

інтересах та контрактах – "найнятися", – що "хоч серце зв'язи з серцем, розірвуть" (с. 52). Ера суспільства настає після ери спільнот і виглядає як форма занепаду. Це провіщує теми О.Шпенглера: протистояння між культурою і цивілізацією, остання становить собою застиглу і мертву форму першої. Тому для участі у культурі, вищим проявом якої є естетична діяльність, треба вискочити із матриці цивілізації, стати її аутсайдером, мандрівником – "чудним", бо логіка "поглинає" естетику.

Література

1. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. – К., 1995. – С. 190.
2. Шиллер Ф. Сочинения. – Т. 6. – М., 1957. – С. 452.
3. Гегель Г. Сочинения. – Т. 14. – М., 1973. – С. 99.
4. Миттенцвай И. Музыкальное в литературе. – Л., 1987. – С. 113.
5. Бахтин Н.Н. Из жизни идей. – М.: Лабиринт, 1995. – С. 25.
6. Винниченко В. Раб краси. – К., 1997. – С. 55. Далі, цитуючи за цим виданням, вказуємо у тексті сторінку.
7. Цит. за виданням: Гайденко П. Трагедия эстетизма. – М., 1970. – С. 156.
8. Шиллер Ф. Цитована праця. – С. 208.
9. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. – К., 1995. – С. 190.
10. Цит. за виданням: Бахтин Н.М. Из жизни идей. – М.: Лабиринт, 1995. – С. 25.
11. Там само.
12. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. – К., 1995. – С. 176.
13. Мейман Э. Эстетика. – М.: Госиздат., 1919. – С. 63.
14. Цит. за виданням: Гайденко П. Трагедия эстетизма. – М., 1970. – С. 156.
15. Там само.
16. Там само.
17. Там само.
18. Мэйман Э. Эстетика. – М.: Госиздат., 1919. – С. 90.
19. Вейман Р. История литературы и мифология. – М.: Прогресс, 1975. – С. 300
20. Культурология XX в.: Энциклопедия. – СПб.: Университетская книга, 1998. – С. 145.

В.П.Хархун

Міфічний світ тоталітаризму (збірки М.Рильського 30-х років)

Відомо, що протягом розвитку світової цивілізації міф оприявнювався по-різному. Ключові домінанти у різновекторності його кодифікування можна означити так: "сказання істинне" – "сказання вигадане". У першому

випадку слід говорити про соціально-релігійне походження міфу. М.Еліаде констатує: "Проживання міфу передбачає наявність істинно релігійного досвіду, бо він відрізняється від звичайного досвіду, від досвіду щоденного життя. Релігійний характер цього досвіду є результатом того факту, що актуалізуються легендарні події, події величного характеру, що характеризуються надзвичайною значущістю" [7, с. 29]. Відкриття філософською думкою історії і пробудження історичної свідомості, що виявилася в історіографії, сигналізувало про спростування міфу як сакралізованої історії: міф вступає в опозицію з "раціоналізованою" історією, а відтак – із логосом, утрачає релігійний зміст і стає "вигаданим" сказанням. Відділений від сакрального, міф усе ж не втрачає своєї моделюючої ролі у розвитку цивілізації, принаймні західної. Це уже міф "вторинний", але він забезпечує "поворот до витоків", здійснюючи функцію онтологічної самоідентифікації.

Аналізуючи оприявлення міфологічного мислення у ХХ столітті, дослідники виділяють тоталітарні режими й, зокрема, марксистський комунізм, для яких роль міфу була визначальною. Комуністичний міф, будучи "вторинним" (читай: штучним, вигаданим, "ув'язненим"), за формою оприявлення є "живим", тобто сакрально значущим. М.Еліаде, пояснюючи феномен "живого" міфу, констатував, що він є "істинна, реальна подія", "подія сакральна, значна, яка слугує прикладом для наслідування" [7, с. 11]. Для тоталітаризму "живий" міф цінний тим, що він уникає опозиції з історією і логосом: "живий" міф – це сакральна історія й утілення логосу. За Мірча Еліаде, міф, "розказуючи" історію, стає незаперечною істиною, "він завжди є розповіддю про творення: він розповідає, як щось сталося, як воно почало *бути*. Ось чому міф рівнозначний онтології: в ньому йдеться лише про *дійсне*, про те, що *справді* відбулося, проявилось цілком" [1, с. 51].

Так, радянська ідеологія подає історію як міф. Вона актуалізує міфічні моделі космогонії та есхатології, які прив'язують ідеологічну досконалість до міфічного минулого і майбутнього. Програмування цих моделей зафіксовано у культовому тексті "Інтернаціоналу". Ідея "розрушення до основ" реалізує візію есхатологічної історії з наголосом на "потім": есхатологія передбачає не просто руйнування, а упевненість у початку "нового". "Ми новий світ побудуємо", – це упевненість суто космогонічного порядку. Радянська ідеологія постійно стимулюється космогонічною ідеєю про творення – це творення якісно нового світу з радикально новим соціокультурним устроєм. Безкласове суспільство – це інваріант міфу про золотий вік, який характеризує і початок, і кінець історії. У апеляції до того, що "вже було", але через соціальну несправедливість і класову ворожнечу

було втрачено, легітимізується тоталітарна свідомість, прагнучи змодельовувати новий "золотий вік".

Гносеологічна програма тоталітарної свідомості реалізується через міф як логос: у цьому разі тоталітарна людина споріднюється з людиною первісною. М.Еліаде зазначає: "Ця людина [первісна – В.Х.] знаходить у міфах модель для наслідування у своїх діях. Міфи запевняють, що все, що вона робить, *уже було* колись, на Початку Часів [...]. Міфи, таким чином, складають суму знань, якими користуються люди" [7, с. 128]. Тоталітарна людина включена у світ міфу – чітко координованої й наперед визначеної данності, яка пропонується як модель для наслідування. В ініціації долучення до здійснення міфу через ритуальні дії людина утверджується онтологічно, констатує оприявленість "живого" міфу тоталітаризму.

Отже, радянська ідеологія, відзначаючися релігієподібним модусом, реалізується через розгортання "живого" міфу й прогнозує кодифікацію радянської тоталітарної системи як міфократії.

Естетику соцреалізму, що реалізує тоталітарні інтенції, кваліфікують як таку, що служить міфу. Література, оперуючи словом, – найоптимальніший механізм продукування міфів, задіяний тоталітарною владою. Оприявлення міфологічної природи тоталітаризму найефективніше прочитується у класиків соцреалізму, в українській літературі це – Максим Рильський.

Міфологічні інтенції космогонічного й есхатологічного плану найбільш відчутні у ліриці М.Рильського 30-х років, зокрема у збірці "Знак терезів". Збірка відкривається показово – чітко адресованим повідомленням про народження нового світу:

Слухайте, слухайте всі!

