

МЕГАМІФОСЦЕНАРІЇ ПОЧАТКУ Й КІНЦЯ В ХУДОЖНІЙ КАРТИНІ СВІТУ МАРІЇ МАТІОС

У статті проаналізовано авторську реконструкцію міфологічних сценаріїв початку й кінця у творах сучасної української письменниці Марії Матіос. Поліваріантні міфосценарії є семіотичними моделями, реалізованими через ключові міфологеми (як-от «музика», «вода») й мотиви. Встановлено, що мегаміфосценарій початку у творах письменниці має свої індивідуально-авторські семантичні «дублікати» (віднаходження Раю у мікрокосмі через образи-креатори, сімба, проростання гороху, пошук / «приручення» долі та ін.), мегаміфосценарій кінця реалізований міфосценарієм братовбивства, міфосценарієм віднайденого потойбічного «гадючого вирію», відкриванням минулого – «пандориної скриньки» тощо. Визначено домінантні комплементарні парадигми: етнічна язичницька й християнська, репрезентовані міфологічними сюжетами та міфонімами.

Ключові слова: есхатологічний міф, міфосценарій, Марія Матіос, міфологема, медіатор, психологічний асоціатив, символ, хронотоп.

Я. Голобородько в есеї «Буковинська орнаментика Марії Матіос» називає Марію Матіос «соціумною письменницею» і «взірцевою представницею “українських літературних регіонів”», котра послуговується «файлами і порталами народної пам’яті», а її тексти, які, за метафоричним визначенням ученого, тримаються «на психологічних говерлах, ельбрусах, еверестах», «представляють, моделюють, віртуалізують історії, що відбувалися з людиною, людьми, [...] подані густими, нерідко запашними шматками соціумного життя» [1, 66-67]. У циклі «Апокаліпсис» Я. Голобородько виокремлює субмотиви, серед яких «МГБ / емгебісти» та «лісові люди» [1, 69]. За концепцією дослідника, введення в тексти соціумного чинника значно послаблює їхню художність і «нейтралізує ту психологічно-настроєву напругу, якою повниться внутрішнє й народне життя [...] персонажів» [1, 69]. У «спробі порівняльного аналізу» стилістики Марії Матіос та Оксани Забужко К. Ісаєнко ставить за мету визначити рецептивно-презентаційні моделі письменниць через жанрову, знаково-символічну презентацію та рецепцію (домінуючий тип героя/героїні) [7; див. також детальніше про жіночі образи у прозі Марії Матіос: 6]. А. Землянська, О. Кольцова описують індивідуально-авторську концепцію розуміння таких біблійних понять, як спокута, гріх, терпіння. Письменниця, на їхню думку, підтримує й розвиває біблійну версію першородного гріха й спокутування батьківських гріхів дітьми. Саме з мотивом гріха, на переконання дослідників, пов’язуються у творах Марії Матіос мотиви зради, німоти, терпіння, цнотливості. Німота стає в романі «Солодка Даруся» «не лише як спокутування гріхів, а й як провіщення» [5, 44], адже саме авербальна розмова на цвинтарі Дарусі з померлим батьком вносить у життя дівчини повноту буття. А. Землянська і О. Кольцова резюмують: «у долі героїв роману саме

© Ю. В. Вишницька

суспільство визначає ступінь їх провини та її сутність, або ж вони самі покладають на себе покарання. Подібне сприйняття вчинків персонажів як «гріховних» не співпадає з біблійним тлумаченням їх та не завжди є порушенням божественних заповідей, а радше відображає людські правила і норми співіснування, що стали традиційними на західноукраїнських землях» [5, 47]. Г. Павлишин ставить собі за мету «виявити міфологічні корені моделі світу» у творі «Мама Маріца – дружина Христофора Колумба» [18, 30], аналізуючи образи-символи крізь призму міфопоетики, релігії, фольклору. Науковець аналізує полісемантичні власні назви, образи-символи гойдалки, танцю, музики, художні деталі-символи (як-от механічний «Зінгер» та радянський «гучномовець-брехунець»), архетипні образи води, Світового Дерева, що репрезентують накладання язичницьких і християнських вимірів, змикання опозицій свого/чужого, життя/смерті, сакрального/профанного тощо [18, 28-34]. Жанровим особливостям сімейної саги у новелах «... майже ніколи не навпаки» присвячено розвідку Н. Сварич, надруковану у збірнику «Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур» за 2012 рік. Однак, на мою думку, у статті переважає описово-змістовий виклад над дослідницьким, а власне жанрово-стилістичні особливості твору відсунено на другий план [19, 212-217]. Визначення особливостей функціонування фольклорного мотиву заборони / порушення заборони, а також його ролі «в обумовленні доленосних подій у житті персонажів» новел «Апокаліпсис», «Юр'яна і Довгопол», повістей «Солодка Даруся» та «Мама Маріца – дружина Христофора Колумба» є метою розвідки Н. Завадської [4, 286-288]. Так, фольклорний ланцюг «заборона – порушення заборони – покарання» (що, наприклад, у «Солодкій Дарусі» проявляється інверсійно: зворотною хронологією) є «виявом міфопоетичного сприйняття», а також «історичного, або об'єктивного» [4, 288]. Про пограниччя психологічне («зону ненормованого болю» [12, 330–331]) й пограниччя топографічне – стаття у «Віснику Львівського університету» Н. Косицької. Дослідниця описує міфопоетичну структуру простору «через семантичні протиставлення на кшталт верх/низ, небо/земля, правий/лівий», сакральне/профанне [8, 310].

