

## КОСМОЛОГІЧНІ МІФОМОТИВИ: БІНАРНА ОПОЗИЦІЯ „ВОДА”/”ВОГОНЬ” ЯК ВИЯВ ПАНТЕЇСТИЧНОСТІ СВІТОВІДЧУТТЯ У ТВОРЧОСТІ НАТАЛЕНИ КОРОЛЕВОЇ

**Анотація.** Стаття «Космологічні міфомотиви: бінарна опозиція „вода”/”вогонь” як вияв пантеїстичності світосприйняття в творчості Наталени Королевої» Бушлаєвої К.О. присвячена темі міфопоетичного аналізу тексту. Автор досліджує протистояння двох етноміфологем, використовуючи багато мотивів, колористику, традиції християнства й античної релігії. Взаємодія цих двох понять розширює картину світу, яку творчо вибудовує письменниця у своїх творах.

**Ключові слова:** космологічні міфомотиви, бінарна опозиція, вода, вогонь, пантеїзм, світосприйняття, колористика, етноміфологеми.

**Resume.** The article «Cosmological mythomotives: binary opposition “water”/“fire” as an expression of the pantheistic worldview in Natalena Koroleva’s creativity» by Buslayeva K.O. is devoted to the theme of mythopoetical analysis of the text. The author investigates an opposition of two ethnomythologems, using many motives, colours, traditions of christianity and antique religion. The interaction of these two concepts expands a picture of the world, which N.Koroleva creatively builds in the texts.

**Key words:** cosmological mythomotives, binary opposition, water, fire, pantheism, worldview, colours, ethnomythologems.

У сучасній науці пантеїзм є вченням, що отожднює Бога зі світом, причому світ виступає лише зовнішнім боком, виявом Бога. Отже, таким чином заперечується позасвітове буття Бога: “Бог є всім”, “Бог у всьому”, “Все у Бозі”. У загальному значенні цей термін означає “обожнення природи, повагу до всього створеного, замість Творця” [1]. Термін “пантеїст” був введений англійським філософом Дж.Толандом (1705), а термін “пантеїзм” – його противником, нідерландським теологом І. Фаєм (1709).

В античності у значенні близькому до сучасного терміна “пантеїзм” вживалося поняття “космос” на позначення як бога, так і будь-якої істини й краси, що були матеріальними, фізичними, чуттєвими, персоналізованими і вічно рухливими. “Такий космос був для тих часів божеством і при тому божеством... абсолютним. А ті окремі боги, про які говорила міфологія, були тільки принципами окремих боків все тієї ж чуттєво-матеріальної і єдино можливої дійсності космосу” [1, 403].

У пантеїстичних концепціях часто приховувались натуралістичні тенденції, які розчиняли бога в природі й тяжіли до матеріалізму. Іноді у форму пантеїзму вкладались релігійно-містичні теорії, що навпаки розчиняли природу в божестві. У 1828 році німецький філософ К.Краузе на позначення своєї ідеалістичної системи, щоб відрізнити її від системи натуралістичної й матеріалістичної, вводить термін “панентеїзм” (від грецького – *pan en theo* – все в бозі). Відомі приклади химерного переплетення елементів обох типів пантеїзму в світогляді одного й того ж

мислителя. Пантеїстичні ідеї просякали давньоіндійську думку (особливо в брахманізмі, індуїзмі й у веданті), давньокитайську думку (даосизм), панували у давньогрецькій філософії (Фалес, Анаксимандр, Анаксимен). Оскільки в цей час політеїзму ще не було поняття бога як єдиного світового духу, вказані погляди були одним із проявів гілозоїстичного олюднення всього світу.

У епоху Середньовіччя пантеїстичні погляди були основою напряму неоплатонізму. Одним із найяскравіших представників цього напряму був Й.Екхарт. Вчений доводить до граничного загострення ідеї християнського неоплатонізму. Головна тема його роздумів, на думку С.Аверінцева, – “божество”, безособовий і без’якісний абсолют, який стоїть за “богом” у трьох обличчях, як повнотою якостей, так і творчим витокосом світового процесу. Людина здатна пізнавати бога завдячуючи тому, що у самій людині є “частинка”, що поєднує її з богом. Відмовляючись від свого “я”, поєднуючись із божеством, “ніщо”, людська душа дає можливість вічному породженню богом самого себе. Ця концепція, неприйнятна для ортодоксального християнства, відкривала можливість інтерпретації в дусі пантеїзму. У його доктрині передбачена ідеалістична діалектика єдиного божественного світового процесу, розвинута Ф.В.Й.Шеллінгом і Г.Гегелем”[1].

