вид ностальгії: з відстані років вона сумує за українським періодом свого життя. Ця туга втілюється через античні ремінісценції й алюзії – один із наймісткіших засобів вираження мотиву плинності людського життя, що посилюють емоційно-оцінні роздуми про сенс буття. Кілька таких фігур, які вводять у твір авторка, повертають нас у минуле, навіюють тугу за часом, який ніколи не повернеться: “Нема вже давно й любих, любих людей... Залишаються тільки самі згадки. І ця.., що її так хочеться кинути пелюсточками запашними з далекого далека, мов скромну жертву на могилу Вчителю. Хай полетять вони на Байкову гору в Києві, як летіли з рук давніх Еллінів дорогим їхнім тіням в Елізіум, як плили з рук давніх наших прадідів до далеких “рахманів“ на могутні гіндуські води...” [142, 174]. Наводячи порівняння з античності про легендарний Елізіум – країну вічної весни, де перебувають блаженні і щасливі люди по смерті, авторка долучає близьку їй людину до світової пам’яті людства, приєднує окрему особистість до перебігу подій світової історії. А згадка про “гіндуські води“ показує всебічну розвиненість авторської свідомості, що світову історію виводить із давньої індійської цивілізації, тобто стверджує, що предки давніх слов’ян належать до найдавніших людей на нашій планеті.

Духовний світ будь-якої людини виявляє себе у цінностях, які виступають ґрунтом для інтеграції індивідуальних інтересів і прагнень, для сполучення індивідуальних людських світів. Такою концептуальною цінністю виступає сфера мистецтва, яке називають святом піднесення людини над світом буденності. Оскільки музика є прерогативою для Н. Королевої, яка була великим поціновувачем та репродукувала її у формі співу, ставши з часом оперною співачкою, то не дивно, що у згадці про свого улюбленого вчителя – Миколу Васильовича Лисенка, Н. Королева не може не звернутися до образу Пегасу – “крилатого коня натхнення“ [301, 416]: “...маєстро виборсався з марудної шкільної праці й полинув
... “на Пегасі невговканім аж там,
Де мрія сяйвом семибарвним світить
Де із землею небо єдиниться
І де не знаєш, що є, а що сниться“... [142, 173].

Символ мрії, що “сяйвом семибарвним світить“, використаний авторкою, знов повертає нас до античності, де образ веселки був шляхом поєднання світу людського зі світом надлюдським, думки переводив у світ фантазій і мрій. А використовуючи віршований уривок для передачі настроїв душі композитора, Ноель підкреслює ліричність і небуденність душевного стану людини, піднесеності її над світом марнот.

Рецепція античних героїв відбувається через використання їх у гумористичних або сатиричних моментах творів. За визначенням Канта, гумор у позитивному значенні є саме здатність, талант людини без усяких на те підстав набувати доброго настрою, сприймати світ простіше. Комічному властива безкінечна доброзичливість і впевненість у своєму безумовному піднесенні над власними суперечливостями. Сміх, як відомо, добре впливає на людину, вивільняючи її з пут повсякденності, зміцнює гідність людини, її внутрішню й зовнішню свободу.

Гумористичність образу “каріятид” (“Без коріння”), з якими порівнюються служниці інституту, полягає, з одного боку, в уподібненні їх допоміжним деталям екстер’єру давньогрецьких споруд. З іншого боку, оскільки слово за походженням пов’язане з каштаном [243, 22–23], мабуть, авторка хотіла підкреслити огрядність і силу цих фігур, недарма використовується відповідний епітет: “Клясова дама може лише збагнути, що Василевській зробилося зле і кличе дві міцні “каріятиди” – коридорові служниці [142, 53].

Самих себе, інституток, авторка з усмішкою називає “амазонками”, використовуючи цю характеристику в традиційному для сьогодення жартівливому понятті, підкреслюючи тим самим сміливість і незалежність осіб жіночої статі (“Як зветесь, неустрашлива й забобонна амазонко? – усміхаючись, запитав він [граф Протасов–Бехметієв]” [154, 144]). Жартівлива антитеза “амазонки” – “грації” простежується через ситуацію муштри, певний ритуал, завдяки якому відбувається перетворення непокірних дівчат (“амазонок”) на чарівних і люб’язних богинь краси (“грацій”).

Уявлення про Росію у Ноель дуже збіднені, вона усвідомлює її якимось таємним світом, повністю позбавленим цивілізації, країною дикунів, “кентаврів,.. Амонових сфінксів або... дівчат, прикрашених круто закрученими баранячими ріжками” [142, 180]. Саме тому для створення гумористичного ефекту Н.Королева вводить до твору образи міксантропічних істот.

Творячи образ однієї зі своїх однокласниць (“Без коріння”), Наталена Королева знов апелює до античності. Дівчата жартома й для зручності скоротили прізвисько “Архимед” на “Ахметка”, що свідчить про поєднання античності з Кримом–Тавридою в свідомості дівчат. Отже, таким чином, відбувається синтез осередків різних культур – грецької й татарської – у свідомості персонажів: “Маюшу називали Архимедом за її ерудицію та начитаність, ... Богданова для зручності скоротила те наймення на “Ахметка”, що нагадувало їй рідний Крим, де жив її славнозвісний дядько архиерей” [142, 100].

Тонке почуття гумору зумовлює до того, що баню у цьому творі авторка жартівливо порівнює з “підземним Гадесом” – царством самого Аїду. А в уривку про бал “клясові дами”, завдячуючи тонкому почуттю гумору письменниці, порівнюються зі “стооким Аргусом”, що невпинно стереже скарби, в даному випадку – інституток, від зазіхань до них їхніх партнерів із танців.

Проблема національного самовизначення народу, комплекс питань морально-етичного характеру і система складного духовно-філософського пізнання Бога, Всесвіту і людини тісно пов’язані між собою. Вони об’єднуються в єдину систему стрижнями найзагальніших наскрізних проблем за принципом своєї взаємоієрархії ззовні, а всередині, в межах кожного окремо взятого кола, виступають як структурні чинники, вказуючи на те спільне, що об’єднує твори. На рівні загальної системи філософсько-світоглядне містить у собі морально-етичне, що в свою чергу включає в себе національне.

Античні міфони́ми Геракл, Персей, Орфей, Евридика, Пігмаліон, Галатея, Гадес, Архимед-Ахметка, “стоокій Аргус”, амазонки Талестрис і Томіриса, грації, мрія-веселка, Пегас у творах Н.Королевої використовуються з різним смисловим навантаженням, набуваючи різних відтінків значень. Давньогрецькі герої

виступають головними персонажами (Геракл, амазонки). Авторка використовує античні мотиви й образи під час трансформації сюжетних схем (міф про Орфея й Евридику, Пігмаліона і Галатею в основі новели “Прімавера”). Античні персонажі виступають символами (Персей і Геракл у творі “Quid est veritas?”, Пегас і мрія-веселка у творі “Без коріння”), використовуються з розважальною, гумористичною функцією (Архимед-Ахметка, амазонки, грації, кентаври, Гадес, “стоокий Аргус”).

Висновки до розділу 4

Спеціальна увага приділена проблемі ототожнення богів античних з давньослов'янськими, що свідчить про синтетичність авторського мислення, спробу показати світові релігійні системи, підкреслюючи віру в єдині надприродні сили для всього людства.

Н. Королева використовує цілий ряд міфонімів античних богів і богинь.

Найбільша група античних міфонімів відстежується на персонажному рівні трансформованої міфологічної оповіді. Домінуючим шляхом засвоєння античності є міфологізація. Персонажі в певні моменти дорівнюють образам божеств. Антіной у житті співвіднесений з Аполлоном-Фойбосом й Еросом (“Сон тіні”), а по смерті – з Діонісом або Христом (“Останній бог”). Ізі, натомість, є для Антіноя Дафне і Психе (“Сон тіні”), а згодом - Деметрою (“Останній бог”). Кай Понтій асоціюється з Аполлоном для публіки й закоханої Маріам, яка, в свою чергу, уособлює Афродіту, а Руфіла стане для героя Психе (“Quid est veritas?”). Образи Христа//Аполлона й Пана-Фавна реміфологізуються у творах “Таврійська бай”, “Еклога”, “Володимирове срібло”, “На Делосі”.

Боги й богині – це образи-символи, що дозволяють створити колорит епохи, поглибити сприйняття творів. Такими є деміфологізовані Гадес-Плутон (“Без коріння”) чи Артеміда й Главк (“Таврійська бай”), які поступово втрачають силу. Натомість бог Гарпократ зображується сильним, бо за порушення його клятви Діодора було покарано (“Сон тіні”, “Останній бог”). Гермес-“Психопомпос” співвідноситься з уявленнями про медіатора двох світів (“Останній бог”). Образи інших божеств реципіюються зі збереженням античних функцій: Гіменей (“Таврійська бай”) є головним божеством під час обряду одруження; Афіна (“Атене-Пансафос”, “Палас-Атена”, Мінерва) уособлює мудрість (“Сон тіні”); а Муза (Камена) (“Quid est veritas?”, “Прімавера”) виступає символом натхнення. Образ Афродіти-Уранії (Венус Помпеяни) дорівнює образу Богоматері, а образ Гімероса – Христу, синтезуючи давні релігії й християнство (“Помпейська згадка”).

Імена античних божеств, які входять до складу тропіки, вказують на переважання античних традицій у авторському світогляді: Зевс-Перун (“Путь спасіння”), Асклепіас (“Останній бог”), Артеміда-ловкиня (“На Делосі”) тощо.

Образи античних богів у творчості Н. Королевої реципіюються переважно шляхами міфологізації й реміфологізації, хоча в деяких випадках простежуються риси деміфологізації (Гадес-Плутон, “Без коріння”). Використання античних міфонімів у синтезі з онімами інших релігій створює ефект мозаїчності, виразності й

різнобарвності, підкреслює динамічність розвитку сюжету. В основі авторського світогляду – погляд на історію розвитку людства як на постійний невпинний розвиток та взаємодію й діалог різних культур.

Звертаючись до античності, Н.Королева намагається показати своє бачення проблем національного самовизначення народу. Образ Мелюзини співвідноситься з античним Прометеєм, але трактується негативно. На відміну від Прометеевого вогню – життя, Мелюзина виносить на поверхню золото – ворожнечу, кровопролиття й смерть. Питання морально-етичного характеру – проблеми добра й зла, вірності й зради, *amore sacro/amore profano* – порушуються авторкою через засвоєння античних мотивів і образів (Сандро//Орфей, Пігмаліон; Ліза//Еврідика, Галятея, муза, “Прімавера”).