Отож, пунктирно подані розвідки сучасних літературознавців свідчать про велику зацікавленість творчістю Марії Матіос і певну міфоспрямованість досліджень, у розрізі якої виконана й запропонована стаття. Вважаємо малодослідженим саме семіотичний аспект міфопоетики художнього твору, тому метою дослідження є моделювання семіотичних конструктів домінантних міфологічних сценаріїв початку й кінця через призму комплементарних парадигм.

Мегаміфосценарій початку репрезентовано, насамперед, сценарієм віднаходження Раю. Світ безжурного райського топосу у творах Марії Матіос¹ відтворює «золотий вік», означуючись «*вселенською тишею*», «мова» якої – це

¹ Яна Дубинянська окреслює матрицю, за якою пишуться усі твори Марії Матіос: «маленька людина з далекою від будь-яких ідеологічних векторів системою життєвих цінностей мимоволі опиняється в епіцентрі складних історичних обставин, які руйнують її світ і спонукають до пограничного життєвого вибору й пошуків виходу там, де його немає за визначенням» [3]. Однак використання одної й тієї ж самої матриці «до нескінченності» може призвести, застерігає дослідниця, до певного неприйняття читачами й літературними експертами такого автоповтору (як-от сталося з повістю «Армагедон уже відбувся») [3].

звуки природи («Білі овечки пасуться у трав'яному ліжникові та дзвінками подзвонюють, ніби дають знак із самого раю. // Срібні від сонця яструби висять над головою. // Легкий вітер голівки трав колише. // Вселенська тиша стоїть над горами — долами. // І хочеться або вмерти, або співати» [13, 37-38]) і звуки дрімби, схожої на жінку: «Хтозна... може, у дрімбі жінки і справді пізнавали себе: до часу байдужих і лінивих, аж поки не візьмеш їх у руки, а вже як візьмеш — то почувеш такі соковиті переливи і тонкі зойки, що зайдеться тобі серце і плачем, і співом одночасно, і не зрозумієш, де ніч, а де сонце, бо лише жіноче тіло так розкішно здригається від ласки, як тіло дрімби від пальців. [...] сільські молодіці [...] мають забавку, яка нагадує їм самих себе» [13, 38]. Так, «Рай» «віднаходиться» в мікрокосмі людини за допомогою музики: грі на дрімбі. Музика (як і голос Івана [13, 56]) зцілює, відганяє хворобу: «[...] коли Іванова дрімба здобувалася на голос, Дарусю ніколи не боліла голова. Вона тоді [...] слухала просту жалісливу мелодію [...] — і залізні обручі спадали на неї, як листя з дерева, і робилося їй якось легко — легко — аж не хотілося зранку розплющувати очей, а отак би лежати — на постелі чи на осонні — і радіти, що біль зникнув, мов і не було його ніколи». Семантичним дублікатом музики-креатора є голос, мовлення: голос (на відміну від німоти) творить Дарусю: «Якщо не буде його [татового — Ю. В.] голосу — не стане і її. Без голосу нащо їй жити?» [13, 28, див. також: 13, 30-31, 39] Музика дрімби, підсилена звуко-зоровими картинками («білі овечки пасуться у трав'яному ліжникові та дзвінками подзвонюють» [13, 37]) ніби переносить у райський світ, стаючи «знаком із самого раю» [13, 37]. Народження голосу — внутрішнє (в горлі) і вживлене у світ живої, одухотвореної природи («в кронах, у траві» [13, 29] (порівняймо також образ дітей-квітів, що виконують функції творення душі [13, 4-5]). Повернення мови (голосу) «німої» відбувалося, коли Даруся «провідувала тата» (на цвинтарі) й була поряд із Іваном, що свідчить про «нутрянну» природу голосу / мови / музики, пов'язану з почуттями любові, кохання, тепла по відношенню до близьких людей: «Боже-Боже, вона німувала чверть століття, аж поки не вчула в собі зародки живої, забутої мови коло тата, на цвинтарі... але тепер, під Івановими руками вона таки заговорила. Грубим, нелюдським, голосом, схожим на рев пораненого звіра чи зусилля одночасно німого, глухого і невидючого, але заговорила словами, давно запереченими її язиком і горлом словами. Це була якась дика гортанна безвихідь і надія водночас, подяка і прохання, прокльон і сміх...» [13, 68] Амбівалентність буття, співіснування життя і смерті — в мелодії «гора-маре» — у «непередаваній суміші її суті»: «це все одно, що нагла зупинка серця, стрибок потойбіч цього світу, чи як примусове намацування наосліп дороги до раю і добровільний вихід із пекла водночас» [13, 87]. «Велична музика надглибокого душевного потрясіння» уподібнюється «очищувальній воді морозного потоку» [13, 87], «рідній крові людини» [13, 88]. Мелодія «гора-маре» є трансцендентним знаком, що відкриває вихід «за лінію наперед визначеної тобі долі» [13, 88], передвісником-попередженням, «завчасним подзвоном», «навіть попереднім, і дещо несправедливим вироком тріпотливого з радості людському серцю» [13, 88], знаком та уособленням долі й смерті (невипадково у тексті з'являється суб'єкт зіставлення: «немов неминуче занесена сокира історії

