

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Кваліфікаційна робота магістра

**НА ТЕМУ: «РЕЛІГІЙНА ІНТЕНЦІОНАЛЬНІСТЬ ПОВІСТЕЙ
М.МАТІОС»**

Виконала студентка 2 курсу, групи 8.0358-1у-з,

спеціальності 035 “Філологія”

освітньої програми “Українська мова та література”

спеціалізації “Українська мова та література”

_____ М.Г. Юрченко

Керівник _____ канд. філол. н.,

доц. Ю.Р. Курилова

Рецензент _____ канд. філол. н.,

доц. Н.В. Горбач

Запоріжжя
2020

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет: філологічний

Кафедра: української літератури

Рівень вищої освіти: магістр

Спеціальність: 035 «Філологія»

Освітня програма: “Українська мова та література”

Спеціалізація: 035.01 “Українська мова та література”

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри української

літератури

_____ доцент Н.В. Горбач

«26» жовтня 2018 р.

ЗАВДАННЯ

на кваліфікаційну роботу магістра

Юрченко Марії Геннадіївни

(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема роботи: «Релігійна інтенціональність повістей М. Матіос», керівник проекту Курилова Юлія Романівна, к. філол. н., доцент затверджені наказом ЗНУ від «24» травня 2019 р. №782-с
2. Срок подання студентом роботи _____
3. Вхідні дані до роботи: повісті М. Матіос. Літературознавчі праці І. Набитовича, М. Еліаде, Ж. Батая, Е. Гуссерля, Т. Тебелевської, Л. Марчук.
4. Перелік питань, що їх належить розробити:
 1. Категорія сакрального у сучасному літературознавстві.
 2. Біблійні мотиви в українській літературі.
 3. Застосування теорії інтенціональності для дослідження художнього світу.
 4. Авторська свідомість як літературознавча категорія.
 5. Художня своєрідність релігійного світу у повістях М. Матіос.
 6. Творчий розвиток релігійних мотивів.
5. Перелік графічного матеріалу _____

6. Консультанти з роботи, із зазначенням розділів, що їх стосуються

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
<i>Вступ</i>	Курилова Ю.Р., доцент	07.11.2018	07.11.2018
<i>Розділ 1</i>	Курилова Ю.Р., доцент	23.12.2018	23.12.2018
<i>Розділ 2</i>	Курилова Ю.Р., доцент	27.03.2019	27.03.2019
<i>Розділ 3</i>	Курилова Ю.Р., доцент	24.06.2019	24.06.2019
<i>Висновки</i>	Курилова Ю.Р., доцент	18.09.2019	18.09.2019

7. Дата видачі завдання: 07.11.2018

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів роботи	Строк виконання етапів роботи	Примітки
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх вивчення та аналіз; укладання бібліографії	вересень - жовтень 2018	Виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	листопад 2018	Виконано
3.	Написання вступу	січень-лютий 2019	Виконано
4.	Написання першого розділу	березень-квітень 2019	Виконано
5.	Написання другого розділу	травень-червень 2019	Виконано
6.	Формулювання висновків	вересень-жовтень 2019	Виконано
7.	Оформлення роботи, одержання відгуку та рецензії	листопад-грудень 2019	Виконано
8.	Захист	січень 2020	Виконано

Студент _____ М.Г. Юрченко
(підпис) (ініціали, прізвище)

Керівник _____ Ю.Р. Курилова
(підпис) (ініціали, прізвище)

Нормоконтроль пройдено.

Нормоконтролер _____ О.А. Проценко
(підпис) (ініціали, прізвище)

РЕФЕРАТ

Кваліфікаційна робота магістра «Релігійна інтенціональність повістей М. Матіос» містить 79 сторінок. Для виконання роботи опрацьовано 69 джерел.

Мета дослідження: проаналізувати особливості релігійної інтенціональності у повістях М. Матіос.

Для реалізації поставленої мети було виконано такі **завдання:**

- розкрито сутність теоретичних проблем дослідження категорії сакрального у сучасному літературознавстві;
- досліджено специфіку інтерпретації біблійних мотивів в українському літературознавстві;
- з'ясовано особливості застосування теорії інтенціональності для дослідження художнього світу;
- охарактеризовано авторську свідомість як літературознавчу категорію;
- розкрито художню своєрідність релігійного світу в повістях М. Матіос;
- досліджено розвиток релігійних мотивів.

Об'єкт дослідження: повісті М. Матіос “Солодка Даруся”, “Армагедон уже відбувся”, “Москалиця”, “Мама Маріці — дружина Христофора Колумба”, “Майже ніколи не навпаки”.

Предмет дослідження: релігійна інтенціональність у повістях М. Матіос.

Методи дослідження. У роботі застосовано поєднання герменевтичного методу і елементів міфокритики.

Наукова новизна роботи полягає в аналізі релігійної інтенціональності у повістях М. Матіос.

Сфера застосування роботи: матеріали можуть бути використані в подальшій розробці літературознавчих проблем, пов'язаних із творчістю М. Матіос та вивченням сучасного українського літературного процесу.

Ключові слова: РЕЛІГІЯ, ІНТЕНЦІОНАЛЬНІСТЬ, МОДЕЛЬ СВІТУ, ХУДОЖНІЙ УНІВЕРСУМ, САКРАЛЬНЕ.

ABSTRACT

The qualification work of the Master "The Religion Intentionality of Noveld by M. Matios" contains 79 pages. To perform the work 69 scientific sour were treated.

The aim of the work: to analyze the peculiarities of religious intentionality in the stories of M. Matios.

To achieve this goal, the following tasks were performed:

- the essence of theoretical problems of the study of the category of sacred in modern literary criticism is revealed;
- the interpretation of biblical motifs in Ukrainian literary studies were investigated;
- the application of the theory of intentionality to the study of the artistic world has been clarified;
- the author's consciousness as a literary category was investigated;
- the artistic originality of the religious world in M. Matios' stories is revealed;
- the development of religious motives is investigated.

The object of study: M. Matios' stories "Sweet Daria", "Armageddon has already taken place", "Moskalitsa", "Maritsa's mother is Christopher Columbus's wife", "Almost never the other way around".

The subject of study: religious intentionality in the stories of M. Matios.

Research methods. The combination of the hermeneutical method and elements of mythology is applied in the work

The scientific novelty of the work lies in the analysis of religious intentionality in the novels of M. Matios.

Scope of work: materials can be used in the further development of literary problems related to the creativity of M. Matios and the study of contemporary Ukrainian literary process.

Keywords: RELIGION, INTENTIONALITY, MODEL OF WORLD, ART UNIVERSITY, SACRED.

ЗМІСТ

ВСТУП	7
РОЗДІЛ 1. РЕЛІГІЯ І ЛІТЕРАТУРА: АСПЕКТИ ВЗАЄМОДІЇ.....	10
1.1. Категорія сакрального в сучасному літературознавстві.....	10
1.2. Біблійні мотиви в українській літературі.....	21
РОЗДІЛ 2. ІНТЕНЦІОНАЛЬНІСТЬ: ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ АСПЕКТИ.....	31
2.1. Теорії інтенціональності: філософські та літературознавчі аспекти...31	
2.2. Авторська свідомість як літературознавча категорія.....	42
РОЗДІЛ 3. РЕЛІГІЙНА ІНТЕНЦІАЛЬНІСТЬ У ТВОРАХ М. МАТІОС.....	47
ВИСНОВКИ.....	70
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	74

ВСТУП

Актуальність магістрської роботи базується на потребі дослідження релігійної інтенціональності у прозі М. Матіос, адже спеціальної студії, яка б стосувалася цієї проблеми, немає. Тому видається доцільним здійснити ґрунтовний та систематичний аналіз релігійногоаспекту прози письменниці, що дає змогу розкрити ще одну грань її творчості як складової літературного процесу кін. ХХ – поч. ХХІ ст., а також сприяє дослідженню аспектів функціонування релігійного кодув українській літературі загалом.

Творчість сучасної письменниці М. Матіос, що стала знаковим явищем для історико-літературного процесу в Україні кін. ХХ – поч. ХХІ століть, хоча й перебуває у полі зору критиків та літературознавців, а проте знаходиться на початковому етапі вивчення. Розгляд окремих аспектів творчого доробку М. Матіос подано у відгуках та розвідках Я. Голобородька[14], В. Гутковського [17], С. Гірняк [13], Л. Маринчук [32], І. Насмінчук [46], Т. Тебешевської [55] та ін. Тож існує потреба всебічного аналізу прозового дискурсу М. Матіос з метою глибшого розкриття феномену її творчості.

Одним із можливих шляхів розв'язання цієї проблеми є аналіз прозового доробку М. Матіос у інтенціональному та релігійному ключі, що оприявнює нову грань творчості письменниці, заглибленої у архаїчні пласти етнорегіональної художньої свідомості. Зокрема, потреба дослідження життєвого простору крізь призму гріха, моралі обумовлена специфікою вибудованого авторкою художнього світу.

Саме дослідження релігійних мотивів як одна з перспективних та актуальних методологій літературознавства дає змогу виявити в художньому творі елементи, які не можна відшукати, послуговуючись традиційними методами його інтерпретації. Окрім того, релігійна критика здатна не лише оприявнювати приховані смисли та деталі художнього твору, а й дає змогу розкрити етнонаціональну самобутність художнього твору, вирішити проблему національної ідентичності літератури.

Мета дослідження: проаналізувати особливості релігійної інтенціональності у повістях М. Матіос.

Для досягнення поставленої мети необхідно виконати такі завдання:

- розкрити сутність теоретичних проблем дослідження категорії сакрального в сучасному літературознавстві;
- проаналізувати специфіку інтерпретації біблійних мотивів в українському літературознавстві;
- з'ясувати особливості застосування теорії інтенціональності для дослідження художнього світу;
- охарактеризувати авторську свідомість як літературознавчу категорію;
- розкрити художню своєрідність релігійного світу в повістях М.Матіос;
- дослідити розвиток релігійних мотивів.

Об'єкт дослідницької роботи: повісті М. Матіос "Армагедон уже відбувся", "Москалиця", "Мама Маріца – дружина Христофора Колумба", "Млин мерців", "По праву сторону твоєї слави", романи "Майже ніколи не навпаки""Солодка Даруся".

Предмет дослідження – релігійна інтенціональність повістей Марії Матіос.

Теоретико-методологічною основою роботи є наукові праці зарубіжних та російських вчених, присвячені дослідженню категорії релігії та її функціонування у літературі, інтенціональності, авторської свідомості І. Набитовича, М. Еліаде, Ж. Батая, Е. Гуссерля, Т. Тебешевської-Качак, Л. Марчук та інших

Методологія дослідження. У роботі застосовано поєднання герменевтичного методу, елементи міфокритики.

Наукова новизна роботи полягає у першій спробі системного аналізу релігійної інтенціональності в повістях М. Матіос.

Практичне значення одержаних результатів у тому, що вони можуть бути використані в подальшій розробці літературознавчих проблем з обраної

теми, при читанні спецкурсів і спецсеінарів з історії української літератури ХХ-ХІХ століння, при написанні курсових робіт, а також факультативних курсах з історії української літератури в школах.

Структура роботи: кваліфікаційна робота магістра складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел (69). Загальний обсяг роботи – 79, з них – 73 сторінки основного тексту.

РОЗДІЛ 1

РЕЛІГІЯ І ЛІТЕРАТУРА: АСПЕКТИ ВЗАЄМОДІЇ

1.1. Категорія сакрального в сучасному літературознавстві

Найважливішу роль у формуванні філософського, естетичного й культурологічного дискурсу відіграють категорії, які мають універсальний характер і використовуються у багатьох гуманітарних науках. Ці категорії не можуть бути зведені ані до понять, що використовуються будь-якою конкретною наукою, ані навіть до філософських категорій, завдяки яким здійснюється раціонально-теоретичне освоєння дійсності. Більш того, вони містять у собі не тільки аспект науково-раціонального знання, але й аспект знання, що має позанауковий, здебільше ірраціональний характер. Таке знання отримується завдяки релігійному одкровенню, безпосередньо в актах релігійної віри, у процесі літературнохудожньої творчості, в ірраціоналістичній філософії тощо. Прикладом таких універсальних категорій є життя, воля, людина, особистість. Вони активно використовуються у посткласичній філософії як найважливіші категорії, притаманні гуманітарному знанню. Скидання з рахунків філософської та естетичної проблематики питань, що виникають у зв'язку з використанням подібних категорій, погрожує збіднінню самого предмета філософського дискурсу, примітивізації підходу до наявних.

Сакральне як самостійна проблема розглядається істориками та філософами релігії (М. Еліаде, Ж. Батай, Р. Жірап), представниками феноменології релігії (Р. Отто, Г. Ван дер Леув), мистецтвознавцями (Т. Буркгардт), представниками окремих філософських напрямків, зокрема феноменології (М. Шелер), неокантіанства (В. Віндельбанд, Е. Кассіпер), неотомізму (Е. Жильсон, Ж. Марітен), психоаналізу (К.Г. Юнг, Е. Фром), діалектичної теології (П. Тілліх), теоретиками психоделічного напрямку (Г. Хенкок, О. Хакслі), мислителями-традиціоналістами (Р. Генон, Ю. Евола).

Окреслення структури та морфології святого, сакрального вимагає обґрунтування вибору саме латинського терміну *sacrum* для номінування

об'єкта дослідження – певної універсальної категорії та її виявів у художній літературі. Для української мови (як і для інших слов'янських) існує необхідність розрізнення терміну сакральне (як найбільш точного відповідника до латинського *sacrum*) і святе, священне – оскільки спроба вживання цих лексем як тотожних викликає певні семантичні, теологічні, аксіологічні та методологічні сумніви та проблеми.

Етимологічні характеристики лексем *sacrum*, сакральне та святе вказують на існування в діяхронічному розрізі певних елементів неспівпадання (послугуючись теорією множин), які свідчать про їх досить різні семантичні, аксіологічні прикмети та ознаки. У різних мовах поняттю того, що сакральне, дуже часто відповідає не один, а два різні терміни. У германських мовах (готське *weihs* = посвячений і рунічне *hailag*, нім. *heilig*), у латинській мові *sacer* і *sanctus*, у грецькій *hágios* і *hierós*. Будучи джерелом німецького *heilig*, готський прикметник *hails* репрезентує ідею "здоров'я, фізичної цілісності", а грецьке *hygies*, *hygiainon* = "у доброму здоров'ї". Відповідні дієслівні форми означають "зробити (когось) чи стати здоровим, вилікуватися". Те ж стосується й англійського слова *holu*, спорідненого зі словом *whole* ("цілий", "недоторканий", "непошкоджений, врятований, цілісний у своїй суті, здатний на відпірність"). Готське *hails* = "у доброму здоров'ї, той, що тішиться своєю фізичною цілісністю". Поступово дійшло до заміни первісного готського терміну *weihs* на *hails*, *hailigs*.

На думку І. Набитовича, важливим є те, що категорія сакрального містить у собі певні раціональні і ірраціональні моменти. Саме ірраціональна складова категорії святості надає їй релігійного забарвлення.

Е. Тріас вважає, що святе відноситься до того, що найбільш піднесене, до чого не можна доторкатися (на що не можна навіть "подивитися"). Сакрального можна, натомість, диткнутися; можна ним послугуватися (як предметом культу або жертви), а, отже воно може бути знищене або зужите; сакральний може означати щось, що має бути відкинуте, а навіть те, що "відразливе, відштовхуюче, зловороже" (як латинське *sacer*) [69, с. 118]. М.Еліаде наголошує

на тому, що "сакральне амбівалентне [...] в плані аксіології, адже "сакральне" у той же час є й "осквернене", або "те, що несе скверну" [22, с. 54].

Категорія *sacrum*, сакральне - одна з найзагальніших понять. Вона є виявом людського буття, людської присутності.

Саме синтетичні та синкретичні методологічні стратегії дають можливість достатньо повно виявити й окреслити різнопланові фрактальні аспекти різних генерацій цієї фрактальної системи, означити їх роль і місце в архітектоніці художнього твору. Запропонована концептуальна модель категорії *sacrum* дає можливість системно досліджувати, аналізувати й інтерпретувати її ірраціональні та раціональні вияви в художній літературі. Подібна динамічна фрактальна модель-матриця може бути застосована й для ширших культурологічних досліджень.

Видатний дослідник цієї проблеми М. Еліаде підкреслює, що відмінністю сакрального є те, що свідомістю воно виділяється як щось інше, "як абсолютно окреме й цілком відмінне, не схоже ні на людське, ні на космічне" [21, с. 16].

Сучасні студії художньої літератури неможливі без досліджень сакральних елементів, вияву релігійних понять, *sacrum*'у в письменстві. Категорію *sacrum* можна досліджувати, асимптотично підступаючи до різних рівнів її структури - через дескриптивне наближення до тих чи тих ірраціональних досвідів її переживання, містичних просторів сакрального у світі психічних відчуттів чи аналізу та інтерпретації інституційних елементів релігії, зраціоналізованих релігійно маркованих концептів (як певних ментальних сутностей), образів та символів (як своєрідних "сутностей об'єкта"). Одним із першозавдань стає створення певної моделі-матриці категорії *sacrum*, яка, з одного боку, давала б уявлення про її структурні особливості, а з другого, дозволяла б застосовувати її для дослідження виявів сакрального в художніх текстах.

Поняття *sacrum* (сакральне, святе, святість) як одна з центральних категорій релігії, один із найяскравіших елементів її ідентифікації застосовується в науці вже понад століття. *Sacrum* є однією з найважливіших

субстанцій людського існування, квінтесенцією релігійного світовідчування й буття *homo religiosus* - людини релігійної.

Важливо те, що категорія сакрального містить у собі певні раціональні й ірраціональні моменти. Саме ірраціональна складова категорії святості надає їй релігійного забарвлення.

Поняття сакральності глибоко досліджував і французький науковець М. Мосс, який звів поняття до конкретних образів у свідомості людини і, що основне, перший звільнив сакральність від релігієзнавчого контексту. На його думку "сакральні дії – це не релігійні дії. Це просто особливі дії, яким ми приписуємо властивість "незвичайності". [42, 76 с.]. Тобто сакральним можна вважати будь-що в житті людини, що виходить за межі її повсякденного життя, а саме в християнстві це найчастіше ритуально-святкові події, в яких абсолютно будь-які об'єкти, які ці дії доповнюють або входять в їх контекст, можна назвати сакральними.

Абсолютно іншої думки притримувались двоє інших вчених, відомими для нас своїми дослідженнями терміну "сакральне". Ж. Батай і М. Лейріс стверджували, що сакральність не має жодного відношення до суспільства і суспільних дій. На відміну від Мосса та Дюркгейма, які нерозривно зв'язували сакральне із суспільно-общинними діями, Батай з колегою зменшили "сакральне" до особливого індивідуального переживання [4, С. 131-147].