Окреслення системи духовно-філософського пізнання Бога, Всесвіту й людини здійснюється за допомогою апелювання до античності. Ноель (“Без коріння”) і Естрельїта (“Шляхами й стежками життя”), не маючи змоги втілити мрії й сподівання у реальному житті, вигадують для себе нові світи. Багато античних образів, проходячи крізь призму світобачення героїнь, набувають нового, оригінального значення й звучання. Античні міфони́ми виступають символами (Пегас і мрія-веселка у творі “Без коріння”), використовуються з розважальною, гумористичною функцією, засвоєні шляхом деміфологізації (Архимед-Ахметка, амазонки, грації, кентаври, Гадес, “стоокий Аргус”).

ВИСНОВКИ

Дослідження впливу світового культурологічного процесу на українську літературу на рівні архетипів й міфологем античного світу свідчить про розширення інтелектуально-художнього потенціалу художнього мислення нації. Класична концепція міфологізації-ідеалізації античності Й.Вінкельмана в епоху Романтизму розширюється і поглиблюється в працях Лессінга, Крейцера, Гете, Шіллера, Шеллінга, Гегеля. Епоха модернізму кінця XIX – I пол. XX ст. ознаменована радикальним відходом від попередніх, ідеалізованих поглядів на античність. Аналіз філософських і культурологічних праць С.Аверінцева, М.Бахтіна, М.Бердяєва, Р.Вагнера, Ф.Ніцше, Х.Ортега-і-Гассета, О.Фрейденаберг, З.Фройда, К.Г.Юнга свідчить, що в цей період античність поступово перестає бути зразком для наслідування, піддається іронізації, шаржуванню. Разом із засвоєнням і переосмисленням елементів античного епосу й лірики, які були основними у попередні епохи, велика увага приділяється рецепції давньогрецької драматургії. Основними шляхами сприйняття античних мотивів і образів на рівні з міфологізацією у I половині XX ст. стають реміфологізація й деміфологізація.

Творчість Наталени Королевої являє собою яскраве, небуденне явище у розвитку української літератури. Оскільки письменниця приходить до вирішення писати українською мовою вже у зрілому віці, в 31 рік (1919), це позначається й на її манері письма: стиль її прози вишуканий, по-філософськи виважений. Кожне слово, кожна фраза говорить про неодноразове обдумування й пропускання інформації крізь призму власної свідомості. Більшість її творів написані на теми світової історії й культури, що свідчить про високий інтелектуальний потенціал, глибинні знання й всебічну обдарованість авторки.

Рецепція античної тематики шляхом різних видів трансформації займає одне з провідних місць у творах письменниці. Це пов'язане насамперед із тим, що Наталена Королева з дитинства була залюблена в мистецтво давнини, ненастанно й пильно студіювала його. Виховуючись у дядька Еухенію в Іспанії, письменниця мала доступ до архівних джерел бібліотек, в тому числі й Ватиканської, про що неодноразово згадувала у своїх автобіографічних творах "Без коріння", "Шляхами й стежками життя", а також у численних примітках до своїх творів (зокрема, до повісті "З казок життя: Роксоляна", новели "Помпейська згадка" та ін). Згодом, ставши археологом-египтологом, маючи змогу бути присутньою на розкопках Помпеї в Італії, в Греції, авторка на власні очі могла побачити залишки давнини, проаналізувати їх, а згодом описати це у творах ("Сон тіні", "Останній бог", нарис "Помпейська згадка"). Саме тому, у більшості її творів свідомо чи напівсвідомо присутні античні алюзії й ремінісценції, мотиви й образи, - що свідчить про глибинне закорінення в свідомості авторки макрообразу Античності як ідеалу, до якого вона прагнула все своє життя. Образ Давньої Греції як колиски цивілізацій є невід'ємною частиною авторського "я", причому він сприймається як своєрідна вісь, з точки зору міфопоетики - світове дерево, чи "пуп землі" (Дж. Кемпбелл), на який нанизуються всі інші мотиви, образи та сюжети.

У своїх "Легендах старокиївських" Наталена Королева шляхом переплетення старогрецького, скіфського, візантійського і староруського світів намагається

відтворити давню українську землю у її зв'язках з іншими державами і народами, у різних часових і просторових вимірах. Рецепцією античних образів авторка поглиблює і уяскравлює правічний світ українського народу, надаючи йому ґрунтовності й утверджуючи традиції взаємопроникнення і взаємовпливу культур в історії людства.

Образ батьківщини постає через зорові, слухові й звукові образи, уяскравлюється за допомогою кольористики. Легендарно-міфологічне його потрактування через втілення міфологеми золотого віку дозволяє в широкому обсязі використати й трансформувати давньогрецькі, давньоруські, давньоіспанські мотиви й образи. У творах письменниці (цикл “Легенди старокиївські”, “Сон тіні”, “Останній бог”, “Без коріння”, “Шляхами й стежками життя”, “Quid est veritas?”) міфологема знаходить свій вияв у вигляді відвічної мрії людини – повернення до віку дитинства, протиставлення жорстокому світові сучасності загальнолюдських ідеалів гуманності, добра й справедливості. Важливими складовими міфологеми є музика й танець. Активною дійовою особою виступає пейзаж, допомагаючи досягти світ – природи (і матерії), душі людської (насамперед власної), Бога, розлитого у всьому докільлі й водночас цілісного, згармонізованого, вивищеного над усім.

Однак, не всі персонажі Наталени Королевої сприймають образ батьківщини як найрідніший і найсвітліший. ”Роксоляна” (“З казок життя: Роксоляна”) назавжди зрікається рідної Батьківщини, цей образ для неї ототожнюється з елементами насильства над її жіночою гідністю з боку власних батьків. Загалом же вияв міфологеми золотого віку в творчості письменниці – це ознака туги людини за втраченим раєм, за славним минулим, одвічна ілюзія, яка облагороджує земну цивілізацію.

Міф України творчо будується авторкою на взаємодії міфологем першооснов буття: води, вогню, повітря і землі, що є лейтмотивами у творчості письменниці. Проаналізований під кутом зору взаємодії першоелементів Буття, він постає багатокомпонентним та багатозначним конструктором, складається з вільної композиції топосів та символів. Пантеїстичність у змалюванні образу призводить до насиченості синтетичними образами, кросхронотопності, заглиблення у прадавні часи, віднайдення теперішнього через минуле. Прастихії в свою чергу є компонентами лейтмотиву-міфологеми “життя-смерть”, що у циклі “Легенди старокиївські” Н.Королевої набуває полівалентних значень.

Взаємодія етноміфологем води, землі, повітря й вогню дозволяє усвідомити образ України як давньої держави, що своїм пракорінням сягає прадавньої доби, золотого віку часу, коли не було чвар і несправедливості, коли жили “дикі люде”. Так, образ-міфологема води в поетичному світі Н.Королевої постає міцною володарюючою стихією світостворення, амбівалентною стосовно людей, самодостатньою, що належить гармонійному “анімо-аніматичному світу” природи, і перш за все лону матері-землі. Античні персонажі міфологічного походження по-різному обживаються чи співвідносяться з водною стихією. З водною стихією співвідносяться моменти розпачу жіночих образів Свангільд (“Свангільд-князівна”) і Антонії (“Останній бог”). Сльози центавреси Гіппії (“Таврійська бай”) матеріалізуються в “рожеву перлу”, стають символом пам’яті.

Інтенціонал образу “вогонь” у творчості письменниці ґрунтується на таких уявленнях: подібно до води, вогонь – символ перетворення і переродження, земна іпостась сонця – світлосяйного Фойбоса. Стихія вогню виявляє себе через блискавку, що є атрибутом Зевса (“Скитський скарб”, “Мелюзина”). Це – символ очищення й зруйнування сил зла, адже влада сонця трактується як перемога над силами зла, темряви, очищення – засіб досягнення тріумфу сонця (“На Делосі”). Таємничий обряд народження сонячного бога (“На Делосі”) своїм корінням сягає античних космогонічних мотивів: правічних уявлень про темний Хаос, з якого народжується світла Гармонія. У цьому обряді знаходить своє виявлення міфологема божества, що вмирає і воскресає.

Образ-міфологема землі у творах Н.Королевої виступає у багатьох іпостасях. У ньому відбивається проблема збереження національно-культурної ідентичності, яка реалізується у феномені “рідного” на протигагу “чужому”. Принцип антеїзму, що бере витoki у давньогрецькій традиції, лежить в основі формування одного з визначальних мотивів ментальності українців. Це простежується в творах Н. Королевої, де персонажі (князі Володимир, Кий, Щек, Хорив, навіть міфічні – бог Пан) виявляють себе сміливими вояками, справжніми мужами і патріотами української землі. Мелюзина пов’язана з міфологемою землі через хтонічну природу

Міфологема “повітря” в художньому світі Наталени Королевої теж виявляє себе через античних персонажів. Воно є співпередвісником лиха (буря в легенді “Мелюзина”, яка передує зустрічі Мелюзини з Гераклом). У легенді “Свангільд-князівна” взаємодія міфологем вогню, повітря та землі створює картину-віщування нещасливої розв’язки. Кросхронотопність у змалюванні стихій дозволяє говорити про взаємопов’язаність цих явищ як у природі, так і в “творчому мікрокосмі” письменниці. Так, образ серця (“*Quid est veritas?*”) проходить складні етапи метаморфізації: набуває вегетативних рис овоча, перетворюється на стихію води, а згодом переходить у вогняну стихію. Весь вогонь серця як образ чуттєво-емоційних схильностей Маріам кладе на олтар служіння вічній істині. Традиція античності поступається традиціям християнства: тілесне віддає перевагу духовному.

Міфологема долі представлена в творчості Н.Королевої у найрізноманітніших виявах, як-от: жереб: Путятич (“Свангільд-князівна”); доля як символ вибору власного життєвого шляху героями: Анастасія (“Путь спасіння”) обирає долю сама, не бажаючи коритися Юстиніану; Свангільд (“Свангільд-князівна”) безпримусово дає клятву жриці над священним вартаном, а Арга і Опіда (“На Делосі”) стають “жрекинями” бога Аполлона з власної волі, Роксоляна обирає шлях кохання і відданості (“З казок життя: Роксоляна”), Ізі повертається до творчості (“Останній бог”); доля як поєднання давньогрецького фатуму й пошуку власного шляху: на прикладі Маріам з Магдали (“*Quid est veritas?*”), доля як вирок божий: героїні “Свангільд-князівни” й “Мелюзини”, доля рідної Батьківщини, держави через показ їхньої розбудови: персонажі легенд “Володимирове срібло”, “Шинкарівна”, “Мелюзина”, “Скитський скарб”; доля через належність до чоловічого чи жіночого світів: “Таврійська бай”, “Володимирове срібло”, “Скитський скарб”, “Свангільд-князівна”; долю як щастя: “Мелюзина”, “Скитський скарб”.

