

творів, їх глибока філософська насиченість, психологічна мотивація самої теми, обраної для художньо-естетичного втілення автором у певних образах.

"Мені здається, – пише один із дослідників, – що ядро поезії М. Бажана становить проблема: етика і культура. Бажанові властива жага побачити втілення гуманістичного ідеалу в людській діяльності, причому діяльності такої напруженої і такої внутрішньої свободи, коли ця діяльність стає творчістю, художністю, актом свідомого творення культури" [7, с. 270].

І в поезії М. Бажана, на прикладі його знаменитого триптиха, можна легко спостерегти "урбаністичні каденції" в українській літературі і культурі, своєрідні етапи урбаністичного відродження, пов'язані, як уже зазначалося вище, із рецепцією міста як національного (або такого, що втрапив національні ознаки) осередку. З'ява готичних споруд – це період активної експансії католицької церкви, період польсько-шляхетського панування, коли годі було говорити про національну ідентичність українського міста. Натомість доба барокових споруд – це відродження державності, недаремно саме українське бароко називали "козацьким". І в другій частині триптиха "Брама" поет це ідентифі-

кує: у тексті твору з'являються слова "український", "українська". Натомість ці маркери національної ідентичності знову зникають в "індустріальній симфонії" третьої частини триптиха "Будинок". У ній М. Бажан максимально вивершився як поет-експериментатор, що існував у вирі тогочасних ідейно-стильових шукань. Натомість це образ такого собі "уніфікованого міста", у поезії чітко простежується портрет епохи, але абсолютно відсутній виразний національний компонент – радянські "стандарти" вже почали даватися взнаки.

Загалом М. Бажан створив надзвичайно цікаві урбаністичні картини, що цілком потверджують ідеологічну та культурологічну детермінованість урбаністичного дискурсу в українській літературі ХХ століття.

1. Адельгейм Є. Микола Бажан. – К., 1965; 2. Бажан М. Твори в 4-х т. – К., 1974. – Т.І; 3. Виноградов В. О теории художественной речи. – М., 1971; 4. Зеров М. Антологія української поезії: У 2 тт. – К.-Х., 1930, – Т.ІІ; 5. Костенко Н. Поетика Миколи Бажана (1925-1940). – К., 1971; 6. Новиченко Л. На магістралях часу // Бажан М. Твори: У 4 тт. – К., 1974. – Т.І; 7. Суровцев Ю. Пoesія Миколи Бажана. – М., 1970; 8. Франко І. Із секретів поетичної творчості. – К., 1969.

Надійшла до редколегії 22.10.07

С. Олійник, асп.

ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ РОМАН ОЛЕСЯ БЕРДНИКА "ВОГНЕСМІХ" В ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОМУ ПОЛІ МІФОЛОГІЇ

Досліджено міфологічний інтертекст фантастичного інтелектуального роману О. Бердника "Вогнесміх". Проаналізовано основні міфологічні сюжети, представлені в романі. Простежено, у який спосіб відбувається семантична трансформація міфу при переході від тексту до тексту і витворюється нова космогонія.

The article tackles mythological intertext of Oles Berdnik fantasy intellectual novel "Firelaugther". The basic mythological plots of the novel are analyzed. The author traces semantic transformation of a myth as a transition from one text to another what results into a new cosmogony.

Свій роман "Вогнесміх", написаний в ув'язненні, О. Бердник називав "зібранням дивних ідей". Як зауважує О. Кіхно, "людина, яка багато страждала, створила книгу великого оптимізму, своєрідну енциклопедію Радості" [7, с. 553]. У цій стислій, проте місткій характеристиці "Вогнесміху" названо два підґрунтя твору: твір є поліжанровим і філософським. Міркування про взаємодію Людини і Всесвіту, якими наснажені всі твори О. Бердника, у "Вогнесміхові" оформилися у філософські роздуми у формі щоденникових записів героїв твору, листів, часописів і газетних заміток, численних наукових і приватних бесід, снів, марень, а також віршів (їх використання можна вважати особливістю ідіостилу автора).

Роман позначений інтелектуалізмом – "стильовою домінантою твору, пов'язаною з перевагою розумових, раціональних чинників образного мислення письменника над емоційно-чуттєвим" [8, с. 427], що, проте, не переростає у сциєнтизм. Цей інтелектуальний роман розвиває кордони між наукою і мистецтвом, що, безумовно, пов'язано з тим, що "Вогнесміх" є і фантастичним романом, який потребує залучення наукового струменю (даних природничих і точних наук – агрономії, ботаніки, кібернетики, астрономії, математики).