У Новітній час одним із ревних прихильників цієї теорії стає голландський філософ-матеріаліст Б.Спіноза. Продовжуючи традиції пантеїзму, вчений робить центральним пунктом своєї онтології тотожність бога й природи, яку він розуміє як єдину

вічну й нескінченну субстанцію, яка виключає існування будь-якого іншого початку і є тою самою – *causa sui* (причиною самої себе). Визначивши реальність нескінченної багатоманітності окремих речей, Спіноза розуміє її як сукупність модусів – одиничних проявів єдиної субстанції.

В епоху романтизму продовжувачем теорії пантеїзму виступає Ф.В.Й.Шеллінг, німецький філософ, представник німецького класичного ідеалізму. П. Гайденок зазначає, що, “будучи тотожністю суб’єктивного й об’єктивного, абсолют, за Шеллінгом, не є ні духом, ні природою, але тільки пасивністю обох (подібно до точки нерозрізнення полюсів у центрі магніту), ніщо, яке має в собі можливість усіх дефініцій. Повна розгорнутість, можливість використання цих “потенцій” – це, за Шеллінгом, Всесвіт; він є тотожністю абсолютного організму й абсолютного витвору мистецтва. Абсолют так само народжує Всесвіт, як і створює його митець: еманція й створення поєднуються тут у нерозрізненні протилежностей. У цій системі естетичного пантеїзму, яка сягає коріннями неоплатонізму, Шеллінг зближується з пантеїзмом німецької містики (Екхарт)” [1].

Схожі погляди на світ були притаманні й Р.У.Емерсону, американському філософу-ідеалісту, бо вони були сформовані під впливом німецького класичного ідеалізму. Б.Виховський зазначає: “З позицій, близьких пантеїзму, Емерсон розглядав природу як втілення духовного абсолюту. Людська душа, за Емерсоном, – мікрокосм, який є медіатором між макрокосмічною “над-душею” й природою. Моральне вдосконалення особистості Емерсон убачав у досягненні гармонії з “над-душею” [1].

Оскільки наука й мистецтво мають спільне коріння, заглиблене у давнину – “в людині, її земному бутті та космічному світовідчутті, в її прагненні осягнути таємниці Всесвіту, власної психіки, задовольнити потребу самовираження, гри, змагання, пристрасті, продовжитися в наступних віках чи бодай причаститися до нетлінного” [1], то використання принципів пантеїзму в сучасності треба вбачати саме у логічно впорядкованому наслідуванні традицій давніх поколінь.

На сучасному етапі розвитку літературної творчості, на думку А.Ткаченка, пантеїзм та антропоморфізм “здобувають друге дихання”, але вже не “як первісно-інтуїтивне вчування у світ, а як прагнення збагаченої науковими знаннями людини зберегти й свою чуттєву “половину” та духовне осердя і бути цілісною” [9,42]. Дослідник стверджує, що в основі художніх пейзажів лежить пантеїзм (обожнення природи), який мирно співіснує з антропоморфізмом (її олюдненням). Завдяки цьому природні стихії сприймаються як члени єдиної родини, де є батько, є молодші боги та богині, і весь цей пантеон – вельми близький і конкретний, швидкий на сонячну ласку і грізну (грозову) кару. Пейзаж допомагає творити портрет ліричного героя, навіть автопортрет (звичайно ж, психологічний) власне автора. Буйна “поганська” насолода життям, землеклоніння з елементами пантеїзму, гедонізму, оспівування незнищенності матерії.

Загальновідомо, що слов’янські уявлення про чотири першоелементи Буття базуються на аналогічних уявленнях історично раніших культур. Доволі вповні ці уявлення дійшли до нас через посередництво греко-римської культурної традиції. Інтерсуб’єктивність і стійкість образів першоелементів Буття дозволяла в свій час М.Гумільову стверджувати: “Стихійних духів у природі немає, отже, вони частина нас самих або, вірніше, наші істинні образи, якими вони є для того, хто вміє бачити. Це наші власні душі, які то разом з повітрям обтікають світ, безневинно торкаючись усього, то непевно хвилюються, завжди спрямовуючись увись, подібно до вогню” [цит. за: 7,13].

