

**СЛІДИ МІФУ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ:
“КЛЕНОВИЙ ПАГІН” ГРИГОРА ТЮТЮННИКА**

У статті розглядається присутність міфу в художньому тексті. Простежується структура художнього часу і простору, сюжетна схема ініціації (герой – хибний герой), есхатологічна символіка, образні аналогії. Міфологічний аналіз новели “Кленовий пагін” засвідчує, що міф постає символічним кодом художньої літератури взагалі, а не лише фантастичних творів.

Ключові слова: міф, міфологічний аналіз, структура, символічний код, хронотоп.

Anfisa Horban. The traces of myth in a fictional text: “The Maple Sprout” by Hryhir Tiutiunnyk

The article deals with the presence of myth in fictional texts. The author analyzes the structure of literary time and space, the initiation plot (hero – false hero), the eschatological symbolism, and the metaphoric parallels of Tiutiunnyk's text. The mythological analysis of “The Maple Sprout” shows that myth is a symbolic code of fiction in general, not only of the literary fantastic.

Key words: myth, mythological analysis, structure, symbolic code, chronotope.

“Міфологічні інтерпретації досі в українській науці залишаються екзотичним, мало апробованим критичним досвідом” [8, 19], – писав Я. Поліщук, і ця теза все ще актуальна. Власне, у нашому літературознавстві не бракує досліджень “неоміфологізму”, водночас за об’єкт розгляду зазвичай обираються твори, де елементи міфу “регламентовані” авторським задумом. Актуальною видається інтерпретація художніх текстів, у яких міф не лежить на поверхні, адже, за Н. Фраєм, уся література – це “зміщена” міфологія.

Міфологічний аналіз відійшов від міфологічної критики як різновиду-відгалуження компаративістики, котра, з’ясовуючи джерела твору й характер трансформації міфу, була зорієнтована на пояснення. Так, Я. Поліщук (“Міфологічний горизонт українського модернізму”) прагне “означити присутність міфологічного чинника в літературі системно, осмисливши його на різних рівнях: архетипно-ініціаційному (кшталтування героя), аналогічному (вироблення символічного культурного коду) та дискретному (творення візійних світів із переосмисленим, естетично самодостатнім міфом, який нерідко називають авторським)” [8, 18]. Дослідник уникає питання несвідомого, розуміючи під архетипом “певну модель (матрицю) героя, сюжету чи мотиву” [8, 21]. На засадах авторського міфу і його несвідомого вияву вибудовує монографію О. Забужко (“Шевченків міф України”). Міфологічну семантику історичних постатей “Повісті минулих літ” – тексту, що претендує на достовірність, – з’ясовує П. Білоус (“Світло зниклих світів”), не лише використовуючи поняття “міф” у значенні коду, а й простежуючи неспівмірність таких кодів для язичника і християнина, для варягів і древлян.

Міфологічний аналіз цікавлять не так елементи, як структура міфу, не генезис літературного твору, а практика означування: архетипна символіка, авторський міф, повторюваний як модель-інваріант у творчості письменника, конфлікт різних міфологій у межах одного тексту. Така інтерпретація залучає різні методи (аналітична психологія, структурно-семіотичний підхід, деконструкція), але спільною для них виступає категорія знаку, адже кожна міфологія будується на системі розрізнявальних опозицій: верх – низ, свій – чужий, світло – темрява, чоловік – жінка, деміург – трикстер тощо. Якщо традиційна міфокритика досліджує художні твори, близькі до міфу за рахунок свідомого використання автором вторинної умовності, фольклорних джерел, переважно впізнаваних (античних, біблійних) сюжетів та образів, то міфологічний аналіз дає змогу в будь-якому творі, по-перше, простежити міф як “мову” людської культури, а по-друге – віднайти сліди окремих “генетично” закладених у нашій літературі

міфологій (малознаної української, її балто-слов'янських, індоєвропейських "родичів" і багатьох "гостей").