Всі вияви міфологеми свідчать про те, що Н.Королева у своїй творчості зверталась до античного трактування поняття “доля”. Однак, у творчості письменниці ця міфологема виявляється у синтезі з давньослов’янськими уявленнями. Це значним чином розширяє спектр використання цього міфомотиву, надає творам більшої глибини й виразності.

Тема здоланості часу і простору розвивається у Наталени Королевої у багатьох аспектах. Це і подорож Боризеса в пошуках сенсу життя (“Таврійська бай”), і уявлювана подорож Гашти шляхом тисячоліть уві сні (“Опойний дим”), і круговерть подорожей Ізі (“Сон тіні”, “Останній бог”), Арги й Опіди (“На Делосі”), Карлоса (“Предок”), Маріам (“*Quid est veritas?*”) тощо.

Сюжетні лінії творів є не тільки лінійним шляхом розглядаються в контексті нерозривного розвитку людства, зокрема української історії, як-от: розповідь Пана про своє минуле (“Володимирове срібло”); бачення Володимиром Пракиїва у чарівному люстерці (“Володимирове срібло”), символ метелика, про якого згадується у ліричній передмові до “Легенд”, що символізує триаду життя-смерть-воскресіння.

У хронотопі шляху в творчості Н.Королевої узагальнені всі способи подолання і обживання простору: побутові форми подорожі: пошук долі Боризесом (“Таврійська бай”), і Маріам (“*Quid est veritas?*”), пригодництво: подвиги Геракла (“Мелюзина”), усамітнення: ченці Києво-Печерської лаври (“Місячна пряжа”), вигнання: примусове відправлення до далекої мандрівки центавреси Гіппії через десакралізацію простору (“Таврійська бай”), втечі: Пан, німфи, дріади, Главк (“Еклога”); Анастасія (“Путь спасіння”).

Проаналізований через ритуал переходу традиційний образ Роксоляни являє собою мономіф: образ непересічної жінки, сильної тілом і духом, жорстокої й милосердної водночас, здатної на великі й шляхетні вчинки заради власного добра та добробуту свого народу, за що отримує безсмертя.

Міфологеми шляху, каменю, печери, лабіринту, що виступають концептуальними чинниками ритуалу переходу, виконуючи цілий ряд функцій, сприяють поглибленню внутрішньої наповненості творів. У творах Н.Королевої вони виступають символами вибору життєвого шляху, є субстанціями, через які здійснюється становлення особистості, перехід персонажів в іншу іпостась, в інший світ, є символами пам’яті, ідеалізації, незнищенності.

Н.Королева використовує античне трактування мотиву кохання. Життєвий шлях Маріам (“*Quid est veritas?*”) співвіднесений з розвитком у грецькій культурі культу двох Афродит: Афродити Пандемос – божества чуттєвої любові й Афродити Уранії – богині піднесеного, неземного почуття. В інших творах мотив кохання пов’язаний з календарним мотивом вмирання й воскресіння бога (“Михайлик”, “Свангільд-князівна”). Взаємне щасливе кохання сприяє подальшому розвитку життя героїв. Віднайшовши своє друге “Я” в коханій людині, вони чинять акт створення: засновують і розбудовують держави – Боризес і Талестрис (“Таврійська бай”), Володимир і Анна (“Володимирове срібло”), “Роксоляна” й Сулейман (“З казок життя: Роксоляна”); відроджують занедбані землі – Кай Понтій і Руфіла (“*Quid est veritas?*”). Взаємне кохання з трагічним кінцем є поштовхом до віднайдення свого шляху в житті – Ізі чи у вічності – Антіной (“Сон тіні”, “Останній

бог”), Свангільд і Путятич (“Свангільд-князівна”). Відмова від почуття в ім’я вищої мети спонукає жіночі персонажі стати служителями сакрального простору (Маріам, “Quid est veritas?”; Анастасія, “Путь спасіння”), а чоловічі – продовжувати свій життєвий шлях (Кай Понтій, “Quid est veritas?”; Юстиніан, “Путь спасіння”). Нерозділене кохання призводить до символічної смерті-переродження для нового життя (Відрад, “На Делосі”; Монтанус і Антонія, “Останній бог”; Інес, Карлос і Беата, “Предок) чи рідше – до смерті фізичної (Ерік, “Свангільд-князівна”). Отже, постулювання любові не може бути відділене від смерті, адже з давніх-давен вони символізують дві іпостасі життя. Образ народжувальної смерті викликає в уяві коловорот, має форми вічного життя, безсмертя.

Протистояння Еросу й Танатосу відбувається через вияв найголовніших тем буття людини в суспільстві, передусім боротьби за владу, оскільки інтриги імператриці Сабіни й Люція Вера проти Ізі й Антіноя призводять до руйнації кохання шляхом фізичного знищення останнього (“Сон тіні”). Розглядаються мотиви дружби і зради, бо багаторічна дружба оскверняється зрадою й смертю Антистоса через боягузтво Татіана (“Останній бог”). Бажання помсти тягне за собою відплату: внаслідок порушення клятви Гарпократа Діодор захворює на лепру й гине (“Останній бог”). З іншого боку, любов до життя змушує героїв долати всі перешкоди на шляху до віднайдення себе (“Опойний дим”, “З казок життя: Роксоляна”). Мотив любовного трикутника широко репрезентований у творчості письменниці (Свангільд, Ерік і Путятич; Арга, Опіда й Відрад; Кай, Маріам, Руфіла; Карлос, Беата і Каталіна; Ізі, Фуск і Монтанус). Мотив безсмертя розглядається у кількох аспектах: нагорода (Пірена, Геракл, Роксоляна), покарання (Мелюзина), втрати безсмертя через одруження зі світом людей (Ларта-діва).

Отже, любов і смерть, Ерос і Танатос є невід’ємною частиною людського життя. Через боротьбу цих мотивів людина пізнає себе, світ. Герої Наталени Королевої – і звичайні люди, й історично відомі особистості – впродовж життєвого шляху постійно вирішують проблему віднайдення рівноваги поміж цими двома антиноміями. Намагаються утвердитися в цьому світі або перейти до іншого чи залишити по собі пам’ять у потомстві.

Реміфологізація і міфологізація є головними шляхами рецепції й переосмислення античної спадщини для Н.Королевої. За допомогою реміфологізації змальовано образи Аполлона в легенді “на Делосі” та бога Пана (“Таврійська бай”, “Еклога”, “Володимирове срібло”). Персонажі Кай і Маріам (“Quid est veritas?”), набувають властивостей божеств Аполлона й Афродіти іншим шляхом – міфологізації. Образи князя Володимира й княгині Ольги (“Володимирове срібло” і “Шинкарівна”) через міфологізацію набувають рис головних божеств, хранителів величі й могутності українства (дорівнюючи постаті Зевса). Головні герої виступають своєрідними продовжувачами традицій, закладених давньогрецькими ідеалами, які втілює бог-патріарх Пан. До деміфологізації, на нашу думку, можна віднести присутній у її творах, прийом грайливої іронізації (“Без коріння”).

Образи античних богів і богинь, будучи реципійованими й переосмисленими у творчості Н.Королевої, виступають: головними персонажами твору: Пан-Фавн (“Таврійська бай”, “Еклога”, “Володимирове срібло”); другорядними персонажами твору: Посейдон (“Таврійська бай”), Зевс (“Скитський скарб”, “Мелюзина”), Лето-

Латона (“На Делосі”); простежуються на персонажному рівні трансформованої міфологічної оповіді: Антіной//Аполлон-Фойбос (“Сон тіні”), Христос//Аполлон (“На Делосі”), Кай Понтій//Аполлон (“Quid est veritas?”), Маріам//Афродіта (“Quid est veritas?”), Ізі//Дафне (“Сон тіні”), Антіной//Ерос (“Сон тіні”), Ізі//Психе (“Сон тіні”), Руфіла//Психе (“Quid est veritas?”), Ізі//Деметра (“Сон тіні”), Антіной//Діоніс (“Останній бог”); є символами: Гадес-Плутон (“Без коріння”), Гарпократ (“Сон тіні”, “Останній бог”), Гермес-“Психопомпос” (“Останній бог”), Гіменей (“Таврійська бай”), Гімерос (“Помпейська згадка”), Главк (“Таврійська бай”), Артеміда (“Таврійська бай”), Афіна (“Атене-Пансафос”, “Палас-Атена”, Мінерва) (“Сон тіні”), Афродіта-Уранія (“Quid est veritas?”, “Помпейська згадка”), Венус Помпеяна (“Помпейська згадка”), Муза (Камена) (“Quid est veritas?”, “Прімавера”); входять до складу тропічних утворень (порівнянь або метафор): Зевс-Перун (“Путь спасіння”), Асклепіас (“Останній бог”) тощо.

Отже, образи олімпійських і неолімпійських античних богів у творчості Наталени Королевої реціпіюються по-різному: вони використовуються в синтезі з іншими божествами, чим досягається ефект мозаїчності, виразності й різнобарвності, підкреслюється динамічність розвитку сюжету. В основі авторського світогляду є постійний невпинний розвиток й взаємодія різних культур під час історичного розвитку людства.

Проблема національного самовизначення народу, комплекс питань морально-етичного характеру і система складного духовно-філософського пізнання Бога, Всесвіту і людини тісно пов’язані між собою. Вони об’єднуються в єдину систему стрижнями найзагальніших наскрізних проблем за принципом своєрідної взаємоієрархії ззовні, а всередині, в межах кожного окремо взятого кола, виступають як структурні чинники, вказуючи на те спільне, що об’єднує твори. На рівні загальної системи філософсько-світоглядне містить у собі морально-етичне, що в свою чергу включає в себе національне.

Античні міфоніми Геракл, Персей, Орфей, Евридика, Пігмаліон, Галатея, Гадес, Архимед-Ахметка, “стоокий Аргус”, амазонки Талестрис і Томіриса, грації, мрія-веселка, Пегас у творах Н.Королевої використовуються з різним смисловим навантаженням, набуваючи різних відтінків значень. Давньогрецькі герої виступають головними персонажами (Геракл, амазонки). Авторка використовує античність під час трансформації сюжетних схем (міф про Орфея й Евридику, Пігмаліона і Галатею в основі новели “Прімавера”). Античні персонажі виступають символами (Персей і Геракл у творі “Quid est veritas?”, Пегас і мрія-веселка у творі “Без коріння”), використовуються з розважальною, гумористичною функцією (Архимед-Ахметка, амазонки, грації, кентаври, Гадес, “стоокий Аргус”).