над кожною чоловічою головою» [13, 89]), центром мікросвіту, дублікатом серця («Ті ритми протискуються порами під саму шкіру навіть у товстошкірого, заходять, як зашпори, як скалки, далеко під серце, а може, скрипка й заганяє таки в саме серце – і ти вже ніколи добровільно не позбудешся тонкого, майже нечутного стогону мелодії, не витиснеш його із себе, як серце фурункула, не виблунеш і не витравиш – хіба що вмреш – і лиш тоді скинешся чарів цієї музики, як чарів живого ворожбитя» [13, 89]). «Видобування музики із себе» [11, 46] у повісті «Мама Маріца – дружина Христофора Колумба» стає семантичним дублікатом творення Раю: «музика шаліючої скрипки, в якій одна за одною рвуться струни» [11, 46], перебиваючись «несамовитим гуркотом річкового каміння», «колише [...] додому», в «давно не бачену її батьківщину» [11, 47].

Такі ж цілющі властивості мають земля й вода²: закопавшись у землю / занурившись у воду, Даруся відчувала полегшення: «Холодна вода пливла крізь неї десь аж за край неба, а Даруся із заплющеними очима хиталася з боку в бік, чуючи, як розправляються обручі, що дві доби стискали голову» [13, 9, див. також: 13, 10]. Вода забирає хворь: «[...] чорне залізо болю остаточно осідає на дно ріки» [13, 11], ріка стає символом спокою, зцілення, гармонії: «Вона чує, як їй нарешті легшає. Шум ріки остаточно заспокоює Дарусю – і вона знову вертається до свого безконечного думання» [13, 12, див. також: 13, 20-21, 26, 64-65]. Земля також виконує функції зцілення: «навінзакопана в землю» [13, 13], Даруся відчуває, як до неї повертаються сили, як у тіло повертається душа: «Земля витягує біль і дає їй соки» [13, 13, див. також: 13, 14, 25-26]. У повісті «Москалиця» «вода» розширює свій символічний спектр: від символу свободи (у «дощовій раптовій чи незагаченій воді потоку [...] щось [...] є потаємного, людського, того, що завжди приховане на споді, але завжди рветься на волю» [11, 25]) до матеріалізованого «образу Божого, образу матиного» [11, 25]. Олюднення, одухотворення «води бунтівної» експлікує релевантність усіх складників світу живої, одухотвореної природи й трансформує (через міфологему біблійного потопу) міфосценарій початку в міфосценарій кінця: «Може, то не вода – а людські пристрасті проривають землю в часи потопів, і так безжально шматують гори й доли, як лиш уміє шматувати людина одна одну» [11, 25].

Прикметно, що «реально-топонімічний» Рай берега Черемоша «впізнається» «внутрішнім зором», підсиленим уявою, у світлі близнюкових міфів: два села, угорське й польське («горби-близнюки» [13, 102]), з однаковою назвою – Черемошне, – з'єднані річкою Черемош, уподібнюються дзеркальному відображенню: «Споконвіків мешканці обидвох Черемошних говорили майже однаковою материнською мовою, і однаково складали руки до однакового «отченашу», в один і той же день святкували Різдво і Великдень, і навіть одяг у них був схожий, і клятви, і подяки, лиш віталися люди по два боки ріки трохи

² Полісемантичні та поліфункціональні обрядодії (як-от лікувально-очисне купання, використання освяченої води, застосування води у жнивварській звичаєвості, у практиці дівочих ворожін тощо) можна знайти зокрема у монографії Лесі Горошко «Символіка води в обрядовій традиції жителів Черкащини» [2, 80]. «У низці звичаєво-обрядових реалій із використанням води відобразилися уявлення про її продукуючі властивості, здатність сприяти примноженню» [2, с. 100]. Дослідниця говорить про симбіоз «елементів народної і християнсько-церковної традиції», що відобразилось на «атрибутивному та акціональному рівнях» [2, 100].