Завдання статті – простежити міф як модель світу і як символічний код літературного тексту на прикладі новели Григора Тютюнника "Кленовий пагін". Цей твір можна зарахувати до високоміметичного модусу: життєподібний, профанний текст приховує сакральний підтекст, що дозволяє легко провести аналогії з міфом. За Н. Фраєм, герой високоміметичного модусу нагадує вождя – переважає інших за ступенем, але підпорядкований умовам земного існування.

Сакральне і профанне. Уже перші речення "Кленового пагону" вводять читача до подвійного світу: "...Сидить дід Христоня. Звуть його Савка. А молоді – ні. Молоді кажуть: "Он сидить Христоня" [9, 48]. По-перше, тут розмежовується профанний вимір явного, звичайного, буденного (в українській міфології – Яв) і сакральний вимір прихованого і трансцендентного (в українській міфології – Прав і Нав). По-друге, повторюване "сидить <...> Христоня" – "молоді кажуть: <...> сидить Христоня" створює враження історії, яка відбувається тут і тепер, тобто читачеві дають зрозуміти, що слово і дія не обов'язково мають збігатися, але наразі (у баченні-мовленні молодих) таки збігаються – а це і є міф. Отже, символічний код оприявнюється за рахунок подвоєння голосів. Час від часу оповідач згадує "старих", щоб зобразити біографічний – профанний – вимір минулого життя героя: "Христоня зовсім самотній. У нього ніколи не було дітей. Жінки були – старі люди це точно пам'ятають. А дітей – "не послав бог" [9, 48]; "Все забув Христоня: і царів, і службу в уланському полку під Краковом, і жінок своїх – старі люди кажуть, що в нього вони точно були, – а хлопчика, Ілька-патронацького – ні. Не забув" [9, 49]. У цитованих фразах простежується виразне протиставлення профанного і сакрального, до того ж сакральний статус надається дитині: вона "від бога" (не від жінки) і на відміну від людей (не лише жінок, а навіть царів і самого себе) не підлягає забуттю. Крім заперечення минулих цінностей (жінки, молодість, влада), наголошувана впевненість "старих" в їхній поінформованості ("точно пам'ятають", "точно були") зраджує іронічне ставлення наратора до сцієнтизму. "А котроїсь зими, на Різдво – старі люди точно знають, коли воно буває..." [9, 49], – очевидно, це знають не лише старі, але Різдво – не просто дата: його сакральний вимір не вкладається в рамки явного – "точного" – знання.

Художній час. Повторюваність і неоднорідність художнього часу новели дає змогу співвіднести його із часом міфу.

Минуле Савки подається короткими штрихами-аналепсисами. А теперішнє життя Христоні більше скидається на міфічну позачасовість: він із року в рік у художньому світі, на початку, усередині й укінці в художньому тексті сидить на призьбі, гріючись у постійно призахідному й незмінно осінньому сонці. Для героя зміна пір року незмінна: "Взимку вигрівається на печі, в тепло – біля хати" [9, 48]. Кілька років, які минають від зустрічі Христоні з першим хлопчиком до розмови з другим, із погляду вічності нічого не важать: "– А той – де? – Який, діду? – не зрозумів хлопчик. – Патронацький... Ходив отут" [9, 49]. Обрамлення-описи (Христоня сидить на призьбі) і два міметично репрезентовані епізоди-розповіді (спілкування з Ільком та – за кілька років – із хлопчиком-колядником) розділені дієгетичними "стисканнями" часу, в якому нічого не відбувається: "Сидів осінь і літо, і друге і третє..." [9, 49]; "Колядувати більше ніхто не приходив. Ні в ту зиму, ні надалі..." [9, 49].