Н.Королева у своїх творах сполучає античні корені й сучасну дійсність, протиставляє жорсткій реальності ідеальний світ, де, незважаючи на вир пристрастей, добро зрештою все одно перемагає зло. Мікрогалактика її творів становить собою вишукане поєднання суто українських класичних традицій із найкращою спадщиною зі світової літературної творчості, зокрема античності. Концепція авторського світобачення являє собою непереможну віру у вищість священного над профаним, у незнищенність і всепереможність світових цінностей - Добра, Справедливості, Краси і Гармонії. Пантеїзм письменницьких переконань

дозволяє Наталені Королевій тлумачити людське життя у нерозривному зв'язку з природою, будувати його за законами античної калокагатії, у співмірності краси душевної й тілесної.

Отже, стиль творчості Наталени Королевої, що в своїй основі поєднує риси й тенденції різних культур, є синтетичним. Письменниця у своїх творах експлікує античні мотиви й образи на сучасну дійсність, протиставляє жорсткій реальності ідеальний світ, де, незважаючи на вир пристрастей і запеклої боротьби, добро зрештою все одно перемагає зло. Мікрогалактика її творів становить собою вишукане поєднання суто українських класичних традицій із найкращою спадщиною світової літературної творчості, зокрема античності. Концепція авторського світобачення являє собою непереможну віру у перевагу священного над профанним, у незнищенність і всепереможність світових цінностей – Добра, Справедливості, Краси і Гармонії. Письменницькі переконання Наталени Королевої дозволяють тлумачити людське життя у нерозривному зв'язку з природою, у співмірності краси душевної й тілесної. Використання архетипів й міфологем античного світу у творах Н.Королевої свідчить про вплив світового культурологічного процесу на українську літературу, і внаслідок цього розширення й поглиблення інтелектуально-художнього потенціалу художнього мислення авторки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- 1.Аверинцев С., Эпштейн М. Мифологизм в литературе 20 века// Литературный энциклопедический словарь. – М.: Высшая школа, 1987. – С.224–225.
- 2 . Аверинцев С. С. Античный риторический идеал и культура Возрождения// Античное наследие в культуре Возрождения. – М.: Наука, 1984. – С.142–154.
- 3 . Аверинцев С. С. Образ античности в западноевропейской культуре XX в. Некоторые замечания // <http://svinparty.chat.ru/aver1.html>.
- 4.Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы / АН СССР; Институт мировой литературы им. А.М.Горького. — М. : Наука, 1977. — 320с.
5. Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М. : Школа Языки рус. культуры, 1996. — 448с.
- 6.Аверинцев С. С. Российская энциклопедия//www.krugosvet.ru.
- 7.Античное наследие в культуре Возрождения.– М.: Наука, 1984. – 286с.
- 8.Античность как тип культуры: Сб. ст. – М.: Наука, 1988. – 333с.
- 9.Антонян Ю. Миф и вечность. – М.: Логос, 2001. – 464с.
- 10.Антофійчук В. І. Євангельський контекст у творчості Наталени Королевої// Слово і час. – 2000. – №8 . – С.36–44.
- 11.Антофійчук В. І. Своєрідність трансформації євангельського сюжетно-образного матеріалу в українській літературі ХХ століття: Дис... д-ра філол. наук: 10.01.01. – Чернівці, 2001. – 385с.
- 12.Антофійчук В. І., Нямцу А.Є. Проблеми поетики традиційних сюжетів та образів в літературі. – Чернівці: ЧНУ, 1997. – 280с.
- 13.Аристотель. Риторика. Поэтика. – М.: Лабиринт, 2000. – 222с.
- 14.Бабиш С. Міфологема мандрів як пошуки оновлення (в "Апології peregrinacii до країв східних" Мелетія Смотрицького)// Слово і час. – 2001. –№10. – С.22–33.
- 15.Бабишкін О. Несподіване, щасливе знайомство. Листи, нотатки, спогади Н. Королевої // Всесвіт. – 1993. – №2. – С.136–144.
- 16.Баган О. "Бард неспокою раси" (Євген Маланюк)// Баган О., Гузар З., Червак Б. Лицарі духу. (Українські письменники-націоналісти – "вісниківці"). – Дрогобич: Відродження, 1996. – С.9–38.
- 17.Баган О. Апофеоз духу (Ідея і чин Олега Ольжича)// Баган О., Гузар З., Червак Б. Лицарі духу. (Українські письменники-націоналісти – "вісниківці"). – Дрогобич: Відродження, 1996. – С.49–67.
- 18.Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. – М.: Эдиториал УРСС, 1989. – 615с.
- 19.Бауэр В., Дюмот И., Головин С. Энциклопедия символов: Пер. с нем. – М.: КРОН–ПРЕСС, 2000. – 504с.
- 20.Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – 543с.
- 21.Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Наука, 1979. – 268с.
- 22.Башляр Г. Грезы о воздухе: Опыт о воображении движения: Пер. с фр. – М.: Академия, 1999. – 344с.
- 23.Безушко В. Рецензія //Наша культура. – 1936. – Ч.1. – С.655–656.

- 24.Белицкий П. Образ пещеры и скитания Одиссея// Вопросы литературы. – 2001. – №2. – С.309–319.
- 25.Бердяев Н. О новом религиозном сознании// Вопросы жизни. – 1905. –№9. – С. 142–153.
- 26.Биковський Л. Наталена Королева (від 1888 – до 1958) //Визвольний шлях. – 1958 . – №2. – С.185–192.
- 27.Биковський Л. Наталена Королева (від 1888 – до 1958) //Визвольний шлях. – 1958 . – №3. – С.294–303.
- 28.Биковський Л. Наталена Королева (її життя і творчість за час від 1944 до 1960 років) // Визвольний шлях. – 1962. – Кн.1. – С.65–71.
- 29.Биковський Л. У службах українській книжці// Упор.Л.Винара, Я.Ісаєвича. – Львів, 1997. – С.328.
- 30.Більчук Н. Кордоцентризм як методологічний принцип цілісного розуміння людини та її місця в суспільстві: Автореф. дис... канд. філософ. наук: 09.00.08/ Харків – 2001. – 18с.
- 31.Бовсунівська Т. В. Феномен українського романтизму: основні параметри каталогізації та ідентифікації: Автореф... докт. дис.: 10.01.01/ К., 1998. – 38с.
- 32.Богачевська–Хом'як М. Організація жінок у Східній Україні на зламі ХІХ–ХХ століть[Стаття]// Записки НТШ. – Т.225. – Львів, 1993. – С.265.
- 33.Большакова А. Архетип// Литературная учеба. – 2000. – №4. – С.112–115.
- 34.Большакова А.Образ автора//Литературная учеба. – 2001. – №2. – С.110.
- 35.Боннар А. Греческая цивилизация: Пер. с фр. – М.: Гардарика, 1996. – 345с.
- 36.Братко–Кутинський О. Символіка світобудови. Українська традиція// Людина і світ.– 1991.– №6–9.
- 37.Брехт Б. О литературе. – М.: Художественная литература, 1972. – 430с.
- 38.Брехт Б. Театр: В 5 т. – М., 1965. –Т.5. –Ч.2. – С.
- 39.Брусна І. Дві повісті Наталени Королевої // Жінка. – 1938. – Ч.4. – С.8.
- 40.Буковський Л. Понтійська Амазонка [Наталена Королева] //Чорноморський збірник. – Одеса. – 1945. – Кн.6. – С.30–33.
- 41.Бурачинська Л. У Наталени Королевої //Нова хата. – 1937. – Ч.3. – С.3.
- 42.В гостині в панства Королевих: [Про Наталену Королеву]// Жіноча доля. – 1931. – №3–4. – С.51–52.
- 43.Ваганова Е.О., Мавлеев Е.В.. Древнегреческая мифология и испанская живопись эпохи Возрождения// Античное наследие в культуре Возрождения. – Сб. статей. – М.: Наука, 1984. – С.262–273.
- 44.Валявко І. Дмитро Чижевський: античні впливи в українській літературі//Всесвіт. – 1997. – №8–9. – С. 68–72.
- 45.Варипаєв О.М. Мандрівництво у східнослов'янській культурі : Автореф. дис... канд. філософ. наук: 09.00.08. – Харків, 2000. – 18с.
- 46.Вейман Р. История литературы и мифология. – М.: МГУ, 1975. – С.52
- 47.Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Наука,1989. – 404с.
- 48.Винкельман И. И. Избранные произведения и письма. – М.–Л.: Наука, 1935.– 346с.
- 49.Виноградов В.В. О языке художественной прозы. – М.: Наука, 1980. – 238с.

50. Волков А. Традиційні сюжети та образи (нарис теорії ТСО)// Бібліотека тижневика "Зарубіжна література" .– 1998. – №25–28. –С.3
51. Волков А., Рихло П., Бойченко О. Наскрізні сюжети і образи в літературах Європи. – Чернівці – Київ, 1998. – /Бібліотека тижневика "Зарубіжна література". – 1998. – №25–28.
52. Волков И.Ф. Теория литературы. – М.: Просвещение; Владос. –1995. – 256с.
53. Гаврилюк Е. Хаос, Танатос і Ерос у символіці обрядів переходу// Студії з інтегральної культури. THANATOS. Спец. випуск "Народознавчих зошитів". – №1. – Львів. – 1996. – С.63–70
54. Гадамер Г.-Г. Вірш і розмова. – Львів: Бібліотека журналу "І", 2002. – 186с.
55. Гадамер Г.-Г. Герменевтика, поетика. Вибрані твори. – К.: Наукова думка, 2001. – 464с.
56. Гальчук О.В. Античні традиції у творчості Миколи Зерова. Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01/Київ.нац.ун-т ім.Т.Шевченка. –К., 1997. – 17с.
57. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. – М., 1994. – 345с.
58. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 т. – Т.1. – М.: Искусство, 1968. – 464с.
59. Гей Н. Искусство слова. О художественности литературы. – М., 1963. – 346с.
60. Гей Н.. Динамическое пространство образа// Литературная учеба. – 2002. –№1. – С.85–86.
61. Геродот. Історія в 9 книгах/ Переклад Білецького. – К.: Наукова думка, 1993. – 570с.
62. Гесіод. Роботи і дні // Антична література. Хрестоматія. – К.: Наукова думка, 1968.– С.119–127.
63. Гнатишак М. З літературного життя. Книжки і люди// Мета. – 1938. – Ч.39 (386). – С.4–5.
64. Гнатишик М. Жінки пишуть повісті// Мета. – 1936. – Ч6. –С.2
65. Головаха І. Сни: провісники майбутнього чи згадка про минуле?// Філософська і соціологічна думка. – 1995. – №9–10. – С.194.
66. Голубовська І. В. Найекзотичніша постать в українській літературі. (Нотатки про Наталену Королеву) // Українська література в загальноосвітній школі. – 2001. – № 1 . – С. 58 – 60.
67. Голубовська І. В. Виплекані Мрією і Любов'ю ("Легенди старокиївські" Наталени Королевої – тематична своєрідність). – Слово і час. – 2002. – № 11. – С.41 – 44.
68. Голубовська І. В. Найекзотичніша постать в українській літературі (Нотатки про Наталену Королеву) //Українська література в загальноосвітній школі. – 2001. – №1 (Січень–лютий). – С.58–60.
69. Голубовська І. В. Письменниця про себе: "Автобіографія" Наталени Королевої // Вісник Житомирського педагогічного університету. – 2002. – Вип. 9. – С. 98 – 101
70. Голубовська І. В. Повість Наталени Королевої "Сон тіні" як самобутнє явище української історичної прози 30–х років ХХ сторіччя // Вісник Житомирського педагогічного університету. – 1999. – Вип. 4. – С. 74 – 76.
71. Голубовська І. В. Творчість Наталени Королевої в контексті розвитку української літератури першої половини ХХ ст.: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01/

Нац. пед. ун-т ім. М.П.Драгоманова. – К., 2003.– 18с.

