

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра літературознавства

Кваліфікаційна робота

освітній ступінь – бакалавр

на тему: **«КАТЕГОРІЯ ЧАСУ В РОМАНІ «НЕ ОЗИРАЙСЯ І МОВЧИ»
МАКСА КІДРУКА»**

Виконала: студентка 4-го року
навчання
спеціальності – 035.1 *Філологія
(Українська мова та література)*;
освітньої програми: *Мова,
література, компаративістика*

Феоктістова Анастасія Олегівна

Керівник: **Борисюк І. В.**,
кандидат філологічних наук, доцент

Рецензент: **Кісельова Л. О.**,
кандидат філологічних наук, доцент

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2021 р.

Київ – 2021

ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ 1. До проблеми часу як однієї з найважливіших категорій буття.....	8
1.1. Історичні уявлення про час із точки зору філософії та науки	8
1.2. Міфологічний час	12
1.3. Хронотоп як формально-змістова категорія художнього тексту.....	15
Розділ 2. Міфологічний часопростір роману «Не озирайся і мовчи» Максима Кідрука.....	21
2.1. Особливості художнього хронотопу роману	21
2.2. Модель міфологічного часопростору.....	30
2.3. Способи конструювання міфологічного часу в романі «Не озирайся і мовчи».....	35
2.3.1. Модуси смерті, страху та жертви	35
2.3.2. Образи-символи.....	38
2.4. Наукова і міфологічна концепції часу в романі.....	45
Висновки.....	51
Список використаних джерел	55

Вступ

Хронотопічна організація твору посідає важливе місце серед наукових зацікавлень, починаючи з другої половини XX століття, адже дослідження дій і думок персонажів, авторська позиція в контексті часопросторового виміру сприяє кращому розумінню природи художнього тексту. Тому до проблеми хронотопу як однієї з важливих формотворчих категорій зверталось багато дослідників. Важливими в окресленні даного питання є праці М. Бахтіна, А. Гуревича, Ю. Лотмана, Д. Лихачова, В. Коркішко, Н. Копистянської, Н. Шерстюк та інших. Науковці вивчали ознаки хронотопу, його функції та способи відтворення в тексті. На деяких питаннях, зокрема вивчення часопросторової категорії як особливого суб'єктивного концепту та поєднання наукової й міфологічної концепцій часу як авторського світосприйняття, ми й зупинимо свою увагу. Відображення фізичного часу в літературному творі має свій специфічний вияв, адже він не є лінійним, бо зазнає трансформації. Тому ця робота присвячена дослідженню категорії часу в художньому тексті на прикладі роману «Не озирайся і мовчи» Макса Кідрука.

Актуальність теми зумовлена потребою переосмислення того, як взаємодіють у художньому тексті різні моделі часу. На прикладі твору Кідрука «Не озирайся і мовчи» ми показуємо спільність і суперечність між науковою і міфологічною моделями часу в романі, а також рівні взаємодії різних хронотопів та образи й модуси, пов'язані з відображенням часу. Актуальність теми зумовлена також потребою детальнішого вивчення роману «Не озирайся і мовчи», що досі не отримав належної уваги дослідників, за винятком окремих студій. Так наприклад, Б. Гарманюк досліджувала містику в його художній структурі, С. Кіцелюк – «Не озирайся і мовчи» як жанр підліткової літератури, Л. Костецька – образи-символи в романі.

Об'єкт нашого дослідження – роман Макса Кідрука «Не озирайся і мовчи».

Предмет дослідження – категорія часу, її моделі та особливості виявлені в романі «Не озирайся і мовчи».

Художній світ аналізованого роману організований за своїми часово-просторовими законами, з'ясування та характеристика яких є дуже важливим задля всебічного вивчення тексту. Дослідження категорії часу та її специфіки в романі «Не озирайся і мовчи» є *метою* даної роботи.

Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання певних завдань. Тож *завдання* цієї наукової розвідки полягають:

- в окресленні часу як однієї з найважливіших категорій буття з точки зору філософії та науки;
- у розкритті особливостей історичного часу в його міфологічному розумінні;
- в аналізі та систематизації попередніх досліджень щодо часопросторової організації художнього твору;
- у дослідженні художньої моделі світу роману «Не озирайся і мовчи» М. Кідрука;
- в аналізі міфологічного часопростору даного твору як центрального хронотопу та у виявленні його особливостей;
- у спробі виявлення зв'язку наукової та міфологічної концепції часу в романі та розкриття їхнього конфлікту.

У роботі ми послуговуватимемося такими *методами дослідження*: герменевтичний, описовий, метод аналізу та синтезу, дедукції та індукції.

Способи вирішення поставлених завдань: шляхом аналізу праць із даної проблематики ми систематизуємо знання щодо уявлень про час і простір у їхньому міфологічному, філософському та науковому розуміннях; спробуємо застосувати класифікацію хронотопів у художньому творі за В. Коркішко до аналізованого роману – «Не озирайся і мовчи» Макса Кідрука; із наявною теоретичною базою розглянемо текст в аспекті дослідження категорії часу.

Методологічну базу роботи складають праці вітчизняних і зарубіжних науковців, присвячені аналізу хронотопу як літературознавчої категорії (М. Бахтін, Д. Лихачов, Ю. Лотман, Н. Копистянська, В. Коркішко, Н. Шерстюк), міфологічному розумінню часу (А. Байбурін, М. Еліаде, Є.

Мелетинський), дослідженню творчості Макса Кідрука та його роману «Не озирайся і мовчи» (Т. Бондаренко, Б. Гарманюк, С. Кіцелюк, М. Коломієць, Л. Костецька, І. Пасько). Варто згадати також, що Грінова інтерпретація часу з наукової точки зору стане основною для подальшого нашого дослідження.

Географічні та хронологічні рамки вивчення проблеми. Осмислення часопросторової категорії сягає «Поетики» Арістотеля (VI до н. е.-V до н. е.) через «Лаокоон» Г. Лессінга (сер. XVIII) й «Критичних лісів...» Й. Гердера (кін. XVIII) до «Естетики» Г. Гегеля (поч. XIX). Історія вивчення хронотопу в літературознавчій практиці почалася лише з кінця XIX – початку XX-го століття. Робота радянського та російського філолога Д. Лихачова «Поетика давньоруської літератури» (1967) та написана ще в 1930-ті роки праця російського літературознавця М. Бахтіна «Форми часу та хронотопу в романі» (1975) поклали початок глибокому вивченню часопросторової категорії в літературі. Надалі науковці, українські в тому числі (Н. Шерстюк, В. Коркішко, Т. Манейчик), намагаються систематизувати попередні знання про хронотоп і розширити сферу та способи його вивчення: не тільки розгляд цієї категорії в поезії, а й у творах різних жанрів, а також репрезентація просторово-часових зв'язків у художньому творі.

З'ясування історії питання. Наукові відкриття та філософські міркування про час та простір зумовили новий погляд на ці категорії в різних видах мистецтва, в літературі зокрема. Завдяки М. Бахтіну в літературознавстві з'являється термін «хронотоп», раніше уведений фізіологом О. Ухтомським. У процесі історичного розвитку людства змінювалися уявлення про часопростір, тому і в літературі художній час і простір залишаються наразі дискусійними поняттями через різні підходи дослідників до вивчення цих категорій. Хронотоп художнього твору є відбиттям авторського стилю, ідеї, закладеної в тексті, тож він є як жанротворчим, так і формально-змістовим. Варто також наголосити на тому, чому, власне, ми говоримо про простір і час у їхньому нерозривному зв'язку: усі сучасні дослідження категорії часу спираються на

ейнштейнівську часопросторову єдність, тобто тісний взаємозв'язок категорій часу та простору.