інакше, ото майже і вся різниця» [13, 101]. Береги Черемоша скидалися в уяві Михайла і Матронки (батьків Дарусі) на різдвяний рай: «Там було так гарно – що аж страшно, як, може, буває невагомій душі лише перед райською брамою». Зорові, колоративні картини («білі – неначе вовняні – сніги лежали від верхів до низу непорушним саваном, прошиті хіба що лиш чорними піками смерекових і букових лісів [...]. І ці, мініатюрні здалека, розкидані між срібними, блискучими снігами темні цятки хат світилися тепер веселими вертепними зіздами [...]» [13, 107]) доповнюються нюховими (над «вирваними латками теплих осель» вився «пахучий дим» [13, 107]), дотиковими («[...] не хотілося на світі нічого, окрім похливого, як пташка, Матрончиного серця в Михайловій жмені, її твердої, майже дівочої цицьки [...]» [13, 108], слуховими («[...] затрубила на тім боці чоловіча коляда оленьчим рогом, а з цього боку коляда жіноча сполохалася скрипкою, і нараз доколишні гори потрясло єдиним з двох боків «Гой, дай Боже!»») [13, 108]) маркерами раю. Міфологема Віднайденого Раю моделюється в тексті роману «Солодка Даруся» у зімкнених комплементарних парадигмах давньоукраїнського й християнського міфів. Москалиця (з однойменної повісті) описує дівчинці Іванці небесний, потойбічний, після-смерті-світ-рай, куди веде «мертву душку» (що покинула тіло), до «воротаря раю. А воротарем раю є святий Понеділок. [...] Може, він називається Петром, а може, просто брамником, а може, Понеділком. Хто його знає? Ніхто там не був, то й правди про його ім'я не знає» [11, 35; див. також: «[...] може, ти, Брамнику, [...] мій небачений і незнаний тато [...], правдивий Тато» [11, 63]]. «Райський Брамник, Воротар Раю» [11, 62] пропускає в «білий безмір неторканого снігу» [11, 62]. Небесний райський часопростір марковано білим колоративом – етносимволом чистоти, світла, радості, непорочності: «густий лапятий сніг» уподібнеться «м'якому укривалу для переходу», «вибіленим полотнам», «непорочному укривалу» «мудрої Панни-Жінки», «Білої Панни», «Жінки в Білому», котра вийшла «ніби щойно з-під вінчальної корони» [11, 62-63]. Віднайдений (після смерті) Рай нівелює опозицію «свої – чужі»: «[...] я вже не розірвуся між ними, як розривалася весь вік. // Звільни, Брамнику... від чужих і своїх. І дай мені нарешті дихнути без жодної думки. // Щоб стало порожньо-порожньо. // [...] Без нікого» [11, 63]. У повісті «Черевички Божої Матері» за допомогою міфологеми-медіатора між світом земним і небесним моделюється міфосценарій віднаходження Раю. «Довга-предовга драбина» як матеріалізована вертикаль накладає в дитячій уяві світи один на одного: Іванка хотіла «по хмарах, як по свіжоскошеній траві, походити» [15, 13; див. також: 15, 17], «подивитися, що на небі робиться, а тоді з неба подивитися на наше село і гори» [15, 15], розгадати найбільші таємниці світів: роздивитися місяць зблизька, щоб помирити Каїна з Авелем; роздивитися зверху, де на землі цвіте папороть - черевички Божої Матері [15, 13-16].

Міфологічний сценарій початку в художньому світі Марії Матіос має свої текстові варіанти, як-от: «виношування нового життя» [11, 13] – ріст «щойно зачатого плоду» [11, 9] як «одночасний вибух веселих – весільних – скрипок» [11, 12] («[...] Маріці здавалося, що вона чує, як росте в ній щойно зачатий плід. Отам, у гарячій утробі, із-під самого серця й аж до самого лона, з

кожною хвилиною більшає в ній Христофорове сім'я [...]» [11, 9]); сівба, проростання гороху (легенда, розказана Севериною: «Коли, Іванко, Господь вигнав Адама і Єву із раю, їм треба було жити й харчуватися. Ото й мусив Адам обробляти землю, щоб прогодуватися зі своєю жінкою. Але Адам, як ми, не був привчений до роботи, тому й плакав, коли вперше ходив за плугом. А де падали його сльози – там сіявся й проростав горох. Тому він і називається адамовими слізьми» [11, 29]); пошук / приручення долі («Людина сама її [долю – Ю. В.] має знайти й заволодіти нею. Знайдеш – буде твоя» [11, 28-29]); народження / пошук щезника («гонимарника») («[...] що вчорами робити дівці, як не Його під пахвою сорок діб вигрівати?!» [11, 10; див. також: 11, 11, 20-21]). «Вигрівання» щезника обертається в тексті міфосценарієм кінця: місце, в якому живе щезник, «не є щасливе. [Адже – Ю. В.] тут нечистий дух аж на двох кутах товктися може» [11, 22], а сам диявол «перекидається в різних тварин»: коня («Господь «поблагословив» його кінською мордою» [11, 22]), kota («[...] у зграю сонних котів перекинулася нечиста сила» [11, 30]). Давньоукраїнська міфологія змикається з фоново-культурологічною, загальнолюдською – «пам'ять» локалізується в серці, «понад грудьми» [11, 45]: в Северині мало не щодень озивається («дрижить») її минуле (як «у жіночому череві дитина ворухиться» [11, 45]). Так, виношування минулого експлікує міфосценарій початку через антропогонічний міф (виношування / народження дитини). «Щоденник страченої» доповнює низку текстових варіацій міфосценарію початку Марії Матіос: «її примхлива примадонність Печаль» [14, 83] як креатор, «як стимул і рушій, спонука до життя й смерті» [14, 82; див. також: 14, 180]; дозрівання огірка іманентне народженню / росту дитини (епізод з «пошиттям», «примірюванням» «сорочечок» на «зеленого карапузика» [14, 47; див. також щоденниковий запис від 15 серпня: 14, 48-49]).

Мегаміфосценарій кінця відтворюється, зокрема, сценарієм братовбивства. Так, у повісті Марії Матіос «Черевички Божої Матері» міфосценарій братовбивства розгортається паралельно у двох часовимірах: у світі реального буття і в астрально-лунарному міфосвіті. Кут зору дитини (Іванки) ніби роздвоюється: сварка найближчих сусідів Різунів – братів Михайла та Василя – проектується на уявних братів місячних, Кавеля і Авеля, що стоять – «очі до очей – з вилами, готові ось-ось розпороти одне одному животу» [15, 7, див. ширше: 15, 7-9]. Втручання дитини у різанину двох сусідських братів («брати зупинилися, спантелечені чи то дитячим вереском, чи вражені власною безрозсудністю» [15, 8]) унеможливлює здійснення біблійного сценарію, матеріалізованого на небі. Прокручування цього сценарію в уяві дитини призводить до його образного маркування: так, кров біблійного й народнопоетичного братовбивства уявляється Іванці «червоними ягодами», що котяться з неба, а вбивство обертається розшматуванням місяця на «два його розірвані, пошарпані кусні», які «Іванка із землі намагається [...] здокупити, зшити...» [15, 9] Братовбивство / різанина братів Каїна і Авеля / Різунів («сварлива фамілія» [15, 9]) Михайла і Василя модифікується в уяві дитини на «страшні переверти» [15, 10] – вовкулацтво («[...] вовки живуть на місяці, і гризуть його доти, доки не лишається з місяця худенький кусник. Місяць після того дуже довго і важко слабує, далі поправляється, а потім вовки знову