72.Голубовська І. В. Традиції Лесі Українки у творчості Наталени Королевої // Вісник Житомирського педагогічного університету. – 2001. – Вип. 7. – С. 33 – 34.

73.Голубовська І. В. Художня трансформація християнських мотивів у прозі Наталени Королевої (на матеріалі збірки “Во дні они”) // Вісник Житомирського педагогічного інституту. – 1998. – Вип. 2. – С. 110 – 112.

74.Горан В.П. Древнегреческая мифологема судьбы. – Новосибирск: Наука, 1990. – 330с.

75.Горбачева Л. Літературні новості: Ще про "Інакший світ" Наталени Королевої// Жінка. – 1937. – Ч.5. – С3.

76.Горбачевський В. Засади модерного поступу. – Нью-Йорк: Нова книга, 1959. – 48с.

77.Граничка Л. Рецензія //Вісник. – 1937. – С.236

78.Граничка Л. Рецензія //Вісник. – 1936.– Кн.2. – С.154

79.Граничка Л. Рецензія //Вісник. – 1936.– Кн.3. – С.234

80.Греймас А.Ж. Размышление об актантных моделях/ Пер. с фр. и прим. Г.К. Косикова// Вестник Московского ун-та.– Серия 9.– Филология. – 1996. – №1. – С. 135.

81.Гречанюк Ю.А., Нямцу А.Е. Проблеми історизму: традиції в літературі ХІХ–ХХ століть. – Чернівці: ЧНУ, 1997. – 236с.

82.Гуминський В. Художественный образ в литературе и литературоведении (материалы "круглого стола"// Литературная учеба.– 2002.– №1. – С.79–80

83.Даниленко В. Стереотип, монотип, архетип у культурних моделях// Слово і час. – 1994. – №1. – С.55–59.

84.Демкович-Добрянський М. Спец від середньовіччя і повість із середньовіччя// Дзвони.– 1936. – Ч.1–2. –С.71–74.

85.Дибко І. Згадаймо Наталену Королеву //Наше життя. – 1983. –Ч.7–8. – С.5.

86.Дибко–Филипчак І. Наталена Королева і її літературна творчість //Жіночий світ. – 1989. – №3. – С.7–9.

87.Довганюк С. Яскрава особистість //Шлях перемоги. – 1998. – Ч.44. – С.4.

88.Доманский Ю.В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте. – Тверь: Тверский гос. ун-т, 2001. – 94с.

89.Донцов Д.. Дороговказ Григорія Сковороди нашої сучасності. – К.: Наукова думка, 2000. –20с.

90.Донченко О., Романенко Ю. Архетипи соціального життя і політика (Глибинні регулятиви психополітичного повсякдення). – К.: Либідь, 2001. –334с.

91.Дороговказ: Поезії О.Теліги та О.Ольжича. – К.: Дороговказ, 1994. –45с.

92.Дудко Ф. За голосом крові [Про літературну творчість Наталени Королевої] //Новий час. – 1937. – Ч.100. – С.8.

93.Дурбан В. З літературного життя. Заввага нефахівця [огляд творів Наталени Королевої] //Мета. – 1996. – Ч.6. – С.6.

94.Дучимінська О. З літературного світу// Жіноча доля. – 1938. – Ч.6–7. – С.18–19.

95.Дучимінська О. Між книжками //Жіноча доля. – 1936. – Ч.1/2. – С.7–8.

96.Дучимінська О. Рецензія //Нова хата. – 1936. – Ч.2. – С.123–124

97.Дучимінська О. Рецензія //Нова хата. – 1936. – Ч.7–8. – С. 565–566

98. Дучимінська О.-О. Різдвяна казка (пані Наталії Королевій – присвячую) // Жіноча доля. – 1931. – Ч.1–2. – С.5–8.
99. Дюркгайм Е. "Les formes elementaires de la vie religieuses" // Элиаде М., Кулиано И. Словарь религий, обрядов и верований. – СПб.: Университетская книга, 1997. – С.7.
100. Д'яченко І.М. Ренесансний світогляд: гуманістична традиція в українському суспільстві XVI – XVII ст. – Автореф... канд. філософ. наук: 09.00.08. – К., 1999. – 19с.
101. Естетика: Підручник / За ред. Л.Т.Левчук. – К.: Вища школа, 1997. – 399с.
102. Жіночі студії в Україні. Жінка в історії та сьогодні/ Заг. ред. Смоляр Л.О. – Одеса: Астропринт, 1999. – С.25.
103. Жуйкова М. Номінація смерті та архаїчне мислення// Студії з інтегральної культури. THANATOS. Спец. випуск "Народознавчих зошитів". – Львів. – 1996. – №1. – С.28–61.
104. Забужко О. Шевченків міф України: спроба філософського аналізу// Слово і час. – 1997. – №3. – С.4–8.
105. Завадович Р. // Всесвіт. – 1996. – №2. – С.6.
106. Завадович Р. Наталена Королева в дзеркалі своїх листів // Церковний календар–альманах на 1977р. – Чикаго, 1977. – С.152–155.
107. Завадович Р. Передмова редактора до першого видання Королевої Н. "Quid est veritas?" (Що є істина?) // Всесвіт. – 1996. – №2. – С.4–7.
108. Завадович Р. Скрізь "чужа" і скрізь "своя": пам'яті Наталени Королевої // Овид. – 1966. – Ч.3 (138). – С.5–7.
109. Загул Д. Поетика. – К.: Наука, 1923. – 144с.
110. Зварич В. Стилєтворчі функції традиційних образів у поезії неокласиків: Автореф... канд. філол. наук. 10.01.01/ Тернопіль, 2002. – 18с.
111. Золотницький Н. Цветы в легендах и преданиях. – К.: Мистецтво, 1999. – 384с.
112. Иванов В.И., Топоров В.Н. Инвариант и трансформация в мифологических и фольклорных текстах// Типологические исследования по фольклору. – М.: Наука, 1975. – С.34–56.
113. Исупов К. Г. Русская философская танатология// Вопросы философии. – 1994. – №3. – С.20–35.
114. Ільницький М. Драма без катарсису: сторінки літературного життя Львова Іпол.ХХ ст. – Львів: Оріяна, 1999. – 212с.
115. Ільницький М. Ідея циклічності культур і доля України в творчості Олега Ольжича// Сучасність. – 1994. – №11. – С.138–142.
116. Ісаїв П. Чи справді повість "буцим–то релігійна"? // Дзвони. – 1936. – Ч.1/2. – С.69–71
117. Ісаїв П. Передмова // Королева Н. Інакший світ. – Львів, 1936. – С.5.
118. Ісаїв П. Післямова до "Предка" Наталени Королевої// Дзвони. – 1938. – Ч.7–8. – С.18–19.
119. Кайсаров А. С., Глинка Г. А., Рыбаков Б. А. Мифы древних славян. Велесова книга. – Саратов: Надежда, 1993. – 320с.
120. Караульна Н.В. Духовність як чинник самовизначення людини.: Автореф. дис.... канд. філософ. наук: 09.00.08/ К., 2000. – 19с.
121. Карпенко Ю. Етюд про долю// Мовознавство. – 1999. – №4–5. – С.9–14.

122. Кассирер Э. Избранное: Логика наук о культуре. – М.: Гардарики, 1998. – 784с.
123. Кемпбел Дж. Герой із тисячею облич. – К.: Альтернативи, 1999. – 392с.
124. Кисельова Л.О. Передмова// Ритуально–міфологічний підхід до інтепретації літературного тексту: Зб.наук. праць. – К.: ІСДО, 1995.– С.2–10.
125. Кисілевська О. Василь Королів–Старий: Жмуток спогадів //Наші дні. – 1943. – Ч.1. – С.5, 10.
126. Киченко О., Пахаренко В. Міфічні і номінативні доміанти у зміну культурних епох// Слово і час. – 1999. – №11. – С.21–22.
127. Ковалів Ю. Героїчний епос Олега Ольжича// Слово і час. – 1994. – №6. – С. 7–12.
128. Козіцький П. Наталена Королева// Мета. – 1937. – №6. – С.5–12.
129. Колесник О.С. Міфологічне відтворення архетипу: Автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.08/Київ. нац. ун–т ім. Т.Шевченка. – К., 2002. – 16с.
130. Копач О. З останніх років життя Наталени Королевої [на основі листів] //Жіночий світ. – 1997. – №3–4. – С.15–16.
131. Копач О. Наталена Королева. – Вінніпег, УВАН, 1962. – 36с.
132. Копач О. Наталена Королева: У сорокаліття літературної праці // Овид, 1958. – Ч.6. –С.21–24.
133. Копач О. Нові обрії стародавньої України. – Торонто, Канада, 1994. – 40с.
134. Копач О. Призабута письменниця (Наталена Королева)// Жіночий світ. – 1958. – №2. – С.3.
135. Коровицька А. Калейдоскоп стародавніх переказів //Краківські вісті. – 1943. – Ч.243(981). – С.4–5.
136. Королева Н. //Наша дорога. – 1976. – №3. – С.3.
137. Королева Н. //Наше життя . – 1988. – №12. – С.11–13.
138. Королева Н. Quid est veritas? //Всесвіт. – 1996. – №2 . –С.3–38.
139. Королева Н. Quid est veritas?// //Всесвіт. – 1996. – №3. –С.109–145.
140. Королева Н. Quid est veritas?// //Всесвіт. – 1996. – №4. –С.60–131.
141. Королева Н. Автобіографія// Н.Королева. Твори. Другий том. Без коріння. – Клівленд, Огайо: Українське лікарське товариство Північної Америки, 1968. – С. 12–19.
142. Королева Н. Без коріння. – Огайо, Українське лікарське товариство Північної Америки, 1968. – 218с.
143. Королева Н. Во дні они. – Львів, 1935 . – 134с.
144. Королева Н. Домік Лермонтова (З моїх пестрих згадок)//Korolivova Natalena. Domik Lermontova.– Praha: Památník Národního Pisemnictví. – 73/66. – №6. – 20 ll.
145. Королева Н. З казок життя: повідка// Korolivova Natalena. Z kazok žyttya. Povídka.– Praha: Památník Národního Pisemnictví. – 73/66. – №1. – 47 ll.
146. Королева Н. З казок життя (Роксолана): Повість // Рукописний відділ ІЛ НАН України. – Ф. 164/1.– 64с.
147. Королева Н. Інакший світ. – Львів: Дзвони,1936. – 168с.
148. Королева Н. Невмируща вдача// Рукописний відділ ІЛ НАН України. – Ф. 164/2. – 31с.