Міфологічне уявлення про час яскраво представлене в аналізованому нами романі, тому доцільним є висвітлення історії питання щодо міфологічного часопростору, який, за М. Еліаде, характеризується своєю циклічністю, співвіднесеністю зі світом архетипів і поверненням до начал (міф пояснює походження й природу світу) [15]. Не менш важливим є аспект опозиції «свого/чужого», про який пише А. Байбурін [2]. І, як стверджує Є. Метелинський, міфологічний час є сферою причинності, праобразом того, що було в сакральному часі, не маючи за мету витіснити реальний час [29]. І тому в літературі такий час може відображатись у дуже цікавий спосіб. Саме міфологізм є основою творення авторської моделі художнього світу в «Не озирайся і мовчи», що має свою специфіку, зокрема і в конструюванні часу. Така особливість роману допомагає вийти за межі соціально-історичного контексту, поглибити філософські ідеї та показати авторське ставлення до найважливішої категорії буття, тому і потребує дослідження.

Роман «Не озирайся і мовчи» є цікавим із огляду на те, що Кідрук, увівши в сюжетну канву паралельну реальність, вдало зумів втілити головну ідею через репрезентацію часу з точки зору міфологічної концепції, яка, у свою чергу, полемізує із науковою, а подеколи суголосна їй. Аналіз підходів до розв'язання проблеми конструювання міфологічного часу та його практичної реалізації дасть можливість дослідити специфіку його висвітлення в романі, а також виявлення важливих ознак міфологічного часопростору, авторські нововведення і так зване «осучаснення». Невід'ємним у характеристиці хронотопу роману стане дослідження окремих елементів і формування вже загальної картини на їхній основі.

Новизна дослідження полягає в спробі всебічно розглянути специфіку моделювання часопростору в романах М. Кідрука на прикладі одного з них – «Не озирайся і мовчи», та дослідженні особливостей конструювання, а також взаємодії міфологічної та наукової концепцій часу.

Результати дослідження сприятимуть подальшому вивченню прози М. Кідрука в аспекті авторського формування часопросторової категорії в творі.

Практичне значення. Отримані результати дослідження можна застосовувати для дослідження категорії часу в художніх творах української літератури. Також перспективу даної роботи можна вважати в поповненні нею скарбнички праць, присвячених аналізу творчості Макса Кідрука на прикладі одного з його романів – «Не озирайся і мовчи».

Структура. Наукова робота складається зі вступу, двох розділів із висновками до кожного, висновків до всієї роботи, списку використаних джерел (35 позицій). Обсяг основного тексту – 53 сторінок. Загальний обсяг кваліфікаційної роботи – 56 сторінок.

Розділ 1. До проблеми часу як однієї з найважливіших категорій буття

1.1. Історичні уявлення про час із точки зору філософії та науки

Час і простір неодноразово ставали об'єктами зацікавлень різних науковців, адже саме ці дві категорії є складниками самої тканини космосу. Усе, що ми робимо відбувається в деякій частині простору та протягом деякого часу. Як ми знаємо, у реальності частинки взаємодіють між собою і все рухається відносно чогось (адже частинка сама по собі не може визначити, що вона рухається, можна лише визначити рух відносно інших частинок) – так *іде* час.

Розвиток суспільства сприяв зміні уявлень про час і простір, які пройшли шлях від міфологічних, релігійних через філософські і до наукових обґрунтувань. Відправним в окресленні цього питання є дослідження форм буття Арістотелем, Г. Галілеєм, І. Ньютоном, І. Кантом, Г. Гегелем, А. Ейнштейном та іншими.

Значні досягнення в уявленні про час та простір дає нам антична філософія. Тут простір мислиться як щось конечне, завершене. Космос сприймається як впорядкований простір із власною ієрархією. Тут рух можливий від центра до периферії та навпаки. У свою чергу, час у рамках даних уявлень сприймався кінцевим за тривалістю і нескінченним за повторюваністю, тобто циклічним. Такі уявлення були характерні і для Середньовіччя і лише починаючи з Відродження, часопростір уявлявся нескінченним, тобто зникає абсолютний верх і низ. І. Кант у «Критиці чистого розуму» подав свої уявлення про час і простір в завершеному вигляді [16, с. 68]. До речі, вчення про ці дві категорії буття він називав трансцендентальною естетикою. Простір – універсальна форма, за І. Кантом, в якій ми сприймаємо об'єкти поза нами, час же – форма, в якій ми осмислює речі поза нами так само, як і себе [16, с. 61, 65].