Ці переживання є особливими та незвичайними для кожної людини окремо, проте із загальною для всіх структурою. Ця структура базується на їх амбівалентності: з одної сторони вони притягують, з іншої – відштовхують, вони викликають одночасно як страх, так і цікавість. Тобто єдиною твердою ознакою сакральності, як стверджують вчені, є амбівалентність та еkleктичність. Проте до подібного визначення "сакрального" потрібно ставитись об'єктивно критично – під подібні риси та ознаки можна підігнати все що завгодно.

Під раціональними елементами в окресленні поняття Бога та категорії сакрального Р. Отто розуміє ті поняття й атрибути, які є "ясними й

виразними концептами, надаються до осмислення, аналізу й навіть для дефініювання. Якщо якийсь предмет, який вдається обмислити у спосіб суто поняттєвий, назовемо раціональним, то істоту божества, яку означають цими атрибутами, будемо змушені окреслити як щось раціональне і вважати релігію, яка її (істоту божества) визнає й підтримує, за релігію раціональну. Тільки завдяки релігії можливою є віра - як переконання, виражене в ясних поняттях - у протиставленні до чистого почуття" [68, 5].

Р. Отто, розглядаючи релігію співвідносно з категорією святості, сакрального, першим визначив її ірраціональні аспекти. "Пізнати щось як святе, - пише він, - і визнати за святе означає передусім здійснити особливе оцінювання, що як таке виступає тільки на фоні релігії". Категорія *sacrum* не виникає з нічого іншого й як така містить у собі "особливий елемент, який виривається з під того, що є раціональне" і є "*arretion ineffabile* (чимось невисловленим), оскільки є цілком недоступним поняттєвому окресленню" [2, 9]. Ірраціональні елементи не надаються до точного й бездоганного окреслення, раціонального аналізу й концептуальної обробки. Завдання полягає по можливості в "наближеному ідеографічному означенні якнайдетальніше усталити ці елементи - наскільки це можливо, й у такий спосіб зафіксувати у стійких "знаках" те, що мерехтить у змінному явищі чистого почуття".

Як відзначає В. Суханцева, сакральне – "це атрибутивно властиве людині відчуття внутрішньої опірності буття, з допомогою якої в хаотичній спонтанності повсякденності виникають екзистенціальні ділянки стійкості: людина отримує можливість зупинити себе в потоці, причому може зробити це навіть інтуїтивно і підсвідомо" [53].

Теорією сакрального займаються різноманітні гуманітарні науки: не тільки теологія, але і антропологія, соціологія, філософія, культурологія, психоаналіз, літературознавство. Такий довгий список можна пояснити тим, що до цих пір не визначені границі даної проблематики. Із сакрального кожна наука добуває свій матеріал і дає свою чітку концепцію. Для нашого дослідження важлива проблематика ряду теоретико-літературних проблем, які

не можна вирішувати, не беручи до уваги феномен сакральності – взаємодія літератури з міфологією, статус "речі" в літературній розповіді, природа літературної фантастики чи вигадки.

Роблячи висновок про властивості та ознаки сакрального із вищесказаного, потрібно виділити декілька основних пунктів:

1) Сакральне не доступне емпіричному пізнанню, в більшій своїй мірі воно емпіричне;

2) Сакральне являє собою трансцендентний зв'язок людини і божественного;

3) Сакральне є таємним і, в першу чергу, амбівалентним;

4) В сакральному закладена величезна сила, яка впливає на поведінкову природу людини.

В літературознавчих дослідженнях слід звернути особливу увагу на особливості й відмінності у співвіднесеності лексем *sacrum* та *святе* й відповідно до цього обирати різні методологічні підходи і стратегії аналізу та інтерпретації їх подання й функціонування. Будь-яка релігійна концепція світу передбачає розподіл світу на сфери *sacrum* (як сферу надприродних вірувань і обрядів) та *profanum* (профанного, світського). Р. Каюа зазначає, що *homo religiosus* - це людина, для якої існує дві взаємодоповнювальні сфери: перша, де вона може діяти без страху і тремтіння, але де її діяльність зачіпає лише зовнішній бік особистості, і друга, де почуття внутрішньої залежності вгамовує, стримує і скеровує кожне з її поривань. Варто визначити основні риси сакрального, зокрема те, що сакральне як усталена чи тимчасова ознака може належати деяким речам, певним особам, деяким часовим відрізкам та місцям. Кожна така річ чи істота не мусять змінювати свого зовнішнього вигляду, трансформуватися, лише "починаючи від даного моменту, відповідній зміні підлягає спосіб, у який поводяться з нею ... Вона викликає почуття віри й поваги, подає себе як "заборонена". Контакт із нею стає небезпечним".

Протилежність між тим, що святе, та тим, що світське, є первісним і засадничим протиставленням у всіх релігіях.

Водночас *sacrum* та *profanum* розглядається загалом як опозиційна, але не обов'язково протиставна пара. Латинське *fanum*, *fani* - це ще одне окреслення святості, освяченого локусу. У первісному значенні терміном *fanum* означалася процедура освячення місця під святиню, а надалі - і саму святиню. Отже, *profanum* - це місце перед святиною. Такий локус залишається під її омофором, однак до нього не стосуються ті заборони та обмеження, які діють у самій святині. Цьому локусові притаманні несакралізовані, звичайні закономірності. Сакральне для *homo religiosus* завжди залишається єдиною реальністю. Профанне народжується з нього й завершує в ньому свій колообіг. Негативних конотацій термін *profanum* набуває лише у III віці до Р. Х. у Плавта, тобто починає означати те, що не священне.

Звичайно, профанне відмічене лише негативними рисами по відношенню до сакрального. В порівнянні з ним воно здається дуже бідним, убогим та позбавленим справжності існування, так як її позбавлене небуття перед лицем буття. Але це так зване "активне небуття", яке веде до деградації, розорення тої повноти, в порівнянні з якою воно визначається. Саме тому потрібні непорушні кордони, які б дозволяли повну ізоляцію сакрального від профанного, адже будь-яка пряма взаємодія смертельна як для першого, так і для другого. "Ці два види речей не можуть наближатись один до одного і при цьому зберегти свою природу" [8, 49 с.]. Але і сакральне, і профанне потрібні для здорового розвитку нашого життя: одне, як фундамент і середовище, в якій воно розвивається, а інше – як невичерпне джерело, яке її творить, підтримує та оновлює.

У бутті людини релігійної постійно відбувається взаємне спілкування з сакральним, яке набуває різних форм: *sacrum* певним чином втручається, входить у людське буття (через ієрофанії, дива, в оніричних візіях); людина релігійна знаходить вхід у сферу *sacrum*'у, зокрема через культи та ритуали. Ритуал певним чином упорядковує сферу буття, служачи як для повернення в

сакральний час і простір, так і для підтвердження та підтримання ладу *Universum*'у.

У словнику В.І. Даля слово "святий" трактується в християнському сенсі так: "Духовно й морально непорочний, чистий, зроблений; усе, що стосується Божества, істини, віри; предмет найвищого шанування, поклоніння нашого; духовний, божественний, небесний" [20, с. 161]. На сторінках цього словника можна чітко уловити суттєву різницю між язичницькими та християнськими уявленнями про сакральне. Язичницька сакральність виражалася насамперед в обожнюванні сил природи. Сакральне визначалося передусім у матеріальному зростанні, "плодоносності", достатку. Це була сакральність землі й усього, що на ній росте; сакральність творчих сил сонця, дощу, вітру й інших стихій.

Релігійна людина повертається в цей сакральний час завдяки ритуалам. Ця єдність сакрального часу та простору (введемо новий термін і назвимо таку єдність сакрохронотопом) - фундаментальний, первинний релігійний прадосвід людини релігійної.

Серйозну проблему в сучасних літературознавчих дослідженнях становить ототожнення моральності з релігією, яке має своє закорінення в ідеях І. Канта. Досліджуючи ціннісно-поведінкові характеристики героїв, варто враховувати, що така різниця полягає у предметі та цінностях, які реалізуються в кожному з цих випадків. З.Здобицька наголошує, що предметом морального акту є "людські особи (і сам суб'єкт морального переживання)", а в релігійному переживанні суб'єкт "зорієнтований на особу трансцендентну. Якщо ж це навіть і стосується людської особи чи самого себе, то завжди з перспективи та огляду на особу трансцендентну". Водночас у першому та другому типах діяльності людини реалізуються різні цінності: у моральних актах - добро, у релігійних - святість. Слід враховувати також релятивний характер морально-етичних цінностей, їх плинність і трансформацію в різних культурно-історичних контекстах.

Дослідження літературної сакрології можна проводити на різних типологічних рівнях:

- 1) на генологічному (родів, жанрів), морфологічному (структури твору, її трансформації, архітекtonіки, інтертекстуальності та глокалізму);
- 2) на тематологічному (тем, сюжетів, мотивів, фабул).

У християнському *sacrum*'і "зв'язок із Біблією поступово ставав слабшим і поряд із *sacrum* біблійним поставав *sacrum* літературний", який творився за допомогою тих засобів, що ним володіє кожне мистецтво, *sacrum* "слабше окреслений, близький до того, про яке говорить сучасне релігієзнавство". Часто "на пограниччі релігії і фольклору, інколи в широкому колі різноманітних асоціацій, постають теми, мотиви, легенди та міфи, які творять нові сакральні цінності, знакові в певному культурному колі, але передусім обов'язкові в межах власного світу літератури". У другому колі шлях пошуку лежить "від запозиченої сакральної теми до креації сакрального, від традиційної "поверхневої" інтерпретації до пошуку глибинних смислів". У третьому (ідейно-тематичному) колі важливими стають студії над морально-етичними проблемами як невіддільної складової *sacrum*'у - проблемами святості та гріха, добра та зла, оскільки "досягають вони найглибше, доходять до самої істотності людства, виходять назустріч людському неспокою, болю, трагедіям, стаючи через це шансом для самої літератури, цінність якої залежить, між іншим, від дозрілого бачення екзистенціальної ситуації людини". Четвертим колом є вияви теологічної проблематики у творі, яка знаходить вираження й у позиції реципієнта, оскільки він також становить ту "інстанцію що виявляє, стає співучасником творення зовнішнього та внутрішнього теологічного смислу твору". При цьому означення "теологічний" слід, природно, розуміти якнайширше, бо "завжди йдеться перш за все про людину, яка переживає свою віру, про взаємини людини та Бога", про містичний досвід таких взаємин. П'яте коло можна було б означити релігійністю художньої літератури, оскільки віднаходимо в ній те, що з боку митця "можна було б назвати сакральним баченням світу та людини. Баченням і розумінням; інтерпретацією". Шосте коло - найширше, найістотніше, однак і найдискусійніше. Ідеться про пошук найглибших Таїн сакрального, про відкриття людині того, що невиражальне

дискурсивною мовою, привідкриття того, що лежить під поверхневими шарами реальності, до Таїни остаточної - самого існування: через багатозначну метафоризацію, аналогії, антитези, парадокси, метафори, алегорії, символи, міфи.

Різні типологічні рівні передбачають своєрідні макро- та мікропідходи до літературознавчих досліджень категорії *sacrum*: перший такий підхід назвімо умовно розглядом проблем у телескопі літературознавчих макронаближень. Так можна окреслити метафоричне бачення підходу до матеріалу, що залучається для аналізу, імен і текстів, які розглядаються під різними ракурсами і з різних фокусних відстаней; при такому макропідході аналізуються та інтерпретуються глобальні проблеми. Такий макропідхід дає можливість, ніби у своєрідному літературознавчому телескопі, побачити певну модусну множину, цілісність або окремі ділянки літературних об'єктів різної величини, шукати закономірності й особливості їхнього синхронного або діахронічного існування в літературному процесі - у контексті пошуку виявів та існування в них сакрального. Найчастіше такий підхід застосовується на генологічному, морфологічному рівнях та на рівні літературних епох, течій, напрямків, стилів та поезики. Другий підхід – це розгляд категорії сакрального або окремих її виявів (знову ж удаючись до метафорики) під мікроскопом літературознавчих мікронаближень, поданий науковими дослідженнями, в яких превалює рух літературознавчого зближення не до макроструктур, що поєднують у собі дослідження корпусу текстів різних літературних періодів, стильових епох чи певного шерегу авторів, об'єднаних за якимись певними творчими критеріями (як це задекларовано у першому випадку); при цьому - другому підході - розглядаються певні аспекти, наприклад, тематологічного рівня в літературній творчості тих чи тих митців. Отже, у цьому випадку, ідучи далі шляхом метафоризації процесу літературознавчого пошуку, маємо справу зі своєрідними мікронаближеннями, розглядом окремих мікроперіодів історії літератури, творчості окремих митців і навіть окремих художніх творів.

Застосування в літературознавчому дослідженні *sacrum*'у одного або навіть кількох різних методологічних підходів до його структурних компонентів дає можливість створити одно або двомірну проекцію певного виду поверхневої структури. Лише комбінаторне застосування методологічних підходів до елементів поданої вище моделі-матриці може подати трьохмірну або й *n*-мірну модель більш глибокої структури. Водночас такий комбінаторний підхід стає заборолом перед редукуванням повнозначних вихідних сакральних елементів, що їх дослідник намагається виявити в художньому тексті, перед їх спрощеним трактуванням. Але найголовніше - такий підхід стає верифікаційним ситом, яке відсіює можливі надінтерпретації, невластиві підходи, даючи на виході одну з моделей глибокої структури, яка своєю чергою дозволяє рухатися в напрямку більш глибокої структури, останньої на теперішньому етапі дослідження. Перехід від досліджень окремих релігійних феноменів (тем, образної системи, мотивів Нового Заповіту, Тори, Корану тощо) до пошуку ширших виявів *sacrum*'у в художньому тексті дає можливість переходу до нових моделей глибоких структур. Залучення нових сакральних феноменів художнього тексту - це та складова наукового пошуку, яка при застосуванні гетерогенних методологічних підходів перетворює окреслену й уконституційовану глибоку структуру на одну з кількох поверхневих структур і стає лише проміжною ланкою в напрямку побудови чергової глибокої структури, переходом від попереднього коду до метакоду. У цьому й полягає процес наукового літературознавчого пошуку, у цьому насолода від наукового пізнання, захоплення від наближення до досягнення людського та божественного, профанного та сакрального.

Отже, подібний глибокий аналіз сакралізації та відносин сакрального та профанного дозволяє нам відповісти на багато логічних запитань, які б могли з'явитись у зв'язку з векторним розвитком дослідження, проте залишитись без відповіді. Розуміння сакрального як явища та сакралізації як процесу у співвідношенні із світом профанного дозволяє нам зрозуміти, в чому саме полягає сутність "десакралізації", що саме десакралізується і в чому

полягає відмінність від природньо-профаним та десакралізованим. Звичайно, претендувати на повне та всезагальне охоплення взаємовідносин профанного та сакрального у цьому підрозділі досить важко, оскільки величезна кількість проведених досліджень і написаної літератури накладає певні обмеження на дослідника. Та в даному випадку завдання статті було виконано в повній мірі, адже нас цікавило лише одне відгалуження цих взаємовідносин, що пов'язане напряду із десакралізацією в культурі та літературі.

1.2. Біблійні мотиви в українській літературі

Світова культура у всі часи постійно зверталася і звертається до християнських текстів, намагаючись з їх допомогою глибше зрозуміти людину, світ її думок, суперечливу сутність буття. Біблійний матеріал у різних формах його вияву активно використовується композиторами, скульпторами, художниками і письменниками. Вважаю доцільним саме на огляді біблійних мотивів, сюжетів, образів у літературі зосередити нашу увагу. Спробуємо зацентувати на тому, як автори використовували біблійний матеріал у своїх творах від найдавніших часів до сьогодення. Слід зазначити, що від початків письменства українське художнє слово жили християнські ідеї. Вони формували естетичну основу літератури.

Біблійні сюжети та образи завжди активно використовувалися українськими митцями – скульпторами, графіками, малярами, композиторами, режисерами театру, письменниками. Вплив біблійних книг на літературні твори українського письменства був надзвичайно плідний і дуже значний. Воістину немає жодного великого письменника, який би хоч раз та не звернувся до змісту Біблії. Теми, ідеї, образи її розробляли кожен по-своєму українські письменники — від Вишенського до сучасних авторів.

Кожна епоха має власне розуміння історії літератури та історико-літературного процесу. Радянська доба відтворила міф про цілковиту незалежність культури та літератури від впливу релігії і тому воліла не говорити про твори, основу яких складали біблійні образи і мотиви.

Слід зазначити, що від початків письменства українське художнє слово живили християнські ідеї. Вони формували естетичну основу літератури. З далеких епох дійшли до нас твори на церковно – релігійну тематику, написані з метою поширення християнства. Найраніша пам'ятка давньої літератури "Слово про закон і Благодать" Митрополита Іларіона поклала початок релігійним філософським роздумам і моральному вченню: "Народилась Благодать і Істина, а не Закон". Перша частина твору – це похвала Богові, який не забув про людей і постраждав за них, для їх спасіння. Іларіон вибудував свою градацію розуміння Закону і Благодаті: втіленням Закону є Ст. Завіт, це – рабство, уособлене в образі рабині Агар. Благодать – Новий Завіт, символ якого – вільна Сара. Прилучившись до благодаті, тобто до світла, народи стають вільними. Закінчується твір довершеним зразком жанру молитви на давньоруському літературному ґрунті. М. Грушевський про цей твір говорив як про величну пам'ятку, у якій теологічний виклад побудований з цитат Св. Письма і адресований до розуму читача. "Слово про закон і Благодать" у порівнянні з післязолотоуствою творчістю має свій оригінальний смак і стиль. Автор вливає новий зміст до візантійських форм, надає нову силу і виразність релігійним поняттям та тезам. Іларіон "творить річ єдину в своїм роді, яка не повторюється більше і залишається вічним набутком скарбниці не тільки нашої, але і світової"[16].

Велетенською енциклопедією подій у Київській Русі до кін. XIII ст. постає Літопис Руський, а зокрема найдавніше літописне зведення "Повість врем'яних літ" (1039 – 1118 рр.). Цей літопис – один із перших філософських творів, де подано роздуми про світ і життя, витримані в дусі християнської ідеології. Саме там знаходимо твір "Повчання дітям" В.Мономаха, де автор розкриває зміст моральних принципів виховання, закладених у Біблії. Дидактична частина "Повчання" має релігійно – моралістичний характер. Є. Маланюк, даючи оцінку творові, зазначив: " особа автора з'являється нам тут... християнським гуманістом. Та проблема, що з нею змагався князь Володимир –

вартість людського життя у зв'язку з заповіддю "не убий" – радикально розв'язана його правнуком Володимиром Мономахом.