149. Королева Н. Невмируща вдача// Korolivova Natalena. Nevmyruscha vdacha. – Praha: Památník Národního písemnictví. – 73/66. – №5. – 31 ll.
150. Королева Н. Останній бог// Korolivova Natalena. Ostanniy boh. Roman. rkr. — Praha: Památník Národního písemnictví. – 73/66. – №2. – 392 ll.
151. Королева Н. Подорожній. – Львів, 1936. –268с.
152. Королева Н. Помпейська згадка// Korolivova Natalena/ Pompejska zhadka. – Praha: Památník Národního písemnictví. – 73/66. – №7. – 15 ll.
153. Королева Н. Прімавера// Наші дні.–1943. –Жовтень. – С.3.
154. Королева Н. Предок: Історичні повісті. Легенди старокиївські.– К.: Дніпро, 1991.–670с.
155. Королева Н. Силует // Всесвіт. – 1990 – №2. – С. 176–179.
156. Королева Н. Слово від автора (Quid est veritas?)// Всесвіт. – 1996. – №2. – С. 8–11
157. Королева Н. Сон тіні// Королева Н. Предок: Історичні повісті. Легенди старокиївські.– К.: Дніпро, 1991.– С.5–134.
158. Королева Н. Твори. Другий том. Без коріння. – Клівленд. Огайо. Українське лікарське товариство Північної Америки.– 1968. –246с.
159. Королева Н. Турецька неволя// Korolivova Natalena Turetska nevolja. – Praha: Památník Národního písemnictví. – 73/66. – №4. – 6 ll.
160. Королева Н. Шляхами й стежками життя// Рукописний відділ ІЛ НАН України . –Ф.164/3. – 442 с.
161. Королева Н. Явлена вода (З легенд роду де Лачерда)// Королева Н. Предок: Іст . повісті; Легенди старокиївські. – К.: Дніпро, 1991. – С. 623.
162. Королева Наталена (1888–1966) – письменниця і актриса //Енциклопедія українознавства для школярів і студентів / Авт.–укл. В.В.Оліфіренко, С.М. Оліфіренко, Т.В.Оліфіренко, Л.Ф.Оліфіренко. – Донецьк: Сталкер, 1995. – С.196.
163. Королева Наталена Марія Естреля. Біографічна замітка// Жіночий світ. – 1983 . – Ч.11–12. – С.18.
164. Королева Наталена. Quid est veritas? (Що є істина?). Історична повість. – Чікаго, 1961.– 450с.
165. Королева Наталена// Енциклопедія українознавства. Словникова частина/ Гол. ред. В.Кубійович. – Париж: Нью-Йорк: Молоде життя. – 1959. – Т. 3. – С.1139.
166. Королева Наталена// Українська літературна енциклопедія. – К.: Гол. ред. УРЕ , ім М.П.Бажана, 1990. – С.570.
167. Королева Наталена// Українська радянська енциклопедія. – К.. Гол. ред УРЕ. –Т.5. – С.419.
168. Королів–Старий В. Згадки про мою смерть. – Прага: Пробоем, 1942. – 124с.
169. Костельник Г. Рецензія //Дзвони. – 1937. – Ч.1/2. –С.47–54
170. Костельник Г. Рецензія//Дзвони. – 1938. – Ч.1–2. – С.70–72.
171. Костомаров Н. Славянская мифология//Хроника 2000.–1992. – Вып.2. – С. 35–50.
172. Кочубей А. Роксолана: миф, символ, образ// Слово і час.– 2002. – №5. –С. 34–45.
173. Кривчикова О. Первинні стихії як основа "нового" національного міфу " Празької школи"// Слово і час. – 2001. – №4. – С.79–82.

174. Крилова С. Безсмертя особистості й іпостасі любові// Слово і час. – 1997. – №9 . – С.41–44.
175. Крымский С.Б. Культурные архетипы, или Знание до познания// Природа. – 1991. – №11. – С.70–75.
176. Кузнецов Ю. Солнце // Русская литература. – 1994. – №4. – С.10–11.
177. Кузьмичев И. Лада, или повесть о том, как родилась идея прекрасного и откуда русская красота стала есть. Эстетика Киевской Руси.–М., 1990. – 301с.
178. Куліш П. Україна: Од початку Вкраїни до батька Хмельницького// КулішП. Твори. В 2-х т. – Львів, 1908. – Т.1. – С.8–67.
179. Культурология. XX век. Энциклопедия. Т.2. – СПб.: Университетская книга, 1998. – 447с.
180. Кун А. Легенды и мифы Древней Греции. – Ташкент: Еш гвардия, 1986. – 464с .
181. Купер Дж. Энциклопедия символов. – М.: Гардарика, 1995. – 498с.
182. Курдидик А. Шум довкола нагороди: Літературна нагорода, пані Вільде і трохи недискреції// Неділя. – 1936. – Ч.7. (376). – С.4–5.
183. Кушняк Д. Забута грандеса української літератури// Молодь України. – 1996. – 20 серпня. – С.3.
184. Ласло–Кацюк М. Вогонь і слово. Космологічний міф на Україні. – Бухарест: Критеріон, 1992. – 257с.
185. Ласло–Куцюк М. Боги світла і боги темряви. – Бухарест: Критеріон, 1994. – 254с.
186. Лев В. Нова повість Наталени Королевої: З літературного життя// Мета. – 1938 . – Ч.3. – С.6.
187. Левенець Ю. Роль національного міфу у відродженні національної свідомості українського народу// Нова політика.– 2002. – №2. – С.50–53.
188. Леви–Стросс К. Миф, ритуал и генетика// Природа. – 1978. – №1. – С. 13–18.
189. Леви–Стросс К. Структура мифов// Вопросы философии. – 1970. – №7. – С. 20–28.
190. Леві–Строс К. Структурна антропологія. – К.: Основи, 2000. – 387с.
191. Легенды Крыма. – К.: Искусство, 1967. – 142с.
192. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті літаври, 2001. – 636с.
193. Літературознавчий словник–довідник.–К.: Академія, 1997.– 752с.
194. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики// Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. – М.: Мысль, 1995. – 878с.
195. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. – СПб.: Алетейя, 2000. – 487с.
196. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. – М.: Мысль, 1993. – 959с.
197. Лотман Ю. Избранные статьи: В 3 т.– Таллинн, 1992. – Т.1(Лотман Ю., Успенський Б. Миф – имя – культура).
198. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры// Труды по знаковым системам. –Вып XXI. Символ в системе культуры. – Тарту: Тартуский гос.ун–т, 1987. –С. 10–21.

199. Лурье С.Я. Очерки по истории античной науки. Греция эпохи расцвета. – М., Л.: Наука, 1947. – 402с.
200. Луців В.О. Княжна еспанського роду, визначна українська письменниця// Наше життя. – 1970. – №1–2. – С.19–22.
201. Майстренко М. Шевченко й античність. – К.: Мистецтво. – 1989. – 264с.
202. Маковский М.М. "Картина мира" и миры образов (лингвокультурологические этюды)// Вопросы языкознания. – 1992. – №6. – С36–53.
203. Маленко С. Феноменологія архетипу в системі соціокультурного освоєння колективного несвідомого (на матеріалах творчості К.Г.Юнга): Автореф. дис... канд . філософ. наук: 09.00.08 – К., 1998. –18с.
204. Малик Я., Вол Б., Чуприна В. Історія української державності.– Львов: Світ, 1995.–248с.
205. Марков В.А.Литература и миф: проблема архетипов (к постановке вопроса)// Тыняновский сборник. Четвертые Тыняновские чтения. – Рига: РГУ, 1990. – С. 133–144.
206. Мартинюк М. Українські періодичні видання Західної України, країн Центральної та Західної Європи (1914–1939рр.): Матеріали до бібліографії //Відп. Ред Н.В.Антонюк. – Львів: Оріяна, 1998. – 453с.
207. Маценко П. З гарного минулого (Лист Наталени Королевої до О.А.Кошиця)// Правда (Канада). – 1970. – №3–4 (7–8). – С.270–272.
208. Мацинський О. Письменниця світової теми //Дукля. – 1966. – №3. – С.32–33.
209. Мейзерська Т.С. Проблеми індивідуальної міфології (Тарас Шевченко – Леся Українка). – Дис...доктора філол.н.. – Одеса, 1997. – 335 с.
210. Мелетинский Е. Миф и двадцатый век// Избр. статьи. Воспоминания. – М.: Гардарики, 1998. – С.419–420.
211. Мелетинский Е.М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов// Вопросы философии. – 1991. – №10. – С.34–39.
212. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М.: Наука, 1994. – 476с.
213. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Алетейя, 1995. – 486с.
214. Мелетинський Є. Міф у романі 20 сторіччя//Всесвіт. – 1977. – №3. – С.13–15
215. Мельник В. Модернізм української прози: генеза, розвиток, історичне значення// Сучасність. – 1996. – №12. – С.105–109.
216. Мельникова Ю. Рецепція образу Понтія Пілата у творах Наталени Королевої та Михайла Булгакова// Література. Фольклор. Проблеми поетики. – Зб. наук. праць. – К.– Одеса: Твім інтер. – Вип.10. – 2002. – С.255–263.
217. Микитенко О. В гостях у Наталени Королевої //Україна. – 1964. – №7. – С.10.
218. Микитенко Ю. Антична спадщина і становлення нової української літератури. – К.: Наукова думка, 1991. – 156с.
219. Мифы в искусстве старом и новом. (Историко–художественная монография по Рене Менару).– С.–Пб.: Лениздат, 1993.– 384с.
220. Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2–х тт. – Т.1. – М.: Наука, 1988. – 722с.
221. Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2–х тт. – Т.2. – М.: Наука, 1988. – 719с.
222. Мишанич О. Дивосвіти Наталени Королевої// Королева Н. Предок: Іст. повісті ; Легенди старокиївські. – К.: Дніпро, 1991. – С.633–653.