продовжують гризти відновлені місячні боки. І так – до смерті» [15, 10]), що викликає в дитини єдине бажання – припинити «небесну ворожнечу двох братів» [15, 11]: помирити їх: «А як вона наважиться стати між вила розварених братів? У своїй лютій злості Каїн із Авелем таки можуть її проткнути, перш ніж дізнаються, що вона прийшла їх мирити. Люди, коли між собою сваряться, про інших не пам'ятають» [15, 18; див. також: 15, 15-17]. Біблійний міфосюжет проспектує й історичний вимір тексту: «красні комісари» ототожнюються з братовбивцею Каїном, а їхні гвинтівки – з міфологічною смертоносною зброєю – вилами: «Місяць тоді висів над її головою. // Авель із Каїном тримали вила наготові – але вона [Іванка – Ю. В.] вже не зважала на ту небесну бійку: дивилася через паркан, де посеред дороги чорнів самотній грузовік, на якому в їхнє село приїхали красні комісари [...] Тепер дула їхніх гвинтівок стирчали перед ними – ніби мали намір зараз узяти когось на свої кінці, як Каїн Авеля на місяці на вила» [15, 128-130, див. також: 15, 141]. Біблійний сюжет про Каїна й Авеля вводиться в позицію співставлення в повісті Марії Матіос «Москалиця»: «Вона [Северина – Ю. В.] цілу Божу неділю колінкуватиме в молитві перед образом Божим у своїй хаті-стайні, але більше ніколи не піде молитися між люди, де тебе протикають очима, ніби Каїн Авеля вилами. Де осудно шепчуть твоє ім'я замість славити ти ім'я Господа» [11, 49].

Міфосценарій кінця Марії Матіос реалізується через міфологему «Віднайденого Раю», яким стає для москалиці (з однойменної повісті) Северини світ після смерті (приходить в образі Білої Пані, котра «бавиться з нею [Севериною – Ю. В.] великими, як гадючі яйця, сніжинками» [11, 60, див. ширше: 11, 60-61]. «Гадюка» зі хтонічного світу «переповзає» у техногенний світ: «світові лукавці [...] повлазили з усіх щілин, як ота повзуча нехар» [11, 60]. «Двонога нехар із телевізора і «брехунця»» [11, 60] є метафорою «чорної гадюки», «змерзлої до життя» [11, 59, див. також: 11, 34, 35, 41-42, 53-54]. Покликання гадюки – «позбавити життя іншого» [11, 33]. За давніми повір'ями (переповідала Іванці Северина), «гадину, яка не вкусила ні людину, ні тварину, допускають у гадючий вирій – це найвище царство повзучої живності, це трон усесильності й невразливості» [11, 34]. «Гадючий вирій» синонімічний Небесному Раю для безгрішних людей.

У повісті «Мама Маріца – дружина Христофора Колумба» міфосценарій кінця моделюється через танатоморфні образи, як-от: «жах смерті», що уподібнюється живій істоті, котра жила всередині Маріци: «Набухав, як дріжджове тісто на теплі. І розростався в кожній клітині, немов пухлина. Не болів, не мучив – тільки ріс, щоразу даючи знати про себе прискореним биттям серця» [11, 31-32, див. також: 11, 33-34, 41]. «Смертельний жах» вводиться в текст низкою порівнянь, що експлікують тератоморфну міфомодель: «як безрозмірний солітер», «мовби гігантський спрут» [11, 44]. Танатоморфність також відтворюється через метафори-порівняння вербальної міфомоделі: «кусюче слово, як вертка лисиця, [що – Ю. В.] нечутно оббігло Маріцу довкіл, а потім гучно втелювалося в чорне чиєсь піднебіння [...]» [11, 43], «смертельне кинджальне лезо [яке – Ю. В.] увійшло їй у груди по саму рукоять нелюдського немилосердя» [11, 44]. Смертоносне слово ретранслює християнську парадигму

через біблійний сюжет розп'яття: Маріца була «розпластана, нібито й зовсім розп'ята на водному хресті» [11, 44] «чорним людським піднебінням» [11, 45]. У «Щоденнику страченої» «реальний, цілком осяжний, гідкий і мерзотний страх» матеріалізується саме в образі змія – «слизького гада», що «заповзає всередину [...] і звиває собі кубло десь у ямці між грудьми» [11, 12, див. також: 11, 148, 35] (пор. з образом матеріалізованих байдужості й пристрасті: «Якась мутна моторош обволокла душу липким жабурунням – і начебто підкосила волю до життя. Так, наче з мене випустили всю кров, лише не перекрили дихання» [11, 20-21; див. також: 11, 46]).