Відгомін "Повчання дітям" знаходимо у XX ст. у "Заповіті" Патріарха Й. Сліпого, а саме вислів, запозичений у В. Мономаха, "сидячи на санях", Патріарх вживає 6 разів. Це свідчить про тяглість традиції у нашій літературі: давня література живить сучасне письменство. Визначною пам'яткою оригінальної літератури XII – XIII ст. був "Києво – Печерський патерик- це перша збірка агіографічних оповідань у давній українській літературі, написаний з метою утвердити київську релігійно – містичну традицію як духовне осердя українства. Пам'ятка житійної літератури вплинула на становлення духовної поезії, мала цілу низку видань у XIX ст., зокрема перевидана минулоріч у Львові (вид-во "Свічадо"). М. Грушевський назвав Патерик "золотою книгою" українського письменного люду. Про цей період життя в Україні М. Костомаров говорив: "держалась закону Божого і всякий, заїхавши в Україну, дивувався, що ні в одній стороні на світі так щиро не моляться Богу"[16].

Україна у II пол. XV ст. стає на новий шлях духовного розвитку. Настає епоха високого Відродження. Тут важливе місце посідає поезія, що творилась латинською, польською, старослов'янською мовами. У цих зразках, окрім інших тематичних напрямків, розвивається і християнська тематика. Цьому сприяла діяльність церковно – релігійних братств. Зокрема активно діяло Львівське братство, у такому просторі творилось і художнє слово. Духовна атмосфера сприяла діяльності таких письменників, як Лаврентій та С. Зизанії, Ю. Рогатинець, Ю. Дрогобич, П. Русин, С. Кленович тощо. Вони залишили глибокий слід у нашій літературі. У II пол. XVI- I пол. XVII ст. у літературі панівним жанром є полемічна проза. Усі ці твори мали церковно – релігійне забарвлення, сповнені суперечок про догми християнської віри. Українське полемічне письменство неоднорідне. На сьогодні нам відомі понад 150 різних за змістом, ідейним спрямуванням творів. Написані вони представниками обох гілок віри. Перша українська полемічна книга – "Ключ царства небесного"

(1587) Г. Смотрицького. Відомі твори Івана Вишенського, якому дав високу оцінку І. Франко, назвавши його "непідкупною совістю українського народу, котрої голос непідкрашений і різкий... інколи бував занадто строгий, але все щирий і в основі правдивий.

Літературний процес XVII ст. розвивався за своїми суспільними, політичними та художньо – естетичними законами. Релігійна література у цьому періоді відіграла значну роль у поступі народу. Вона, за словами проф. Т. Салиги, "вибудовувала людину, очищала її душу, оздоровлювала її мораль, загартовувала духовну плоть"[10]. Релігійна лірика найбільше представлена віршами різдвяного та великоднього циклів. Їх авторами були Д. Туптало, К.Транквіліон – Ставровецький, П. Беринда та ін. Лірика різдвяного циклу співзвучна зі сценами вертепу. Багатою є поезія великодньої тематики. Через твори І. Галятовського зокрема ("Ключ розуміння") яскраво звучать мотиви, присвячені Богородиці. До цього періоду належить відомий сьогодні твір "І зійшла зоря вечорова, над Почаєвом стала" (1742 р.) надрук. в Почаєві) – один з найпопулярніших творів про Почаївську ікону Богородиці. Бароковий текст насамперед релігійний, з присутністю Бога.

Яскравою постаттю у XVIIIст. в українській літературі став Г. Сковорода. Уся творчість просякнута біблійним образами , бо виросла з кореня, яким було Святе Письмо. В. Войтович зазначає: "Твердо переконаний, що у земному світі всюди невидимо для земних очей присутній Дух, який уособлював Бога, Сковорода саме йому віддав першість, вищість і проводирство"[10].Його богословське трактування біблійних образів, тем, мотивів особливе, позначене непересічною особистістю. Процесом наближення людини до Бога філософ вважає самопізнання. І результатом цього має стати преображення людини, саме у цьому Г. Сковорода бачив сенс людського життя і викладав це у своїх філософських трактатах. "Світ, природа для Сковороди – в Бозі. Також і буття людини – в Бозі. Усе наше пізнання є, по суті, Богопізнання. Час життя і все інше знаходиться в Бозі"[67]. Сковорода наголошує на очищенні серця "Треба, щоб серце стало доброю нивою і прийняло в себе зерна вічності. А зерна

вічності – це слова Божі, написані перстом Божим на серці. Пізнання Біблії, за Сковородою, є шляхом до самопізнання. А самопізнання допомагає досягнути щастя і душевний мир. Блаженної пам'яті Папа Римський Іван-Павло II був обізнаний з творчістю Г. Сковороди і вважав, що "Тільки людина, глибоко просякнута християнським духом, могла мати таке натхнення".

Біблійні мотиви після Г.Сковороди продовжив у літературі Т.Г. Шевченко Творчість Кобзаря до сьогодні є об'єктом вивчення не лише з точки зору релігії, а й культури загалом. Питання Шевченкового ставлення до Біблії висвітлювали українські шевченкознавці не раз. Аналізуючи і переосмислюючи життя поета, його творчість, дослідники намагалися пояснити релігійне мислення та світогляд письменника.

Непересічною особистістю XIX ст. був І. Франко. Біблійні образи, сюжети знаходимо у його творчості. Зацікавлення Св.Письмом письменник демонстрував у публіцистичних творах. У 1904р. написав розвідку "Поема про створення світу", де аналізував моменти зі Старого та Нового Завітів, трактуючи їх з погляду тогочасної історичної, філологічної та природознавчої наук. А у 1908р. написав працю "Сучасні дослідження над Святим Письмом", автор намагався викласти для читацького загалу ті знання про Біблію, які накопичила у той час світова наукова критика. І. Франко зібрав, опрацював та видав українські апокрифічні оповідання. В оригінальній творчості письменника переважають старозавітні образи: Мойсея в одноіменній поемі, де поряд із головним героєм виступають біблійні постаті Авірона і Датана; образ Каїна у поемі "Смерть Каїна". І. Франко часто використовує у своїй творчості жанр притчі, що також перегукується зі Св.Письмом. Так у збірці "Мій Ізмарагд" (сама назва Ізмарагд запозичена з давньої літератури) чимало творів тематично пов'язані з Біблією. Це вірші-паренетікони, притчі, наприклад, "Притча про віру", "Притча про покору" тощо.

У цих творах поети XX ст. по-різному інтерпретують біблійні сюжети. У творчості П. Тичини, Б.-І. Антонича, П. Филиповича, М. Філянського представлені біблійні оповіді про створення світу, Адама і Єву, Каїна і Авеля,

про розбещеність людей, про потоп. Матеріал з Біблійних книг Вихід, Левит, Рут, Йова представлено поезіями Б.-І. Антонича, П. Карманського, П. Тичини, Т. Осьмачки. Окремою групою можна виділити псалми і молитви, писані українськими авторами першої половини ХХ ст. Ці вірші виявляють вічну потребу людини спілкуватися з Богом[10]. А у творчому доробку Б.-І. Антонича є ціла збірка духовної поезії "Велика гармонія". У ній відлунюють окремі елементи "Саду божественних пісень" Г. Сковороди, а також образність ранніх релігійно-забарвлених текстів П. Тичини. У літературі 20-50-их рр. годі шукати біблійних образів, мотивів, сюжетів. Сімдесят років українська культура відділена від релігії, була позбавлена пам'яток християнської традиції. З художньої літератури того часу вилучено не лише біблійні теми і сюжети, але й будь-які згадки про Біблію чи Бога.

Радянські дослідники й цензура старанно обминали навіть згадки про релігійність класиків української літератури, нав'язуючи читачам думку про їхній войовничий атеїзм.

Наукова новизна монографії В. Антофійчука "Євангельські образи в українській літературі 20ст" [3] насамперед визначається моментом звільнення національної літератури від ідеологічних кліше радянської доби, і тут учений услід за такими дослідниками біблійної тематики, як І. Бетко, В. Сулима розглядає використання біблійних, насамперед євангельських причт та образів з точку зору, яка відрізняється від радянських поглядів і стандартів.

У своєму дослідженні В. Антофійчук здійснює спробу розглянути закономірність і своєрідність використання ідей та образів Нового Заповіту українською літературою, проаналізувати контекст засвоєння євангельського сюжетно-образного матеріалу.

Вона також підкреслює, що період кінця ХІХ — початку ХХ ст. в освоєнні Біблії українською культурою був особливо інтенсивним, позначеним "яскравим індивідуально-творчим забарвленням".

На підставі аналізу цілого корпусу текстів ("В Різдвяну ніч" Н. Королеви, "На полі крові" Л. Українки, "Ціна крові" С. Черкасенка, "Юда"

О. Кобилянської, "Сад Гетсиманський" І. Багряного "Смерть Юди" Р. Іванчука) автор детально аналізує модель біблійського героя, образ якого найчастіше використовується в українській літературі – образ Іуди.

В. Антофійчук підсумовує: "Літературний Іуда, створений українською культурою, характеризується складною моделлю онтологічних, аксіологічних та поведінкових орієнтирів, які відображають національне, активно орієнтують його в план загальнолюдського.

Яким є результат трансформації в українській літературі євангельських образів Понтія Пілата, Варавви, Йосипа Аримафейського, Ірода, Марії Магдалини, та які реакції він викликає, намагаються дослідити сучасні українські науковці.

Канонічні тексти свідчать про неоднозначне і досить суперечливе ставлення до Месії учнів, простого люду і прямих антагоністів (Ірода, Понтія Пілата та ін.). Кожен з цих образів універсальний, багатоплановий, він характеризується різнополярністю інтерпретацій загальновідомих конфліктів, колізій та ситуацій. Українські письменники розраховують, що читач, знайомлячись з певним персонажем, не лише осягне його морально-психологічну суть, а й здогадається про "правила", за якими цей образ створено.

Особливу естетичну функцію в художній тканині поеми І. Драча "Чорнобильська мадонна" "відіграють символи, зокрема біблійно-християнська символіка". Вона допомогла Драчеві усталені, традиційні найзагальніші категорії філософського спрямування наповнити новими реаліями доби [56, с.278-279].

Таким символом у письменника є, передусім, образ Божої Матері як втілення співчуття до страждань українців, охоплених чорнобильським апокаліпсисом, як захисниці й уособлення немеркнучого світла любові й очищення душі.

Звертається поет також до біблійної символіки хреста розп'ятого. Переосмислюючи біблійну символіку хресного розп'яття, І. Драч подає

чорнобильську трагедію через призму особистісних переживань. Митець психологічно тонко відбиває фізичну муку і жах ліричного героя від катастрофи [56, с.281]. Він не знаходить ніде притулку, втікаючи від чорнобильської біди, втіленої в образі вогненного хреста. Герой не може втекти від страждань, фаталістичної погоні вогненного хреста "на всі небеса". Розпач і жах від невідворотності і скрізь присутності хреста у тексті нагнітається, підсилюючи заціпеніння людини, яка опинилася в зоні великого лиха. Головна причина муки ліричного героя в тому, що в цій апокаліпсичній картині в епіцентрі катастрофи, полум'ї вогненного хреста палає людський син.

Дослідник творчості І. Драча А. Ткаченко зазначає, що поет трансформує біблійну символіку: людський син уподібнюється на Божого Сина, розп'ятого на хресті за людські гріхи. Біблійний час, час вічності стає часом теперішнім, відтінюючи сьогоденні події. Поет переосмислює біблійні мотиви ("атомні цвяхи", "огненний хрест"), адаптує християнську міфологію в часовому просторі другої половини 20 ст. і змальовує картину загибелі сина, яка переростає в опис страти Христа. У руки новітнього Христа забито "атомні цвяхи". Але це уже сьогоднішня страта сина людського, ліквідатора чорнобильської пожежі, в огненному колі хреста, допомогти якому ніхто не може, навіть батьківська любов [56, с.291-291].

Трансформація біблійного мотиву сприяє необхідному розумінню тексту поеми сучасним читачем, зокрема, письменник об'єднує процес розп'яття із спаленням — хрест-бо вогняний.

Наслідки екологічної трагедії України грандіозні: йде генетичне виродження української нації. Ця тема розкривається у вірші-фрагменті "Хрещатицька Мадонна", в якому висвітлюється проблема материнства і його втрати внаслідок чорнобильської біди. У Біблії розповідається, як Ірод хотів убити сина Діви Марії, яка перенесла великі страждання і переслідування. Драчева мати переносить невимовні муки й божевілля, втративши свого сина, а тому поет освячує українську жінку, називаючи її Божою Матір'ю, Хрещатицькою Мадонною. Іродівські сили, це новітні дітовбивці, призвідці

екологічного лиха, спричинили смерть дитини Хрещатицької Мадонни, перервали естафету роду.

Ще одна біда спіткала людей під час аварії: тисячі з них втратили батьківське гніздо. Викликана цим психологічна драма змальована у вірші "Вічна материнська елегія", який перегукується з поемою Тичини "Скорбна мати". "В поняття Матері ми вкладаємо триєдиний сенс. Це Мати-Богородиця, яку українці обрали своєю заступницею. До неї звертаються в молитві, в поезії, в піснях... Це і мати-Україна. Врешті — це земна Мати, яка дає нам життя, мудро формує наші почуття, наші устремління, творить людину". У центрі обох творів жінка, яка є певним антиподом своєму синові. Марія із "Скорботної матері" заперечує думку, що розп'яття Ісуса Христа змінить на краще життя розірваної міжусобицями громадянської війни України ("Не будь ніколи раю у цім кривавім краю"). Мати з поеми Драча теж не розуміє сина, який насильно забирає її з рідної чорнобильської зони [56, с.293].

На тлі світових катастроф живуть герої В. Барки, автора роману "Рай". Крізь побутові сцени, як то буває лише в істинно великого майстра, щоразу прозирають речі справді таки глобального характеру. Цьому завданню підпорядкована оптимально розроблена автором художня концепція життя.

Це передусім світ Божий, тобто — в розумінні письменника — ідеальний, гармонійний, — усе те, що приносить людині насолоду, робить її щасливою.

Автор пропонує антитезу "пекло — рай" (світ Божий — "революційних хірургів"). Альтернативний Божому "рай" — "царство сатани". Править ним той, "хто став на місці Бога і сонця". Сценарій цієї перебудови світопорядку в уяві героя-християнина мислився так: "сатана замикає Бога в центрі пекла, а сам сідає на троні неба. Скрізь відбуваються радикальні зміни. Душогуби, кати, зрадники, кровопивці, облудники, розпусники і сила їм подібних, розсідаються у високих сферах, квітучих садах колишнього раю, надягають золототкані хітони, прикриваються вінками троянд.

Також в українській літературі широко використовували біблійські сюжети та євангельські притчі Т. Шевченко ("Притча про блудного сина"),

І. Франко ("Мій Ізмарагд"), В. Яворівський ("Оглянься з осені"), Є. Гуцало ("Позичений чоловік"), Б. Олійник ("Сім").

Так, наприклад, Т. Шевченко часто звертався до біблійних мотивів, до псалмів старосєврейських пророків. Саме звідси він брав теми для своїх творів, епіграфи. У псалмах та легендах євангельських поет-демократ бачив багато справжньої поезії. Звідси і черпав він матеріал для своїх творів, переспівував їх. Помисли легендарних пророків або біблійні мотиви доводили, що людська праця – це краса, справедливість і любов. Шевченко звертався до Біблії як до літературного твору, а не як до святого письма; звідси він брав образи, мотиви і сюжети, створюючи поезії актуального громадського спрямування – антицарського, антикріпосницького, революційного змісту. Такі твори, як "Подражаніє 11 псалму", "Марія", "Осія, глава XVI", "Царі", "Подражаніє Іезекіїлю", "Ісайя. Глава 35" мають одверто революційний зміст.

У образі Бога він показує ідеал святості, а Марія – рідна мати, мати земля, ненька-Україна. У образах німих рабів автор зображує простий люд, який терпляче зносить всі знущання панівної верхівки.

Отже, біблійні мотиви та образи присутні у нашому письменстві в усі часи: від найдавніших часів до сьогодні. Проте вони, як і література загалом, зазнали еволюції від монументального стилю у давній літературі до постмодернізму у сучасній культурі.

РОЗДІЛ 2

ІНТЕНЦІОНАЛЬНІСТЬ: ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ АСПЕКТИ

2.1 Теорії інтенціональності: філософські та літературознавчі аспекти

Поняття інтенціональність (від лат. *intention* – намір, прагнення) – центральний термін феноменологічної філософії, засновником якої вважається Е. Гуссерль. Втім, слід зауважити, що сам термін "інтенціональність" має довгу історію. Вже в античні часи інтенціональність розумілася як категорія філософії: римський мислитель-стоїк Сенека називав так один із способів руху душі (*motus animi*) [43, с. 89]. Це поняття використовувалося також в арабському аристотелізмі та середньовічній схоластиці: зокрема, Тома Аквінський вважав інтенціональність "одним із засобів інтелектуального пізнання, актуалізації потенцій інтелекту за допомогою осягнення об'єкту свідомості" [43, с. 89]. Саме Аквінат першим звернув увагу на уможливленний образ чи ідею, що постає як репрезентація предметності (абстрактної і конкретної), на яку спрямовано свідомість і яку можна назвати інтенціональною предметністю.

Цілком природно, що в добу Просвітництва, з характерним для неї раціоцентризмом та потягом до об'єктивного, термін "інтенціональність", що пов'язаний із суб'єктивною проекцією об'єктів у свідомості, виявився на маргінесі філософських рефлексій. У XIX столітті поняття інтенціональність знову було введено у науковий термінообіг німецьким мислителем Ф. Brentano. У своїй роботі "Психологія з емпіричної точки зору" він стверджував: "Будь-який психічний феномен характеризується за допомогою того, що середньовічні схоласти називали інтенціональним (або ж ментальним) внутрішнім існуванням предмета, і що ми, хоч і в дещо двозначних виразах, назвали б ставленням до змісту, спрямованістю на об'єкт (під яким тут не повинна розумітися реальність), іманентною предметністю" [6, с. 33]. Brentano розмежував реальні та ментальні (або ж інтенціональні) предмети, при цьому сфера існування останніх – це людська свідомість.