Із часів А. Ейнштейна ми маємо справу із просторово-часовим континуумом – фізичною моделлю, у якій три виміри простору і один часовий вимір

об'єднуються в єдиний часопростір, описаним у праці «Еволюція фізики» [13]. Тому ми говоритимемо про ці дві категорії невід'ємно одна від одної. Реальність конструюється дією об'єктів, чотирма цими вимірами, що про це вперше сказав учитель і соратник А. Ейнштейна Г. Мінковський. А. Ейнштейн у праці «Про спеціальну та загальну теорію відносності» писав, що відкриття Г. Мінковського «полягало в пізнанні того надзвичайно тісного споріднення, яке зближує в основних формальних властивостях просторово-часовий континуум чотирьох вимірювань теорії відносності з просторовим континуумом трьох вимірів Евклідової геометрії» [14, с. 38].

Наприкінці XIX - початку XX століття склалася філософська концепція часу французького філософа А. Бергсона, яку він висвітлював на сторінках своїх праць, серед яких «Досвід про безпосередні дані свідомості: Час і свободна воля», «Матерія і пам'ять», «Творча еволюція». Його вчення бере витoki з ейнштейнівської теорії відносності. Дослідник відрізняв «науковий час», іншими словами – фізичний (той час, що вимірюється годинниками та іншими засобами) і «власне час», або ж час свідомості (динамічний потік подій). У першій праці, ввівши поняття динамічної природи часу, А. Бергсон спирався на людську свідомість як таку, що безперервно змінюється і, виходячи з цього, характеризував час з огляду на внутрішній біологічний годинник, хід якого заклала в нас сама природа, адже для нього час є вагомою характеристикою розуму [5, с. 144]. Математичним часом є просто деяка пряма, в якій різні моменти рівноправні один щодо одного, про це свідчитимуть подальші дослідження. І справді, для Бергсона математичний час є формою простору. Понять минулого, теперішнього і майбутнього для такого часу не існує, але для людини ці поняття завжди є.

У праці «Матерія і пам'ять» А. Бергсон показав відношення розуму та матерії, адже для нього одним із головних завдань філософії було досягнення часу, його перебіг у процесі життя людини. Тому постала проблема зближення матерії, пам'яті та свідомості на системному та смисловому рівнях [4, с. 148].

У «Творчій еволюції» філософ свої погляди застосував до бачення світу в цілому. Темпоральність та динамізм були основою його принципів. У передмові до цієї книжки І. Блауберг писав, що для А. Бергсона важливим було очистити ідею часу від просторових нашарувань, і це дозволило зрозуміти справжню суть свідомості. Повернення до фактів власної свідомості – ось, за А. Бергсоном, шлях людини до істинної філософії [6, с. 10].

Загалом, А. Бергсон розглядав специфіку часу як таку, що переживається людиною. Його концепцію, де минуле-майбутнє протиставляється теперішньому, не можна вважати достатньою, аби збагнути єдність трьох часових модусів. На нашу думку, такий підхід мав суб'єктивний характер і, беручи за увагу те, що час пізнається за допомогою інтуїції, виключав можливість розгляду філософії часу як абсолютного часу, у просторовому аспекті якого ми власне перебуваємо.

Необхідним було інше онтологічне дослідження, спрямоване на більш об'єктивне та універсальне сприйняття часу, осягнення цієї категорії буття та буття в цілому в тривимірній часовій єдності – минулого, теперішнього та майбутнього.