Н.Слухай (Молотаєва), досліджуючи образи землі, води, повітря і вогню, доводить, що це благодатний матеріал для локального зіставлення художніх ідеостилів, оскільки “вони належать до числа універсальних лексичних констант, які виявляються в мові будь-якого носія. Інший вчений, Г.Башляр, який дослідив зв’язки поетичного образу з чотирма природними стихіями, відмічав своєрідне, власне відношення до них, в результаті якого “ми більш чи менш несвідомо приписуємо специфічну значимість і пов’язані з нею символічні переосмислення” цим образам [2, 265].

Короткий опис інтенціоналу образу “води” у творчості Н.Королевої дозволяє поділити його на такі складові:

- вода – оборонець життя, що циркулює в природі у вигляді дощу. Таким є відтворення грози у “Мелюзині”,

- сік рослин. У легенді “Таврійська бай” це – “аметистове гроно винограду”, “золоте вино, що густе як мед, і як мед запашне”, яким Пан пригощає Боризеса,

- молоко (“добре заквашене кобиляче”),

- кров (людей і тварин, що діють у творі).

Вода виступає символом всесвітнього збігу потенційних можливостей, що передує всім формам і всьому творенню, тому вода є символом першоматерії, “текучим тілом” людини. У психології це – символ несвідомого, символ інтуїтивної мудрості; заглиблення у воду як повернення до приформального стану – символ смерті й руйнації.

Вода є однією з фундаментальних першооснов світостворення, це середовище, агент і принцип всезагального запліднення й народження. Міфологема води має два аспекти: в ролі жіночого начала вода є аналогом материнського лона; вода може ототожнюватися з землею як іншим уособленням жіночого начала. Так виникає можливість олюднення земного і водного начал в одному персонажі (Мелюзина-Апі, Ларта Бористеніда, Свангільд-князівна). Але одночасно вода – чоловіче начало, що примушує землю “народжувати” (у “Скитському скарбі” сивий Бористен – чоловіче уособлення водної стихії). Шлюбний союз неба і землі (води) є широко розповсюдженим у індоевропейців міфологічним мотивом, який не оминає у своїй творчості Наталена Королева. В основі легенди “Скитський скарб” є

одруження Зевса, небесного бога, з Лартою – породженням водної стихії.

Вода виступає символом відродження й відтворення, з чим пов'язана символіка хрещення. Таке хрещення-перевтілення можна спостерігати в сцені перетворення на водну стихію, а, отже, переродження для нового життя, Свангільд-князівни і Ларти-диви (“Скитський скарб”, “Свангільд-князівна”). З іншого боку, у творі провідним є мотив “смерть як переродження”. Головні героїні входять у вічність за допомогою водної стихії, перетворюючись на річку (Свангільд) або “на водні бризки розпадаючись, водяну гладину шумом вкривши” (Ларта-діва). Водна стихія має амбівалентне значення, бо стає для них як матеріальним і духовним чинником очищення від гріхів, так і містком-переходом до іншого світу – смертю і водночас новим народженням в іншій іпостасі.

Напружена ситуація вирішується залежно від конфліктних обставин, які найчастіше закінчуються трагічним фіналом, де головну роль відіграє трагічний герой, трагічний характер. Фізична загибель героїв (Галестрис, Свангільд) репрезентує їх моральну перевагу над цим світом, подолання меж вічності й отримання безсмертя (хоч і в іншому вигляді – як річок). Трагічна вина (непоко́ра жіночій долі Галестрис, порушення Свангільд обітниць богам заради кохання до Путятича) спокутується ціною смерті, яка виступає як моральна перемога героя.

Зі стихією води тісно пов'язана міфологема очей. Око в міфологічній традиції виступає символом, пов'язаним з магічною силою, завдяки якій божество чи міфологічний персонаж “мають змогу бачити, коли самі залишаються невидимими” [7,246]. Очі міфологічних істот часто репрезентуються у вигляді джерела, що омивається водою або сльозами, – це простежується зокрема і в легендах “Скитський скарб” та “Свангільд-князівна”.