Однак зміни є – це наближення кінця, переходу космосу в хаос, світла в темряву: пора дня (захід сонця), пора року (осінь), пора людського віку (старість) наповнюються есхатологічними мотивами (що характерно і для міфів

календарного циклу): *“Тіні довшають та й довшають, наче кажуть людям: скоро ми станемо ніччю”* [9, 49]. Ще одна риса міфічного часу – циклічність – виявляється в симетричному обрамленні і дзеркальних епізодах розмови діда із хлопчиками. Обидва епізоди порушують своєю подієвістю час, у якому нічого не відбувається, розпочинаючи відлік історії-пригоди: *“А якось одного разу, коли Христоня, як завжди, сидів, куняючи, на призьбі, мимо нього йшло до школи хлоп’я”* [9, 48]; *“А котроїсь зими, на Різдво <...> прийшло до Христоні якесь хлоп’я поколядувати”* [9, 49]. Попри деталі, співвідносні з історичним, лінійним часом (у першому епізоді Ілько йде до школи, у другому його немає, бо служить в армії), такі словесні формули, як *“йшло, йшло”, “човги-човги черевичком”*, надають наративу казкового забарвлення. Відтак цілком очікувано друге хлоп’я виявляється інакшим – хибним героєм. До речі, проппівське розрізнення героя і хибного героя потребує уточнень, адже послідовність цих ролей не завжди однакова. Можна припускати, що в сюжетах ініціації, близьких до календарного міфу боротьби із хтонічним чудовиськом (прим., *“Котигорошко”*), спочатку відбуваються невдалі спроби (до того ж вони можуть належати як хибному героєві, так і власне героєві, ведучи до його обов’язкової смерті з подальшим воскресінням), тоді як у сюжетах ініціації, ближчих до космогонії (прим., *“Дідова і бабина дочки”*), де герой здобуває-випробовує вміння, наслідуючи культурних героїв, схема обернена: спроба вдала (деміург), а потім – невдале наслідування (трикстер). У новелі *“Кленовий пагін”* обіцяна винагорода героєві, градаційно зростаючи за логікою казки (у першому випадку – копійка, у другому – два гривеники), усупереч цій логіці, лишається нездобутою.

Есхатологічну символіку поступового руйнування світобудови мають художні деталі, які дублюються й варіюються в обрамленні. Образ, який для буденної свідомості асоціюється із занедбаністю, але в міфологіях репрезентує космічний лад, – павутина. На думку М. Еліаде, *“павутиння яскраво показувало можливість “уніфікувати” простір, починаючи з центру, пов’язуючи між собою чотири сторони світу”* [5, 436]. Дослідник наголошує, що *“ситуація первісного ткача аналогічна ситуації космічного павука”, а Творець завжди є “ткачем”, “тобто він прив’язує нитками чи невидимими мотузками і утримує біля себе світи та істоти, які він створює (точніше, які він “викидає” із себе)”* [5, 436]. На початку твору *“блищить павутина – стара, цупка, така, що вже й вітер не порве, хіба, мо’, горобець крильцем зачепить”* [9, 48], укінці – *“призьба вже зовсім холодна, а над головою, в павутині, щось посвистує, немов узимку”* [9, 49]. На відміну від немічної старості діда образ старої павутини має конотації сили, міцності, однак обговорювана можливість її порвати – це символічний пролепсис руйнування зв’язків. На початку новели руки Христоні *“лежать на ціпку одна на одній, мов дві пелюсточки”* [9, 48], сонце *“лащиться” до нього – “не гаряче і не холодне. Затишне”* [9, 48], а вкінці – *“сонце вже не зігріває білих немічних рук, поскладаних на ціпок, як дві пелюсточки...”* [9, 49]. Бінарна опозиція *“тепло – холод”*, поряд із міфічним протиставленням світла і темряви, означає початок кінця. *“Рослинне”* порівняння рук із пелюстками підсилює паралель героя із кленом – аналогом Світового Дерева. На початку старий *“сидить у затишку, з того боку, де кленок росте. Вірніш, не росте, а стримить із землі, бо він уже давно всох. І кора на стовбурі облупилась. Тільки один пагінець унизу остався живий, та й той листя губить – осінь почув”* [9, 48], укінці – *“З кленового пагона зірвався широкий жовтий лист”* [9, 49]. М. Еліаде називає дерево одним із образів Axis mundi: *“...Навколо цієї осі розташований Світ (“наш світ”), і тому ця вісь міститься “всередині”, “в пупі Землі”, вона – центр Світу”* [5, 21]. Вертикальна світобудова в українській міфології виражається саме через образ Світового Дерева, як правило, ясена