Важливою рисою твору є філософічність – настанова на вирішення буттєвих проблем, пошук сенсу життя, розкриття таємниці пізнання, розвиток аксіологічних аспектів тощо. Філософічність позначені ідеї, проблематика твору, висловлювання героїв. Так, сухарь-кібернетик Борис Гук, який невідступно працює над створенням ЕОМ "Резонанс Еволюції", послуговується не лише математичними формулами, але й спирається на філософське сприйняття світу, наснажене яскравим романтизмом: "Вакуум не чужий нам. Ми пронизані ним. Ми – діти світоносного океану, ми дихаємо світлом, ми

ним мислимо, діємо, змагаємося" [2, с. 361]. "Вогнесміх" можна потрактувати як філософський роман – "художній наратив філософського змісту, в якому відповідні поняття видозмінені в образи, розповідь, набирають емоційної переконливості, жвавості" [8, с. 535].

О. Бердник у романі "Вогнесміх" активно порушує питання сенсу життя, роздумує над проблемами пізнання Всесвіту. Як стверджує Н. Бернадська, для філософського роману характерний особливий спосіб художнього оформлення та синтез філософського пізнавального елемента з етичним, обов'язковим є "рефлексуючий характер авторської свідомості, увага не лише до самого об'єкта відтворення, а й до самого процесу мислення" [3, с. 309]. Вона наголошує, що межу між романом інтелектуальним і філософським визначити не просто. Дослідження "Вогнесміху" в контексті проблеми інтелектуального роману потребує окремої розвідки, наразі метою статті є виявлення міфологічного інтертексту у творі.

Теоретики інтертекстуальності не заперечують значення суб'єктивного авторського начала у творенні інтертексту, проте провідним називають спільне несвідомо-колективне начало. М. Бахтін пише: "У будь-який момент розвитку діалогу існують величезні, необмежені маси забутих змістів, але в певні моменти подальшого розвитку діалогу, у ході нього, вони знову пригадуються і оживуть в оновленому (у новому контексті) вигляді" [1, с. 373]. Таким безкінечним і постійним є діалог літератури і міфології, за якого витворюється інтертекстуальна змістова перспектива – бахтінський "великий час", незавершений діалог, за якого жоден зміст не зникає.

І. Смирнов підкреслює, що "на відміну від теорії запозичень і впливів, новий [інтертекстуальний – С.О.] метод враховує і бере за основу семантичні трансформації, що відбуваються при переході від тексту до тек-

ту і спільно підпорядковані деякому єдиному змістовому завданню" [12, с. 11]. Це завдання якраз і полягає у перетворенні "старих змістів".

На думку Є. Нейолова, класичне бартівське визначення інтертекстуальності, у якому наголошується на анонімності, невловності цитат без лапок у тексті, які, проте, є вже читаними, вповні підходить лише для фольклорно-міфологічного інтертекстуальності. Саме фольклорний текст витворюється з анонімних цитат, і тому "фольклорний інтертекст літератури є базовим" [10, с. 6]. Дослідник висловив думку, що фантастика є первісно інтертекстуальною за своєю природою, і доводив наявність фольклорного інтертексту (фольклорна чарівна казка) у фантастичних творах. Він стверджував, що зображення неможливого, з погляду реального досвіду, яке й є первинною суттю фантастичного, уперше було репрезентоване в "жанровій парадигмі фольклорно-казкової семантики, втіленій у специфічному корпусі сюжетів", які мають початок у первісному міфологічному спадку. У М. Еліаде знаходимо спостереження про розрізнення міфу як істинного казання і казки як казання вигаданого [13, с. 36]. Нас цікавить, насамперед, переосмислення істинного казання, міфу в романі, хоча фольклорний інтертекст теж присутній у тексті. Наприклад, розповіді про русалок, квітку папороті чи прозорий образ Землі-Попелюшки. Окрім цього, у творі віднаходимо алюзії з Біблійними текстами, як-от розповідь про Ісусових учениць, паралелі з літературними творами – "Лісовою піснею", "Фаустом", посилання на філософські праці І. Канта, С. К'єркегора, Ф. Ніцше, А. Шопенгауера та екзистенціалістів.

Філософічність "Вогнесміху" наштовхує на пласти міфологічного інтертексту, адже філософський світогляд містить у собі елементи міфологічного [5, с. 17]. Так, у М. Еліаде зустрічаємо опис цієї злітованості, етнолог наголошує, що "перші філософські побудови походять із міфології: систематизована людська думка прагнула зрозуміти те "абсолютне начало", про яке йшлося в космогонії, виявити таємницю створення світу, таємницю виникнення буття" [13, с. 131].