На уламках старої Росії [...]

Горде чоло підіймає

Спілка вільних народів [5, с. 7].

Так рекламується космогонічний міф, цілісна концепція якого подається у сонеті "Знак терезів – доби нової знак" (варто зауважити, що жанр сонета вибраний не дарма – його особливістю є чітка композиційна і сюжетна логіка – теза, антитеза, кульмінація, висновок, – що дозволяє відтворити пафос боротьби й народження). Простір дії астрономічний, що підкреслено міфемами "знак терезів", "всесвітні шалі": світ увійшов у "знак терезів", перебуваючи у передчутті "бурі". Народження нового світу відбувається у ситуації битви двох титанів, двох антагоністичних сил:

Дві сили, що одна росте дедалі,

За найдорожчі борються скрижалі,

І кожне н і – вогненне чує т а к ... [5, с. 9].

На семіосферу космогонічного міфу активно працюють ключові образи "безкрилої тьми", "блискавки удар", "скрижалі". Рух від тьми до світла органічно підтримується логікою змін у системі мотивів: на початку сонета домінує мотив апокаліптичного передчуття й перестороги, у кінці – заклики до боротьби. Фінальна фаза тоталітарної космогонії – народження нового культурного героя. Це – "визвольник людства – вільний пролетар", який мусить довершити тоталітарний міф про народження.

Космогонічний міф тісно пов'язаний із есхатологією. Есхатологічна проекція міфу передбачає насамперед констатацію кінця. Однак важливим в есхатології, як зазначає М.Еліаде, є те, що кінець обов'язково сигналізує про початок. На антиномії "старе – нове", "минуле – прийдешнє", "умер – народився", "впали – вирости" ґрунтується есхатологічний міф тоталітаризму. Один із ключових мотивів тоталітарної поезії – це констатація загибелі старого світу: "Червоні заграви спалили / Старого світу небосхил" [5, с. 31]. Відповідно змінюються часові координати ("Сказав минулому Ілліч / Своє і наше: ні") й просторові ("Руїни впали – виростають мури, / Яких уже нікому не зламать", "Умер і народився Київ / на синіх горах над Дніпром"). Ініціація переродження найґрунтовніше поширюється на головного учасника тоталітарного міфу – культурного героя. У вірші "Моє маєво майбе" подається візія апокаліпсису, коли "небо впало на дорогу". У момент "загибелі – воскресіння" з'являється новий герой:

Коню, швидше переїдь
Труп господаря свого!
Вдар у чоло копитом –
І господар встане новий,
Щоб гукнути всім – кругом:
"Я готовий!" [5, с. 29].

Тоталітарні космогонія та есхатологія розгортаються через концептуалізацію ключових формантів тоталітарного міфу: сакральний простір і час, нового культурного героя – вірцеву модель тоталітарної людини.

Моделювання сакрального світу пов'язане насамперед із концептом простору. Міфічний простір тоталітаризму розгортається у трьох площинах: метафоричній (семіотичний рівень), вербальній (комунікативний рівень), візуальній (композиційний рівень). Метафорична домінанта представлена у назві ключової збірки М.Рильського "Знак терезів". Вона сигналізує "доби нової знак" – дихотомічну структуру світу, що виявляється на історичному ("старе – нове"), політичному ("наше – ваше"), морально-

етичному (вороже-буржуазна – пролетарська мораль) рівнях. Антиномія "ми – вони", "своє – чуже" передбачає ворожість як ідеологічно заданий буттєвий модус, звідси визначальність мілітаристських стратегій, якими просякнута лірика 30-х.

Метафора борні, боротьби, сутички, протистояння має очевидне ідеологічне навантаження: здобути увесь світ. Так міфічний простір лінійно організовується двома ключовими локусами. З одного боку, констатація антиномічної розщепленості світу, яку нова країна намагається здолати. З іншого – формується візія здійсненості тоталітарного завдання з узурпації усього світу: "Ми новий створили світ" [5, с. 22]. Відстань між двома ідеологічними локусами позначає метафора дороги. Ліричний герой вірша "Шумлять за вікном дерева" готовий до тяжкої роботи, чітко скоординуючи життя для реалізації мети, "яка радісна серцю". Він покидає "блукання брудне" й виходить на нову дорогу, образ якої підкреслено поетизується через риторичне звертання й гру наголосами: "Новá моя, нóва дорого!" Ідеологічно одержимий герой у фінальному вірші збірки констатує:

Немає роздоріж,

Дорога нам – одна ж! [5, с. 65].

Розгортання тоталітарної цивілізації мислиться також як переможна подорож морем, уяскравлена у фінальному вірші збірки "Знак терезів" "На кораблях". Тоталітарний герой-моряк залишає рідний берег і вирушає у дорогу. "У широчінь, у вогу далечінь!" – так узагальнено означена кінцева мета подорожі. Натомість дуже чітко задекларована внутрішньоідеологічна ціль: "Для нашої жаги / Усього світу мало!" Завойовуючи море, моряк нещадно вбиває ворогів і ніколи не залишається у супокою – він герой-воїн, призначений принести "вість перемоги".

Ідучи новою дорогою, герой досягає бажаної мети – побудови нового світу, який представлений метафорою дому чи будови ("Правнукові", "Будова"). Семіотично продуктивною у збірці "Знак терезів" є метафорична модель дому. Так, у вірші "Правнукові" визначальною є метафора острова, яка візуально підкреслює окремішність і винятковість Країни Рад, що розбудовується й функціонує як дім:

Розбудовували, робили, творили

Свій високий і простий

Сонцем пронизаний

Дім [5, с. 43].

Завершуючи свою дорогу, герой повинен стати на порозі дому ("На порозі"), яким тепер уявляється увесь світ: "Нова побудова – цілий світ" [5,

с. 30]. Установлення і побудова нового світу-дому засвідчує ідеологічну довершеність героя – найбільш визначального продукту тоталітарної цивілізації.

Метафоричний рівень є універсальний – через метафоричні коди можуть бути прочитані два інші просторові рівні – вербальний та візуальний. У тоталітарному світі вирішальної ролі набуває вербальний простір, який дозволяє вирішити дилему істинно даного й сказаного на користь останнього. Слово у тоталітаризмі виконує магічну роль: воно не зображає чи передає, а створює дійсність, яка є безальтернативною й стає ортогловією (Алан Бесанко). Для тоталітаризму дійсність – це дійсність, створена словом. Саме тому одна з ключових стратегій – це взяти під владу вербальні комунікативні процеси. Звідси й поява феномена тоталітарного дискурсу – специфічного "ув'язненого мовлення".