223. Мишанич О. Мрія і любов Наталени Королевої// Україна: наука і культура. –К ., 1990. – Вип.24. – С.312–319.
224. Мишанич О. Наталена Королева// Історія української літератури ХХ століття. – Т.2. – К.: Либідь, 1998. – С.281.
225. Міщенко О.П. Проблема зображення жінки в українській прозі 20–30рр. ХХст. : Дис... канд. філол.наук: 10.01.01/ Київ. нац. ун–т ім.Т.Шевченка, 1993.–185с.
226. Моклиця М. Міф як альтернативна реальність в літературі ХХст.// Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2002. –№1. – С.57–67.
227. Молотаева Н.В. Полифункциональность тропа в художественном тексте// Русское языкознание. – Вып.15. – К., 1987. – С.58.
228. Моренець В. Міфологічна течія в українській поезії другої половини ХХст// Слово. – 2002. – №9. – С.43–51.
229. Мох О. "Легенди старокиївські": спроба характеристики літературної творчості Наталени Королевої// Краківські вісті. – 1943. – Ч.14 (752). – С.3–4.
230. Мох О. (Араміс). Повстає католицька повість. Цінний твір нашої письменниці// Нова зоря. – 1936. – Ч.27. – С.17–18.
231. Мох О. (Араміс). Хрустальний твір: без коріння. Автобіографічний твір Наталени Королевої// Нова зоря. – 1938. – Ч.43. – С.6–7.
232. Мох О. Книжки і люди// Львів. – 1938. – С.38–69, 70–79, 80–91, 92–102.
233. Мох О. Наша найвизначніша письменниця: про коріння і глибину її культурності, про її ідеї, ідеали, тези та методи// Нова зоря. – 1938. – Ч.37. – С.6–7.
234. Мох О. Рецензія на Quid est veritas? (Що є істина?). Історична повість. Видавництво Миколи Денисюка. – Чикаго, 1961.– 452с.// Правда (Канада). – 1970. – №1–2(5–6). – С.142–146.
235. Мяловський І. Смерть і похорон Наталени Королевої// Визвольний шлях. – 1967. – Кн.1. – С.91–98.
236. Наддніпрянець. Література наддніпрянської еміграції// Нова зоря. – 1928. – Ч. 47. – С.6–7.
237. Назарко І., Отець. ЧССВ. "Одчиняйте двері!" – Спогад про Наталену і Василя Королевих// Правда (Канада). – 1971. – №1–2. – С.142–150.
238. Нахлік Є. Антична спадщина у творчості П.Куліша// Київська старовина. – 2001. – №1. – С.62–72.
239. Нахлік Є. Антична спадщина у творчості П.Куліша// Київська старовина. – 2001. – №2. –С.48–62.
240. Неврлий М. "Як обернуть рабів в буйтури?" Протиборство Візантії і Риму в поезії Маланюка//Слово і час. – 1997. – №1. – С. 23–34.
241. Нечуй–Левицький І. Світогляд українського народу (Ескіз української міфології). – К.: АТ Обереги, 1992. – 88с.
242. Нижанківська М. Три письменниці// Жінка. – 1936. – Ч.6 . –С.2.
243. Нильссон М. Греческая народная религия. – СПб: Алетейя, 1998. – 256с.
244. Новикова М. Фольклорна символіка: священний центр [промова наших предків]// Ойкумена. – 1993. – №1. – С.108–109.
245. Нямец А.Е. Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе. Часть1 – Черновцы: Рута, 1999. – 328с.

246. Нямцу А.Е. Легендарно–міфологіческая традиція в мировій літературі (теоретический і историко–літературный аспекти): Дис... докт. філол. наук: 10.01.01. – Черновці, 1997. – 462с.
247. Нямцу А.Е. Миф и легенда в мировой литературе: Теоретические и историко–літературные аспекти традиціоналізації. Часть первая. – Черновці: ЧГУ, 1992. – 160с.
248. Овідій. Метаморфози// Антична література. Хрестоматія. – К.: Художня література, 1968.– С.321–345.
249. Олексенко Я. З українського культурного життя у Празі [Згадка про виступи письменниці п. М.Омельченкової з рефератом на тему "Наталена Королева та її творчість"] // Діло. – 1936. – Ч.112. – С.5.
250. Ольжич О. Українська культура// Олег Ольжич. Незнаному воякові. Заповідане живим. – К.: Художня література, 1994. – С.209.
251. Ольжич Олег. Незнаному воякові. Заповідане живим. – К.: Художня література, 1994. – 432с.
252. Ортега–і–Гассет Х. Дегуманізація мистецтва//Ортега–і–Гассет Х. Вибрані твори.– К.: Основи, 1994. – С.238–273.
253. Осипова Н. Мифопоэтика лирики М.Цветаевой. – Киров: Прогресс, 1995. –117с.
254. Парандовський Я. Міфологія: Вірування та легенди стародавніх греків і римлян: Пер. з польськ. – К.: Молодь, 1977. – 231с.
255. Пахаренко В. Нарис української поезики.–Б.И., 1997.– 46с.
256. Пахаренко В. Поєдинок з Левіяфаном. Міт і псевдоміт в українській літературі 20–х років // Українська мова та література. – 1999. – №25–28. – С.3 –13..
257. Пеленський Е.Ю. Літературний рік. Повість і новеля: [Огляд творів Наталени Королевої "Предок" та "Інакший світ"] //Новий час. –1937. – Ч.5. – С.15–16.
258. Пеленський Є. Ю.Українська поезія в 1935р. //Новий час. – 1936. – Ч.19. – С.8
259. Періодика Західної України 20–30рр. ХХ ст: Матеріали до бібліографії/ За ред М.М.Романюка. – Львів: Оріяна, 1998. – Т.1. – 319с.
260. Періодика Західної України 20–30рр. ХХ ст: Матеріали до бібліографії/ За ред М.М.Романюка. – Львів: Оріяна, 1999. – Т. 2. – 360с.
261. Періодика Західної України 20–30рр. ХХ ст: Матеріали до бібліографії/ За ред М.М.Романюка. – Львів: Оріяна, 2000. –Т.3. – 324с.
262. Петухов Ю. Родина Аполлона // Дорогами тисячелетий. – Сб. статей. – М.: Наука, 1989. – С.3–23.
263. Підгайка О. Знову жінка дістає літературну нагороду. Прецікаве життя української письменниці// Жінка.– 1937. – Ч.3. – С.3–4.
264. Підлужний М. Рецензія //Нива. – 1935. – Ч.12. – С.441–442
265. Плачинда С. Давньоукраїнська міфологія// Світло Оріяни. – 1995. – №2. – С. 23–35.
266. Поліщук В. Герой, персонаж, актант, актор – розмежування термінів (на матеріалі малої прози В.Назаренка)// Слово і час. –2001. –№12. – С.48–56
267. Поліщук Я. О. Естетика міфу і міфологічний горизонт раннього українського модернізму: Автореф. дис... д–ра філол. наук: 10.01.01. – Київ. – 2000. – 38с.

268. Поліщук Я. Поліфункціональність міфу в поезиці модернізму // Слово і час. – 2001. – №2. – С.35–45.
269. Померла Наталена Королева (портрет) //Промінь. – 1966. – №8–9. – С.6.
270. Понятенко П. Культура, національність та асиміляція. – Вінніпег: МАН, 1917. – 50с.
271. Попова–Мозовська Т. Рецепції перських легенд у повісті Наталени Королевої "Quid est veritas?" (Що є істина?)// Література. Фольклор. Проблеми поетики. – Зб. наук.праць. – К.– Одеса: Твім інтер, 2002. – Вип.10. – С.366–374.
272. Поппэ А. Князь Владимир как христианин// Русская литература. – 1995. – №1. – С.35–46.
273. Поспелов Г. Н. Вопросы методологии и поэтики: Сб. статей. – М.: Наука, 1983. – 389с.
274. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. – М.: Наука, 1976. – 254с.
275. Потебня О. О. Естетика і поетика слова: Збірник. – К.: Мистецтво, 1985. – 302с.
276. Преображенский П.Ф. В мире античных идей и образов. – М.: Наука, 1965. – 394с.
277. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – ЛГУ, 1986. – 364[1]с.
278. Пропп В.Я. Морфология сказки. – Л., 1928.
279. Пропп В.Я. Русская сказка. – Л.: Наука, 1984. – 335с.
280. Пропп В.Я. Русская сказка. – Л.: Наука, 1984. – 335с.
281. Пропп В.Я. Собрание трудов: Поэтика фольклора. – М.: Лабиринт, 1998. – 352с.
282. Путилов Б. Героїчний епос і дійсність. – К.: Наукова думка, 1982. – 239с.
283. Путилов Б. Мотив як сюжетоутворюючий елемент. – К.: Наукова думка, 1987. – 397с.
284. Рафаева А.В. Теория и практика составления фольклорных указателей// www.ruthenia.ru/folklore.
285. Рисак О. Мелодії і барви слова (Проблеми синтезу мистецтва в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття). – Луцьк: Мистецтво, 1996. –С.33.
286. Руденська О. Забута Королева //Наш голос. – 1992. – №1–2. – С.19–21.
287. Руденська О. Забута Королева //Наше життя. – 1991. – №11. –С.10–12.
288. Рудницький М. Повість буцім–то релігійна// Діло. – 1936. – Ч.37. –С.5–6.
289. Руткевич А.М. К.Г.Юнг об архетипах коллективного бессознательного// Вопросы философии. – 1988. – №1. – С.124–133
290. Рыбаков Б.А. Рождение богов и богинь// Мифы древних славян. Велесова книга. – Саратов: Надежда, 1993.– С.146–247.
291. Рюриков Ю. Любовь в античном обществе// Философия любви. – В 2 тт. – Т.1. – М.: Наука, 1990. – С.8–43.
292. Саяпіна Т.В. Міфопоетика творчості М.Коцюбинського: Дис... канд. філол. наук:10.01.01/ Запоріжжя, 2001. – 189с.
293. Свірська Ж. Повість "Quid est veritas?" як вияв світоглядних позицій та духовних потреб Наталени Королевої //Література. Фольклор. Проблеми поетики. – Зб. наук. праць. – Вип.9. – К.– Кривий Ріг: Твім інтер, 2001. – С.288–295.