У творі відбувається переосмислення правічних міфологічних уявлень Індії, Єгипту, Шумеру та України. Добір міфологічних сюжетів доволі еkleктичний (поруч співіснують Ізіда, Озіріс, Вішну, змії Васука, Фаетон, Гея, Люцифер, Ярило, Лада) і слугує для підтвердження нової картини світоладу. Відомі міфологічні сюжети підібрано з метою обґрунтування фантастичного припущення – мільйони років тому в Сонячній Системі існувало два сонця – Геліос (Світовид, Дажбог, Сурья) і Люцифер (Озіріс, Ра, Рах). Завдяки потенціалу двох світил і материнській планеті Ладі на Землі зародилося життя, з'явилися розумні істоти – титани. Однак сталася космічна катастрофа: сколапсувало одне зі світил, а замість нього утворилася чорна діра. Інше світило – сонце-Ярило – перетворилося на жовтого карлика і ледь не спалило Землю-Гею. На підтвердження цього в романі наводиться міф про Фаетона і колісницю Геліоса. Відтоді Земля і решта планет системи безупинно падають у чорну діру, і це падіння спричинило появу часу і втрату безсмертя.

Це припущення підкріплюється переосмисленням ще одного відомого давньогрецького міфу про оскоплення батька Урана (Неба) сином Кроносом. Оскоплення відбулося за допомогою золотого серпа, тобто Місяця (має серповидну форму). Відтоді Земля-Гея припинила народжувати нових дітей. Зрозуміло, що після космічної катастрофи, під час якої Лада розпалася, потрапивши в лещата гравітаційного урагану (її уламок приєднався до Землі у вигляді супутника Місяця-серпа), умов для розмаїтого життя на Землі не було. Людям необхідно було пристосовуватися до суворого умов,

а минула щаслива епоха лишилася тільки в міфах. Важливо, що міфологічні сюжети доповнює наукова інформація, висловлена космонавтами, вченими тощо. Постає цілком відмінна космогонія, яка поєднує традиційні міфологічні сюжети з науковими даними.

Окрім космогонічних міфів, у романі віднаходимо цікаву інтерпретацію антропогенічного. Греки вірили, що зло на землі з'явилося через створення Еребом, володарем ночі, антиподів людей. Наділені викраденим у квітів життям вони, проте, мали моторошний розум і, змішавшись зі світлими дітьми титанів, почали сіяти зло. Цікавим є те, що своє походження людина веде від квітки (до речі, образ квітки є одним із центральних у тексті). З одного боку, це припущення можна розуміти в символічному ключі: як ілюстрацію панівних еволюційних теорій, у яких саме флора є передумовою існування тваринного світу. З іншого – роль квітки у творі більш значуща. Квітка наділяється інтелектом і зводиться на вершинний щабель розвитку як фототрофний організм, що не потребує для життя нічого, окрім сонячних променів, символ тотального добра і непротилежності. До традиційного міфу письменник додає власне фантастичне сприйняття рослинного світу: "Рослини не були в ті часи прив'язані до ґрунту. Вони вільно літали в просторі, гралася з людьми й тваринами, прикрашаючи степи й гори чарівними живими килимами і знову відлітаючи. Вони виявляли ... мудрість Метиди, самозречення Ероса, ніжність і ласку Аврори..." [2, с. 149].

Майбутню людину О. Бердник уявляє схожою на квітку – Фітогомо. Така істота не потребує їжі, їй достатньо сонячної енергії, що засвоюється без посередників у вигляді плодів та м'яса, і розкриває перед фітогомою неймовірні можливості: мандри крізь час і простір, спілкування на відстані, антигравітація, подолання смерті. Такою, вважав О. Бердник, і була програма розвитку людини, однак щось пішло не так, і виник жорстокий тваринний світ. Осягнувши складний шлях метаморфозу, скинувши із себе вчорашній тип ветхої людини, має виворитися нова радісна квітлолюдина, щоб "вивести квітку в безмірність, засіяти життям далекі світи" [2, с. 333].