М.Гловінський виділяє кілька ознак тоталітарного дискурсу [8]. Його особливість полягає у насадженні певних поглядів і способів бачення світу. Тоталітарне мовлення є оповіддю, яка не передбачає дискусії з адресатом, бо він позбавлений права відповіді. Отже, робимо висновок, це мовлення одностороннє, безальтернативне, доконечне у своїй суті і практично завжди – адресне. Важливо зауважити, що радикально змінюється концепція мовця – говорить не він, говорять ним. Сам процес мовлення перебуває у площині тотальної деперсоналізації й абстрагування: мовець не говорить, слухач (читач) лише слухає (читає). Право мовлення у тоталітарному світі має лише влада, яка стимулює дихотомічні поділи, трактовані як абсолютні й беззаперечні, та одновимірне оцінювання, подане як безапеляційне. Влада використовує тоталітарний дискурс для конструювання відповідної візії світу, яка є недоступна для непосвячених і подає чітке уявлення, як усе повинно бути.

Збірки М.Рильського 30-х років – це яскравий приклад розгортання тоталітарного дискурсу. Голос поета часто лише передає відповідно означену інформацію. Натомість виразно простежується мета мовлення, яка передбачає відповідне бачення світу. Мовець подає "готову правду", прописує основні стратегічні завдання та цілі, подає портрет "взірцевого героя". Збірки 30-х років, передусім "Знак терезів", прочитуються як розгорнута метафора оцінки (домінування паралелізму й антитези) та наказу (перенасиченість тексту риторичними конструкціями й дієслівними рядами з переважанням семантики наказу), реалізуючи феномен контрольованого семіозису.

Вербальні стратегії тоталітаризму виразно проглядаються у внутрішній структурі збірки, зокрема у моделюванні образу тоталітарного поета.

Варто зауважити, щонайменше у 10 віршах зі збірки "Знак терезів" подаються накази для поетів, митців. Важливим фактором для осмислення домінант тоталітарного вербального простору є те, що збірка починається програмним віршем "Декларація обов'язків поета й громадянина", де подається ідеологічна й естетична програма поета. Починаючи збірку з прокреслення домінант вербального простору, М.Рильський таким чином акцентує на його системоутворюючій функції.

Постать поета з'являється в момент проголошення космогонічної появи нового світу. Звідси й семантика обраності: "Вище, на взгир'я стань, / Поете" [5, с. 9]. Поет перебуває у ситуації радикальної зміни в естетичній парадигмі, метафорично чітко означеній у вірші "Нове життя нового прагне слова". Основний мотив поезії – пошук нової естетичної домінанти. Поет ще знаходиться у полоні естетичної цінності фольклору й вишуканого мистецтва Блока та Гріга, однак робить, вочевидь, важкий вибір на користь соціального служіння: "На вулиці Заливчого Андрія / Тебе чекає цвяховий завод" [5, с. 32].

У "Декларації..." немає рефлексій, тільки готові рішення. "Рима дешева? Дарма!" – естетичне втрачає ціннісні орієнтири. Ув'язнена естетика, зрозуміло, передбачає упокорення й самого поета, який уже не потребує прав, а має лише обов'язки, зафіксовані у формі параграфів. Якщо увесь вірш пройнятий риторико-публіцистичним пафосом із яскраво вираженим дидактизмом (вийди, вслухайся, взглянься), то другу його частину можна вважати апогеєм тоталітарного наказу у його одновимірності й безапеляційності.

У шести параграфах подані ключові завдання й визначено функціональні ролі поета. Він слуга, звідси й семантика примусу, визначальна для першого параграфа ("мусиш ти знати", "мусиш віддати", "мусиш своє ім'я написати"). Поет втрачає право на самоідентифікацію, вписуючи своє ім'я туди, "де мільйонне сяє: клас". Звідси й потреба нової тематики, спрямованої на подолання "старенької пані естетики", та прив'язування слова до практичних потреб сучасності. Образ поета вписано у ключові вектори соціальної диференціації нового світу, де "книга, й терпуг, і плуг – цілість єдина" і де поетові випадає прислужувати робітникам. Але найвище призначення поета бачиться в тому, що він активний учасник побудови нового світу, нової космогонії, коли "світу повернемо вісь / Рухом шаленим".

Сукупність комунікативних стратегій, означених у тоталітарному дискурсі 30-х, і визначальна роль образу поета-слуги, вказують на вирішальну роль вербальних проєктів у конструюванні міфічного простору тоталітаризму.

Візуальний рівень міфічного простору, який дозволяє зміщувати пропорції і параметри, фокусуватися на відповідних топосах і локусах, що вписані у тоталітарну ієрархію і несуть певне семіотичне навантаження, розроблений найбільш повно. Візуальний рівень виконує організуючу функцію, обумовлюючи логіку композиції як збірки "Знак терезів", так і всієї поезії 30-х (збірки "Київ", "Україна").

В основу збірки "Знак терезів" покладена візуальна антиномія: "На тому березі" – "На цьому березі". Прикметно, що ворожий світ змальовано лише пунктирно (3 вірші), на нього явно шкодують текстуальної території. Окрім того, логіка розгортання сюжету вказує, що він "розмикається", відкриваючи основні мотиви другого циклу. У метафорі бенкету (перший вірш циклу) утілюється вороже-буржуазний світ, який символізує розкіш, аморальність, деградацію ("Кав'яр, паштети, ажур, голизна, / Пестоші, жарти, шартрези"). Цей світ роздирає колізія, яка позначає, із одного боку, бажання насолоди, а з іншого – страх перед невідворотними соціальними змінами. Звідси – й загальний дух істерії, який підкреслюється незчисленними риторичними конструкціями. Фінал вірша подається у вигляді зорового образу – "Падає брама залізна" [5, с. 13] – це перший етап відкриття "другого берега", нової соціополітичної перспективи. Другий етап – морально-етичний. Діти проклинають батька-страйколама за зрадництво ("Страйколам"). Третій етап – магічне замовляння про народження нового світу: "Зоря горить на Сході!", "Дорогу зірці п'ятикутній / П'ятисторонній, огняній!" Так семантично нищиться "той берег", відкриваючи необмежений простір для міфема "цього берега", яка розгортається не лише на усю збірку, а й на творчість М.Рильського 30-х років.

"Встановлення меж" (той – цей берег) актуалізує категорію сакрального простору, яка стає основоположним системоутворюючим чинником сакрального світу. За Мірча Еліаде, "відкриття святого простору дозволяє знайти вихідну точку та орієнтуватися в суцільному хаосі, створити Всесвіт, справжнє життя" [1, с. 13]. Простір розгортається як чітке позиціонування власне сакральності й того, що відноситься до мирського, профанного. Тоталітарний варіант цього позиціонування має насамперед ідеологічний характер: сакральний світ, відтак, окреслюється домінуванням кодексу марксистсько-ленінських ідей, мирський – вороже-буржуазними. Показовим у даному разі є вірш М.Рильського "Дві сили", у якому поет моделює образи двох ідеологічно ворожих світів:

Дві сили на землі: одна зорить в минуле,
Їй рабство – п'єдестал, брехня – підпора їй,
А перед другою – пісень всесвітні гули,
Сади майбутнього і творчості прибій [6, с. 234].