Е. Гуссерль запозичив термін інтенціональність у Ф. Brentano та зробив його ключовим поняттям феноменологічної філософії. Він вважав інтенціональність "всезагальною основною властивістю свідомості – бути свідомістю про щось" [17, с. 96]. Гуссерль завжди акцентував процесуальний, динамічний характер інтенціональності, використовуючи поняття "інтенціональна робота", "інтенціональний синтез", "інтенціональність, що конструює" [17, с. 110, с. 122, с. 178]. Саме як результат цієї діяльності у свідомості виникають смислові феномени, тобто суб'єктивні форми, у яких світ репрезентується у свідомості людини. Тож індивід завжди має справу із феноменами власної свідомості, а не з предметами реального світу. З цього також випливає, що спрямовуючи власну свідомість на певний предмет, людина завжди наповнює його ментальну проекцію своїм індивідуальним змістом, а отже, джерелом смислів завжди є людська свідомість.

Ідеї феноменологічної філософії суттєво вплинули на розвиток літературознавства. Як стверджує О. Туришева, "в основі універсальної феноменологічної теорії літератури лежить уявлення, полемічне по відношенню до догайдеггерівської герменевтики: твір не є самостійним, замкнутим у собі і об'єктивно даним естетичним об'єктом; твір є феноменом свідомості, продуктом і результатом її діяльності" [58, с. 88]. Феноменологія, до розвитку якої у XX–XXI століттях долучилися екзистенціалісти Ж.-П. Сартр, А. Камю, М. Мерло-Понті, засновник структурної феноменології Р. Інгарден, представники констанцької школи рецептивної естетики В. Ізер та Г.-Р. Яусс, основоположник феноменологічної герменевтики П. Рікер, літературні критики з університету Баффало Н. Голланд, Г. Ліхтенстайн та М. Шварц, сформуvala наукову парадигму літературознавства, в рамках якої виник цілий ряд течій.

Термін "інтенціональність" досить активно застосовується в різних феноменологічних течіях літературознавства. При цьому виділяється авторська інтенціональність, яка забезпечує креативний акт творення артефакту красного письменства, та читацька інтенціональність, яка визначає цілісність та характер рецепції художнього тексту, написаного автором.

Слід зауважити, що в рамках феноменологічного підходу існують групи течій, що фокусуються на різних типах інтенціональності. Так, приміром, метод екзистенціального психоаналізу Ж.-П. Сартра та дослідження Женевської школи "критиків свідомості" (М. Реймон, А. Беген, Г. Башляр, Ж. Пуле, Ж. Старобінський, Дж.Г. Міллер та інші) ставили за мету реконструкцію авторської свідомості на основі тексту. Представники американської рецептивної школи (лідер С. Фіш) та школи критиків із університетуБаффало (Н. Голланд, Г. Ліхтенстайн та М. Шварц) фокусувалися виключно на читацькій інтенціональності, оскільки, як і Гуссерль, вважали, що мистецький твір не існує об'єктивно, а народжується лише внаслідок рецепції. Своєрідне поєднання цих двох підходів відбулося у феноменологічному аналізі Р. Ингардена та роботах німецької рецептивно-естетичної школи (інша назва Констанцька школа), які, визнаючи об'єктивне існування тексту, вважали його продуктом авторської інтенціональності. При цьому текст перетворюється на твір (тобто наповнюється новими суб'єктивними смислами) лише внаслідок його сприйняття реципієнтом.

Поняття "інтенціональність" та "інтенційність" використовуються як синонімічні, тож на часі постає їх належна концептуалізація та теоретичне осмислення в парадигмі літературознавчих студій. Задля цього слід детальніше проаналізувати різні типи інтенціональності та визначити характер кореляції цього терміну із поняттям "інтенційність".

Звернемося до поняття авторської інтенціональності. Авторська інтенціональність – це динамічний процес творення художнього тексту, який здійснюється автором. Написання будь-якого художнього тексту є, фактично, реалізацією авторської інтенціональності. Необхідно зауважити, що авторська інтенціональність ніколи не буває статичною, вона не є результатом діяльності, це завжди власне діяльність, творча активність авторської свідомості, тож синонімом поняття інтенціональність можна вважати словосполучення "інтенціональний синтез", "інтенціональне конструювання". Саме в ланцюзі актів інтенціонального синтезу автор створює внутрішній світ тексту,

наповнюючи його феноменами власної свідомості. Феноменологічність художнього твору впливає із неможливості повного та об'єктивного зображення у тексті предметів (у широкому значенні) реального світу.

Автор свідомо здійснює відбір тих чи інших предметів реального світу, які, переломлюючись внаслідок сприйняття авторською свідомістю, стають феноменами і об'єктивно закріплюються у знаковій формі тексту. Авторський відбір предметностей (у широкому значенні терміну "предмет", що включає крім власне об'єктів, їх ознак та станів "певні діяння, події, концепти, уявлення та інші смислові феномени") правомірно назвати світотворчим інтенціональним синтезом [30, с. 52]. Перетворюючи предмети реального світу на феномени свідомості, автор наповнює їх своїм унікальним змістом, обирає кут зору, під яким цей феномен буде показано у тексті. Автор також експлікує або ж (що частіше) імплікує своє ставлення до цього феномену. Тож у такому інтенціональному акті предметність наповнюється смислами, які "відображають точку зору суб'єкта, його аналітичну та абстрагуючу діяльність, його думки та припущення, виокремлення ним елементів, ознак, предикатів, його висновки про зв'язки і відношення елементів, ознак, його емоційні реакції і оцінки" [30, с. 52]. Усі ці операції авторської свідомості можна узагальнити терміном "смыслотворчий інтенціональний синтез". Слід зауважити, що у реальному креативному акті, в ході розгортання реальної авторської інтенціональності, світотворчий та смысловий інтенціональні синтети незрідка відбуваються одночасно.

Художній текст, створений внаслідок авторського інтенціонального синтезу, іманентно наділений подвійним інтенційним горизонтом (термін "інтенційність" використовується тут з метою підкреслення зв'язку саме з інтенціями). Перший рівень іманентної текстуальної інтенційності формується авторськими смислами, які об'єктивно присутні у тексті. Цей рівень правомірно назвати рівнем герменевтичних інтенцій. При цьому поняття "герменевтичні інтенції" не фокусується на загальній концепції чи задумі майбутнього тексту, а зближується з терміном "інтенції тексту".

"Інтенції тексту" виступають також певним захисним механізмом, що унеможлиблює "гіперінтерпретацію" (тобто довільну інтерпретацію, яка спотворює авторські інтенції). Німецький літературознавець, представник констанцької школи рецептивної естетики Г.-Р. Яусс, веде мову про "стратегію тексту", маючи на увазі модель смислової реалізації, що міститься в самому тексті й визначає "програму" рецепції цього тексту. Про наявність "оригінального ядра", тобто твердого смислового центру тексту, що обмежує безкінечну множинність його інтерпретацій, пише і представник школи "нової герменевтики" Е.Д. Хірш.

Думається, що агентами цієї наперед заданої перспективи інтерпретації якраз і виступають авторські герменевтичні інтенції, тобто те, що об'єктивно хотів сказати (власне інтенції) і сказав (зреалізовані інтенції) автор. Таким чином, герменевтичні інтенції – це сукупність об'єктивних та визначуваних смислів, закладених у текст автором, що спрямовують потік читацької інтерпретації. Атрибутив "герменевтичний" (на противагу атрибуту "феноменологічний") підкреслює можливість і необхідність визначення, осягнення та пізнання цих смислів-інтенцій, які об'єктивно закладені в текст автором. Аналіз герменевтичних інтенцій передбачає пошук об'єктивних смислів тексту, а не їхнє нарощення, яке відбувається в процесі сприйняття.

Другий рівень текстуальної інтенційності формується так званою рецептивно-феноменологічною інтенційністю. Об'єктивні смисли (герменевтичні інтенції) тексту є все ж таки феноменологічними, а отже неповними, оскільки не дають вичерпного уявлення про предмет чи подію. На думку польського літературознавця-феноменолога.

Тож у розпорядженні автора є лише обмежена кількість виражальних засобів: це одиниці мови, послуговуючись якими неможливо відтворити всю специфіку зображуваного предмета або явища.

Отже, можна говорити про наявність у тексті іманентної інтенції до сприйняття, що ініціює інтенціональність читацької свідомості.

Термін "схематичність тексту", запроваджений Р. Інгарденом, близький до поняття "комунікативна невизначеність", введеного у науковий обіг представниками німецької рецептивно-естетичної школи. Так, В. Ізер у статті "Процес читання: феноменологічний підхід" стверджує: "...ми можемо уявити собі тільки ті речі, котрих в ньому (тексті) немає; написаний текст дає нам інформацію, а ненаписаний – працю уяві; вона була б неможлива без елементів невизначеності, без пробілів у тексті" [24, с. 212]. Думається, що функція комунікативної невизначеності полягає у стимулюванні творчого прочитання тексту: реципієнт немовби заохочується зробити те, що написане письменником, феноменом власної свідомості. Саме тому такий тип іманентних текстових інтенцій правомірно називати рецептивно-феноменологічним.

Отже, можна стверджувати, що будь-який художній текст має подвійний інтенційний горизонт. Завдяки герменевтичній інтенційності реалізуються об'єктивні смисли, закладені у текст автором. Саме в площині герменевтичної інтенційності лежить, як думається, ключ до розгадки позачасової популярності й актуальності деяких текстів (передусім тих, які почасти називають класичними). Авторські смисли таких текстів є настільки універсальними, що з легкістю впізнаються та розкодовуються різними реципієнтами у різні епохи, не втрачаючи з роками свого антропологічного потенціалу, тобто здатності пояснювати ключові закономірності людського характеру, політичного чи культурного життя тощо. Завдяки рецептивно-феноменологічній інтенційності реалізується також і рецептивний потенціал художнього тексту: що більшою буде питома вага в тексті комунікативної невизначеності, то сильнішим буде стимул читача стати співавтором тексту, перетворити його на твір. Про перетворення тексту, написаного автором, на твір, створений читачем, говорив свого часу В. Ізер: "Твір – це щось більше, ніж написаний текст, тому що текст отримує життя тільки в процесі читання, а читання залежить від індивідуальності читача" [24, с. 202]. Слід зауважити, що на відміну від інтенціональності, яка є динамічним процесом, два рівні інтенційності тексту є фіксованими іманентними для тексту феноменами. Герменевтичні інтенції

об'єктивно присутні у тексті незалежно від реципієнта та ситуації реценції (її часу, характеру). Так само об'єктивним є і феномен комунікативної невизначеності, що актуалізує рецептивно-феноменологічні інтенції.

Як уже зазначалося, у сучасному українському літературознавстві терміни "інтенціональність" та "інтенційність" незрідка вживаються як синонімічні та взаємозамінні. Із контексту цитати стає зрозуміло, що дослідниця веде мову не про інтенційність, а про авторську і читацьку інтенціональність, які є динамічними процесами, що безпосередньо пов'язані саме зі свідомістю (інтенціональність – іманентна здатність свідомості бути свідомістю про щось), а не з інтенціями. Думається, що розмежування понять "інтенціональність" та "інтенційність" дозволить сфокусуватися на ґрунтовних відмінностях між ними, що лежать в площині динаміка/ статика. На думку В. Маринчака, "інтенціональність, безумовно, пов'язана з інтенціями, однак це лише один із її аспектів в її феноменологічному розумінні" [30, с. 10]. До того ж англomовний термін "intentionality", як і німецькомовний "intentionalität" фонетично співзвучні українському поняттю "інтенціональність".

Окремо постає питання про методологію та межі дослідження авторської інтенціональності. Авторська інтенціональність як сукупність інтенціональних актів – це унікальне одноразове явище, що не піддається повторенню. Саме тому неможливо вести мову про реконструкцію чи відтворення авторської інтенціональності, бо це означало б повторення власне творчо-креативного акту написання тексту. Втім, пишучи твір, автор залишається інтегрованим у певне культурно-історичне середовище та персональний контекст. Отже, творець художнього тексту має власну апперцепцію, що включає два компоненти – особистий досвід та інтеріоризований досвід культури. Обидва ці компоненти авторської апперцепції, безумовно, впливають на специфіку розгортання його інтенціональності, визначаючи її характер.

Апеляція до особистісного компоненту авторської апперцепції, втіленої у тексті, передбачає використання біографічного методу Ш.О. Сент-Бева, який

вважав, що особистість автора у творі "розкривається вся цілком" [50, с. 46]. Однак, навіть якщо нам дуже мало відомо про особисте життя автора, ми майже завжди знаємо, за яких часів він жив. Таким чином, одним із етапів процедури аналізу авторської інтенціональності є визначення впливу на творчий процес соціокультурного середовища (напряма взаємодії тут такий: соціокультурне середовище → текст). При цьому автор може як погоджуватися з ідеологічними, культурними, світоглядно-естетичними конвенціями власного соціокультурного середовища, так і вступати з ними у полеміку. За наявності такої полемічної взаємодії авторської свідомості з найрізноманітнішими синхронними їй контекстами художній текст перетворюється на потужну репліку у соціокультурній комунікації і сам стає фактором впливу на масову свідомість (тут маємо напряма взаємодії: текст → соціокультурне середовище).

Ще один специфічний тип інтенціональності інтенціональність персонажа. Герої творів класичного письменства вступають в активну взаємодію з предметним наповненням внутрішнього світу тексту, з іншими персонажами та з власним феноменологічним автопортретом, тобто уявленням про вірцеву модель своєї ідентичності. Можливість таких взаємодій дає підстави говорити про те, що літературні персонажі наділені свідомістю. Звичайно, це феноменологічна, "ірреальна" свідомість, яка є продуктом авторського інтенціонального синтезу (тобто усвідомленого відбору літератором певних рис характеру персонажів, визначення та обмеження векторів їх взаємодій тощо). Однак ця свідомість, попри свій феноменологічний характер, забезпечує певну цілісність поведінки та суджень героїв у художньому творі. Отже, правомірно вести мову про інтенціональність як іманентну рису свідомості персонажів. Взаємодіючи в рамках внутрішнього світу тексту з предметностями, іншими героями та своїм феноменологічним автопортретом, вони перетворюють усе це на феномени своєї свідомості, наповнюючи їх власними персонально-суб'єктивними смислами.

Прочитавши текст, реципієнт може до певної міри реконструювати домінанти, базові моменти характеру персонажа. Це, приміром, дозволяє

зробити припущення про те, як поведився би герой за обставин, не зазначених у тексті (на цілісності свідомості персонажа й можливості передбачити його поведінку ґрунтується, приміром, феномен фан-фікшену). Реконструкція характеру літературного героя уможливорює також визначення його неекспліцитних оцінних суджень щодо предметності внутрішнього світу тексту й інших дійових осіб, а також стосовно самого себе. Думається, що в основі такої цілісності поведінки персонажа та можливості подібних передбачень лежить його інтенційність, тобто зафіксованість глибинних інтенцій, які визначають, мотивують його прагнення і вчинки. Саме інтенційність, тобто зафіксованість інтенцій персонажа у тексті, дозволяє передбачати ту модальну рамку, в просторі якої буде здійснюватися інтенціональне конструювання будь-якого феномену свідомості, а отже, і ставлення героя твору до такого феномену. Таким чином, інтенційність персонажа визначає його динамічну інтенціональність. Текстова зафіксованість надає певної об'єктивності цій інтенційності (висновки про яку можна робити, проаналізувавши інтенціональні акти, які відбуваються у свідомості персонажа та відображені в тексті), що, в свою чергу, робить її аналіз доволі перспективним полем для розкриття додаткових або прихованих смислів художніх текстів. Крім того, розгляд літературних героїв як особистостей, що наділені унікальною свідомістю, суголосний ідеям антропологізму – однієї з найвпливовіших течій у сучасному літературознавстві.

Художній текст має комунікативну природу, тобто він створюється автором з метою подальшого сприйняття реципієнтами. Читання як акт рецепції художнього тексту відбувається у свідомості реципієнта, отже таку рецепцію можна розглядати як інтенціональне конструювання, що здійснюється читацькою свідомістю, спрямованою на текст. Правомірно також вести мову про інтенціональність реципієнта художнього тексту як динамічну взаємодію свідомості читача з текстом (а не свідомості автора), який слугує вмістилищем внутрішнього світу. Усе це дає підстави визначити читацьку інтенціональність як діяльність, що полягає у сприйнятті/ розкодуванні

авторських смислів тексту (його герменевтичних інтенцій) та своєрідному "добудовуванні" на їх основі власних персоналістичних суб'єктивно-зумовлених смислів (реалізація рецептивно-феноменологічної інтенції тексту).

Продуктом інтенціонального синтезу реципієнта (динамічної взаємодії свідомості читача і тексту) постає художній світ рецепції, який характеризується варіативністю й множинністю. Характер індивідуального "добудовування", домислення, співтворчості читача залежить від його інтенціонального горизонту. Інтенціональний горизонт включає ті фактори, які безпосередньо впливають на характер читацької інтенціональності та визначають її специфіку.

В інтенціональному горизонті читача пропонується виділяти два складника. Першу з них назвемо апперцептивною. Сюди входить весь особистий досвід та інтеріоризований досвід культури, що були здобуті читачем на момент рецепції тексту. Другий складник інтенціонального горизонту реципієнта можна назвати сугестивно-темпоральним. Він безпосередньо пов'язаний із тим де, коли і за яких умов (фізичних і ментальних) здійснюється рецепція. Художні світи, утворені внаслідок рецепції одного тексту одним і тим же читачем у різних локусах (приміром, вдома і в бібліотеці), у різному віці (в дитинстві чи в зрілі літа) та навіть у різному настрої можуть значно відрізнятись. У зв'язку з цим інтенціональний синтез реципієнта можна уявити як своєрідне злиття, взаємодію інтенційного горизонту тексту (сукупність герменевтичних та рецептивно-феноменологічних інтенцій) та інтенціонального горизонту читача (характер якого зумовлюється апперцептивним та сугестивно-темпоральним складниками).

Отже, художній світ рецепції проактивного читача не є фінальним, він іманентно містить (як і текст-першоджерело) рецептивно-феноменологічну інтенцію і має бути сприйнятий іншими реципієнтами, тобто сам стає матеріалом для подальших рецепцій. Сприйняття тексту звичайним читачем відбувається за наступною схемою: текст (внутрішній світ) → твір (художній світ). Тобто в процесі рецепції певного художнього тексту читач у своїй

свідомості продукує твір (а точніше – художній світ твору). Натомість для проактивного читача така схема є дещо іншою: текст 1 (внутрішній світ) → твір (художній світ) → текст 2 (внутрішній світ). Тобто художній світ проактивної рецепції сам перетворюється на текст, який призначається для сприйняття іншими реципієнтами.

Окремо слід зупинитися на специфіці використання інтенціонального підходу під час аналізу драми. Авторська інтенціональність драматурга детермінована особливостями драматичного роду літератури – тут письменник наперед розуміє лімітованість присутності власного "Я" у тексті, тож герменевтичні інтенції втілюються у репліках персонажів. Герменевтична інтенційність драматичного тексту реалізується в рамках інформації про вербальну поведінку персонажів, відомостей про місце та час дії, а також іноді у формі авторських ремарок, що містять вказівки на невербальні реакції дійових осіб.