Наприклад, моменти розпачу жіночих образів зображені в дусі міфопоетичної традиції: “Мов жбан, розбилось серце князівни, а з нього витікало життя з палкими нестримними сльозами. Бо ж плакали Свангільдині чарівні очі, плакали так довго, аж залили повинню все життя вдовиці-нареченої, залили й смерть коханої втіленої мрії. Не перестали, плакали й далі, мов стали ті очі жрекині-чужинки бездонними криницями на чужій землі. Сама ж Свангільд-князівна Либедь – злилась із тихою затокою й стала річкою сліз” [6,492]. Символічний спів лебедя завжди віщує розлучення з життям, отже, образ вмерлого лебедя – “одинокий білий птах, що вже доспівав свою останню пісню” – то є вияв душі Свангільд-князівни, бо розлучилась вона з тілом у той самий момент, коли стріла прошила тіло Святогора Путятича.

Подібним чином вибудовується й розпач Антонії (“Останній бог”): “Не стримувала сліз. Жаль стис її серце. Жаль за втраченим назавжди, чого не може повернути ніщо на світі. Здається, що вся її істота перетворюється у сльози... Як у тих стародавніх мітах, де німфи стають потоками...” [5,X,11].

Простежується синтетичність світогляду авторки, адже Антонія – християнка за віруваннями. У цьому епізоді вона міфологізується, набуваючи вигляду давньої річкової богині.

Інший аспект вияву міфологеми води бачимо в легенді “Таврійська бай”. Сльози – кров серця центавреси Гіппії – матеріалізуються в “рожеву перлу”, для того, щоб мати продовження у вічності, стають символом пам'яті.

Всі ці уявлення, трансформуючись, втілюються в образах океану, який репрезентує грізний Посейдон – володар морського царства – покровитель України. Оскільки Україна в своїй суті – матриархальна держава, а вода є репрезентантом як чоловічої, так і жіночої стихії, то цьому образу притаманна саме водна стихія. Всебічний її вияв виявляється через такі епізоди: річки, на яку перетворюється-зливається Свангільд-князівна; батька – сивого Бористена і його доньки – Ларти-диви – що є представниками водної, річкової, хтонічної стихії. Присутні в творах й інші образи, пов'язані з водою: образ “криниць бездонних” (які з'являються з очей Свангільд-князівни), моря (божество Главк, nereїди і тритони як уособлення водної стихії).

Водна стихія тісно пов'язана зі своєю протилежністю – стихією вогненною, яка також внутрішньо міфологічна. Так, в легенді “Скитський скарб”, Ларта-діва стає дружиною бога-громовержця Зевса. Мотив сакрального шлюбу тут трансформується в мотив поєднання чоловічого й жіночого світів, які завжди знаходяться в опозиції, але й існувати окремо не можуть: “Не літь-бо мужеві, як жінці, з дітьми коло ватри хатньої перебувати” [6, 553].

Взаємодія міфологем води й вогню є одним із наскрізних елементів “Легенд старокіївських”. Вогонь і вода рівнозначні через те, що є синонімами зруйнування минулого, допомагають персонажам переродитися, підтверджуючи тріаду “народження-смерть-народження”.

Така взаємодія виявляє себе і через кольори. Яскрава кольористика притаманна легенді “Свангільд-князівна”: члени бінарної опозиції “чорний-білий” в контексті твору набувають спільних рис. І чорний, і білий колір виступають як уособленнями стихій вогню й води, так і кольорами смерті: “...серед білих просторів, що на них блищать снігові блискотки й радять чорну раду чорні круки. Радять про смерть, про ніч, про студень” [6,483]. Натомість антиподами є головні персонажі – “смуглявий чорноокий, чорноволосий красень Ерик Гаарфагер” [6,484] і “красний лицар, опалений не ледяним вітром, а палким сонцем” [6,487] Святогор Путятич. Колір смерті – чорний і колір життя – червоний постають тут у яскравій антиномії. Міфологема вогню втілюється через амбівалентні мікрообрази – “ледяний вітер”, що має властивість обпалювати, та “ясне сонце”, що палить з неменшою силою. Поєднання міфологем води й вогню виявляється і через образ Свангільд, адже в її душі “як окуп, закипає нестримний вар” [6,483] – душа рве пута й кайдани.