Конструювання сакрального візуального простору відбувається за двома програмами. Перша – це зовнішній вектор, спрямований на узурпацію "іншого" простору. Щонайперше формується радянсько-центрична політична карта світу. Далі сакральний простір тоталітаризму розширюється аж до цілковитого накладання на світовий простір. Мета такої наступальності очевидна:

Хай уся земля назветься

Молода Країна Рад [5, с. 24].

У проекції майбутнього опозиція при формуванні сакрального простору зникає, бо карта світу уявляється як "атоми земної комуни" ("Правнукові"). Ідеологічне позиціонування переходить на космогонічний рівень, звідси нове завдання:

У край заповіданий, до звитяг,

До сонця, над сонце – вгору стяг! [5, с. 30].

Відтак тоталітарний сакрум сягає меж Космосу, де "п'ятикутною зорею сяє сонце на землі" ("Гімни труду і сонцю"). Навзагал символічне "завойовування" сонця – це остаточна мета розгортання сакрального простору, тому особливої патетики й оптимізму набувають твердження: "з нами сонце всіх віків" ("Народам радянської землі"), "сонця світ – над нами!" ("Вогонь, залізо і свинець"), "Дружба народів [...] – сонце незгасне над тьмою сторіч" ("Дружба народів"), "І сонце, що зійшло на Сході, Огнями Всесвіт залива" ("Перемога"). Отже, солярний мотив – один із визначальних у формуванні тоталітарного простору.

Завойовування сакрального простору синхронізується з його розбудовуванням – це друга програма. Просторовий образ "нового життя" активізує міф про золотий вік, коли "цвіте й гуде земля", викликаючи семіотичні коди біблійного раю. М.Рильський невластиво багато для тоталітарної естетики відводить місця для змалювання природи (наприклад, цикли "Роздуми про успіхи", "Вітрила" зі збірки "Знак терезів", багато віршів зі збірки "Літо"). Саме вона – розкішна, буйна, неповторна – є ключовим місцем побутування тоталітарної людини, яка відповідно цю природу ідеологізує.

Для тоталітаризму визначальним є простір упокореної природи, над якою торжествує Історія. Тому розбудовування внутрішнього вектора тоталітарного простору пов'язане саме з мотивом перетворення природи ("Вода й повітря, блискавка і грім", "Нагострили сокири дзвінки ми", цикл "Вітрила"). Так мілітаристський пафос поширюється і на тематику "людина і природа": "Рівняйтесь, пустині! / Поборе працівник!" [5, с. 65], "І ти, людино, в себе у ногах побачиш постать гордої природи" [5, с. 22]. Це

впливає навіть на естетику вислову – текст наповнюється опоетизованими професіоналізмами (домни, блюмінги, мартени): "Кокс, ферохром і алюміній – / Доби прекрасної скрижаль" [5, с. 57].

Ідея перемоги найповніше втілена в романтизованому образі Дніпробуду (цикл "Вітрила"), який втілює романтику старого Дніпра й прагматику нової доби. Мотив створення Дніпробуду подається у яскравих міфологічних тонах: перед його появою втікає природа, щоб очистити простір для нового "життя земного", утіленого у новобудові. Увінчує міф поява персоніфікованого образу Дніпра-Славути, який прагне стати продуктивним працівником. Так, "Дніпро покірним ставом став, млином – країна ціла" [5, с. 57].

Основна запорака перемоги над природою – це науковий оптимізм, яким керується тоталітарна людина. Тоталітарна міфологія активно педалює образ людини – переможниці усіх стихій: вогню ("Не в бога полум'я украв ти, Тобою створене воно"), води ("Мореплавець море синє, / Море бурне переплив"), неба ("Ти не у птиці вчивсь літати, / Ти крила не в орла здобув, – / Ти Леонардо сон крилатий / На пишну прозу обернув"), землі ("всі ми – владарі землі"). Звідси й обґрунтованість претензій на створення ключового світотворчого міфу:

Стратосфера поступається

Нашим дотикам і зорам,

Мозку нашому й рукам ...

Гей, кінця немає світам,

І за обрієм прозорим

Н а ш а казка починається! [5, с. 182].

Простір упокореної природи, яка символізує торжество тоталітарної свідомості, – це передусім узагальнений план тоталітарної візуальності. Внутрішній ракурс сакрального простору реалізується через систему топосів. Це може бути певна територія ("Радянська країна, труда сторона", "країна вольна"), місто ("зореувінчана Москва", "Москва – наша мати", "серце народів, мозок землі").

У творчості М.Рильського розбудовуванню окремих топосів і локусів приділено особливу увагу, що підкреслюється назвами й ключовими образами збірок "Київ", "Україна". Прикметно, що українська топоніміка не передає патріотичного (національного) настрою. Завдання поета, навпаки, полягає в тому, щоб вписати українську реальність у радянський тоталітарний проект. Звідси й стратегія зображення: повна анігіляція історичної давнини (насамперед Київської Русі) й патетизація "радянського" чи "жовтневого" Києва. Така логіка дискурсу мотивується уже у першому вірші збірки "Київ" і подається через зорову какофонію, працюючи на активізацію зорових реєстрів: "Зелений Київ наш, бо він червоний" [5, с. 161].

Поет подає нову історію Києва, виразно індивідуалізовану. Варто зауважити, що уся збірка розгортається як роман поета з містом, тут є непідробно щирі людські зізнання ("Люблю я здавна Київ / Любов'ю теплою, як ніжний син"). Образ Києва формується крізь призму особистих вражень поета, через індивідуальну пам'ять, яка, однак, ґрунтовно ідеологічно мотивована. Ідеологічна домінанта є визначальною, звідси й моделювання образу тоталітарного міста.

Поет починає із розчищування топосу, яке полягає у спростуванні історичної значущості міста для тоталітарної свідомості. У тексті збірки згадується багато локусів (пам'ятник Богдану, Золоті ворота, Маріїнський парк), але для поета вони позбавлені ціннісної перспективи, або, навпаки, є свідченням ницості капіталістичного минулого. Так, дім Городецького уявляється поету як "пам'ятка дозвілля панського".

Натомість М.Рильський педалює есхатологічний міф, представлений міфемою "Умер і народився Київ". У вірші "Київ" моделюється вікова історія наростання народного бунтарства, утіленого в образі "багряної рози". Новітня історія бачиться поету, як розростання цієї "багряної рози" – так варіюється космогонічний міф, який продовжується у вірші "Золоті ворота", де подається історія боротьби за Київ у громадянській війні, та у віршах "Радянський Київ, невмируще місто", "Жовтневий Київ" (вірші поза збірками), що представляють міф про творення через індивідуалізований світ поета.