Утім, навіть коли драматичний текст супроводжується розлогими ремарками й коментарями автора, в ньому все одно присутні потужні рецептивно-феноменологічні інтенції, які залучають читача до креативного пересотворення тексту. Під час читання драматичного тексту реципієнт виконує водночас і функції режисера-постановника, пропонуючи власний умоглядний варіант сценічної взаємодії та зовнішнього вигляду персонажів, і функцію акторів, асоціюючи репліки персонажів із певним настроєм, визначаючи невербальні емоційні реакції дійових осіб, розставляючи в тексті індивідуальні логічні акценти. Текст драми, що створений в процесі авторського інтенціонального синтезу, позначений авторським ідеостилем, дослідження якого дозволяє деякою мірою реконструювати естетичне кредо автора (Шекспір, приміром, змішував елементи трагічного і комічного, тож, вочевидь, не підтримував нормативний характер драми) та виявити специфіку його світосприйняття (через визначення когнітивних особливостей вербального узусу). Коли йдеться про роботу драматурга із запозиченим або історичним сюжетом, то в такому разі можна з'ясувати також і характер авторської

інтерпретації, яка може виявитися як суголосною традиційному інтерпретативному дискурсу, так і полемічно спрямованою. Порівняння сюжету-першоджерела, взятого в контексті його інтерпретативного дискурсу, з драматичною версією дозволяє певною мірою реконструювати ціннісні орієнтири драматурга, що визначають модальну рамку, яка своєю чергою безпосередньо впливає на розгортання авторської інтенціональності.

Ще одним шляхом реконструкції інтенційності персонажів є аналіз монологів, зокрема специфічного їх типу – солілоквіїв. У рамках солілоквіїв відбувається вербалізація процесів інтенціонального конструювання, тож реципієнт стає свідком деяких операцій свідомості персонажа, насамперед, конституювання феноменологічної проекції інтенціональної предметності.

Драматичний твір іманентно наділений установкою на творення похідної креативної проекції. Саме тому продуктивним для розуміння смислів драматичного твору бачиться аналіз продуктів інтенціональності проактивного реципієнта. Подібний ракурс дослідження, з одного боку, дозволяє визначити характер "генетично-текстуального просвічування", коли ядерні авторські смисли просвічують крізь шари смислів, нарощених проактивними реципієнтами. Думається, що в основі генетично-текстуального просвічування лежить герменевтична інтенційність тексту, тобто масив універсальних авторських смислів, які забезпечують впізнаваність твору в похідній креативній проекції. З іншого боку, аналіз похідних креативних проекцій дозволяє виявити точки смислової поліфуркації, тобто такі собі флексибільні місця в тексті, які передбачають різновекторну інтерпретацію. Подібна флексибільність визначається, як думається, рецептивно-феноменологічними інтенціями тексту.

2.2. Авторська свідомість як літературознавча категорія

Авторська свідомість найчастіше розглядається як типова властивість, притаманна тому чи іншому суспільству, рідше ставиться питання про індивідуальну свідомість, яка лише частково відповідає домінуючим суспільним установкам.

Розуміння й чітке визначення авторської, образної свідомості неможливе без характеристики основоположного явища – свідомості, яка є одним з ключових для розуміння людської життєдіяльності. Поняття свідомості в дещо відмінних значеннях використовується в багатьох галузях людських знань: фізіологи застосовують цей термін, щоб позначити стан нормальної активності, протиставляючи його стану сну; у психології – як феномен явленості, безпосередньої даності, вона протиставляється несвідомому, як регулятор діяльності – різноманітним автоматизмам тощо[12].

Свідомість є суто людським способом відображення дійсності. Основна проблема при аналізі свідомості полягає в тому, що безпосередньо можна спостерігати лише прояви власної свідомості. Стосовно до іншої людини в будь-якому випадку йтиметься тільки про опосередковане відображення тих чи інших особливостей свідомості. Через художній текст, образи автора й героя, вибір жанру та стильові особливості реалізується авторське розуміння реальної та художньої дійсності, а також свого власного місця в ній. Сучасна поетика пропонує стійкі координати для аналізу художньої дійсності, які співвідносяться з елементами, що виділяють у самій структурі свідомості (картина художнього світу – хронотоп, образ людини у світі – персонаж, ліричний герой, образ самого себе – автор, наратор тощо). Тому характеристика авторської свідомості неможлива без дослідження поетикальних елементів художнього твору.

У літературознавчих дослідженнях усе частіше використовується поняття "авторська свідомість" у найрізноманітніших контекстах, водночас, воно ще й досі не отримало чіткої наукової дефініції. Дослідники застосовують це поняття до аналізу творчості окремого письменника в більшості випадків[88].

З різними формами індивідуальної творчої репрезентації авторської свідомості пов'язана категорія авторського "Я", що виступає інтегративним ядром духовного світу особистості, його регулятивним центром.

С. Аверинцев у статті "Автор" акцентує на двох суттєвих протиріччях у цій проблемі: між особистим (людиною) і неособистим ("суб'єктом творчості").

"З одного боку творчість можлива лише за умови включення в творчий акт особистості художника; з іншого боку, загальнозначимість художнього твору зумовлена тим, що в творчому акті відбувається сприйняття глибоких позаособистісних імпульсів [2, с. 28]".

Сьогодні свідомість розглядають як частину психіки, поряд з несвідомим, яка виникла у зв'язку з появою вищих духовних мотивів і потреб, здатності абстрагуватися від безпосереднього впливу середовища.

Найчастіше уявлення про свідоме та несвідоме пов'язують з ім'ям основоположника психоаналізу З. Фрейда та його розумінням структури особистості: підсвідомість ("Воно"), свідомість ("Я"), понадсвідомість ("Над-Я"). За переконанням вченого, усі три сфери людської психіки існують не відокремлено, а в нерозривній єдності, кожна з них виконує свою функцію в забезпеченні психічного та фізичного існування людини.

У структурі свідомості підкреслюється наявність як суспільних елементів, так й індивідуальних. Наприклад, С. Максименко пропонує таку структуру свідомості, реалізуючи діяльнісний підхід у психології та акцентуючи увагу на процесах цілетворення та ставлення до власної діяльності, не торкаючись питання рефлексійності свідомості. Учений пропонує виділяти в структурі свідомості такі компоненти:

- 1) "знання про навколишній світ, природу, суспільство";
- 2) виокремлення людиною себе в предметному світі як суб'єкта пізнання, розрізнення суб'єкта – "Я" та об'єкта – "не Я", протиставлення себе як особистості об'єктивному світу;
- 3) цілепокладання, планування власної діяльності та поведінки, передбачення її результатів;
- 4) ставлення до об'єктивної дійсності, до інших людей, до самої себе [23, с. 20].

У науковій практиці поряд зі свідомістю найчастіше вживаним поняттям є світогляд. Разом вони створюють єдине поле взаємопов'язаних значень, тому

потребують чіткого розмежування. Загалом, питання світогляду були актуальні для літературознавства й у XIX, й у XX століттях.

Так, наприклад, при дослідженнях творчості письменників М. Храпченко у статті "Творча індивідуальність письменника та розвиток літератури"[56, с. 11] пише: "Питання про світогляд письменника варто розглядати передусім як питання про бачення світу, про характер та особливості розкриття явищ дійсності, про ставлення до них" [61, с. 11].

Свідомість, з одного боку, – це образ світу, а з іншого – здатність індивіда відтворювати своє оточення, дійсність. Тобто – це певна властивість людської психіки, яка має свої характеристики. Водночас, свідомість – це процес. А світогляд виступає як результат діяльності свідомості, як сукупність певних знань, поглядів, за допомогою й у координатах яких відбувається відображення дійсності. Такі особливості свідомості авторського бачення повинен знати кожен філолог та усвідомлювати значення представленого процесу.

Отже, основними складовими компонентами свідомості є суб'єктивний образ об'єктивного світу, образ самої людини та її місце у витвореному світі, суб'єкт-об'єктні відношення, цілепокладання та здатність до планування поведінки й діяльності. У свідомості підкреслюється процесуальність як основна її характеристика, адже активна взаємодія зі світом зумовлює постійне оновлення психічного змісту. Свідомість найчастіше розглядається як типова властивість, притаманна тому чи іншому суспільству, рідше ставиться питання про індивідуальну свідомість, яка лише частково відповідає домінуючим суспільним установкам. Процес творчості вимагає специфічного, новаторського підходу до зображуваного явища, тому частіше спирається саме на індивідуальне, нетипове.

Отже, у літературознавстві авторську свідомість вважають текстуальною й водночас позатекстовою категорією. Глибинний зв'язок між різними творами одного автора свідчить про існування у свідомості письменника певного тексту, який у численних варіаціях виявляється в багатьох його творах. Авторська

свідомість визначає параметри естетичної парадигми митця. Виявляючись на різних рівнях тексту, вона суттєво позначається на його суб'єктній сфері.

РОЗДІЛ 3

ОСОБЛИВОСТІ ЗОБРАЖЕННЯ РЕЛІГІЙНОЇ ІНТЕНЦІАЛЬНОСТІ У ТВОРАХ М. МАТІОС

Художній універсум прози М. Матіос виявляє риси національної моделі світу та репрезентує специфіку народного світогляду. Разом з тим письменниця художньо модифікує національні архетипи та образи, створюючи авторську самобутню картину світу, сповнену символів. Окрім того, модель художнього світу письменниці, що є відображенням авторської концепції буття, має виразну релігійну основу.

Проза М. Матіос може бути визначена як яскравий приклад „християнського постмодернізму" в українському сучасному літературному суспільстві. Це літературне суспільство, репрезентуючи основні особливості постмодерних дискурсивних стратегій, не виходить за межі священної перспективи, де елементи християнства тісно пов'язані зі стратегіями міфологічно-ритуальної оповіді. Показано особливий священний часопростір прози Марії Матіос, а також продемонстровано особливості функціонування раціональних та ірраціональних категорій в її прозі, відбито штрихи міфологічно-релігійної перспективи у працях автора.

На думку І. Набитовича, творчість М. Матіос – особливе явище в українській літературі початку XXI віку. На відміну від гібрісу багатьох письменників, які творять постмодерний ландшафт української художньої прози на руїнах *sacrum* і декларують секулярне світовідображення людини нерелігійної, на постмодерних мапах сучасного письменства М. Матіос „вишиває" „гаптує" свій власний неоромантичний пейзаж, інколи – з вкрапленнями імпресіоністичних штрихів, залишаючись при цьому світоглядно *homo religiosus* (людиною релігійною). Певні аспекти мовної картини художнього світу М. Матіос уже досліджено, зокрема, в студіях Т. Тебешевської [55], Л. Марчук [32], компаративістичні представлення – у

статті І. Насмінчук [46]. Б. Червак аналізує темпоральну символіку її прози [62]. Творчість письменниці представлено й у дослідженні М. Якубовської [66].

Р. Харчук проаналізувала її прозу в контексті сучасного постмодерного дискурсу [55]. Дещо випадає з цього ряду дослідження Я. Голобородька – з його демонстративною необ'єктивністю та спрощеним вульгарно-соціологічним підходом до аналізу „Солодкої Дарусі” [29]. Однією з перших спроб розглянути „Солодку Дарусю” М. Матіос у контексті сакральної парадигми є стаття С. Гірняк та І. Шумей [13]. Цілісного ж представлення функціонування категорії *sacrum*, релігійної постави й сакрального світовідчуження героїв творів Матіос до цього часу не було. В цій статті буде представлено своєрідний сакрохронотоп художньої прози М. Матіос і задекларовано основні особливості представлення раціональних й ірраціональних інгредієнтів категорії *sacrum* та відображення особливостей мітологічно-релігійного світобачення у творчості письменниці.

Світоглядною парадигмою героїв творів М. Матіос є межева ситуація переходу від мітологічно-ритуального світобачення до релігійного світовідчуження. Світосприймання її героїв балансує на межі між ритуально-мітологічним та релігійним простором, інколи, застигаючи на їх межі, знаходячи пояснення того чи іншого явища як у першій площині, так і в другій.

Ранні повісті письменниці "Млин мерців" і "По праву сторону твоєї слави" засвідчили таку настанову поєднання різних світоглядів у її художніх текстах.

Ситуація сучасності постає в потойбічних одкровеннях героя твору “По праву сторону твоєї слави”: “Живі! Чому ви ніколи не думаєте про смерть, живі?” [206, 21]. До таких узагальнень наближається герой повісті “Млин мерців”, спостерігаючи коматозний стан коханої людини: “Решта – бруд чи просто життя, а, отже, поступове вмирання, або суцільна повість смерті” [205, 60]. У творах М. Матіос категорія безсмертя представлена в двох вимірах: матеріальному та ідеальному. Душа героя повісті “По праву сторону твоєї слави” не відчуває часу й простору, усе навколишнє бачить іншим, духовним,

зором. Спілкуються в потойбіччі – за допомогою думок (розмова з янголом). Письменниця “віддає” окремі складники тіла певним стихіям, позначаючи трагічним пафосом втрату тіла душею: “Вогонь всередині того, що мало називатися моїм тілом, досягав критичної точки ... і колір моєї крові зіллється з кольором черепиці; моя кров потече у Майн чи у Рейн, ні, таки у каламутний зимовий Рейн, і ніхто ніколи не віднайде і краплі моєї крові” [206, 20]; “моє маленьке серце... білохалатні різники викинули у великий ящик... і відвезли за місто, прикопавши землею” [206, 27].

Категорією, що характеризує перші враження перехідного стану, є метафізичний страх втрати свого органічного тіла. У повісті М.Матіос це відчуття реалізується в антиномічній метафорі: “Хотіла себе помацати, вщипнути. Та гостра – як лезо кінджала – думка змусила затремтіти від жаху: я вмерла” [206, 20]. Отже, саме небезпека фізичного знищення зумовлює в творі жах смерті: “... Мені здавалося, що я пручаюся кожною клітиною свого молодого тіла, однак якась страшна, майже дика і надпотужна сила шалено несла мене по нескінченно довгому безбарвному коридору...” [206, 19]. Воля людини існує тільки за життя, що й усвідомлює герой: “Однак моєї волі тут не існувало” [206, 26].

Ідея відродження реалізується в одужанні коханої жінки героя повісті „Млин мерців” та її передсмертних мареннях: “...І прийде царство твоє і буде воля твоя... І зустрінеться син божий з хрестом і розіпне Христос твоє безсилля ...” [205, 56]. Воскресіння передбачає очищення, тому межовий стан смерті (“на кінчику життя на лезі смерті” [205, 57]) несе в собі катарсисну функцію, яка підкреслюється характерною метафоричною деталлю, побудованою на фізичній особливості олова очищувати сріблясту руду: “І скапне плач оловом на білу грудь шиби...” [205, 56].

Мудрість смерті полягає в тому, що людина і в смерті отримує шлях до світла такою мірою, якою здійснила таку можливість за життя. Звідси гармонійне життя героя повісті “По праву сторону твоєї слави” є виконанням

морального закону (“довго намагалася досягти ідеальної моральності” [206, 49]), тому ним отримується винагорода – досягнення абсолютного світла.

Риси християнської етики реалізуються в первні Добра, який несуть герої творів, допомагаючи за життя іншим, тому Марію пускають до найвищого саду: “Це мій Тато впускає мене до себе. Я чула його обійми. Він пригортав мене, як пригортають невісту у моторошній тиші весільної ночі... Я хотіла висушити океани усіх своїх колишніх сліз і болю і сказати йому, що я нарешті щаслива” [206, 52].

Життя і Смерть у творах М.Матіос кодуються відповідно світлою і темною барвою. Символіка світла й темряви – центральна серед релігійних символів Святого Писання: із нею пов’язана тісна кореляція життя й смерті. В основних релігійних книгах вказується, що в кінці історії спасіння сам Бог буде світлом нового творіння. Праведники від уявлення світла як фізичного поняття прийдуть до світла як присутності Господа. Саме тому світло першого саду, де знаходяться душі померлих при народженні дітей (а значить, нехрещених), є каламутним і моторошним, а душа бабусі-самогубці почорніла, оскільки вона карбована гріхом: “Ти нас прирекла на найнижче життя ... Бачиш, як тут багато таких, як ми? Чуєш ножиці і скигління? Нас прибуває і прибуває, і ми безсилі... ми такі ж, як ви, лиш тут ми зостаємося у першому саду” [206, 31]. У повісті “По праву сторону твоєї слави” блиском золота і срібла кодується світло чоловічої і жіночої душ.

У художньому світі М.Матіос символами душі є ластівка й метелик. Образ ластівки має досить широку символіку. Ця пташка є символом добра і зла, весни, відродження, посередником між життям і смертю, а в християнській традиції – символ воскресіння, уособлення Христа. У творі М.Матіос цей символ реалізується дещо у трансформованому вигляді: “Хіба мені легко почуватися саме тепер, у найважливішу мить грандіозної події – зустрічі із власною душею – метеликом, що залетів знічев’я на вогненний блиск чорної квітки?” [206, 22]. Образ смерті в аналізованих повістях дискретно

артикульований у символах моря, млина, пастки, чорної темряви, чорного граніту, білої жінки з чорною квіткою, коня, волосся.

Влада смерті, яка бере верх над життям, постає в повісті “Млин мерців” в образі сутінкового моря: “погойдливі сутінки вливаються в мене... моє море страшне мене гойдає...” [205, 69]. Волосся є символом богині неба, землі, багатства, енергії, вогню; обстрижене волосся активізує уявлення про зв’язок народження і смерті. Тому ця деталь у творах М.Матіос набуває функцій знаку смерті: “бо чорна темрява затягує моє волосся у себе як в петлю” [205, 57]. Опозиція смерті і життя реалізується в символічному протиставленні птахів: “білі ворони обсїдають моє тіло і клюють його до кісток впади яструбом на мене” [205, 61]. Адже ворон несе семантику хижості, смертності, а яструб є солярним птахом і ототожнюється з небесами. Міфопоетичний образ смерті у вигляді молодої жінки з чорною квіткою (“По праву сторону твоєї слави”) створює опозицію християнському середньовічному образу кістлявої смерті з косою (“Млин мерців”), призначенням якого була мета викликати страх. Іншим кодом смерті в творах є символ млина. У творі письменниці образом млина моделюється ланцюг людського існування.