Індивідуально-авторським варіантом міфосценарію кінця в повісті «Мама Маріца – дружина Христофора Колумба» є жага «радісної, несамовитої музики, [...] що несе [...], як повенева вода, в глибини чорні, невідані, небезпечні [...]», сколихуючи спогади, що «з неї тягнуть жили» [11, 36-37].

«Щоденник страченої» репрезентує мегаміфосценарій кінця через запозичений міф про пандорину скриньку, що реалізується за допомогою образу «потьманілого щоденника» [14, 14] – «безцінного тепер талмуду [...], духівника, подруги і слідчого» [14, 14], «єдиного правдивого свідка мого злочину, і судді, і прокурора одночасно» [14, 25], «темно-зеленої скрині пам'яті під кодом «Жіночий літопис» [14, 17]: «[...] пандорина скринька далеких і напівзабутих радощів і страждань» [14, 13] відкриває минуле, даючи його власниці «зануритися в себе, дістатися самого дна – і подивитися звідти ясними, чесними очима на теперішнє, таке невизначене, розпанахане і зболіле [...]» [14, 15].

Відкритий щоденник стає «способом злодійства, віднімання себе від себе» [14, 18], способом «самокатування» [14, 16], зазиранням у «зяючу безодню», в якій помістилося минуле [14, 18-19, 22], локалізованим «Армагедоном, створеним власними руками» [14, 25], місцем болю, в якому «звідусіль пахне кров'ю» [14, 26]. Міфема запозиченої комплементарної парадигми «Армагедон» актуалізується під час автокомунікації: відкриття пандориної скриньки минулого овиявлює розтягнутий у часі, повторюваний кінець світу: «Раніше я знала, що кінець світу буває раз, а з'ясувалося, що він може тривати роками. Принаймні я вже багато років живу в процесі перманентного Армагедону» [14, 41]. Очікування «імовірного кінця світу, який мав припасти на 7 липня 1977 року» [14, 42] (чи статися 31 грудня 2000 року [див. відповідний запис у щоденнику: 14, 88-89]) має усі ознаки райського життя: «Місяць човгав з гілки на гілку, як персик чи м'ячик. // Горіхове листя під місяцем відбивало якісь ірреальні тони срібла. // Гостро пахла матіола і кріп. // Мені було так гарно і страшно, як буває лише в дитинстві чи в юності» [14, 43, див. ширше: 14, 43-44].

Імовірний кінець світу перетворюється у сприйнятті дівчини на «божественну – ніби картинну – красу», констатуючи, що «ніякого кінця світу в такій ідилії бути не може» [14, 44]. Незникаючий «Армагедон» локалізується в пустому череві героїні – у «невидимій і безіменній пустелі. Там руїни після атомного вибуху. Надмірне радіоактивне тло. Туди може втрапити хіба що огірок. І той зогніє від пустки» [14, 48]. «Порожнє черево» (підсилене образом зооморфної моделі світу: «ялова» [14, 80]) актуалізує патологічні, хворобливі

уяву й фантазію героїні, що проявляються імітацією вагітності (гумова кулька уособлює ненароджену дитину: «[...] навіть кулька, маленька пузата мертва кулька, мстить мені за колись умертвлене мною дитя» [14, 51]) та «переадресацією», самоусвідомленням удаваної вагітності («А тепер ненавиджу вагітних. [...] // Кожна із них носить моє дитя. // Я хотіла би його вкрасти у своє порожнє черево» [14, 51]).

Ще одним локусом Армагедону є серце-«сміттєзвалище. Запліснявіле, прогниле, необлагоджене. Там є який завгодно непотріб, але немає нічого цілого, корисного чи функціонального. Спресовані від часу й пам'яті почуття-пережитки нагадують зіжмакані целофанові пакети, роздратовано пожбурені у сміттєпровід, а потім роздерті вітром і бомжами...» [14, 57].

Мотив розшматованості, розірваності реалізується і через концепт пам'яті: «непомутніла пам'ять» зберігається на «сміттєзвалищі» шматтям [14, 113]. Міфосценарій кінця моделюється опосередковано: міфологемою шляху – «дорогою до спогадів», що «роками лише вгризається у реставровані деталі – і мордує гірше від єзуїта-інквізитора» [14, 184, див. ширше: 14, 185].

Міфологічний сюжет запозиченої комплементарної парадигми про розпочату через жінку війну трансформується в історичну та давньоукраїнську міфологічну моделі: сучасній жінці, на переконання героїні «Щоденника», відведено або «роль наложниці», або «роль безстатевої берегині» [14, 63; див. ширше: 14, 61-64].

Домінанта танатоморфно-інфернальної моделі світу – «диявол» ототожнюється з кордоцентром антропоморфної міфомоделі, репрезентуючи близнюкові міфи: «Навіщо люди шукають диявола? // Ось він – ліворуч. Серцем називається» [14, 98; див. ширший контекст: 14, 98]. Більш прозорими варіантами експлікованого близнюкового міфу є тандеми: тандем «він – вона» об'єктивований образом «розбитої шкаралуці свіжого горіха» [14, 123]; «душа-тіло» – анімо-антропоморфним образом, що «розбиває» тандем: «душа-самітниця» [14, 172, 196]; «зовнішнє-внутрішнє» (що актуалізує автокомунікацію через щоденник [14, 75-76]); «дні-близнюки» [14, 74, 176]. Есхатологічний же «концентрат» овивлюється в «прихованих синонімах, врослих одне в одне, як сіамські близнюки» – «життя-страждання» [14, 15; див. ширше про «сіамських дітей»: 14, 16], а також у семантичному дублюванні колоративів: білий колір ототожнюється з чорним, стаючи «мінус-референтом», смисловим симулякром: «[...] в минулому своєму житті я патологічно не любила білого кольору. // Стерильного. // Аптечного. // Операційного. // В моєму гардеробі ніколи не було святкової білої одежі» [14, 21].