Тоталітарний міф про місто наповнюється іншими сюжетами: "Тут більшовицький розум наполегливий / Життя буде із міцної цегли" [5, с. 164]; "Проводять дерева свій комсомольський пленум" [5, с. 161]; "І новий росте Растреллі, / Де старий Растреллі зник" [5, с. 165]; "Києву комсомольський сьогодні дано квиток" [5, с. 168]; "І сонце проросте крізь київський граніт" [5, с. 169]. Довершеність тоталітарного міста вбачається в тому, що воно символізується в образі саду, який "цвітом увесь процвіте, нові завітчає будови".

Подальша стратегія розгортання сакрального топосу пов'язана з проблемою кодифікації поняття "Батьківщина"⁷. У збірці "Знак терезів" воно означено абстрактно, як "наш" простір. Вочевидь, ключовим ідеологічним завданням тоталітарної людини на цьому етапі було максимально розширити простір, а не його означити. У збірці "Літо" починає розроблятися

⁷ Про те, як з'являється кодифікація Батьківщини в історичній пам'яті сталінізму, див.: Скельчик С. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній яві. – К.: Критика, 2008. – С. 36.

метафоризований образ Батьківщини. Це: "Мій любий, рідний, стоголосий краю! / Радянська земле!" [5, с. 180], "Наша отчизна – розкований світ" [5, с. 181], "Стальна країна більшовицька" [5, с. 190], "медова земля" [5, с. 196].

Назва збірки "Україна" фіксує наступний етап у осмисленні категорій топосу. У програмному вірші збірки "Україна" формується візія "нової країни". Вірш побудований на двовекторній історичній вісі. Спочатку риторично означається багатостраждальне історичне минуле України. Далі, за принципом контрасту, щасливе сьогодення. Для підкреслення значущості радянської сучасності поет використовує два підходи. Перший – це шерех міфічних перемог: "дніпрова глибина двигляє турбіни", "сталь і алюміній у колишній радянській пустині", "пшениця ллється у степу". Другий – це іконостас героїв радянської України (Демченко Марія, Олексій Стаханов, Лисенко). Вірш чітко ідеологічно обрамлено: на початку проголошується визначальна роль більшовика, у кінці – заклик єднатися навколо партії.

Констатація перемог радянської України – явище не самодостатнє. Воно працює на іншу ідеологічну мету: така доля України стала можливою лише тому, що вона – частина масштабного тоталітарного проекту: "...цвіте Україна, / Бо вона – країна у країні Рад" [5, с. 250]. Отже, Україна – це не Батьківщина, а лише частина території, на якій розгортається тоталітарний світ. Звідси й умотивованість появи таких віршів, як "Горький", "Із віршів про Пушкіна", які увінчують фінал збірки.

Заключним етапом у кодифікації поняття "Батьківщина" є класика радянської літератури – вірш "Батьківщина". Феноменальний успіх цієї поезії можна пояснити тим, що процес кодифікації відбувається через систему ідеологем, які на структурному рівні представляють тоталітарну ідеосферу. "Звільнена праця" – це абстрагований образ внутрідержавної політики, спрямованої на формування нової тоталітарної людини-робітника, який своїми перемогами увінчає Країну Рад. "І скелі розбиті, й покірні ріка" – план упокорення природи як частина проекту з розростання тоталітарної цивілізації. "Моя Батьківщина не знає – назад!" / Вперед її кроки" – апологія майбутнього, священного часу тоталітаризму. "Поле борні" – ця ідеологема передає мілітаристський пафос тоталітаризму. "Леніна клич, Партії голос" – так формуються тоталітарні категорії абсолюту. "Союз непоборний радянських країн" – політична формула Країни Рад.

Слід зауважити, що на оприявлення ідеосфери активно працюють художні засоби синтаксичної антитези й анафори, які "ув'язнюють" структуру вірша, скеровуючи його на відповідне ідеологічне сприймання. Вирішальну роль відіграло займенникове означення "моя Батьківщина": тоталітарний герой риторично "привласнює" територію, роблячи її "своєю",

і у той же час стаючи її найкращим апологетом. Так у процесі кодифікації топосу Батьківщини кодифікується і сам тоталітарний герой.

Тоталітарний міф, окрім категорії простору, вибудовує семіотичний корпус категорії священний час, що абсолютизується в образі Історії. Моделюючи новочасну візію Історії, тоталітарне мислення активізує історіографію, яка відкриває необмежений простір для міфотворчості. Наприклад, у вірші "Правнукові", де моделюється уявна розмова ліричного героя з правнуком, подається готова візія історії формування Країни Рад, що подається через міфему острова й дому.

Тоталітарна культура формує чітку аксіологію нової часової лінійності. Минуле – це доісторичний час, який підлягає запереченню, він співвідносний із поняттям "Старої Землі", "Старого світу". У збірці "Знак терезів" минуле уявляється як один із образів ворога – "чорного вчора", – що мусить бути переможений. У подальших збірках категорія минулого активується, але в зміщених ракурсах. У збірках "Київ", "Літо" подається образ індивідуального минулого. У збірці "Київ" поет переживає разом із містом спогади своєї молодості, ностальгійні мотиви характерні й для збірки "Літо", де поет зустрічає прихід зрілості.

У збірці "Україна" подається образ ідеологічно виправданого минулого. Конструюється образ нещасної поневоленої України, яка чекає свого визволителя. Міф історичного минулого вибудовується через доміанти у персоносфері. Основну міфотворчу роль борця й визволителя виконує Іван Голота, якому присвячено два твори збірки, представлені як уривки з поеми ("Іван Голота", "Іван Голота і Шевченко"). У першому творі образ Івана Голоти вписаний у контекст козацьких перемог Богдана Хмельницького і в часи Руїни. Образ водночас моделюється як конкретно-історичний (він представник і захисник бідного козацтва, бере найактивнішу участь у борні) і як позаісторичний і міфічний – Іван Голота, живучи в віках, "ножа ізнову нагострив". У другому творі міфічна ініціація героя подана ще складніше. Іван Голота вписується в історіографію життя Тараса Шевченка. Є три проєкції образу: це конкретно-історична особа, яка стала прототипом Шевченкового героя і після смерті поета повторно історично уконкретнюється, уписується в історичну данність.

Відтак, слід наголосити, що тільки ідеологічно умотивоване минуле, яке уможливорює, наближає соціально благополучне майбутнє, легітимізується в тоталітарній історії.

Ідеологічний початок нової історії фіксує ключова подія – Революція, або Жовтень. Вона всіляко поетизується через акцентуацію ціннісної значущості: "Лиш сонце Жовтня вигріло тобі / Янтар і мед густого листопаду" [5, с. 202]. У вірші "Цього дня" революція прославляється через

низку релігійно забарвлених ідеологем: "цей день великий воскресив", "цей день сторінку щастя нам відкрив". Революція сигналізувала про початок нової епохи, образ якої персоніфіковано й опоетизовано у вірші "При вікні": нова епоха заглядає у вікна, сповіщаючи про свій прихід.