Для давньоукраїнської міфології аніматизм – "перенесення психічних властивостей людини на природу" [11, с. 16], ставлення до неї як до живої істоти – надзвичайно характерний. Наші предки вважали великим гріхом зривати і дарувати квіти чи незрілі плоди, бо це означало смерть. Зірвані квіти несли тільки на похорон, клали на могилу. Зірвана й подарована квітка – злочинний акт, тобто людині бажать того ж, що сталося з рослиною [4, с. 427]. А зрубати дерево можна було тільки з дозволу духовного розпорядника роду, адже дерево, особливо дуб, – втілення світового дерева, яке росте у вирії. Давні українці вирізняли окремі дерева і наділяли їх магічними властивостями. Для таких дерев відводилися окремі місця, священні гаї. Жодної гілочки не можна було там зламати, бо вони вважалися житлом богів на землі. Священими вважалися дуб, ясен, береза, тополя, верба, липа, вишня. А те дерево, яке мало особливо довгий вік, ставало священним [4, с. 131].

У "Вогнесміхові" дівчина-лікар Русалія разом зі своїм прадідом приходять до такого старезного дуба і зустрічає Зелен-Дива – господаря квіткового царства: "Зненацька стовбур багатоговікового дуба запульсував прозорими хвилями, і з того мерехтіння з'явилася гармонійна постать юнака у завітчанних шатах" [2, с. 252]. Див (Дий, Дій) – божество, що мало кілька іпостасей. Передусім це божество неба, щось на зразок давньогрецького Урана. Див асоціюється з животворною енергією сонця, що пробуджує плодючі сили землі і присутній у міфології усіх слов'ян. У стародавніх гаївках Див згадується укупі з Ладом: "Ой Див-Ладо..." [4, с. 146]. Як

відомо, Ладо вважався богом кохання, тепла, добробуту, посередником між сонцем та людьми.

Однак українці мали Дива також за божество страху і смерті. Уявляли його в образі хижого птаха з лиховісним обличчям, крик якого був злою прикметою. Підтвердження цьому дослідники вбачають у "Слові о полку Ігоревім": "Див кличеть верху древа". Вбачали в ньому лісовика, страховище (диво).

О. Бердник схиляється до позитивного розуміння Дива, якого змальовує як "Духа Зоряного Обширу", що закликає людей до єдності. Диви, вважав О. Бердник, є духами природи, а саме рослинного світу, і живуть у лісах. Маємо цікаву аналогію зі створіннями західноєвропейської міфології – ельфами.

У творі виникає надзвичайна ситуація, характерна для фентезі. Перед читачем постає цілком неймовірний світ, наповнений дивовижними створіннями – дивами, мислячими квітами, русалками, рахманами – людьми сонця, які щезли нині з нашого поля зору. Усе, що здавалося звичним, мало значення буденного фону для життя людини – володаря світу, раптом отримує душу. А людина падає зі свого антропоцентричного трону в зоряний дивокіл, чи, навпаки, не падає, а вивисується і набуває надзвичайних можливостей. Сама перетворюється на міфологічного велета тіла й духу – на Радісного чи Заквітчаного, на Фітогomo, наділеного неймовірними можливостями.

На заваді такого фантастичного перетворення, на думку письменника, стоїть мозок як вмістилище інтелекту. Лещата свідомості (кори мозку) тримають у полоні тотальне знання, успадковане людиною від її титанічних батьків. Підтвердження цьому збережено в давньогрецькому міфі про боротьбу олімпійців (кронідів, синів часу) із титанами. Титани – древні мудрі сили всього тіла – виявилися полоненими розуму, який тероризує геніальні сили глибин підсвідомості примітивними логічними законами. Схожа картина постає в давньоіндійському міфі про дзеркало асурів. Переможени девами богами асури вигадали підступний вихід: "Було викуване велетенське зоряне дзеркало, що відображало внутрішню сутність того, хто дивився в нього, і ущільнювало її, перетворювало в тілесну форму..." Деви зазирали в дзеркало і не змогли відірватися, а їхні "щільні, відчужені образи попливли у світ, населяючи сфери сонними істотами, розділеними з власними господарями, з девами..." [2, с. 163]. Так, люди – сплячі боги, яким варто лиш прокинутися, скинути полон чар магічного дзеркала (кайдани свідомості), щоб повернути собі дар матері-природи – безсмертя і космічне знання.