Введення у структуру повісті “По праву сторону твоєї слави” елементів поховального обряду і голосіння, вірувань, пов’язаних із ним, засвідчує стійкість архаїчних уявлень і функціонування їх в сучасній культурі, що є прикметною ознакою стилю письменниці. Так, померла людина споряджається на той світ з усіма необхідними речами, потойбічне існування уявлялося в первісних суспільствах схожим на реальне: “І дзеркальце клади, і годинник ... вона це все має мати при собі...” [206, 26]. Згідно з демонологічними віруваннями східних слов’ян, померлий герой стає охоронцем дому, впливаючи своїм потойбічним існуванням на зміст існування родичів: “Відтепер своїм небуттям я мусила і могла охороняти наш дім. Таким був правічний закон цього краю. Клаптик смертної сорочки мав стерегти хату і худобу від блискавки, грому і тучі, а шнурок, яким зв’язували мені ноги, щоб я

рівненько лежала в домовині, служив найкращим адвокатом і суддею на випадок будь-якого конфлікту із законом” [206, 29].

У своїх творах письменниця використовує символіку квітів, які складають систему певних смислів у фольклорі, християнській культурі. Померла бабуся прикрашається героєм квітом акації, що водночас символізує вічність, пам'ять і тонку душу жінки. Символічний потенціал несе образ сливового саду. Образ сливового саду ототожнюється в повісті “Млин мерців” з душею, внутрішнім світом героя: “Сливовий сад облетів до листка – і стояв худий і бідний. Він шулився од вітру, не любив і не хотів мене... Сад був її фотографією” [205, 65]. У розумінні письменниці ідеальний стан душі – райське блаженство в поєднанні з коханою людиною, яка й ототожнюється з зеленим сливовим садом: “забери мене в свій сад я тут умираю без тебе” [205, 57].

Sacrum у художній прозі М. Матіос має розпросторений, навіть всеохопний характер, який можна було б задекларувати словами М. Мюллера про те, що у всіх релігіях „ми почуємо навіть на найнижчих щаблях людської драбини – як тільки прикладемо вухо – якесь невизначене гудіння про божественні речі; всюди ми схопимо [...] дивні поняття й уявлення про майбутнє [позагробне] життя; ми всюди зустрінемо жерців і жертви, які [...] свідчать про колишню глибоку віру в єдиного Бога, який вислуховує наші молитви, лишень аби вони були щирими, й такого, що приймає жертви, лишень аби вони приносилися, як спокута наших гріхів і як вдячне схиляння” [41, с. 39].

Варто пам'ятати, що структура плану змісту художньої літератури з виявами *sacrum*'у може визначатися певною системою основних протиставлень (добро / зло, життя / смерть, свій / чужий, гріх / благодать). Ці основні протиставлення мають безпосереднє відношення до однієї головної опозиції – *sacrum* / *profanum* і їх можна розглядати як різні плани вираження цього головного протиставлення)

У художньому світі М. Матіос тісно пов'язані між собою три універсалії: простір, час та людина. У творчості письменниці послуговується "власною аксіомою, що література – це консервація часу і людини", "осмислення буття у різних його проявах" [35, с. 18]. М. Матіос у своїх художніх творах прагне подати власне розуміння людини, ситуації, характеру, обставин [35, с. 18].

Характерною особливістю прози письменниці також є те, що темпоральна складова хронотопного комплексу обумовлює специфіку зовнішнього та локального типів простору, що, у свою чергу, постають виразниками внутрішнього світу персонажів. Відтак у прозі М. Матіос час конкретно історичний набуває символічного звучання і виходить за часові рамки, актуалізуючи проблеми всіх часів і народів, адже важить не час, а людина в обставинах часу. Недаремно цю тезу Матіос називає аксіомою, якої вона завжди дотримується у своїх творах [31, с. 12]. При цьому авторка додає, що розробляє тему "Людина і її опір часові" протягом усього періоду своєї творчої діяльності [31, с. 12].

Час дії художніх творів "гуцульського циклу" (за висловом І. Набитовича) – це зазвичай початок та середина ХХ століття, місце дії – гуцульська частина Буковини. Отже, М. Матіос розробляє тему вітчизняної історії, а точніше, її буковинського ареалу. Така прискіплива увага до післявоєнної історії Західної України неодмінно накладає свій відбиток на структурування хронотопу у прозі письменниці.

Зокрема, свою зацікавленість історичними темами М. Матіос пояснює тим, що більшість українців не знає правди про багато періодів життя своєї країни, тому письменниці зосереджена на відтворенні "невиписаного і непрочитаного історичного болю країни.

Тож на імпліцитному рівні витворюється узагальнений образ України (Батьківщини), перемеленої в жорнах історії. Так, за словами самої М. Матіос, узагальненим образом понівеченої України стала Солодка Даруся – "образ майже біблійний" [18, с. 2]. З цього приводу письменниці зазначає:

Узагальнений образ персонажів М. Матіос – це тип "пограничної людини". Варто наголосити, що межовість є однією з особливостей структурування простору у творчості письменниці, його художньою своєрідністю.

Пограниччя у художньому світі М. Матіос вмотивоване тим, що людина живе "на межі пограничної – ласої завжди і для всіх – території, а одночасно живе на пограниччі самої себе – бо не знає, в якій державі вона прокинеться зранку" [34, с. 27]. Вічним супутником пограниччя є страх, у якому майже усе життя живуть персонажі художнього світу письменниці, як-от, Корнелія, Матронка, Москалиця, Мама Маріца, Іван Олексюк та ін., що й обумовлює, зокрема, моделювання локального типу простору у прозі М. Матіос.

Ситуація межовості – просторової, душевної, психологічної, екзистенційної – є улюбленою темою творчості М. Матіос. Як зазначає сама письменниця, її цікавить поняття "пограничної людини" – "Людини, яка живе у стані постійного стресу, нестабільності, й страху за своє життя і життя своїх рідних" [34, с. 27]. Тож топос пограниччя є ключем до розкриття художньої своєрідності простору у прозі М. Матіос.

Фокус уваги письменниці спрямований насамперед на локальний та внутрішній (психологічний) типи простору. Визначальною рисою локального простору у творчості М. Матіос є насамперед його герметичність та захисний характер. На відміну від локального, зовнішній простір у художніх творах письменниці позбавлений цієї закритості. Попри це у творчості М. Матіос така закритість зовнішнього простору не акцентується, навпаки, зображена територія постає такою, в яку постійно вриваються чужинці з інших держав. Тож персонажі художнього світу письменниці змушені створювати захисний, відокремлений локальний простір, причиною чого є нещадні жорна історії, з одного боку, та нещадні люди, з іншого. Тож іще однією особливістю художнього простору у творчості М. Матіос є перенесення закритості із зовнішнього на локальний та внутрішній простір персонажів – в оселю, а то й душу.

В аналогічній екзистенційній ситуації перманентного страху за своє життя перебуває І. Олексюк, персонаж повісті "Армагедон уже відбувся". Проте Іван порівняно з Москалицею знаходиться на іншому полюсі протистояння, адже замолоду у часи боротьби військ НКВД з національно-визвольним рухом, він був одним з облавників, бійців винищувального загону (так званих стрибків), що шукали повстанців. Одного фатального дня Іван обірвав життя своїх односельчан, після чого втратив спокій, постійно думаючи про хитку "вавилонську вежу" свого життя.

Іван Олексюк став жертвою жорстокого ідеологічного часу. На експліцитному рівні у повісті "Армагедон уже відбувся" цей час означено як "такий – що гірший, ніж люди" [33, с. 58], "час, коли всі полювали на всіх" [33, с. 31]. Окрім того, категорія часу в аналізованій повісті має виразно апокаліптичний відтінок: "а нині час такий, ніби сам Ангел Диявола спустив на парашуті усю нечисть світу на землю і пустив її по скалічених людях" [33, с. 31]. Усе подальше життя Івана обумовлене прокляттям історичної доби, адже спричинена ним смерть односельчан "ніби паралізувала всю його волю і смак до життя" [33, с. 44]. Відтепер Іван був приречений на існування з незникаючим почуттям страху. Постійні спогади не давали чоловікові ні найменшого шансу на втечу від минулого. Ті, що "колись нагло вибили землю під його молодими ногами" [33, с. 80], перетворили космос його життя на хаос: "Як йому було жити головою донизу, їх це пече?" [33, с. 79]. Недарма надалі Іван, "прибитий власним страхом" [33, с. 80], живе у "старому, але добре укріпленому глухим парканом домі" [33, с. 27]. Така герметичність Іванового особистого простору пояснюється прагненням чоловіка уберегтись не лише від людського гніву за гріхи своєї молодості, а й від повторного вторгнення в його сакральний простір, що прочитується на імпліцитному рівні. Тим більше у повісті неодноразово акцентується порівняння Іваном свого життя з вавилонською вежею. Історія "про вавилонський безлад і хаос" "переслідувала повсюдно" Івана, "лякала й без того заціпенілу і стерплю від страху душу" [33, с. 37].

У повісті "Армагедон уже відбувся" проводиться аналогія між життям Івана та гойданкою: "життя своє жив, ніби на одній боці дошки-гойданки сидів він, а на другій боці – люди: люди тримали зло на Йвана, Іван злостився на людей", "а потім ця гойданка завмерла і не гойдалася" [33, с. 71]. Образ гойданки життя наявний і в сімейній сазі "Майже ніколи не навпаки", один з розділів якої має таку ж назву. Топос гойданки життя наділений потужним символічним значенням і є важливим образом онтологічної концепції прози письменниці. Подібний фаталізм у творчості М. Матіос виражає мелодія "гора-маре", яка звучить на весіллі Михайла та Матронки з роману "Солодка Даруся". Ця тужлива мелодія зі строго визначеним ритмом та вектором руху танцюючих нещадна, як наперед визначена доля: "спершу два кроки вліво, тоді два кроки вправо – і знову вліво, і знову вправо (...) – і два прирослі одне до одного тіла молодого і молодої розгойдуються ніби маятник громіздкого настінного годинника, – не в силі одірватися від чітко визначеного місця чи змінити напрямок погойдування"; "ні, це не весільний танець – це жорсткий, нелюдський припис всевишніх сил про неможливість вийти за лінію наперед визначеної тобі долі" [41, с. 88].

Проте Іван таки змінює вектор руху своєї гойданки життя, на що його спонукає віщій сон. Тож у повісті "Армагедон уже відбувся" Іван постає у двох образах: грішний та дезорієнтований у житті до сну-провісника та очищений і сповнений усвідомлення того, що повинен робити далі, після віщого сновидіння. У своєму житті Іван проходить складний шлях переродження. Попри усі свої негативні риси та гріхи молодості персонаж повісті викликає в читача щире співчуття. Адже письменниця є адвокатом навіть для найбільшого негідника. У цьому суть її творчості, яку, за словами самої авторки, можна визначити одним реченням: "Кожна людина завжди має своє алібі і свою беззаперечну правду, яка іншим може видатись несправедливістю, навіть жорстокістю" [34, с. 336]. Відтак проблема правди життя та морального вибору і розплати за його наслідки у творчості М. Матіос висвітлена багатогранно, з різних – часто протилежних – точок зору.

Так у романі "Солодка Даруся" викристалізовується ключова для творчості Марії Матіос проблема "людина і соціум". Адже суспільство не пробачає людині її прагнення бути щасливою та приховувати своє щастя від сторонніх очей. Мотив людської заздрості щастю інших – лейтмотив прози письменниці. Найгрунтовніше ця проблема виявляється через знаковий для творчості М. Матіос образ Солодкої Дарусі, "дівчини, битої Судьбою і людьми" [34, с. 239].

"Уміння Марії Матіос концентрувати драми "на одному сантиметрі тексту", проникати в потаємні печери людської психіки" відзначає Василь Гутковський [19, с. 192].

Бачимо, що аналіз прозових текстів М. Матіос розкриває формування характерів персонажів, творчий задум письменниці, специфіку авторської моделі художнього світу тощо. Дослідження художньої своєрідності дає змогу зрозуміти персонажа, його переживання, правду його життя, а разом з тим і відображену у художніх творах життєву філософію письменниці. У її творчості найважливіше значення має саме людина у просторі і часі та випробування, що випадають на її долю. Ключова ідея творчості М. Матіос: "Важить не час, а людина в обставинах часу".

Зосередженість письменниці на "історичних бункерах" Західної України детермінує специфіку хронотопу, змодельованого в аналізованих творах. Локально-топографічний простір зображення подій та соціально-історичний час обумовлюють специфіку складної долі та нелегкого життя персонажів письменниці.

Таким чином, концепція у прозі М. Матіос – це побудова цілісного художнього світу, у якому немає нічого випадкового чи зайвого, а незначні, на перший погляд, просторові деталі є промовистішими за найдокладніший опис.

Розглядаючи сакральні мотиви в художній прозі М. Матіос, І. Набитович називає творчість письменниці "особливим явищем в українській літературі початку ХХІ віку" [48, с. 517]. Полягає ця особливість у тому, що, на відміну від решти українських письменників-постмодерністів, які "декларують

секулярне світовідображення людини нерелігійної", М. Матіос "вишиває" й "гаптує" свій пейзаж, "залишаючись при цьому світоглядно homo religiosus (людиною релігійною)" [45, с. 517]. Разом з тим варто наголосити на традиційності та закоріненості у народну тематику прози М. Матіос, які Ярослав Голобородько називає визначальними рисами її творчості: "Письменниця з цілковитою традиційністю послуговується файлами й порталами народної пам'яті, на сайтах якої записано силу-силенну доль і драм [14, с. 81]. Дослідник зазначає: "Ось цією народною орнаментовкою – саме так: народною, а не національною, хоча одна з книжок і містить у своїй назві складник "нація" – і заряджені її найвиразніші тексти" [14, с. 81].

Великий потенціал як у сфері сюжетотворення, так і у формуванні певного типу психологізму літературного твору несе в собі подія гріхопадіння – морфологічна складова специфічного морально-релігійного мотивно-образного комплексу. Гріхопадіння від давніх часів було об'єктом пильної уваги письменників, невід'ємним фрагментом дійсності, в силу нерозривної діалектичної злитості воєдино категорій зла й добра: "Таємниця та єдність життя включає в себе поруч із устремлінням у високості, у сферу надособистісного, божественного, також містерію гріха" [11, 7].

На думку Т. Гребенюк, світоглядна система прози М. Матіос передбачає постановку проблеми гріха, в основному, в морально-етичній парадигмі в обох її виявах (комунікативному та психоаналітичному). Специфіка художньої репрезентації мотиву гріхопадіння у М. Матіос багато в чому залежить від функціонування в її творах концепту "люди". З одного боку, "люди", народна маса, є для авторки носієм здорової, незіпсутої цивілізацією, народної оралі. З іншого боку, саме концепт є в письменниці також носієм негативного за змістом комунікативного дискурсу "пліткарства". М. Матіос періодично потерпають через побутові, дрібні гріхи, що можуть бути скоєні як із власної волі, так і із волі інших.

Часто спокутувати гріхи всього людства, або певної історичної доби в прозі М. Матіос припадає одній людині, що є, як правило, найменш захищеною

й найбільш людяною серед інших героїв. Наприклад, в романі "Солодка Даруся" "одна нещасна німа Даруся... за всіх відбуває гріха на цьому світі, сирота"[18, с. 69].

В. Топоров наголошує на першорядності стосовно жертвоприношення таких ідей: "Жертва тяжіє до максимуму "неприспособаності"; вона відрізняється особливою невинністю, чистотою, ніжністю, близькістю до людини; сама ідея принесення кривавої жертви, коли об'єктом її виступає носій таких якостей, здається абсурдною. Друга – насильство...викликає наростання насильства, втягнення сторін у змагання, яке може стати небезпечною загрозою для основ життя, і в цій ситуації єдиний, але напевне парадоксальний спосіб вийти з ланцюга ескалації насильства – добровільна жертва, самопожертва[57, с. 38].

Найвідоміший і найпопулярніший роман М. Матіос "Солодка Даруся" справедливо назвали "трагедією, адекватною історії ХХ сторіччя", а саму Дарусю – "образом майже біблійним". Три драми одного життя: чи не забагато для однієї людини? Мабуть, що забагато, тому дехто вважає Солодку Дарусю майже біблійним персонажем, адже інколи бракує звичайних "людських" си, аби витримати ті випробування, що посилає життя. Сила Дарусі – у її навіженості, а слабкість – у звичайній людськості.

У романі "Солодка Даруся" наявний релігійний мотив очищення від гріхів за допомогою води. Важливим у даному контексті є такий інтригуючий факт, як Дарусина німота, про причини якої читач дізнається, лише прочитавши останню частину драми на три життя – "Драму найголовнішу". Насправді жодного гріха Даруся не вчинила, адже Божих заповідей не порушувала. Проте у підтексті прочитується: щось не дає їй спокою, мучить її, щось, про що вона думає постійно. Автор підкреслює це за допомогою курсиву: "Вона не вміє не думати" [41, с. 9].

Можемо припустити, що почуття провини у Дарусі настільки сильне, що вона ототожнює його з гріхом: "другий би давно забув, а вона бідна карається, як та великомучениця Катерина" [41, с. 69]. Щоб не загинути під тиском гріха,

Даруся потребує очищення – хоча б на короткий час. Кожне Дарусине занурення у воду – це символічна ініціативна смерть, після якої вона народжується духовно чистою. Цього вистачає до того часу, поки хтось не нагадає Дарусі про вчинений, як вона сама вважає, гріх.

Подібним чином можна пояснити любов до криничної води головного персонажа повісті М. Матіос "Армагедон уже відбувся" Івана Олексюка, який "в каламутній воді кринички любив колись погамовувати біль хворих своїх ніг" [33, с. 31]. Як і Даруся, Іван страждає від гріха (ненавмисного вбивства), живучи так, "ніби хто сокиру над схиленою головою заніс" [33, с. 80]. Прикметно, що по смерті Івана його душа, ще не відлетівши на небо, прямує саме до кринички.

У повісті "Армагедон уже відбувся" чітко простежується мотив гріхозмивання у його християнському потрактуванні. У християнстві вода символізує не лише очищення від гріхів, а й духовне відродження до нового життя [9, с. 84]. Головний персонаж повісті Іван Олексюк, на руках якого кров випадково вбитих ним людей, все життя карається, ніде не знаходячи спокою. Перед смертю Іванові сниться сон, який підказує йому шлях очищення від гріхів і духовного оновлення. Центральним образом сну є ріка: "Снилася Йванові вода. Ріка" [33, с. 91]. Побудована на антиноміях характеристика ріки відразу ж викликає асоціацію з етапами Іванового життя: "То вузька, то широка. Спершу чиста-чиста. Далі – така, як болото. Далі – то каламутна, то прозора, то намул, то з ліліями зверху, то з чорними воронами на гладі" [33, с. 91]. Те, що ріка у повісті стає алегорією життя Івана, підтверджує таке порівняння: "І переходив Іван тими водами, ніби життям своїм брів" [33, с. 91]. Чергування чистої і брудної води (читай: живої та мертвої) в Івановому сні є відображенням балансування Олексюка між життям та смертю протягом усього віку. У даному разі йдеться про дуалістичне міфосприйняття води як першостихії світотворення, з одного боку, та втілення первісного хаосу, з іншого.