(а клен – його різновид) або дуба (дерево Перуна). На початку новели бачимо навколо призьби *“трухлі кілочки”, “різблені сволки – “коні”, теж трухлі, побиті шашіллю, наче дробом”* [9, 48], укінці – *“В “конях”, під стріхою, лущить шашіль, сіє на холодну призьбу пахучу дубову турсу”* [9, 49]. Отже, майже всохлий кленок (природа) і попсовані дубові “коні” (культура) – аналоги світового дерева, яке підтримує світобудову, – символізують руйнування космосу, при цьому воно циклічно повторюється – і посилюється.

Неоднорідність художнього часу може пролити світло на ставлення Христоні до співрозмовників: прихильність до першого й роздратованість приходом іншого – не Патронацього, “не обраного”. З одного боку, Василів син (не байстрюк) виявляється чужим для діда, який шукає в “іншому” відлуння власної самотності. Але в міфологічному прочитанні протиставлення “Василів син – і *“суччий син, барбос”* [9, 49] (так “ніжно” характеризує Христоня першого хлопчика) – це бінарна опозиція людського (звичайного) і тваринного (незвичайного, але нижчого) походження героя, яка в чарівних казках стає підставою для інверсії їх успішності / неуспішності. Серед варіацій Івана Царевича В. Войтович називає “тваринні: Іван Сученко, Іван Бикович, Іван Коров’ячий син, Іван Кобилячий син, Івашко Медведко” [4, 205]. З іншого боку, другий хлопчик – його умовно можна співвіднести із проппівським “хибним героєм” чарівної казки, спрямованим на задоволення егоїстичних / низьких потреб, – приходять на Різдво, коли сакральність свята робить комунікацію ритуальною, до того ж колядування передбачає обов’язкову винагороду, тоді як перший хлопчик вітається із Христонею у профанний час, виявляючи особистісну зацікавленість. Порушення культурного коду (відмова діда від колядування) актуалізує символічний код, спонукаючи шукати міфологічну підставу замість його псевдопояснення *“Нічого давать!”* [9, 49] (і це після того, як щойно показував колядникові *“два новеньких гривеники царської чеканки”* [9, 49] – із погляду міфу, справжні речі, але призначені для справжнього героя). Налаштованість самого Христоні на комунікацію корелює також із характеристиками художнього простору, адже колядник у буквальному сенсі заходить “не з того боку”.

Структура простору. Простір міфу також неоднорідний. М. Еліаде наголошує, що “йдеться не про геометричний, а про екзистенційний священний простір, що має цілком відмінну структуру, і в якому можлива необмежена кількість розривів, а отже, і спілкувань із трансцендентним” [5, 32].

Про “вісь світу”, аналогом якої в новелі виступає не лише кленок, а й сволки хати, уже йшлося. У міфології Світове Дерево означає тричленну вертикаль, де серединний світ – людський. Верх і низ – одна з основних опозицій міфологічної моделі світу, котру в художньому тексті легко простежити на рівні художніх деталей. “Призьба – лава – піч” – це переміщення (сказати б, піднесення) Христоні, що узгоджується з оберненим (згори вниз) рухом Сонця, мірою світла, тепла й часу: *“Потім йому стало холодно, і він помалу, ледь пересуваючи ноги, почовгав до хати. Довгенько сидів на прогнутій лаві, у темному покутку, а як смеркло, поліз на піч”* [9, 49]. Власне, якщо Христоня й Сонце заходять одночасно, то напрошується питання: чи не мають вони, мовою міфу, спільного місця ночівлі й зимівлі, адже й *“вечір спускається – під стріху до сивої Христоніної голови”* [9, 49]. Натомість хлопчик у розмові з дідом сором’язливо дивиться під ноги: *“Човги-човги черевичком об пилюгу”* [9, 48], *“А хлоп’я знову ботинком – човги-човги”* [9, 48]. Не можна сказати, що цей персонаж посідає нижній “ярус” міфологічної моделі світу, – він лишається в людському, серединному, однак наголошувана деталь – взуття – означає можливість знайти “отвір” до іншого світу і здобути сакральне знання. Так, у різних переказах про

цвіт папороті спільний мотив – осягнення трансцендентного через потрапляння чарівного цвіту до взуття / онуч; із роззуванням (зміною, утратою, продажем взуття) таємні знання зникають.