Треба вказати, що тут перекодовується генеалогія часу. Якщо лірика поч. 30-х подає образ метафізичного часу боротьби добра зі злом, то наступні збірки реанімують категорію історично-конкретного чи природного часу, що особливо відчутно у збірці "Літо". Тут актуалізується природний час, чітко прописана циклічність пір року. Однак тепер час повторно міфологізується. Так, сучасне прописане через метафори "весни" і "літа". Тоталітарна людина "в більшовицьке животворне літо / Йде із більшовицької весни" [5, с. 178]. Така зміна стала можливою завдяки праці, труду, звідси й сакралізація сучасності як часу радісної праці.

Продуктивна праця мусить бути ідеологічно освячена – тільки тоді вона має магічний вплив. Цю функцію виконує Партія – ще одна ключова міфема тоталітаризму. Під керівництвом партії праця облагороджується, а людське життя отримує відповідний сенс. Звідси й апологетизація партії, її провідної ролі:

Круг Партії тісніше лави!
Зміцняймо міць більшовика!
За день, як золото яскравий,
За цвіт, за сонце, за ЦК! [5, с. 227].

Саме партія уможлиблює наближення сакрального часу, яким для тоталітарної людини є майбутнє. Модель тоталітарної історії просякнута футурологічними мотивами: сенс самої історії полягає у її здійсненості у майбутньому. Звідси й актуалізація ідеї мети ("До мети"), яка спрямовує життя тоталітарної людини у майбутнє: "Прекрасний світ, що зветься майбуттям" [5, с. 223].

Тоталітарний часопростір синхронізується із розгортанням ієрархізованої вертикалі героїв. Верхню позицію займають канонізовані герої, увінчані близькістю до тоталітарного абсолюту, нижню – тоталітарна людина, яка перебуває у процесі становлення, релігійно апелюючи до канону героїв і абсолюту.

Навзагал українська радянська поезія приділила велику увагу конструюванню канону героїв. Щонайперше сюди втрапили вожді Ленін і Сталін, Дзержинський і Кіров. Далі – когорта митців: М.Горький, В.Маяковський, С.Пушкін, Т.Шевченко, М.Гоголь, Бетховен та інші. Окрім того, риторична агіографія була створена для героїв, які представляли науку і мистецтво, різні ділянки життя (наприклад, садівництво – Мічурін): так ритуально повторювалась ієрархічна модель тоталітарної онтології.

М.Рильський – один із найактивніших агіографів. Показово, що у двох його збірках 30-х років окремі цикли присвячені розбудовуванню канону героїв: цикли "Постаті" зі збірки "Знак терезів" та "Портрети" зі збірки "Літо". Цикл "Постаті" можна розглядати як знаковий у формуванні канону героїв. Ключовий критерій, за яким будується цикл, це – міфологічне перекодування. Тобто логіка розгортання тоталітарного дискурсу, із одного боку, полягає у деміфологізації, запереченні релігійних начал (ключовий мотив у циклі), з іншого – у повторній міфологізації. Звідси й циклічність: ліричний сюжет розпочинається "знаним" культурним міфом про Прометея й увінчується новочасним тоталітарним міфом про коваля й ударника.

Моделювання канону героїв пов'язане із конструюванням візії нової історії. Звідси й знаковість підбору героїв. Цикл відкриває міф про незгасний огонь Прометея, який, завдяки ідеї жертвовності, легітимізується тоталітарною культурою. Далі – "Бетховен". Основний художній принцип, на якому ґрунтується образ, – це містерія дива. Композитор переборює долю – глухий чує і перетворюється на могутнього культурного героя, уписаного у космогонічний міф. Звідси й відповідна риторика:

[...] Ах, землю розтרוшити,
Створити землю, дати радість їм,
Синам землі [5, с. 49].

У віршах "Шевченко" і "Франко" представлено соціальний міф про Кобзаря й Каменяра, які вболівають за знедолений люд, працюють для народу й закликають до боротьби.

Новочасна вертикаль тоталітарного міфу представлена віршами "Ленін", "Коваль", "Ударник". Показово, що у цьому циклі основоположна, організуюча роль образу Леніна у структуруванні тоталітарного міфу композиційно не виділена. Цикл увінчують алегоризовані образи коваля й ударника, які розглядаються як ключові персонажі тоталітарного міфу. Наприклад, образ коваля моделюється підкреслено міфологічно:

Не мантия – хвартух, не жезл, а молоток,
І все-таки творець, і все-таки пророк,
Палає перед ним не жертва для Гефеста –
Комуністичного сторінка маніфеста [5, с. 51].

Новочасний взірцевий герой – це герой дії, натиску, перемоги. Він не знає сумнівів, реалізуючи свою мету ("Так хочу! Так буде!"). Ритм його життя напружений і цілеспрямований ("Ще більше, ще далі!"). Він представник "залізної маси", і його онтологія означена ідеологічно ("готовий"). Так формується цикл, але не замикається. Відкритість структури циклу надає вірш "Ленін".

У контексті циклу Ленін уписаний у канон героїв. У вірші представлено

три іпостасі героя. Перша іпостась – власне герой, який наділявся величезною силою і надзвичайними здібностями ("Гордим небаченим зростом / Зріс він над світом іржавим"). Друга іпостась – культурний герой, який бореться зі злими силами заради людей ("Так, він титан, бо "титанів" / Скинув з золочених тронів; / Глянув, дихнув – і розтанув / Лід їх застиглих законів"). Третя іпостась – герой-деміург, який створює елементи Всесвіту, тобто він уписується в "персоніфіковану ідею вічної ворожнечі між Космосом (Порядком) і Хаосом" [3, с. 83] ("Так, він титан, бо на крові / бою двох сил непримирних / склав підмурівок будові / Подвигів творчих незмірних").

Однак внутрішньоциклічна логіка конструювання образу Леніна як культурного героя у мегаконтексті тоталітарної лірики набуває іншого виміру. Це обумовлено потребою конструювання тоталітарного абсолюту, який би структурно організовував тоталітарну картину світу. У літературі, яка відбиває релігієподібні інтенції тоталітарної цивілізації, образ Леніна гіперболізується й дорівнює абсолюту. Так, він поєднує три вертикалі: просторову ("І на високому фронтоні – / Ясне чоло проводиря"), часову ("Сказав минулому Ілліч / своє і наше ні!"), онтологічну ("Не бійся їх, не вір їм, – тільки глянь / На тень вождя з простертою рукою"). Ленін-абсолют стає організуючим центром тоталітарної цивілізації, надаючи відповідного значення канону героїв і стимулюючи ідеологічну довершеність тоталітарної людини.