Простір "Вогнесміху" ділять міфологічні образи і наукові дані, при цьому наука наділяє міф своєю визначаль-

ною властивістю – здатністю сумніватися. Перед нами вже не той традиційний міф, що дає незаперечне знання про світолад, він десакралізується. Таке "переміщення міфу "з області віри в область сумніву" означає просто руйнування його як ідеального і живого явища" [10, с. 21]. У цьому полягає відмінність фантастики від міфу – вона потребує дослідження, сумніву, допитливості. Водночас "раз і назавжди обжитий фантастичний світ вже не породжував сумнівів. Він був відтоді в чомусь схожий на "другу реальність" середньовічного християнського міфу" [6, с. 168]. При такому освоєнні фантастичного світу наукове знання перетворюється на міф. За такою схемою відбувається перебудова міфу в фантастичному творі, зокрема "Вогнесміхові", який, як доводилося, має власну антропо- та космогонію.

Щодо фентезійних фрагментів у творі, таких як проходження вогненного кола Русалією, зустріч із Зеленим Дивом, порятунок самогубця із XIX ст. тощо, то у цих випадках перебудова традиційного міфу здійснюється на основі ірраціональних знань людства (магія, містика, марновірства, релігія, ірраціональні філософські течії тощо) та етичних настанов письменника.

Фантастичний інтелектуальний роман "Вогнесміх" прочитується в контексті традиційних сюжетів давньоукраїнської, індійської, давньогрецької міфологій, які зазнали семантичних трансформацій зі змістовою метою витворення фантастичної картини світоладу. На межі міфу і науки виникає нова міфологічна система роману, у центрі якої перебуває ідея про єдність космосу і людини. Ця єдність існувала колись у золотому віці, а нині люди стали бранцями часу і простору, втратили безсмертя і здатність розмовляти з рослинами. Герої роману діють відповідно до цих уявлень, так само як первісні племена жили, спираючись на свої космогонічні уявлення, і наслідують Радісного – нового міфологічного героя, як наші пращури повторювали поведінку надприродних істот древніх міфів.

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979; 2. Бердник О. Вогнесміх. – К., 2006; 3. Бернадська Н.І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція. – К., 2004; 4. Войтович В. Українська міфологія. – К., 2005; 5. Діденко В.Ф. Філософія: ескізи для самопідготовки. – К., 2006; 6. Кагарлицкий Ю. Фантастика ищет новые пути // Вопросы литературы. – 1974. – №10; 7. Кіхно О. Творчість Олеся Бердника в європейському культурному контексті / Бердник О. Вогнесміх. – К., 2006; 8. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К., 2007; 9. Неёлов Е.М. Волшебнo-сказочные корни научной фантастики. – Ленинград, 1986; 10. Неёлов Е.М. Фольклорный интертекст русской фантастики. – Петрозаводск, 2002; 11. Релігiєзнавчий словник / За ред. А.Колодного і Б.Лобовика. – К., 1996; 12. Смирнов В.П. Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака. – СПб, 1995; 13. Элиаде М. Аспекты мифа / Пер. с франц. – М., 2001.

Надійшла до редколегії 01.11.07

О. Сліпушко, канд. філол. наук

ОБРАЗ АВТОРА-ПРОПОВІДНИКА У КИЄВОРУСЬКІЙ КНИЖНОСТІ

Досліджено образ автора-проповідника у книжності києворуської держави (XI – першої половини XIII ст.), зокрема у творах Іларіона Київського, Луки Жидяти, Феодосія Печерського, Кліма Смолятича, Кирила Турівського.

The image of the author of the sermons in the literature of the Kiev Rus (11th – first half 13th centuries) is analyzed, in particular, in the works of Illarion of Kiev, Luka Zhydiata, Theodosius of Pechery, Klym Smolyatych, Cyril Turovsky.

Проповідницька література – вагомий пласт середньовічного письменства. Спрямована на утвердження християнської віри, вона творилася книжниками, що були виразниками позицій церкви і держави. Образ автора-проповідника віддзеркалює особливості середньовічного мислення, процес трансформації християнських догм на руському світоглядному та культурному ґрунті. Окремі аспекти проблеми образу автора-проповідника досліджуються у працях П. Білоуса, Г. Подскальськи, Т. Целік, В. Сулими, Д. Ліхачова,

В. Яременка, Ю. Пелешенка, В. Шевчука та ін. Як правило, дослідники звертають увагу на особливості проповідницьких творів. Натомість новизна цієї статті полягає у тому, що подається аналіз образу автора-проповідника, виділяються його специфічні риси з огляду на особливості жанру та його вплив на формування авторських позицій. Відтак, завдання статті зводяться до характеристики образу автора-проповідника у творах Іларіона Київського, Луки Жидяти, Феодосія Печерського, Кліма Смолятича, Кирила Ту-

© Сліпушко О., 2008