У горизонтальному вимірі перебування Христоні в закритому просторі (хата) й межовому (призьба), тобто відкритому для людей, – це бінарна опозиція, пов'язана із двома міфологічними концептами: 1) протиставленням світу нашого, розташованого навколо сакральної осі, та чужого: адже “як образ Всесвіту (*imago mundi*), хата символічно розташована в “центрі Світу” [5, 32], відповідно хата – простір сакральний, вулиця – профанний; 2) виміром часу, який у міфі не просто немислимий поза образами простору, а й має з ними спільне символічне наповнення: зміна ситуації подається як зміна “декорацій”. Герой проводить день і літо біля хати, а ніч і зиму – у хаті. Якщо сприймати це мовою міфу, як загадку – хто вигривається влітку на сонці, а взимку на печі? – імовірною відгадкою є “зерно”, яке в землеробських культурах виявляється амбівалентним символом життя-смерті-воскресіння: на Різдво на покуті ставлять дідух (символ життя й роду) і стелять сіно (символ смерті); зерном посівають (побажання родючості) – і з цілого зерна готують поминальні страви (зв'язок із предками). У міфі причина й наслідок (наразі Сонце, яке забезпечує світло, тепло й сам урожай, який, своєю чергою, забезпечує життя людини) тотожні, однак у символіці міфу варто розрізнити текст і підтекст: кругла форма – це Сонце, золото – це й Сонце, і зерно, і сакральна цінність (у творі – образ гривеників), але тут немає самого зерна, бо його символічним значенням було б сім'я (родючість, нове народження, воскресіння), а в новелі, навпаки, ідеться про завершення циклу. Отже, Христоня повторює рух Сонця, що в календарних міфах постає як чергування-опозиція життя і смерті (час), цього світу і потойбіччя (простір).

Вибіркова сліпота Христоні (“Він уже майже нічого не бачив перед собою, крім сонця...” [9, 49]), як і попередня “невидимість” навзаєм – людей для нього і його для людей (“...сидів на призьбі і ні на кого, як і раніше, не звертав уваги <...>. Ходили мимо нього люди, бігали діти, але не зупинялися напроти і не човгали черевичками – гралися собі осторонь, та й годі” [9, 49]), а також невідомий мотив колісь ритуальної гри (“Бігають вуличкою діти, ховаються попідтинню – в жмурка грають” [9, 49]) у міфологічному прочитанні окреслюють належність Христоні до “того” світу, сакрального і для більшості людей невидимого. Невидимість і незрячість у міфології пов'язані, саме тому Баба Яга може лише вловити запах героя – живої людини, котра прийшла до світу мертвих, а вміння ховатися / ставати невидимим – одне з основних випробувань у казках, які описують, власне, ритуал шаманської ініціації.

Сприймання мерців (і ними, і їх) на запах – одне з можливих пояснень (у межах обраної методології) для акцентованого в новелі образу носа. І перший хлопчик, який, злякавшись пропозиції діда поцілувати його в ніс, “позадкував на інший бік вулички” [9, 49], і друге хлоп'я, котре для розмови з дідом “ткнулося носом у шибку” [9, 49], – цікаво, що Христоня “теж уткнувся носом у скло” [9, 49], але йому для цього довелося довго обертатися, а по тому ще раз, повертаючись на місце (тут можемо засоціювати не так рух сонця, як ритуальне обертання хатинки на курячих ніжках: обертання загалом, навіть озирання через плече мовою міфу пов'язане з потойбіччям): обидва співрозмовники спілкуються не просто з дідом, а з “дідом”-першопредком, із дідухом. З одного боку, вікно хати (як і комин) – “нерегламентований вхід або вихід, протиставлений дверям” [4, 73], тобто хід для духів, отвір для спілкування з ними, тому, наприклад, “категорично заборонялося плювати, виливати помиї у вікно, впускати в нього