Із плином часу розвінчуються уявлення про природу часу як «однорідної тривалості, екстенсивного символу істинної тривалості» [6, с. 11]. На сьогоднішній день найбільш вичерпним і обґрунтованим є трактування Б. Гріна, який спростовує ейнштейнівську (а разом із тим і бергсонівську) концепції Всесвіту. Посилаючись на роздуми ірландського фізика Д. Белла та експерименти французького фізика А. Аспекта, американський фізик-теоретик стверджує, що Всесвіт в уявленні Ейнштейна може лише існувати в уяві, але аж ніяк не в реальності [10, с. 170]. І тепер шляхом доказів із застосуванням фізичних принципів Б. Грін висуває концепцію, згідно з якою часопростір є нескінченною льодяною брилою з вмерзеними в неї миттєвостями. Такий «замерзлий» час він описує у своїй праці «Структура космосу. Простір, час і текстура реальності» [10]. Саме в цій праці, як вже було зазначено, він обґрунтував час на фундаментальному рівні, і саме з таким підходом

погоджується М. Кідрук, роман якого ми досліджуватимемо в наступному розділі.

Доцільним, на наш погляд, буде охарактеризувати Грінову інтерпретацію часу для кращого розуміння концепції роману Кідрука. Тут також варто згадати загальну теорію відносності, другий закон термодинаміки, поняття «ентропії» й «ентропійної стрілки часу» [10, с. 211]. Згідно з теорією відносності простір і час не розглядаються як дві окремі категорії, сутності, адже вони нерозривно пов'язані між собою. Також ця теорія дає змогу говорити про часово-просторову «сітку», яку розтягує масивне тіло, і це свідчить про деформацію часопростору та наявність «кривих» ліній, що суперечить Евклідовому (пласкому) простору й дає всі підстави вважати часопростір чотиривимірним.

Те, що кожна подія, яку ми переживаємо, відбувається в деякому місці простору в певний момент часу, дає змогу Б. Грінові довести, що ми всі перебуваємо в просторово-часовому блоці, а події, що відбуваються з нами, незалежно від того, де і коли вони відбулися – це деяка точка в самому блоці [10, с. 177-178]. Кожна частина блоку існує так само реально, як і будь-яка інша, тобто реальність в однаковій мірі включає в себе минуле, теперішнє та майбутнє, хоч вони є різними сутностями. Б. Грін погоджується з А. Ейнштейном у тому, що «різниця між минулим, теперішнім і майбутнім – це ілюзія, хоч і стійка, але єдина річ, яка реальна – це часопростір в цілому», представлений у вигляді замерзлої річки [10, с. 190].

Узагальнюючи вищезгадані погляди на час, говоримо про те, що концепція часу Б. Гріна суттєво відрізняється від тих, які мали місце до того. Фізик-теоретик має рацію, доводячи ілюзію тривимірної часової єдності, а також двонаправленість ентропійної стрілки часу і те, що простіше йти від порядку до безладу, ніж навпаки. Кожен момент у нашому житті є, він навечно вмерзений у своє місце у цьому величезному блоці льоду, що ми його називаємо часопростором. І таке розуміння допоможе нам у ході подальшого розгляду та дослідження роману М. Кідрука.

1.2. Міфологічний час

У міфологічному мисленні працює та ж логіка, що й у мисленні науковому, і людина завжди мислила однаково «добре» [22, с. 207].

К. Леві-Строс

Міфологічний час згадується в працях таких дослідників як М. Еліаде, Є. Мелетинський, А. Байбурін, Р. Светлов, Т. Алексіна, О. Грановська та інші. Перш за все, для кращого розуміння питання про міфологічний час звернімося до першовитоків. Ітиметься про міфологію і міф безпосередньо. Існує безліч концепцій в обґрунтуванні цих понять, окресленні їхніх функцій і вияві. При трактуванні міфу доцільно говорити про плюралізм у розумінні його природи. На цьому наголошував і М. Еліаде в своїй праці «Аспекти міфу». За його словами, «міф є однією із надзвичайно складних реальностей культури, і його можна вивчати та інтерпретувати в найчисленніших і взаємодоповнюючих аспектах» [15, с. 15].