Таким чином, мегаміфосценарій початку у творах Марії Матіос має свої індивідуально-авторські семантичні «дублікати», як-от:

- віднаходження Раю у мікрокосмі через образи-креатори: музику (гра на дрімбі) / голос;
- народження голосу (пов'язане з життєтвірними станами людини: любові, тепла, співчуття тощо);
- «видобування музики із себе»;
- ріст «щойно зачатого плоду»;
- сівба, проростання гороху;

- пошук / «приручення» долі;
- народження / «вигрівання» / пошук щезника;
- «виношування» минулого;
- печаль «як стимул і рушій, спонука до життя й смерті»;
- дозрівання огірка (що є іманентним народженню / росту дитини) тощо.

Міфосценарій початку репрезентовано за допомогою образів-міфологем:

- часопросторового поліваріантного й полісемантичного синергійного звуко-зорового, «реально-топонімічного», «різдвяного», потойбічного Раю;
- медіаторів між світами: «*Райський Брамник, Воротар Раю*», «*Біла Панна*», «*довга-предовга драбина*»;
- метаморфозного образу дітей-квітів;
- амбівалентного музичного образу-знаку, образу-медіатора між життям і смертю, образу-передвісника, образу-уособлення смерті й долі; образу-центру мікросвіту, ізоморфа Світового Дерева (через етноміфологему серця): мелодії «*гора-маре*»;
- першоелементів буття: гідроморфної й тераморфної моделей світу: «вода» й «земля» (що виконують терапевтичні функції і мають полісимволічний спектр: символи зцілення, гармонії, спокою, сили, свободи і відтворюють архетип матері);
- топонімічного образу Черемоша;
- вегетативно-флористичного образу огірка тощо.

Мегаміфосценарій кінця виявлюється в художній картині світу Марії Матіос:

- міфосценарієм братовбивства (за допомогою ретрансляції біблійного сюжету про Каїна й Авеля – через етнообрази червоних ягід, вил, перевертнів-вовкулаків; мотиви розшматування, примирення, що виходить у соціумний вимір, актуалізуючи опозицію «свої / чужі» (ми / вони));
- міфосценарієм віднайденого потойбічного «гадючого вирію», синонімічного Небесному Раю для безгрішних людей (через образи хтонічного, танатоморфного світів: Білої Пані, гадюки);
- міфосценарієм росту («набухання») «жаху смерті» (через образи-метаморфози, образи-порівняння танатоморфної, тератоморфної, зооморфної, лінгвістичної, атрибутивної моделей);
- відкриттям минулого – «пандориної скриньки» (через образ щоденника-Армагедона, гумової кульки як здійснення патогенної, гіпертрофованої імітації вагітності, серця-«сміттєзвалища» як локативного Армагедону);
- «розшматуванням» пам'яті, що зберігається на «сміттєзвалищі»-серці;
- «вгризанням у реставровані деталі» пам'яті (через міфологему шляху: образ «*дороги до спогадів*»);
- ототожненням танатоморфно-інфернальної й антропоморфної міфомоделей (через образи-«тандеми» та смислові симулякри);
- зазирання у безодню Хаосу (через міфологеми крові, щоденника, міфонім «Армагедон») як репрезентація процесу автокомунікації та «розтягнутого» й повторюваного кінця світу.

Міфосценарій кінця об'єктивується сюжетами й образами християнської комплементарної парадигми (розп'яття), давньоукраїнської язичницької парадигми (змій), фоново-енциклопедичної запозиченої (пандорина скринька, Армагедон, жінка як причина війни) тощо.

Серед особливостей реалізації міфосценаріїв початку і кінця можна назвати такі:

- трансформація міфосценарію початку в міфосценарій кінця (через біблійну міфологему всесвітнього потопу й «нечисту» дію – «вигрівання» щезника);

- нівелювання міфосценарію кінця через експліковані маркери Небесного Раю;

- реалізація міфосценаріїв через космогонічні, есхатологічні, антропогонічні, близнюкові та дуалістичні міфи;

- відтворення комплементарних давньоукраїнських язичницьких християнських та запозичених фоново-культурологічних парадигм.

ЛІТЕРАТУРА

1. Голобородько Я. Буковинська орнаментика Марії Матіос / Я. Голобородько // Вісник Національної академії наук України. – Київ, 2008. – № 3. – С. 66–73.

2. Горошко Л. Символіка води вобрядовій традиції жителів Черкащини / Л. Горошко. – К. : Видавець Олег Філюк, 2014. – 256 с.

3. Дубинянська Я. Матриця Армагедона [Електронний ресурс] / Я. Дубинянська // Літакцент. – 2011. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2011/10/05/matrycja-armahedona>.

4. Завадська Н. В. Фольклорний мотив заборони у прозі Марії Матіос / Н.В. Завадська // Вісник Житомирського державного педагогічного університету імені Івана Франка. – Вип. 4 (76). Філологічні науки. – Житомир : Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2014. – С. 286-289.