Чужий світ у легенді “Свангільд-князівна” є втіленням світлих мрій: “Там тепле, тремтять

повітря... Там – радість і краса, день і життя! Там – щастя!“ [6,483]. Бінарні опозиції, які підсилюють цей образ, – чорне//біле, добро//зло, радість//сум, щастя//нещастя, життя//смерть – репрезентуються через форми заперечного паралелізму: “там не чорні зловісні круки, а срібнокрилі лебеді мерехкотять своєю теплою біллю, в усміхнених, блакитних гомінких водах“ [6,483]. Протиставлення “чужого” світу (радісного) “своєму” (безрадісному) типове для письменників, що перебувають на чужині, бо коли людина знаходиться у невластивому для неї просторі, вона завжди (іноді навіть на рівні підсвідомості) прагне повернення до Батьківщини (пор. у Лесі Українки “У ріднім краї навіть дим солодкий і коханий”). У творі простежується й інша паралель з творчістю Лесі Українки: у Н.Королевої “Як би ж вона могла зрадити тій прекрасній мрії задля цієї суворой дійсності? Ні, Свангільд не така, щоб взагалі могла зрадити!” [6,483] і у Лесі – “Мріє, не зрадь...”.

Вогонь очей – душевний вогонь – стає вирішальною віхою для Свангільд, хоча Кнів (Кий) одним поглядом охолов “бурхливу пристрасть дівчини” [6,484]. Стихія вогню – чоловіча, вона не має відігравати головну роль в житті жінки. Присяга над “вогнем ватрана” – це присяга чоловіків, – отже, даючи цю присягу, Либідь-князівна зрікається долі жінки й приймає “мужеську”. Але водночас при цьому жінка має дати клятву про чистоту серця й відмову від кохання, бо цього вимагає від неї зражений наречений. Поява Ерика під час подальших подій твору у вигляді примари – це вказівка на неприйняття жертви сакральною сферою, оскільки була ця жертва принесена не в ім’я добра й справедливості, а в ім’я помсти й карі.

Як сакральна стихія-руйнівник вогонь втілює божественну справедливість. Саме так можна трактувати в легенді “Аскольдова могила” зруйнування язичеського храму як підставу для побудування на його місці християнського.

Взаємодія води й небесного вогню, втілена через міфологеми сонця, снігу й кохання, у “Свангільд-князівні” стає згубною для головної героїні. Сюжет легенди нагадує народну казку про Снігуроньку, яка дуже любила сонце й розтанула, закохавшись у хлопця. Свангільд – породження снігової (водної) стихії (отже, Снігуронька) і Путятич (втілення вогняної стихії – “красний лицар, опалений красним сонцем” [6,487]), – їх кохання неможливе, вони належать різним просторам і поєднатися можуть тільки шляхом ініціації (через смерть). Проходження крізь вогонь завжди було символом виходу за межі людських можливостей, тому Свангільд розчиняється в українському, чужому для неї просторі, тільки пройшовши крізь вогонь пристрасті й очистившись водою.

Вогонь амбівалентний за своїм значенням, але ближчий до негативного кінця “аксіологічної лінійки” (Н.Молотасва). У слов’янській традиції запалення вогню на весіллі символізувало початок обряду, що мав очистити і з’єднати закоханих [8,234], вогонь виступав символом величі бога як у давньослов’янській, так і в античній культурі (атрибут Перуна, Зевса, Геліоса). У творчості

Н.Королевої вогонь виявляється у різних іпостасях, як-от:

- символ плодючості: “Легенький димок, як ладан з вітваря, звівся вгору, затягаючи двері яскині, мов прозора імла“ [6,465];

- символ величі Бога (незмінний атрибут Зевса-Перуна у вигляді блискавки й бурі, які він може насилати на землю);

- символ важких випробувань: посвятна ватра, клятва над якою позбавляє людину можливості розпоряджатися власним життям і переводить до стану жертв (легенди “Таврійська бай”, “Свангільд-князівна”).

Ця стихія виявляє себе у вигляді мотивів високого напруження почуттів, явищем, що відображає душевний підйом, пристрасність, живучість (вогонь в очах багатьох персонажів “Легенд старокиївських”); виступає у вигляді жертвовного вогню (як офірний ватран та хмари офірних димів); парафраза світла (“сонце вогняною зіницею дивиться на землю”).