294. Світ, людина, суспільство. Хрестоматія/ Упоряд. І.П.Арцишевська, Р.А. Арцишевський. – К.: Ірпінь ВТФ Перун, 1997. – 400с.
295. Світличний І. Серце для куль і для рим. – К.: Наукова думка, 1990.– 293с.
296. Себина О. Образ //Литературная учеба. –2002. – №1. – С.115
297. Скржинская М.В. Герои киммерийских и скифских легенд в греческой поэзии и вазовой живописи VII – VI вв. до н.э.// Вестник древней истории. – 1986. – №4. – С .84–95.
298. Скржинская М.В. Древнегреческий фольклор и литература о Северном Причерноморье. – К.: Наукова думка, 1999. –197с.
299. Скржинская М.В. Скифские сюжеты в исторических преданиях ольвиополитов// Вестник древней истории. – 1982. – №4. – С.87–103.
300. Скржинская М.Ф. Мифы о Геракле и Скифии// Древнейшие государства на территории СССР. – М.: История, 1989. – С.227.
301. Словарь античности/ В.И.Кузищин(отв. редактор). – М.: Прогресс, 1989. – 704с.
302. Словник античної міфології.– К.:Наукова думка, 1985.–236с.
303. Словник іншомовних слів. – К: Головна редакція української радянської енциклопедії. – 1977. – 776с.
304. Слово про Ігорів похід. – К.: Художня література, 1974. – 88с.
305. Слухай (Молотаева) Н. Миф в зеркале этноса (М.Лермонтов, Т.Шевченко). – К.: Наука, 1995. – 486с.
306. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М.: Высшая школа, 1996.– 594с.
307. Соловьев В.С. Философские начала цельного знания// Сочинения: В 2–х т. – М.: Гардарики, 1991. – Т.2. – 352с.
308. Сорока Н. Іспанська культура крізь призму творчості Наталени Королевої// Всесвіт. – 1999. – №9–10. – С.154–161.
309. Стеблин–Каменський М.И. Миф.– Л.: Наука, 1976. – 179с.
310. Стоян С. Мифологическая традиция в литературном творчестве XX столетия: Автореф. дис... канд. філософ. наук: 09.00.08/ Київ нац. ун–т ім. Т.Шевченка. – К., 2002. –18с.
311. Струтинська М. Наталена Королева. Спроба характеристики// Мета. – 1934. – №3. – С.4–6.
312. Табачин Л.Т. Мала проза письменниць Західної України 20–30–х років XX століття: особливості жанрово–стильових форм вираження: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01/ Івано–Франківськ, 2000. – 18с.
313. Тарасенко Ірина Валеріївна. Жіноче начало в культурних реаліях XX століття. – Автореф. дис... канд. філософ. наук:09.00.08 /Харків, 2001. – 18с.
314. Тарнавський О. Літературний Львів, 1939–1944: Спомини //Передмова М. Ільницького. – Львів: Просвіта, 1995. – 136с.
315. Тахо–Годи А. А., Лосев А.Ф. Греческая культура в мифах и символах. – СПб.: Алетейя, 1999. – 720с.
316. Тахо–Годи А.А. От диалектики мифа к абсолютной мифологии// Вопросы философии. – 1997. – №5. – С.34–46.

317. Телегин С.М. Философия мифа: Введение в метод мифореставрации. – М.: Наука, 1994. – 234с.
318. Терещенко Ю.І. Україна і європейський світ (нарис історії від утворення...). – К.: КНУ, 1996. – 231с.
319. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. – М.: Учпедгиз, 1963. – 364с.
320. Ткаченко А.О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. – К.: Правда Ярославичів, 1998. – 448с.
321. Тодоров Ц. Теории символа. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1998. – 408с.
322. Толстой И.И. Черноморская легенда о Геракле и змееной деве// Толстой И.И. Статьи о фольклоре. – М.–Л.: Искусство, 1966. – 302с.
323. Томашевский Б.П. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. – М.: Аспект-пресс, 1996. – 334с.
324. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. – М.: Высшая школа, 1995. – 479с.
325. Топорова Т.В. Семантическая структура древнегерманской модели мира. // Понятие судьбы в контексте разных культур. Сборник. – М., 1994. – С.47–68.
326. Тренчени–Вальдапфель И. Мифология. – М.: Высшая школа, 1959. – 265с.
327. Турган О.Д. Античність в українській літературі кінця ХІХ–початку ХХ століття. Шляхи рецепції: Автореф... дис. доктора філол. наук.–К., 1997.–45с.
328. Турган О.Д. Методичний посібник: "Лісова пісня" Лесі Українки (до проблем міфопоетики). – Запоріжжя, ЗДУ, 1995. – 40с.
329. Турган О.Д. Українська література кінця ХІХ – початку ХХ століття і античність. – К., 1995. – 174с.
330. Усатий А. "Легенда "Скитський скарб" Наталени Королевої в позакласному читанні //Українська література в загальноосвітній школі. – 2000. – №6 (Листопад–грудень). – С.62–64.
331. Ушкалов Л.В., Марченко О.М. Нариси з філософії Сковороди. – Харків: Видавництво "Основа" при Харківському державному університеті. – 1993. – 152с. – С. 27.
332. Федів Л. Невідома Королева: іспанка, котра любила Україну// Жива вода. – 1998. – №7. – С.2–3.
333. Федорів Р. Королева, що ходила в інші світи: [Про письменницю Н.Королеву] // Жовтень. – 1988. – №7. – С.52–56.
334. Федоров–Давыдов Г.А. На окраине античного мира. – М.: Наука, 1975. – 104с.
335. Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. – М.: Истина, 1914. – 498с.
336. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів// Антологія світової літературно–критичної думки ХХст./ За ред.М.Зубрицької. 2–е вид., доповнене – Львів: Літопис, 2001. – С.142–172.
337. Франк И. Третий глаз: Диалектика искусства. – М.: Крон–пресс, 1993. – 157с.
338. Франк–Каменецкий И. Первобытное мышление в свете яфетической теории и философии// Язык и литература. – Т.3. –М.: Высшая школа, 1929. – С.34–57.
339. Франкл В. Человек в поисках смысла. – М.: Прогресс, 1990. – 231с.
340. Франко І. Із секретів поетичної творчості// Франко І.Я. Твори у 50 тт. – Т. 20. – 1979. – 488с.
341. Фрезер Дж.Дж. Золотая ветвь. – М.: Рефл–бук; К.: Ваклер, 1998. – 464с.
342. Фрейд З. Толкование сновидений. – Пер. с нем. – К.: Здоровья, 1991. – 384с.

343. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Подготовка текста, справочно–научный аппарат, предварение, послесловие Н В.Брагинской. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
344. Фрейденберг О. Происхождение греческой лирики// Вопросы литературы. – 1973. – №11. – С.103–123.
345. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.: Наука, 1978. – 684с.
346. Фридман И.Н. Между числом и мифом: парадигма абсолютного онтологизма в эстетике раннего Лосева// Вопросы философии. – 1993. – №9. – С.23.
347. Хализев В.Е. Образ и знак // Литературная учеба. –2002. – №1. – С.89
348. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1999. –398с.
349. Хафнер Г. Выдающиеся портреты античности: 337 портретов в слове и образе. Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1984. – 311с.
350. Холл Джеймс. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: Крон–Пресс, 1999. – 656с.
351. Храпченко М.Б. Горизонты художественного образа. – М.: Художественная литература, 1982. – 439с.
352. Хэтчер У.С. Понятие духовности. К.: МП Феникс, 1994.– 72с.
353. Чапленко Н. Письменниця–казка: З приводу смерти Наталени Королевої //Наше життя. – 1966. – №10. – С3.
354. Червінська О. Рецептивна поетика. Історико–методологічні та теоретичні засади: Навч. посібник. – Чернівці: Рута, 2001. – 56с.
355. Череватенко Л. "Я камінь з божої праці"// Олег Ольжич. Незнаному воякові. Заповідане живим. – К.: Вища школа, 1994. – С.351–424.
356. Чернец Л. О художественном образе (эстетическая аксиоматика, спорные вопросы)// Литературная учеба. – 2002. –№1. – С.83.
357. Чернец Л.В. Литературные жанры. – М.: Изд–во МГУ, 1982.
358. Чернова–Животко О. Наталена і Василь Королів–Старий //Віра і культура. – 1967. – Ч.7–8. – С.13–16.
359. Чмихов М. Прообрази буття: Архаїчні уявлення про походження світу й людини...// Кур'єр ЮНЕСКО. – 1990. – №6. – С.45.
360. Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1985. – 640с.
361. Шевченко Т.Г. Твори: В 5 т. – К.: Дніпро, 1978.– Т. IV. – С.167.
362. Шевчук В. Загадковий і манливий світ Наталени Королевої //Шевчук В. Дорога в тисячу років. Роздуми, статті, есе. – К.: Рад. письменник. – С.378–385.
363. Шевчук В. Загадковий і манливий світ Наталени Королевої// Українська мова і література в школі. – 1988. – №2. – С.18.
364. Шевчук М.. Аспекти інтерпретації традиційних сюжетів (на матеріалі двох віршів Лесі Українки) // Слово і час. – 2000. – №2. – С.47–49.
365. Шевчук М.В. Національно–специфічні засади обробки традиційних сюжетів (на матеріалі творчості Лесі Українки) . – Дис... канд. філол. наук: 10.01.01. – Житомир, 1999. – 205с.
366. Шуга О. Довга дорога Наталени Королевої //Літературна Україна . – 1988. –№25. – 23 червня. – С.5.
367. Щепилова Л.В. Введение в литературоведение. – М.: Высшая школа, 1968. – 376с.

368. Элиаде М. Космос и история: Избранные работы: – М.: Прогресс, 1987. – 311[1]с.
369. Элиаде М. Мефистофель и андрогин. – СПб.: Алетейя, 1998. – 374с.
370. Элиаде М., Кулиано И. Словарь религий, обрядов и верований. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 411с.
371. Эсалнек А.Я. Архетип: Литературоведческий словарь// Русская словесность. – 1997. – №5. – С.90–93.
372. Юзвак Ж. Уявлення про духовність у хронотопах філософсько–психологічної думки// Філософська думка. – 2002 . – №3. – С.80–89.
373. Юнг К.Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991.– 304с.
374. Як жила і вмерла Наталена Королева //Овид. – 1966. – Ч.4. – С.27–28.
375. Якобсон Р.О. Работы по поэтике. – М.: Прогрес, 1987. – 460[1]с.
376. Ямчук П.М. Імпресіонізм в українській прозі 1890–1930–х років: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01. – Одеса, 1998. – 15с.
377. Ямчук П.М. Імпресіонізм в українській прозі 1890–1930–х років: Дис... на здобуття ступеня канд. філол. наук: 10.01.01. – Одеса, 1998. – 178с.
- 378.Ярмусь С. Духовість українського народу. – Вінніпег–К.: Тризуб, 1983. –228с.
- 379.Ясперс К. Підход до осягнення//Всесвіт. – 1997. – №7. – С.134–136.
- 380.Frye Northrop. Anatomy of Criticism: Four Essays. – Princeton. 1957. – P.365.
- 381.Jason H. Motif, type and genre: A manual for compilation of indices & a bibliography of indices and indexing. – Helsinki, 2000. FF Communications No. 273.// www.ruthenia.ru/folklore.
- 382.Ruskin John. Vorlesungen uber kunst// Цит. за Ласло–Куцюк М. Боги світла і боги темряви. – Бухарест: Критеріон, 1994. – 254с.