5. Землянська А.В., Кольцова О.Т.. Біблійні мотиви у романі М. Матіос «Солодка Даруся» / Землянська А.В., Кольцова О.Т. [Електронний ресурс] // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство. – 2014. – Вип. 1(1). – С. 40–48. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nzl_2014_1\(1\)_7.pdf](http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nzl_2014_1(1)_7.pdf).

6. Ісаєнко К. П. Особливості презентації жіночого образу у прозі Марії Матіос / К. П. Ісаєнко // Наукові записки. Серія "Філологічні науки" (Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя) / відп. ред. проф. Г. В. Самойленко. – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2011. – 81 с. – С. 6–8.

7. Ісаєнко К. П. Стилістичні особливості прози О. Забужко і М. Матіос (спроба порівняльного аналізу) / К. П. Ісаєнко // Наукові записки. Серія "Філологічні науки" (Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя) / відп. ред. проф. Г. В. Самойленко. – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2012. – 81 с. – С. 12–14.

8. Косицька Наталія. Топос пограниччя у прозі Марії Матіос : міфопоетичний аспект / Наталія Косицька // Вісник Львівського університету. –

Серія філологічна. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2014. – Вип. 60. – Ч. 2. – С. 309–315

9. Лановик З. Семіотичні коди Біблії: від дискурсивних практик до теорії універсального символізму / З. Лановик // Наукові записки ТДПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Літературознавство / редкол.: М.П. Ткачук, Р.Т. Гром'як, О. Глотов та ін. – Тернопіль : ТДПУ, 2003. – Вип. 1 (13). – С. 110–115.

10. Матіос М. Вирвані сторінки з автобіографії / Марія Матіос. – Львів : ЛА «Піраміда», 2011. – 368 с.

11. Матіос Марія. Нація / Марія Матіос. – Львів: ЛА «ПІРАМІДА», 2007. – 256 с.

12. Матіос Марія. Москалиця; Мама Маріца - дружина Христофора Колумба / Марія Матіос. – Львів: ЛА «ПІРАМІДА», 2008. – 64+48 с.: іл.

13. Матіос Марія. Солодка Даруся: Видання сьоме / Марія Матіос. – Львів: ЛА «ПІРАМІДА», 2011. – 188 с.

14. Матіос Марія. Щоденник страченої. Видання друге / Марія Матіос. – Львів: ЛА «ПІРАМІДА», 2011. – 200 с.

15. Матіос Марія. Черевички Божої Матері: вирвана сторінка з буковинської саги: Повість / Марія Матіос. – Львів: ЛА «ПІРАМІДА», 2013. – 208 с.

16. Насмінчук І.А. Сильова специфіка прози Марії Матіос: до проблеми єдності формальних та змістових чинників [Електронний ресурс]. – Режим доступу: nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Npkrnu.../index.htm.

17. Павличко Д. Безодня, куди страшно заглядати / Д. Павличко // Літературна Україна. – 2005. – №2. – 20 січня. – С. 6–10. Павлишин Г. Рецепт роману Марії Матіос «Солодка Даруся» Дмитром Павличком / Г. Павлишин // *Studia methodologica*. – 2010. – №30. – С. 28–31.

18. Павлишин Галина. Міфопоетична інтерпретація символів у прозі Марії Матіос / Галина Павлишин // Питання літературознавства. Науковий збірник. Випуск 82. Чернівці : Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 2011. – С. 28–34.

19. Сварич Н.З. Моделювання картини світу через художнє осмислення людського буття та духовних цінностей у творчості Марії Матіос (на прикладі твору "...Майже ніколи не навпаки") / Н.З.Сварич // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур: Пам'яті академіка Леоніда Булаховського: Збірник наукових праць. – Випуск 17. – К., 2012. – 235 с. – С. 212–217.

20. Якубовська М. Міфологія буття українства у прозі Марії Матіос / М. Якубовська // Якубовська М. У дзеркалі слова: Есеї про сучасну українську літературу / М. Якубовська. – Львів : Каменяр, 2005. – С. 153–168.

В статъе проанализирована индивидуально-авторская репрезентация мифологических сценариев начала и конца в произведениях современной украинской писательницы Марии Матиос. Поливариативные мифосценарии являются семиотическими моделями, реализованными посредством мифологем (таких как «музыка», «вода» и др.) и мотивов. Определены доминантные комплементарные парадигмы: языческая и христианская, представленные мифологическими сюжетами и мифонимами.

Ключевые слова: мифосценарий, индивидуально-авторская модель, Мария Матиос, изоморф, мифологема, медиатор, психологический ассоциатив, символ, текстуальное пространство, хронотоп.

The author analyzes mega myth-script of the beginning and end in the works of contemporary Ukrainian writer Mary Matios. The multivariate mytho-script semiotic model is realized through key myths (such as: “music”, “water”) and motives. It has been established that this individual author's mytho-script has its own individual semantic "duplicates" (finding Paradise in microcosm through images of creators, sowing, germination of peas, search/"taming" fate and others). The myth-script of ending is realized through the myth – fratricide, discovering the underworld “viper place”, returning to the past – “Pandora’s box” etc. The author has defined a complementary dominant paradigms: the ethnic pagan and Christian ones represented with the help of mythological subjects and mythonims.

Keywords: eschatological myth-script, individual author's model, Maria Matios, images, isomorphic, myth, mediator, psychological topic, symbol, text space, time space.