Сон у повісті "Армагедон уже відбувся" є передріканням смерті персонажа. Проте використання в сновидінні образу води як провісника смерті видається не досить вмотивованим художнім прийомом, адже реципієнт уже з самого початку повісті дізнається про смерть Івана, тому жодна інтрига у даному разі відсутня. Постає питання: навіщо взагалі письменниця вводить сон у канву тексту? Ймовірна відповідь криється у з'ясуванні прихованої суті використання образу води, розкрити яку дає змогу ще одне оніричне тлумачення цього міфосимволу. Йдеться про очисний символізм води, яка в релігії є символом очищення від гріхів та духовного відродження. Тож вода в Івановому сні є його підсвідомим прагненням змити гріхи, що про них йому "з того світу нагадують" люди, перед якими він винен [33, с. 103].

Далі онірична картина збагачується новими образами. Ступивши чотири кроки, Іван "ніг із води не зміг витягнути: приросли йому ноги до дна і він не може зрушити далі, щоб дійти до високої брами посеред ріки" [33, с. 92]. Брама – це великі ворота. Шукаючи спасіння, Іван прагне дійти до брами, що, ймовірніше, є саме небесними воротами – входом до раю, однак ніяк не може до неї дістатись. Це метафоричне вираження того, що Іванові закритий шлях до брами, адже він заплямований гріхом і ще не очистивсь від нього. Дійти до брами Іванові заважає те, що "прибитий кожен його палець великим цвяхом до дна і з-під кожного в'ється червона гадючка крові" [33, с. 92]. Символічний образ прибитих цвяхами ніг посилює смислове навантаження сну, викликаючи асоціацію з розп'яттям Ісуса Христа. Письменниця дещо модифікує міфологему розп'яття: щоб потрапити до райської брами, Іван має спокутувати свої гріхи, а не принести себе в жертву за гріхи всього людства. Ідея спокутування гріха і пошуку праведного шляху лейтмотивом проходить крізь увесь сон і відчитується у кожному образі. До того ж, у сновидінні Івана знову зустрічається так часто повторюваний у повісті "Армагедон уже відбувся" образ "червоної гадючки крові" [33, с. 92], що відсилає до аналогії з кров'ю вбитих Іваном односельців.

Чоловічий голос, що кличе Івана з кінця того коридору, сповнений загадковості. Настанова "голосу" є ще одним ключем до розгадки доцільності художнього сну у структурі повісті "Армагедон уже відбувся": "Я тебе пушу до себе, Іване, коли ти зробиш те, що ще маєш зробити. А інакше не пушу. Роби роботу, Іване..." – так сказав голос і розчинився над Іваном" [52, с. 93]. Для того, щоб врятуватись, Іван мусить "робити роботу", інакше його душі вхід до брами заборонений. Онірична картина перебування Іванової душі у воді перед брамою раю наштовхує на аналогію зі своєрідним ритуалом, у якому втілена ідея посмертного очищення душі: "коли помирає хто-небудь в родині, родичі ставлять біля нього повну чашу води – для того, щоб душа, вийшовши з тіла, могла відразу ж омитись і з'явилась перед небесним суддею чистою і непорочною" [33, с. 186]. Іван у сні теж постає перед "суддею", голос якого він чує, проте Олексюк заплямований гріхом, тому й не може пройти до брами.

Окрім розправи над "грішницями", вода, а особливо ріка, постає у творах М. Матіос як вододіл між двома світами. Так, у повісті "Москалиця" річка відокремлює безпечну, свою територію, що є для Москалиці сакральною, від чужої, що приховує безліч небезпек і сприймається як втілення хаосу. Саме з того боку – з потойбіччя – приходить до Северини, щоб забрати її "у світ", уповноважений від районного МГБ майор Воронін, який для Москалиці є втіленням демона, адже він і його люди "приходять по душі" [39, с. 21]. Щось подібне спостерігаємо у романі "Солодка Даруся". Специфіка місцини, звідки безслідно зникла Матронка, теж полягає у наявності річки Черемош, яка ділить простір на цей і той боки ріки. Щоб дати змогу читачеві краще уявити "картину таємничого зникнення" жінки, М. Матіос зауважує, що "було б добре детально описати цю місцевість, рельєфи, розташування ріки, довколишніх сіл і навіть... сусідніх держав" [41, с. 101]. Таке наполягання автора на детальному описі вимагає посиленої уваги до деталей.

У повісті "Москалиця", окрім інших, зазначених вище, характеристик, вода наділена також містичним зв'язком зі світом померлих. Москалиця

перебуває у постійному страху і тому, намагаючись заручитись підтримкою померлих, прагне спілкування з потойбіччям.

У романі "Солодка Даруся" (Драма щоденна) земля постає в іпостасі Матері Землі, що прочитується на імпліцитному рівні. Дивна звичка головної героїні роману Солодкої Дарусі закопуватись у землю має те ж міфопоетичне значення, що й Дарусине занурення у воду, про що було зазначено вище.

Вартим уваги є той факт, що Даруся "часом навіть копає посеред городу яму на глибину до своїх крижів, спускається в неї, вгортається чорним живим покривалом" і "так годинами чи то стоїть, чи сидить у живій землі", а іноді "дноє напівзакопана в землю" [41, с. 13]. Як зазначає М. Еліаде, "символічне, часткове чи повне поховання має те саме магічно-релігійне значення, що й занурення у воду, хрещення" [21, с. 76]. Таке закопування в землю, подібно до занурення у воду, є рівнозначним новому народженню. Ця ж ідея закладена в ритуал класти на землю хворих, дітей і дорослих [21, с. 76]. Його виконують і тоді, коли "треба виправити важку помилку або зцілити душевну хворобу": грішника садовлять у діжку з водою або викопану в землі яму, коли він з неї виходить, кажуть, що "він удруге народився з лона своєї матері" [21, с. 77].

У романі "Солодка Даруся" письменниця використовує хронологічну інверсію у казковому ланцюжку заборона – непослух – порушення заборони – покара. Одним із улюблених прийомів сюжетотворення письменниці є зворотна хронологія: читач на початку твору дізнається про нещастя персонажа і лише в кінці – про причину його зламаної долі. У романі "Солодка Даруся" у традиційній схемі "заборона – порушення – покара" перший компонент займає місце останнього: персонажі спочатку порушують табу, не виконуючи обов'язкових народних приписів та настанов, за що платять своїм щастям, а то й життям, а потім устами когось із односельців – носіїв міфологічного світогляду – артикулюється заборона на ту чи іншу дію. Причому вводяться ці другорядні персонажі у канву тексту лише для висловлення суті заборон, виконуючи таким чином етіологічну функцію.

У повісті "Мама Маріца – дружина Христофора Колумба" мати свого новонародженого сина твердо вирішує назвати іменем померлого чоловіка. Тим самим жінка нехтує давнім забобоном цього краю, що "не дозволяв називати дитину іменем померлого родича", "тим паче, давати синові ім'я мертвого батька" [37, с. 15]. Згодом виявляється, що маленький Христофор відстає у розвитку і зовсім не говорить. Випробувавши усі можливі способи зарадити біді, Маріца "похрестила дитину, попросивши дати хлопчикові подвійне ім'я – Христофор-Богдан" [37, с. 17]. Однак це не допомагає. Маріца приречена усе життя безпорадно дивитись на страждання свого єдиного сина, якого ніщо не може врятувати. "Це твій хрест" [37, с. 41], – говорить Маріці лікар. У фіналі повісті жінка, звинувачена у інцесті зі своїм сином, вчиняє самогубство. Відтак за порушення табу Маріца жорстоко покарана. Образ хреста є символом усього життя Маріци, навіть у момент смерті жінки ця символіка знову виринає: Маріца "розіп'ята чорним людським піднебінням", "проте зчорніла враз вода вже не могла видобути з розпластаної, нібито й зовсім розіп'ятої на водному хресті, Маріци і звуку" [37 с. 44–45].

Авторська характеристика світу у повісті "Армагедон уже відбувся", подібно до саги "Майже ніколи не навпаки", наштовхує на аналогію з пеклом на землі.

З мотивом кінця світу пов'язаний есхатологічний мотив Страшного суду, на якому кожен отримає те, на що заслуговує. Уведений цей мотив у канву тексту застереженням-нагадуванням, подібно до ритуалу Мариньки із "Майже ніколи не навпаки", про наближення судного дня: "А колись цим людям (мається на увазі все людство. – Н. З.) доведеться порахувати все, як тепер прийшло Іванові. Ой, прийде час..." [36, с. 77]. Далі поєднуються міфологеми кінця світу та вавилонської вежі: "Кліпнув – і нема чоловіка. / І вежа упала! / І кінець світу настав, бо кінець людині прийде, як оце прийшов Іванові" [33, с. 77]. Усе подальше Іванове життя після гріхів молодості – перманентний самосуд: "Іван сам себе судив у час безсоння і страху" [36, с. 79].

В аналізованій повісті письменниця продовжує вибудовувати концепцію гріха і неминучої Божої покари. Усе своє життя Іван карається через те, що в молодості, прислужуючи "приблудам" (радянському режимові) через бажання жити, випадково проткнув "щупаком" серце когось із односельчан, шукаючи замаскований у хаті Софії Ткачук бункер. Вже тоді на Софіїному подвір'ї Іван усвідомив неминучість відплати за гріхи: "Іван і без ворожки тоді вже знав, що і йому колись не оминуть такого ж щупака. / Живому чи мертвому" [36, с. 41]. Відтак попри нібито атеїстичний світогляд Івана, який у Бога не вірив, "хоча й нікому не признавався в своєму безбожництві" [36, с. 33], автор все ж наділяє його релігійним світосприйняттям. Виявляється, що Іван не є тим, ким себе позиціонує, – "найбільшим сільським безбожником" [33, с. 41], адже "нічого, що Іван із Богом не мав розмови. Але Біблію читає. Знає" [33, с. 74].

За свої гріхи Іван розплачується не лише протягом усього життя, а й у момент смерті. Іван-мрець змушений спостерігати за "звірами у людській подобі" [33, с. 78] – своїми синами, які, забувши про мертвого батька, "із запеклістю одержимих" [33, с. 30] шукають його скарб, перевертаючи усю хату та промацуючи кожен міліметр землі залізними щупаками. Саме така форма авторського "суду" над померлим Іваном "руками його синів" [33, с. 41] працює на розкриття ідеї "Божого батога" та "невідворотності спокути" [33, с. 78].

Відтак можемо виділити такі потрактування символіки назви повісті "Армагедон уже відбувся": по-перше, армагедон – це кінець кожної речі і кожної людини, яка обов'язково має своє "персональне пекло" на землі, а по-друге, це жахаюча "перспектива" кінця світу у значенні глобальної катастрофи, ознакою наближення якої є моральна деградація та культ грошей як диявольського сурогату бога.

Попри категоричність назви повісті "Армагедон уже відбувся" М. Матіос все ж залишає надію на спасіння: "остаточного кінця світу не буде, поки бодай одна жива душа чинить опір. / А одна душа залишиться хоч би що, / хоч і без Ноевого ковчега" [33, с. 38].

Отже, у романі "Майже ніколи не навпаки" любов виправдовує гріховність забороненого християнською мораллю любовного зв'язку чоловіка та жінки. Кожна з героїнь має свою мотивацію вчинення подібного гріха. Жінки у творчості М. Матіос переступають цю заборону, врешті зважуючись здійснити крок, продиктований, за словами письменниці, їхньою жіночою природою. Відтак можемо говорити про переосмислення концепту гріха у художньому світі прози М. Матіос, адже у підтексті гріховна любов та зрада як один із її проявів, – це внутрішній опір жінки, її протест проти заборони бути щасливою та безлічі успадкованих з діда-прадіда гендерних обмежень. Більше того, жінки М. Матіос наважуються висловлювати свій протест навіть самому Господу Богу. Зокрема, у романі "Солодка Даруся" одружена Матронка "спорила з самим Богом" – "з непокритою головою по селу ходила", "а Михайло, вповідали старі люде, чесав її, як дитину" [41, с. 182]. В іншому епізоді завжди тиха та покірна, "колінопреклонна" Матронка після численних нещасть, що спіткали її родину, вибухає гнівом: "Раптом Матронка зірвалася на ноги і вперше, відколи він її пам'ятає, стала перед Михайлом так, ніби замахнулася його вдарити: / – То де Бог, чи він осліп, Михайле, коли я так ревню молилася йому все життя, а він і у вас відібрав був розум, бо ви били мене, як худобину, а я мусила мовчати?! Задурно били, самі знаєте, а той, що винен, прийшов мене сьогодні доконати. І Бог не зупинив його" [41, с. 172]. Від безвиході нещасна жінка вчиняє самогубство, яке можна розглядати як протест проти Божої несправедливості, адже самогубство вважається чи не найбільшим гріхом проти Бога.

Хоча жінки прози М. Матіос йдуть наперекір усьому заради свого кохання, а проте подібне жіноче щастя зазвичай недовготривале, адже у кожній історії кохання (Мариньки та Кирила, Петруні та Дмитрика) жорстока реальність стає на заваді закоханим – і всі знову нещасні, бо "люди такі нещадні до тих, хто любить, не криючись" і "майже ніколи не є навпаки" [36, с. 4].

Зокрема, через заздрість рідного брата Андрія розплачується життям за своє кохання Дмитрик. Тут прослідковується зв'язок мотиву фатальних ревнощів з міфологемою братовбивства. У життєвій ситуації двох братів Андрія та Дмитрика впізнається старозавітна історія про Каїна та Авеля. У біблійній розповіді Авель – "пастир овець" [7, с. 25], який був убитий своїм братом землеробом Каїном через заздрощі. У Новому Завіті Авель виступає в іпостасі першого мученика, що помер насильницькою смертю.

В образі наймолодшого Чев'юкового сина Дмитрика знаходимо риси біблійного Авеля. Насамперед це невинність хлопця, яку у творі передано через погляд: у нього "невинні, але видющі очі (Курсив мій. – Н. З.)" [36, с. 16], "дивиться своїми очима-звіздами так само мовчки, але мало не з побожністю" [35, с. 101]. Янгольський образ Дмитрика розкривається крізь сприйняття його Петрунею: "Дмитрик – майже дитина", "як ангел, чистий", "невинний" [36, с. 101].

Окрім того, як і Авель, Дмитрик покірний, добрий і лагідний: "тихий і робітний Дмитрик, з якого ніколи не чути було зайвого слова" [36, с. 15], "добрий такий та тихий", а "очі має великі", "ясні" [36, с. 101]. Дмитрик постійно доглядає худобу, "як живу людину" [36, с. 101], прикметно, що "навіть лютий, як справжня йорданська стужа, Варварчуччин бик вже майже довірливо терся об Дмитрикове плече" [36, с. 16]. В іпостасі "пастиря овець" Дмитрик постає у миттєвому видінні Кирила Чев'юка, котрий "бачить отару біленьких овечок, які бредуть хребтом Кісного", а їх "наздоганяє веселий Дмитрик із батогом у руках і сопілкою за поясом" [36, с. 27]. Отже, саме випасання овець було обов'язком Дмитрика за життя.

Проте згодом виявляється, що невинність і безгрішність Дмитрика існували лише до того часу, поки він не скуштував забороненого плоду – пізнав жінку, яка була одруженою. Отже, на перший погляд, не такою вже й невинною жертвою є Дмитрик, адже він був коханцем одруженої жінки, тому й поплатився життям за своє гріховне кохання. Однак підступність і невинна жорстокість у розправі над Дмитриком його хрещеного батька та

Петруниного чоловіка, а також вмотивування зради Петруні слугують своєрідним виправданням хлопця. Дворічні муки, які терпить прикутий до ліжка Дмитрик, порівнюються у тексті з "христовими муками" [36, с. 21]. Варто зауважити, що християнська традиція розглядає Авеля як прообраз Ісуса Христа [7, с. 25]. Тому Дмитрик, як і АVELЬ, виступає мучеником, що вмирає насильницькою смертю.

Заздрисний і підступний Андрій асоціюється з Каїном. Порівняти Андрія з біблійним вбивцею брата можна й за іншим критерієм. Каїн був народжений своєю після того, як вона, спокушена змієм, спонукала Адама скуштувати заборонений плід пізнання добра і зла. У післябіблійній та християнській літературі змії асоціюється із сатаною, тому, за іншим переказом, Каїн був зачатий від сатани. Серед усіх синів Васирина найбільше любить Андрія: "Андрійчик – Васиринове коко. Писанка великодня. Він – дитя дурної крові Васиринової (Курсив мій. – Н. З.)" [36, с. 43]. У контексті роману "Майже ніколи не навпаки" поняття "дитя дурної крові" означає гріховне зачаття Андрія (попри те, що народжений він був у шлюбі), тоді як решта синів "родилися – як робилися: звично" [36, с. 43]. Перед зачаттям Андрія Васирина стає одержимою хіттю, іншими словами, одержима дияволом: "Щось найшло на Васирина, як мав зачатися Андрійчик. Бігала, мов непочата дівка, за Кирилом", "свою тодішню нетерплячку за чоловіком зганяла, де могла", а "після пологів перейшло. Ніби й не було тої солодкої й дурної сверблячки-кортячки" [36, с. 43–44]. Тому Андрій вже від народження є втіленням гріха.

За біблійним переказом, суть конфлікту між братами полягає в тому, що Бог прийняв пожертву Авеля, тоді як від жертви Каїна відмовився. Позаздривши братові, Каїн позбавляє Авеля життя. У романі "Майже ніколи не навпаки" міфологема братовбивства дещо модифікується. Адже антагоніст роману Андрій не є безпосереднім вбивцею свого брата, однак причетний до його смерті. Саме Андрій розповідає Петруниному чоловіку, який щойно повернувся з війни, що його дружина зраджує йому з Дмитриком. Помста обдуреного Івана страшна. Дмитрик, що прийшов як запрошений Іваном на

храмове свято, стає жертвою жорстоких катувань. Варварчук разом з воєнним побратимом Грицьком Кейваном "місили зверху ногами бідного Дмитрика так, ніби "гуцулку" на ньому гуляли. Аж поки не почули, що кістки вже не хрускають, а хлопець навіть і не харчить" [36, с. 20]. У той час Андрій, знаючи про наміри Івана, непомітно вислизнув з хати й став за сторожа на хвіртці. Вночі напівмертвого Дмитрика відвезли до млина в кінці села і залишили на камінні.