У сакральний простір тоталітаризму вписано конструктор нової людини – homo totalitarisus. Саме у системі "влада – людина" реалізується тоталітарна сакральність, як зазначає Е.Дюркгайм, "таємнича, священна сила насправді є владою, яку здійснює саме суспільство" [2, с. 375]. Звідси й логіка тоталітарної практики у царині антропології. Із одного боку, тоталітаризм скерований на "побудову" нової людини, яка уможливіть тоталітарну сакральність, із іншого – настільки ув'язнює її онтологію, що людина алегоризується, стає ідеологемою, а відтак – втрачає власне людське.

Припустимо стверджувати, що homo totalitarisus моделюється як різновид homo religious – для обох феноменів визначальним є підпорядкування надособистісної цінності. М.Еліаде пропонує розглядати концепцію людського буття як шлях до релігійної довершеності: "...людина народжується незавершеною; вона повинна народитися вдруге духовно; вона стає людиною, лише коли переходить з недосконалого, ембріонального стану в досконалий стан дорослого. Тобто можна сказати, що людське існування досягає повноти через низку традиційних переходів, через суму послідовних ініціацій" [1, с. 95].

Тоталітарна людина проходить ініціацію смерті й народження –

есхатологічні мотиви у тоталітарній антропології є визначальними. У міфічному просторі тоталітаризму людина помирає тричі. По-перше, помирає людина-інтелігент ("На сонці ясени горять"). Показовим у цьому випадку є моделювання функціональної ролі поета: "Не жрець, не вождь, а робітник – / Поета справжнього імення" [5, с. 30]. Поет уже не мислить, не рефлексує, не перебуває в естетичному полі, він служить, працює. Натомість поетизуються, зводяться до символізації робітничі професії: тракторист, коваль, будівельник, садівник, матрос.

Так, М.Рильський риторично наголошує на переструктурованості тоталітарного суспільства:

Дзвінкоголосий тракторист,
Дитя веселе колективу,
Чий рівний стан і мужній зріст
Епоху втілює щасливу [5, с. 225].

Смерть інтелігента прогнозує смерть "внутрішньої" людини. Для тоталітаризму важливо позбавити людину власної психологічної території. Внутрішній світ, де людина моделює свою ідентичність і здобуває онтологічну довершеність, є однією із загроз для тоталітаризму. Тоталітаризм прагне людини з особливим психічним складом, особливою ментальністю, мисленневими і поведінковими характеристиками, які досягаються "шляхом стандартизації, уніфікації індивідуального начала, його розчинення в масі, зведення всіх індивідів до певного середньостатистичного знаменника, стерилізації чи [...] подавлення індивідуального, особистісного начала в людині" [5, с. 13].

Виставляються нові ціннісні параметри, за якими медитація, рефлексії, мінорність, усе, що позначає "внутрішність" людини, підпадає під негацію ("Самотність! Гордощі! Які слова нікчемні!" [5, с. 23]). Натомість зекономлена внутрішня енергія скеровується в зовнішні гедоністично-оптимістичні програми: "Жити і любити, ненавидіти, їсти, сміятись, прагнути, спалити кораблі" [5, с. 23]. Наділена візією життя як інстинктивного побутування, а не внутрішньопсихологічної онтологізації, тоталітарна людина стає егалітарно самотньою.

Це лише перший етап із відвойовування людини у її внутрішнього світу. Далі – процес функціоналізації, упокорення прагматично-опобутованим плануванням розбудови Країни Рад:

Ти не вождь? Рядовий будь вояк,
Будь клітинка, значок телеграми...
...Боротьба за цукровий буряк
Варта більш, як борня з вітряками [5, с. 30].

Егалітарно самотня людина стає формантом ключового феномена

тоталітаризму – людини маси. Людське "Я" уже не має автономного онтологічного статусу. Його ціннісний вимір означається вмінням уключатися у ритуалізований ритм маси, у тоталітарній культурі опоетизованій, зокрема, в образі колективу:

І, в променистім сяючі ворожі,
Імення безіменних уквітчає

Троянда велетенська – колектив [5, с. 28].

Людина потрапляє у нові координати реальності, не маючи імені, втрачаючи право на приватність. "Твої знання – вони вже не твої, / Коли ти з нами", – декларує логіка тоталітарного мислення. Водночас риторично означається інший процес, який підкреслює єдність і монолітність радянського народу, згуртованого у боротьбі й розбудові радянської держави. Цей процес синедокхіального характеру: "Багато нас, і всі – один..." [5, с. 64], "Мільйони трудящих – один робітник" [5, с. 22]. Результат очевидний: людина і "власне людське" опиняються в тотальній зоні ідеологічного, яка активізує проекти "колективного буття".

Смерть внутрішньої людини означала смерть людини як такої. У тоталітарному міфі людина цінна насамперед як пожертва на вівтар прийдешнього – священного часу тоталітаризму:

В огнях прийдущих поколінь
Згуби себе, як тінь [5, с. 63].

Відтак цінність людського буття винесена за кордони самого буття. Померти задля народження – цей есхатологічний мотив характерний для моделювання поведінкових характеристик тоталітарної людини.

Смерть людини зразка європейського гуманізму у тоталітаризмі означав народження нової людини – тоталітарної. Друга ініціація homo totalitarisus – це міфологема народження, яка тримається на опозиції:

Так, ми пролог. У вас і королі,
І шибениці, і церкви, й картини,
А ми лиш проба першої людини,
Нас тільки вчора зліплено з землі [4].

Зразу по появі друга ініціація – кодифікування. Homo totalitarisus – "визвольник людства – вільний пролетар", "Нова людина. Гордий вік / Вінчає слово: більшовик", "син Всесвіту".

Процес формування homo totalitaricus як homo religiousus передбачає вироблення взірцевих моделей поведінки та ідей, що забезпечують уписуваність людини у сакральний світ. Виключно моделюючої ролі у цьому разі набуває категорія правди, яка формується навколо доцентрової точки ідеології. Це – "країна Рад", "Комуністична Партія", "пролетарська дружба". Тоталітарна людина наділяється візією правди "згори", що

переконливо демонструється у вірші "Аероплани над містом". У поезії змодельовано проекцію космогонічного міфу, який переростає у гностичну перспективу. Основні учасники міфу – це небо, "що весело серце лякає", і "не знає / Темнити світ чи світить", та аероплани, що "сипали [...] птиць чарівних з рукава". Ключова міфічна подія – поява аеропланів, що знищують "морок неба". Результатом цього протистояння є народження правди, що подається у листівках-"птицях", випущених із аероплана. Так тоталітарна людина отримує абстраговану "готову правду":

Що кожен день – перемога,
Що творчість – кожна рука,
Що більшовизму дорога –
Безмежна ріка [...] [5, с. 168].