З великою любов’ю люди звертались до сонця – символу світла й утілення небесної вогняної стихії. Тому визначним для з’ясування теми взаємодії стихій у сюжетах “Легенд старокиївських” постає воістину божественний мотив вогню як світлоносного начала. У первісній поетизованій міфології, як зазначає Ю. Карпенко, поняття світла й темряви, дня і ночі не завжди виступають антонімічними [4]. Навпаки, божественішою, а відтак і впливовішою, поставала саме ніч, тому що вночі все сповнювалося таїною, силою, енергією. Саме цю традицію наслідують Н.Королева, вдаючись до змалювання життєвого шляху своїх героїв у діалектичній взаємодії понять “світло – темрява”. Звідси й таємні обряди, що відбуваються вночі (або в темряві).

Так, у легенді “На Делосі” відбувається таємничий обряд народження сонячного бога (“Росою небесною – росою з-під хмар, – зійди, світлий боже!”...Пісня ладоржиць, жрекинь богині Лади, тане у притьмі лісової печери. Печера “Сонячного Народження” сховалась від світу у хащах посвятного бору“ [6,565]). Цей ритуал своїм корінням сягає античних космогонічних мотивів: правічних уявлень про темний Хаос, з якого народжується світла Гармонія. У ньому водночас знаходить своє втілення міфологема божества, що вмирає і воскресає, яка пізніше знаходить своє вираження в аграрних культурах і простежується продовж тисячоліть майже в усіх міфологіях світу.

Християнська естетика, спираючись на давні, в тому числі й античні, уявлення, демонізувала все, що пов’язувалося, асоціювалося з поняттям темряви, ночі. Під цей процес підпадали божества, які панували в цей час доби, кольори, магичні ритуали. Натомість світло проголошувалося абсолютною єдністю всього позитивного в його ідеальній суті. Ця теорія візантійських авторів набула популярності й у самій Візантії, і в Європі, і в Русі. За нею світло проголошувалося єдністю вищої істини, блага та краси. В основі такої концепції була рецепція античного розуміння світла. Тільки прилучившись до нього, людина досягає стану істинного

блаженства. Душа її стає “оком“, яке споглядає це світло, це благо, що виступає життєдайною властивістю божества. Вся інформація в структурі небесної ієрархії й від небесного чина до земного передається у формі духовного світла, яке інколи набуває образу видимого осяння. Світлова інформація (фотодосія – буквально “світлодаєння“) – це посередник між трансцендентним та іманентним рівнями буття. Світло – це духовний зір людини, яким вона може сприймати високі божественні істини.

Ця ідея простежується в групі легенд, що пов’язані з утвердженням християнства на Русі (“Михайлик“, “Путь спасіння“, “Місячна пряжа“, “Похорон“), але оскільки всі вони за своїм духом пантеїстичні, то й християнська опозиція світла й темряви виступає у нерозривній єдності з язичницькими поглядами давніх слов’ян. Так, у “Путі спасіння“ світло пов’язується як із образом Богоматері, що стала поштовхом до подальшого духовного переродження Анастасії, так і з образом ранку, коли відбувається її втеча (шлях до спасіння – вічного життя духу). Але водночас світло в очах княгині Ольги є втіленням споконвічної невгамовної вогняної стихії: “Бо, здавалось, лише зсуне Ельга свої широкі брови, то враз заgrimить грім, як за часів давньовікового Зевса. А як гляне обурено, то блисками сипнуть її сталеві, сірі, як у мисливського сокола, очі“ [6,502]. Отже, іскра світлоносного начала спалахнула і жеврїла як один з багатьох мотивів язичницького світосприймання, а вже в християнському віровченні вона запалала яскравим полум’ям і стала символом небесного світла – того огнистого дива, що осяє людей душевним вогнем.

Н.Слухай визначає вогонь у творчості Т. Шевченка як “символ жертви і месника, зі слабко вираженими кросхронотопічними й фоново-енциклопедичними рисами“, що апелює до народно-поетичного міфу“ [7,34]. Вогненна стихія в літературній концепції Н.Королевої є аксіологічно амбівалентною, символізує духовність і її відсутність; переосмислюється за широким спектром кодів, апелює до полікультурного міфу. Це жива одухотворена, розумна, могутня, панхронотопічна, амбівалентна стосовно людей стихія з рисами живого, одухотвореного обличчя.