Протиставлення "життя – смерть" є фундаментальною опозицією міфологічної свідомості. У творчості М. Матіос міфомотив покари за гріхи часто контамінований з міфологемою смерті. Наприклад, у романі "Солодка Даруся" у сприйнятті односельчан самогубство Матронки – прямий наслідок порушення припису відрізати косу після заміжжя, летаргічний сон Тимофія Сандуляка та смерть його близьких з новели "Апокаліпсис" постають результатом зради чоловіка та порушення ним заборони брати прокляте дерево для підлоги, самогубство Маріци – наслідок інцесту (порушення табу), страшна смерть Івана з повісті "Армагедон уже відбувся" подається як розплата за гріхи молодості – вбивство односельчан тощо. Ідея первородного гріха звучить і в приказуванні Варвари з новели "Вставайте, мамко" над матір'ю, яка імітує власну смерть: "Господи, прости нас, грішних, помилуй нас, грішних" [35, с. 78].

Отже, усі персонажі художнього світу М. Матіос неодмінно отримують своє покарання за гріхи, проявом чого є або певна зовнішня подія (смерть, тяжка хвороба, втрата кохання тощо), або моральний самосуд, який, можливо, є іще гіршим катом. Авторська концепція нерозлучності життя і страждання виражена у повісті "Армагедон уже відбувся" через модифіковану міфологему близнюків: "життя має сестру-близнючку, свою тінь – і називається вона мука. Невідступна як дихання, як биття серця. І та тінь не дає жити нікому" [33, с. 86]. Та й загалом сюжетні перипетії прози М. Матіос наводять на думку про відгомін первородного гріха, внаслідок якого усі люди приречені на страждання та смерть.

ВИСНОВКИ

Художній універсум творів М. Матіос відображає складний дуалістичний світогляд людини. Тож визначальною рисою поетичної моделі світу у творчості письменниці є міцне переплетення язичницьких (поганських) та християнських елементів, що є одним із яскравих феноменів українського національного та культурного буття. Ця особливість обумовлює колорит поетичного образу світу у прозі М. Матіос. Характерною рисою художнього універсуму прози письменниці є гармонійне співіснування двох світів – реального та ірреального, світу людей та світу демонів. Невід'ємною частиною буття персонажів є віра у демонологічну складову, яка в аналізованих художніх творах представлена образами як демонів, так і "непростих" – людей із надприродними здібностями, так званих "земних богів". Майстерним втіленням образу "непростих" є знахарка Москалиця з однойменної повісті та віщунка Маринька з роману "Майже ніколи не навпаки". У художньому універсумі М. Матіос наявний також інфернальний світ, прояви якого хоч і жахають персонажів, а проте сприймаються ними як щось абсолютно органічне та реальне. Автор використовує як традиційні міфопоетичні уявлення про душу та привидів, так і художньо модифікує образ представників потойбічного світу: душа-запах та душа-голос.

Наслідуючи національну модель світу, у процесі творення М. Матіос художньо модифікує національні образи та архетипи, творячи свою самобутню картину світу, наповнюючи її символами, розкодування яких сприяє глибшому розумінню творчого доробку письменниці. Важливими для побудови моделі світу є світотворчі першостихії – фундаментальні образи-універсалії. Архетипний ряд першоелементів буття, за допомогою яких М. Матіос творить свій художній універсум, свою онтологічну модель світу, репрезентований більшою мірою образами води, вогню та землі і значно меншою мірою – стихією повітря.

Улюбленим образом, якому Марія Матіос зберігає "поетичну вірність", є саме образ водної стихії, проникнення в потаємну суть якого дає змогу пізнати глибинні пласти текстів письменниці.

Авторська концепція буття у прозі М. Матіос вибудована переплетінням численних релігійно-міфологічних та фольклорних мотивів, які письменниця модифікує, переосмислюючи їхнє значення та надаючи їм нових семантичних відтінків.

Характерною рисою прози М. Матіос є звернення до національного фольклору. Зокрема, з такою властивістю народної свідомості, як забобонність, що є виявом міфологічного світогляду, пов'язаний казковий мотив заборони-порушення. Яскраво виражений цей фольклорний мотив у таких художніх творах, персонажі яких, нехтуючи законами міфологічного світу, порушують заборону, що призводить до фатальних наслідків.

Наскрізною у творчості М. Матіос є концепція гріха та неминучої покари. Вона є тією серцевиною, навколо якої концентруються усі інші ключові релігійно-міфологічні мотиви, які особливим чином формують художню картину світу письменниці. Така контамінація міфологічних та біблійних мотивів у творчості М. Матіос детермінована синтезом язичництва та християнства у національній свідомості персонажів прози письменниці.

Яскравим прикладом відображення авторської концепції гріха та неминучої Божої покари є повість "Армагедон уже відбувся". Мотив покари за гріхи тут пов'язаний з есхатологічними мотивами кінця світу та Страшного суду. В аналізованій повісті М. Матіос витворює власну есхатологічну модель останньої світової катастрофи у її морально-філософському потрактуванні з християнською настановою замислитись про земні діяння кожного в ім'я спасіння всього людства. Однак у повісті, окрім традиційного біблійного потрактування, наявна модифікація міфологеми кінця світу. Авторська філософська інтерпретація смерті та кінця світу (персональний армагедон та множинність кінців світу) нагадує концепцію страху смерті релігійного філософа Сьорена Кьєркегора. Вартою уваги є також авторська модифікація

біблійного образу пекла, що у повісті екстраполюється у земний світ, репрезентуючи приватне пекло щоденного життя та посмертних страждань Івана Олексюка.

У романі "Майже ніколи не навпаки" розглянуто іще один варіант авторської інтерпретації міфологеми гріха, пов'язаної у даному творі з міфологемою гріховності жіночого тіла. У романі письменниця здійснює деконструкцію типового для християнської доктрини різкого протиставлення тіла (плоті) та душі. Через зраду жінки-персонажі прози М. Матіос виборюють своє право на щастя та прагнуть визнання їхньої жіночої природи. Тож можемо говорити про переосмислення концепту гріха у художньому світі прози М. Матіос, адже у підтексті гріховна любов та зрада як один із її проявів, – це внутрішній опір жінки, її протест проти заборони бути щасливою та безлічі успадкованих з діда-прадіда гендерних обмежень.

У романі "Майже ніколи не навпаки" прослідковуємо також модифікацію міфологеми братовбивства. У життєвій ситуації та особливо в характеристиці двох братів Андрія та Дмитрика Чев'юків впізнається старозавітна історія про Каїна та Авеля. Однак у романі Андрій є опосередкованим вбивцею брата, а мотивом братовбивства та причиною заздрості виявляється жінка.

Загалом у художньому універсумі прози письменниці відображено протиставлення двох світів за міфопоетичними схемами свій/чужий, безпечний/небезпечний, сакральний/профанний, космонізований/хаотичний, де символічною межею виступає потік або поріг. У художньому світі творів М. Матіос топос просторового пограниччя виконує різноманітні функції: відображає структурування простору по міфопоетичній вертикалі, тим самим репрезентуючи кризову ситуацію межі між життям та смертю; позначає кордон між сакральним та профанним; допомагає відтворити внутрішній світ персонажа; є засобом образотворення. У сприйнятті персонажами творів М. Матіос часу також простежується принцип протиставлення сакральне/профанне. Особливістю художнього образу часу у прозі М. Матіос є вираження його символіки через поетичний образ радянської влади як втілення

нечистої сили, що прочитується як експліцитно, так і у підтексті. Вторгнення радянських військових у світ гуцулів руйнує усталений з діда-прадіда порядок та гармонію їхнього буття. Тож конкретна історична доба набуває символічного значення хаосу, руйнації, дестабілізації, втрати життєвих орієнтирів, врешті, торжествування всемогутнього Зла. Мотив перетворення впорядкованого, космонізованого світу гуцула-селянина у маргіналізований світ, що асоціюється з Хаосом, є важливим для розуміння символіки часопростору у художньому універсумі М. Матіос.

Таким чином, релігійна концепція у прозі М. Матіос – це побудова цілісного художнього світу, у якому немає нічого випадкового чи зайвого, а незначні, на перший погляд, просторові деталі є промовистішими за найдокладніший опис.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. Вода. *Мифы народов мира : энциклопедия* : в 2-х т. / под ред. С.А. Токарева. 2-е изд. Т. 1. Москва : Советская энциклопедия, 1987. С. 240.
2. Аверинцев С. Краткая литературная энциклопедия. Москва : Советская энциклопедия, 1978. 286 с.
3. Антофійчук В. Євангельські образи в українській літературі ХХ ст. : монографія. Чернівці : Рута, 2001. 335 с.
4. Батай Ж. Проклятая часть. Сакральная социология. Москва : Ладомир, 2006. 742 с.
5. Богачов А. Досвід і сенс : монографія. Київ : Дух і літера, 2011. 336 с.
6. Брентано Ф. Психология с эмпирической точки зрения. Избранные работы / составл., пер. с нем. В. Анашвили. Москва : Дом интеллектуальной книги, 1996. 176 с.
7. Ващенко А. Авель. *Мифы народов мира : энциклопедия* : в 2-х т. / под ред. С.А. Токарева. 2-е изд. Т. 1. Москва : Советская Энциклопедия, 1987. 1987. С. 25.
8. Вілсон Б. Соціологія релігії як наука. *Соціологія релігії. Харків* : Акта, 2002. С. 21–63.
9. Вовк О. Энциклопедия знаков и символов. Москва : Вече, 2006. 528 с.
10. Войтович В. Предтеча Месії України. *Сковорода Г. Пізнай в собі людину*. Львів : Світ, 1995. С. 5–9.
11. Гаджиев К. Апология Великого инквизитора. *Вопросы философии*. 2005. № 4. С. 3–22.
12. Генезис, структура и функции индивидуального сознания: тезисы республ. научн. теорет. конференции «Философские проблемы сознания и современность» (г. Иваново, 27-29 сентября 1988 г.). Иваново: Ин-т философии АН СССР, 1988. 179 с.

13. Гірняк С., Шумей І. *Sacrum i profanum* за твором Марії Матіос “Солодка Даруся”. *Парадигма sacrum & profanum у літературі та культурі*. Вип 1. Дрогобич : Посвіт, 2007. С. 151–156.
14. Голобородько Я. Соціумний інтер’єр чи психологічний дизайн? (Художні дилеми Марії Матіос). *Слово і час*. 2008. № 12. С. 81–85.
15. Гребенюк Т. Мораль, гріх і провина в концептосистемі прози М. Матіос. *Актуальні проблеми слов’янської філології : Міжвуз. зб. наук. ст.* Київ – Ніжин, 2006. Вип. XI : Лінгвістика і літературознавство. Частина II. С. 480-487.
16. Грушевський М. Історія української літератури. Т.2. Київ : Либідь, 1993. С.63–71.
17. Гуссерль Э. Картезианские размышления / пер. с нем. Д.В. Складнева. Санкт-Петербург : Наука–Ювента, 1998. 316 с.
18. Гутковський В. Анотація. *Матіос М. Солодка Даруся*. 7-е вид. Львів : Піраміда, 2011. С. 2.
19. Гутковський В. Анотація. *Матіос М. Щоденник страченої*. Львів : Піраміда, 2005. С. 192.
20. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Москва : Русский язык, 1982. Т. 4. 683 с.
21. Еліаде М. Священне і мирське / пер з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 456 с.
22. Элиаде М. Трактат по истории религий : в 2-х томах. Т. 1. Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. 391 с.
23. Загальна психологія : підручник для студ. вищ. навч. закладів /С.Д. Максименко, В.О. Зайчук, В.В. Клименко, В.О. Соловієнко. Київ : Форум, 2000. 543 с.
24. Изер В. Процесс чтения : феноменологический подход / пер. И.В. Кабановой. *Современная литературная теория. Антология*. Москва : Флинта : Наука, 2004. С. 201–225.
25. Кебуладзе В. Феноменологія досвіду. Київ : Дух і літера, 2011. 280 с.

26. Кирчів Р. Світоглядні уявлення і вірування [гуцулів]. *Гуцульщина*. Київ : Наукова думка, 1987. С. 243-260.
27. Костомаров М. Закон Божий (Книги буття українського народу). Київ : Либідь, 1991. 25 с.
28. Лях В. Іntenційність виявів людського буття: екзистенціалістсько-психоаналітичний підхід. *Філософські діалоги*. Вип. 4. Ч. 1: Філософсько-антропологічні читання : творча спадщина В.І. Шинкарука та сьогодення. Київ, Акта, 2010. С. 67–91.
29. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури. Київ : Обереги, 1992. 234 с.
30. Маринчак В. Интенциональное исследование ценностной семантики в художественном тексте : монографія. Харків : Фолио, 2004. 287 с.
31. Мариничева О. Марія Матіос: «Не знаю жодного читача, який би оскаржував правду часу в моїй «нації». *Дзеркало тижня*. 2008. № 9. С. 12.
32. Марчук Л. Місце заперечних висловлювань градаційного значення в мовній картині світу Марії Матіос. *Науковий вісник Чернівецького університету. Слов'янська філологія*. Вип. 394–398. Чернівці : Рута, 2008. С. 470–473.
33. Матіос М. Армагедон уже відбувся : повість. Львів : Піраміда, 2011. 112 с.
34. Матіос М. Вирвані сторінки з автобіографії. Львів : Піраміда, 2011. 368 с.
35. Матіос. М. Вставайте, мамко. *Матіос М. Нація*. 4-е вид., доп. Львів : Піраміда, 2007. С. 68–80.
36. Матіос М. Майже ніколи не навпаки. 2-е вид. Львів : Піраміда, 2007. 176 с.
37. Матіос М. Мама Маріца – дружина Христофора Колумба. Львів : Піраміда, 2008. 108 с.
38. Матіос М. Млин мерців. *Дніпро*. 1996. № 5–6. С. 53–70.
39. Матіос М. Москалиця. Львів : Піраміда, 2008. 108 с.
40. Матіос М. По праву сторону твоєї слави. *Вітчизна*. 1996. № 11–12. С. 19–53.

41. Матіос М. Солодка Даруся. 7-е вид. Львів : Піраміда, 2011. 188 с.
42. Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии. Москва : КДУ, 2011. 416 с.
43. Мотрошилова Н. Интенциональность. Новая философская энциклопедия. Москва : Мысль, 2000. Т. I. С.89-91.
44. Мюллер М. От слова к вере. Москва : Эксмо; Санкт-Петербург : Terra fantastica, 2002. 328 с.
45. Набитович І. Універсум *sacrum*'у в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму) : монографія. Дрогобич – Люблін : Посвіт, 2008. 600 с.
46. Насмінчук І. Феміноцентрична проза Марії Матіос у дзеркалі гендерного аспекту творчості Ірини Вільде. *Буковинський журнал*. 2008. № 2. С. 218–226.
47. Націософська інтенціональність та її естетичні вияви в українській літературі ХІХ-ХХ століть : колективна монографія / за ред. П. Іванишина. Дрогобич : ВВ ДДПУ ім. І.Франка, 2014. 272 с.
48. Нефьодов М. Міфологічна школа. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства* / за ред. А. Волкова. Чернівці : Золоті литаври, 2001. С. 338–339.
49. Писко Н. Національно-екзистенціальна інтенціональність як методологічна передумова пізнання творчості Олени Теліги. *Українське літературознавство*. 2012. Вип. 75. С. 258-263.
50. Пустовойт П. Християнська образність в романах Ф.М.Достоевського. *Русская литература XIX века и христианство* / По общ. ред. В.И. Кулешова. Москва : Изд-во МГУ, 1997. С. 82–90.
51. Сент-Бев Ш. Из работ разных лет / пер. с фр. В.П. Большакова и Г.К. Косикова. *Зарубежная эстетика и теория литературы. XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе* / сост. и общ. ред. Г.К. Косиков. Москва : МГУ, 1987. С. 48-64.
52. Современная литературная теория. Антология / сост. И.В. Кабанова. Москва : Флинта, Наука. 343 с.

53. Суханцева В. Сакральное в обыденном сознании. *Філософські дослідження* : зб. наук. праць. 2008. № 9. С. 6-9.
54. Тамарченко Н. Теодицея и традиционные сюжетные структуры в русском романе. *Русская литература XIX века и христианство* / По общ. ред. В.И. Кулешова. Москва : Изд-во МГУ, 1997. С. 74–82.
55. Тебешевська Т. Художні особливості „Щоденника страченої” Марії Матіос. *Слово і час*. 2006. № 2. С. 54–62.
56. **Ткаченко А. Іван Драч.** *Нові імена в програмі з української літератури* : посіб. для вчителя / упоряд. В.Л. Неділько. Київ : Освіта, 1993. С. 277-294.
57. Топоров В. О ритуале. Введение в проблематику. *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках*. Москва : Наука, 1988. С. 7-48.
58. Турышева О. Теория и методология зарубежного литературоведения: уч. пос. Москва : Флинта: Наука, 2012. 160 с.
59. Філософський енциклопедичний словник. Київ : Абрис, 2002. 744 с.
60. Харчук Р. Марія Матіос : між традицією і стилізацією. *Сучасна українська проза: Постмодерний період*. Київ : Академія, 2008. С. 68-73.
61. Храпченко М. Литература и модели действительности. *Контекст. 1973: литературно-теоретические исследования*. Москва : Наука, 1974. С. 11–35.
62. Червак Б. Символіка часу в творах Марії Матіос. *Слово і час*. 2000. № 4. С. 52-53.
63. Шарова Т. Василь Бондар: поезія та художня проза письменника як біографічний ландшафт. Харків : Майдан, 2010. 184 с.
64. Шарова Т., Шаров С., Бородихіна О. Формування комунікативно-діалогічної компетентності студентів-філологів. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. 2017. Вип. 29. Т.1. С. 74–76.
65. Юнг. К.Г. Отношение психологии к поэтическому творчеству. Дух в человеке, искусстве и литературе / пер. с нем., прим. С. Аверинцева. Минск : Харвест, 2003. 384 с.

66. Якубовська М. Міфологія буття українства у прозі Марії Матіос. У *дзеркалі слова*. Львів : Каменяр, 2005. С. 153-168.
67. Derrida J. Foi et savoir / Derrida Jacques. *La Religion. Séminaire de Capri sous la direction de Jacques Derrida et Gianni Vattimo*. Paris : Éditions du Seuil, 1996. P. 9-86.
68. Sawicki S. Sacrum w literaturze. Lublin, Akwa, 1980. P.48.
69. Trias E. Penser la religion: le symbole et le sacré. *La Religion. Séminaire de Capri sous la direction de Jacques Derrida et Gianni Vattimo*. Paris : Éditions du Seuil, 1996. P. 105-121.