кішку. Це зумовлено віруванням, – пише В. Войтович, – що саме біля вікна стоять душі покійних. Так, протягом 40 днів на підвіконня ставили воду та їжу для душі померлого” [4, 73-74]. Із другого боку, віра в потойбічне життя вплинула на подібність домовини до оселі, навіть зі спеціальним отвором-віконцем. Отже, мовою міфу, перший хлопчик вітається з богом “живим” – у пору збирання врожаю, підходячи до хати із сонячного боку, а другий – на Різдво, через маленьке (пічне) віконце глухої стіни, яке уподібнює напівзаметену хату з лежачим дідом до, відповідно, домовини й мерця. *“Віконце низько: одне те, що хата сіла, а то ще й снігу понамітало аж під стріху”* [9, 49], – ця “об’єктивна” мотивація ніяк не применшує суб’єктивної винятковості того, що хлоп’я “доп’ялося” до можливості розмови “ніс-в-ніс”.

Образ протагоніста: міфологічні паралелі. Христоня не займається побутовими (людськими) справами, за нього і для нього роблять інші: *“На зиму дідові дають з колгоспу пшона, олії, борошна, а сільські баби по черзі варять йому їсти, садять, полють, вибирають картоплю на грядках і зсипають її на зиму в хаті, під полом”* [9, 48], – варто звернути увагу, що автор не пояснює, наприклад, хто для Савки пере, хто рубає дрова, у переліку продуктів немає ні м’яса, ні молока, тобто всі “реалістичні” деталі – чи випадково? – замикаються на рослинах, їх вирощуванні та приготуванні. Христоня сторонній людям, але деяких готовий винагородити справжнім золотом (і це в час колгоспів). Навіть без прив’язування цього персонажа до руху Сонця його образ – аналогія бога, який опікується рослинами (культурними), якого можуть бачити лише обрані, який позначений символікою білого (колір світла, добра – і смерті) і золотого (сонячний колір багатства й урожаю). Перелічені ознаки в українській міфології мають стосунок не лише до індоєвропейського Білобога (пізніший епітет-евфемізм небесного Сварога чи його сина – сонячного Дажбога), а й до давнішого Рода, що поєднує космогонічні функції (назагал неактуальні / табуйовані для “пересічних” людей) із “осірістичними” – бога, який умирає і воскресає, тобто першопредка, що водночас культурний герой (відповідальний за родючість) і володар потойбіччя. Не забуваймо, що рух Сонця у стосунку до календарного циклу складає основу (точніше, другий пласт) української міфології вже в VI – IV тисячолітті до н. е.: трипільська культура – розвинутий хліборобський культурний тип, який можемо впізнати досі в етнографічних реаліях українського села (зокрема й у біленій хаті).

“Христо-” – алюзія на Христа (утім дохристиянства хрест – той самий рух Сонця), натомість “-ня” – слабке й дитинне. Як архетип цей образ амбівалентний, поєднує богоподібне і людське. *“Христоня сивий як лунь. Лице, шия і навіть губи – білі, аж світяться неміччу. Руки теж білі. Лежать на цівку одна на одній, мов дві пелюсточки. Тільки ніс у Савки не білий, а в чорному ряботинні, наче в нього шевських гвіздочків понабивано – вугрики вийшли”* [9, 48], – домінантний і повторюваний білий колір напрошується до міфологічних паралелей (не лише з Білобогом, а й, до прикладу, з образом св. Юрія в українських замовляннях; білий – це загалом сакральний колір творення й небуття), тоді як “не білий” ніс є “занадто людським”.