Апологія "готової" правди унеможлиблює оперування альтернативами, навіть на рівні мисленнєвого експерименту. Функція тоталітарної людини полягає лише в тому, щоб відтворити й утілити цю правду, зробити її реально зримою. Звідси апологія категорії мети. Тоталітарна людина одержима метою, яка є ключовим онтологічним індикатором, поза тим вона втрачає будь-які соціальні, духовні чи навіть статеві координати. Наприклад, вірш М.Рильського "Балада про любов", де поет кокетливо грається гендерними ролями:

Він – селянка, а вона коваль...
Ах, я сплутав, та чи це важливо? [5, с. 62].

А далі дає чітку програму:

Винна в тім країна, що кує
З брил людських міцну нову людину...
Хай уже читальник пізнає,
Хто в о н а, хто в і н під цю хвилину [5, с. 62].

Утворюється уявлення про людину-андрогіна, над якою експериментує країна з метою вироблення найбільш вдалого функціонального проекту. Окрім того, це людина, позбавлена соціальних ролей. У вірші "На кораблях" моделюється образ героя-моряка, наділеного візією майбутнього, "вістю перемоги". Для наближення того часу моряк увільнюється від усіх соціальних і родинних ролей. Він не син, не чоловік, не батько – наголошується у тексті. Замість цього – проектування двох ключових ідеологічних ролей. Це – боєць і працівник. Насамперед герой мусить відвоювати простір і час, здобути можливість утверджувати правду. Далі – її утвердити. Тому тоталітарний герой – це учасник творчої праці, який розбудовує Країну Рад. Вирішальну роль у цьому випадку відіграє категорія тоталітарного гносису. Із одного боку, тоталітарний герой – це людина позитивістського віку, яка вважає, що усе може бути пояснено раціонально. Апологія знань сприяла розвінчанню старих міфів: "І місця

там немає тайні, / Де цифра, компас, гвинт, мотор" [5, с. 23]. Це людина знання і діяння:

Не вірить, знає він.

Не мріє він, кує [5, с. 30].

Але, озброївшись знаннями, тоталітарна людина породила нові міфи – у цьому особливість тоталітарного гносису: про верстати "розумні, слухняні машини" ("Ткали рабині тканини рожеві"), про аероплани, які підкорили небо ("Ти не у птиці вчивсь літати"), появу диво-рослини ("І виросла / Рослина та – і вже не та / Під оком Лисенка глибоким" [5, с. 225]), про відважних мореплавців, які, покоривши нові місця, розгортають перед нами світ-казку ("Герда", "Казка"). У міфічному просторі тоталітаризму людина, озброєна знаннями, може робити дива, звідси й очуднена візія нового світу:

П'ять рівне чотирьом, у жовтні – травень юний,

І жовтень аж тоді, як спіє листопад...

Ну, що ж! Дивуйтесь, поваленії труни,

Під рік шістнадцятий химерній Владі Рад! [5, с. 31].

Герой отримує кілька тоталітарних масок. Це – моряк, який іде освоювати нові землі; коваль, який кує нове життя; ударник-прискорювач ходи часу; садівник, який уквітчує Країну Рад. Усі ці маски працюють на створення міфу про культурного героя, який завойовує і моделює нову реальність:

Не шабля і не спис, а молот і терпуг,

Не мрія, а ява, не порив, а потреба:

Із темних брил життя та силою напруг

Витісуєш Нове – і синій виднокруг

Обійми розкрива скорителеві неба [5, с. 21].

Міф, реалізуючи соціальне замовлення тоталітарної культури, онтологізує священну дійсність, яка й виявляє специфіку сакрального у контексті тоталітаризму.

Література

1. Еліаде М. Священне і мирське // Еліаде М. Мефістофель і андрогін. – К.: Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2001. – С. 305–467.
2. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Чарльза Е.Вінквіста та Віктора Е.Тейлора. – К.: Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2003.
3. Королев К. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М.: Эксмо; СПб.: Terra Fantastica, 2003. – С. 83.
4. Рильський М. Зібрання творів: У 20 т. – К.: Наукова думка, 1983. – Т. 1.
5. Рильський М. Зібрання творів: У 20 т. – К.: Наукова думка, 1983. – Т. 2. – 430 с.

6. Рильський М. Зібрання творів: У 20 т. – К.: Наукова думка, 1983. – Т. 3. – 438 с.
7. Элиаде М. Аспекты мифа. – М.: Academia, 1995.
8. Glowinsky M. O dyskursie totalitarnym // Dzień Ulissesa i inne szkice na tematy neomitologiczne. – Krakow: Wydawnictwo Literackie, 2000. – P. 36–41.

О.В.Лось

Роль інтертексту в романі С'юзен Ворнер "Широкий, широкий світ"

Мета даної статті полягає в намаганні встановити особливості художнього втілення інтертекстуальності в романі С'юзен Ворнер "Широкий, широкий світ", а також визначити роль міжтекстових зв'язків у сюжетно-композиційній структурі твору. Інтертекстуальність – поняття, впроваджене в літературний й мовознавчий обіг Ю.Крістєвою, Р.Бартом, Ж.Женетом та іншими мовознавцями й невід'ємно пов'язане з роботами М.Бахтіна, полягає в тому, що будь-який текст взаємопов'язаний зі всіма іншими існуючими текстами, й дані міжтекстові зв'язки актуалізуються в процесі його сприйняття, що дає можливість різного тлумачення одного й того самого тексту. Такий діалог між різними текстами в площині одного тексту, діалог між автором і читачем, що, залучаючись до цього творчого діалогу, перебирає функції співавторства, – все це складає інтертекст твору. Концепція діалогізму М.М.Бахтіна орієнтує на розуміння світової літератури як безперервного діалогу, до якого постійно долучаються все нові й нові голоси. Так, згідно з ученням М.Бахтіна про "чуже слово", цитування є одним зі шляхів реалізації діалогу між текстами в літературному просторі. В цьому контексті цитата поєднує між собою літературні пам'ятки різних епох, жанрів, напрямків, стаючи провідником у "нескінченному діалозі культур", і, поступово асимілюючись у новому тексті, сприяє породженню власного тексту, власного змісту, утверджуючи творчу індивідуальність автора [1]. Відомо, що цитата, алюзія, будь-яка форма літературної взаємодії становить не другорядний елемент тексту, а вказує на сутність авторського задуму, оскільки автор нерідко свідомо вступає у діалог з "чужими текстами". Цитування розглядається як принципово важливий елемент художнього формування змісту, один із засобів вираження авторської позиції та читацької рецепції, що водночас апелює до авторитетної, актуальної, на думку автора, літературної традиції.

Ю.Караулов називає тексти, що є "значущими для тієї чи іншої особистості в пізнавальному або емоційному відношенні, або добре відомі