Змінюються покоління, швидко циклічно плине час, який в “Легендах“ має всі ознаки міфологічного, але образ рідної землі, Батьківщини залишається без змін. Взаємодія етноміфологем води і повітря дозволяє усвідомити образ України як давньої держави, що своїм пракорінням сягає прадавньої доби, золотого віку часу, коли не було чвар і несправедливості, коли жили “дикі люде“. Типологічний аналіз космологічних міфомотивів у Н.Королевої та поетів “Празької школи“ був здійснений у дисертаційному дослідженні „Трансформація античних мотивів і образів у творчості Н.Королевої [3]. Але на відміну від письменників “Празької школи“, національний міф у

“Легендах старокіївських“ Наталени Королевої репрезентує зовсім інші тлумачення.

Так, у творах Н.Королевої постійна боротьба Хаосу й Космосу відповідно до парадоксальної слов’янської парадигми “відродження через загибель“ призводить до безперервного розвитку життя на українських землях. Космологічні мотиви, проаналізовані під кутом зору взаємодії першоелементів Буття, виявляють себе багатокомпонентними та багатозначними конструктами.

Отже, підсумовуючи все вищезазначене, можна говорити про те, що образ-міфологема води в поетичному світі Н.Королевої постає міцною володарюючою стихією світостворення, амбівалентною стосовно людей, самодостатньою, що належить гармонійному “анімо-аніматичному світу“ природи і перш за все лону матері-землі. Античні персонажі міфологічного походження порізненому обживаються чи співвідносяться з водною стихією. З водною стихією співвідносяться моменти розпачу Свангільд (“Свангільд-князівна”) і Антонії (“Останній бог”). Сльози центавреси Гіппії (“Таврійська бай”) матеріалізуються в “рожеву перлу“, стають символом пам’яті.

Інтенціонал образу “вогонь“ у творчості письменниці ґрунтується на таких уявленнях: подібно до води, вогонь – символ перетворення і переродження, земна іпостась сонця – світлосайного Фойбоса. Стихія вогню виявляє себе через блискавку, що є атрибутом Зевса (“Скитський скарб“, “Мелюзина”). Це – символ очищення й зруйнування сил зла, адже влада сонця трактується як перемога над силами зла, темряви, очищення – засіб досягнення тріумфу сонця (“На Делосі”). Таємничий обряд народження сонячного бога (“На Делосі”) своїм корінням сягає античних космогонічних мотивів: правічних уявлень про темний Хаос, з якого народжується світла Гармонія. У цьому обряді знаходить своє виявлення міфологема божества, що вмирає і воскресає.

Кросхронотопність у змалюванні стихій дозволяє говорити про взаємопов’язаність цих явищ як у природі, так і в “творчому мікрокосмі” письменниці. Так, у контекст взаємодії міфологем води і вогню Н.Королева вписує й такий важливий в українській кордоцентричній традиції образ серця (“Quid est veritas?“), який проходить складні етапи метаморфізації. Серце набуває вегетативних рис овочу (породження земної стихії), зрештою перетворюється на стихію води (“впало сльозою, прозоре й чисте“), а згодом переходить у вогняну стихію (“маленький вогненний язичок“), яка є репрезентантом божественної “світляної зниці“. Отже, весь вогонь серця як образ чуттєво-емоційних схильностей, що авторка влучно порівнює з “овочем, налитим солодощами“, Маріам кладе на олтар служіння вічній істині. Традиція античності поступається традиціям християнства: тілесне віддає перевагу духовному.

## Література

1. Аверинцев С. С. Российская энциклопедия//www.krugosvet.ru.

2. Башляр Г. Грезы о воздухе: Опыт о воображении движения: Пер. с фр. - М.: Академия, 1999. - 344с.
3. Буслаєва К.О. Трансформація античних мотивів і образів у творчості Н.Королевої / Дис... канд. філол. наук. – Запоріжжя, 2005. – 208с.
4. Карпенко Ю. Етюд про долю // Мовознавство. - 1999. - №4-5. - С.9-14.
5. Королева Н. Останній бог // Korolivova Natalena. Ostanniy boh. Roman. rkr. — Praha: Památník Národního písemnictví. - 73/66. - №2. – 392 II.
6. Королева Н. Предок: Історичні повісті. Легенди старокиївські. - К.: Дніпро, 1991. – 670 с.
7. Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2-х тт. - Т.1. - М.: Наука, 1988. – 722 с.
8. Слухай (Молотаєва) Н. Миф в зеркале этноса (М.Лермонтов, Т.Шевченко). - К.: Наука, 1995. - 486с.
9. Ткаченко А.О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. - К.: Правда Ярославічів, 1998. – 448 с.