Але саме ніс як художня деталь, окрім описаного стосунку до потойбіччя, дає можливість конкретизувати аналогію образу Христоні з богом, оскільки прохання поцілувати діда в ніс – найбільш незрозуміле, “темне” місце твору. “Про стародавнього Білобога досі зберігається жива пам’ять у білоруському переказі про Білуна, – зазначає О. Афанасьєв. – Білун уявляється старим з довгою білою бородою, у білому одязі <...>. Найчастіше він показується в колосистому житі з торбою грошей на носі, манить якого-небудь бідняка рукою і просить втерти собі носа; коли той виконає його прохання, то з торби посипляться гроші, а Білун зникає” [1, 48]. У новелі “Кленовий пагін” простежується не лише

схожість портретної характеристики, а й аналогічний (за винятком поцілунку) мотив, що пов'язує ніс Білобога й винагороду (не буквально гроші, а “золото” Сонця й відтак – зерна). На відміну від переказу Христоня не сопливий, проте в новелі він так само немічний, виявляючи потребу в діях людини: урожай не може зібратися сам, як не можна поцілувати себе в ніс. У творі Григора Тютюнника календарний цикл проектується на біографічний, тому потреба “іншого” набуває більш екзистенційного звучання.

Архетипна – амбівалентна й позачасова – наповненість персонажів у новелістиці Григора Тютюнника для сучасних дослідників видається очевидною – настільки, що розглядається побіжно, як-от: “Батьківський образ стає архетипним для творчості Тютюнника...” [6, 329]. Міфологічний аналіз “Кленового пагона” демонструє, що міф присутній у літературі не лише як повторювані елементи (образи, мотиви), а і як структура: 1) структура художнього часу, такого ж ідеального, неоднорідного й циклічного, як і час міфу; 2) структура художнього простору, яка, подібно до міфу, є цілісною й повною символічною моделлю світу, із міцною “павутиною” пов'язаності і причетності; 3) структура художньої оповіді, у якій називання дорівнює існуванню, “викликаючи” з небуття, – “справжньої” оповіді, що надає художньому світу спрямованості до мети (провіденційного призначення, долі): ні речі, ні події в такому світі не можуть бути випадковими, неважливими, позбавленими сенсу буття; 4) мовна структура – збережені у внутрішній формі слова (О. Потебня) асоціативні зв'язки, які для сучасної свідомості переважно непрозорі, але залишаються несвідомим “способом мислення” у снах і творчості, складаючи їх символічний код.

Есхатологічні мотиви “Кленового пагона” – не просто міфічна паралель до “реального” явища самотньої старості або – ширше – роз'єднаності людей. Сакральним підтекстом цілком життєподібного (хоч і не повністю профанного) тексту новели слугує втрачена – а все ж можливість – спілкування із трансцендентним. І водночас – віра в циклічне оновлення-виправлення: у художньому світі Христоня все ще сидить на призьбі й чекає на обраного – нині й повсякчас.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Афанасьев А.* Древо жизни: Избр. ст. / Подгот. текста и коммент. Ю. Медведева, вст. ст. Б. Кирдана. – М.: Современник, 1983. – 463 с.
2. *Білоус П.* Теорія і практика інтерпретації літературного твору у школі: навчальна книга для вчителів-філологів – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2008. – 80 с.
3. *Будний В., Ільницький М.* Порівняльне літературознавство: Підручник. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – 430 с.
4. *Войтович В.* Українська міфологія. – К.: Либідь, 2002. – 664 с.; іл.
5. *Еліаде М.* Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожитство та культурні уподобання / Пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2001. – 591 с.
6. *Захарчук І.* Війна і слово (Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму): Монографія. – Луцьк: ПВД “Твердиня”, 2008. – 406 с.
7. *Павленко Ю.* Дохристиянські вірування давнього населення України: Монографія. – К.: Либідь, 2000. – 328 с.
8. *Поліщук Я.* Міфологічний горизонт українського модернізму: Монографія. – Вид. 2, доп. і перероб. – Ів.-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 392 с.
9. *Тютюнник Г.* Кленовий пагін // *Григір Тютюнник.* Українська література: 11 клас / Упорядкув., статті, прим. Г. Бійчук. – К., Львів: Приватне вид. підприємство “Всеувиито”, 2002. – С. 48-49.

Отримано 28 лютого 2012 р.

м. Львів