Міф як такий є підґрунтям літератури, міфології постачають образи у фольклор і далі вже у власну літературу. Тому доцільно говорити про літературу та міф у їхньому послідовному зв'язку, який дає змогу побачити першовитоки. Загалом для міфологічного світогляду як колективно створеного знання характерна віра в наявність спільного предка і як наслідок – тотемні вірування, оберненість у минуле (тотемний предок як ідеал). На основі цього формується міфологічне розуміння історичного часу.

Що таке міф? Спочатку було уявлення про міф як ілюзію, неправдиву історію. Також міф розглядали як донаукове знання. Ще існує погляд на міф як на коментар до ритуалу, як на онтологічну історію (тобто історію, яка визначає і пояснює чиєсь буття) та ідеологічну історію.

Розуміння міфу розвивається від «прогресистських» теорій міфу, представниками яких були Г. Гегель, К. Маркс, де уявлення базуються на тому, що міф – це архаїчна історія незрілого людського розуму до «онтологічних» теорій міфу (представники – О. Лосєв, М. Еліаде), які інтерпретують міф як сакральну священну історію, що описує все та не може бути перевірена наукою.

Такі різнобічні уявлення про міф породжують і різноманітні його тлумачення. Тож навколо терміну «міф» розгортається безліч дискусій. Однак у цій роботі ми послуговуватимемося найпоширенішим визначенням міфу, введеним

О. Лосєвим: міф – це така діалектично необхідна категорія свідомості й буття, суб'єкт-об'єктне взаємоспілкування, по-речовому і чуттєво творима реальність, яка є в той же час відчуженою від звичного ходу явищ, а значить і така, що вміщує в себе різну ступінь відстороненості, це не схема і не алегорія, але символ [26, с. 96-97]. Також міф «перегрупує емпіричну реальність за принципами дорефлексивної свідомості», «це не опис і не вияв особистості, а власне її здійснення», тобто лик особистості [26, с. 95].

Ця категорія пройшла через деміфологізацію – розуміння міфу як вимислу, ілюзії – до розуміння міфу як однієї з систем сприймання і пояснення світу та всіх речей, явищ, поглядів, тобто раціонального обґрунтування. І як ми могли побачити, міф – це максимально конкретна реальність, і в ній немає нічого випадкового, незакономірного, вигаданого чи непотрібного.

Із розвитком людства й різних уявлень про світ скарбниця міфів поповнювалася й становила собою зв'язну систему подібних між собою чи різних міфів. І таким чином складалася певна міфологічна свідомість.

На думку Є. Мелетинського, існує безліч функцій міфології, серед яких пояснювальна, психологічна, соціологічна тощо, якщо виходити з існування незліченної кількості дефініцій міфу [29, с. 171]. Незважаючи на це, є дві категорії міфу. Перша визначається як «фантастичні уявлення про світ, система фантастичних образів богів і духів», а друга – як «розповідь про діяння богів і героїв» [29, с. 172]. І все ж первісний міф незмінно залишається розповіддю про минуле, а минуле є джерелом всього субстанційного в сьогоденні [29, с. 176].

Звернемо увагу, що «міфічний» і «міфологічний» ми будемо вживати як синоніми, адже під цими словами ми маємо на увазі те, що властиве як міфу окремо, так і міфології в цілому. Якщо ж ми говоритимемо про щось казкове, фантастичне, уявне (тобто «міфічне»), то вживатимемо термін в його переносному значенні.

Нині сферою проявлення міфологічної свідомості стає повсякденність, окрім літератури. Актуалізація різних міфологем та міфосюжетів на кшталт ініціації, кінця світу, катастрофи, пекла чи раю, спричинена кризою раціональності та страхом, знаходить своє вираження у сучасному світі. Влучно зазначає О. Грановська: «міфічна субстанція – це абсолютне буття, тобто те, що є, те, що проявляється, але не перебуває в становленні. І в той момент, коли ми наділяємо певну субстанцію (річ, дещо, або, скажімо, власне Я) такими предикатами, як вічність <...> кажемо про закономірність подій і явищ, - ми вдаємося до явного чи прихованого міфологічного способу мислення» [9, с. 458].

Виходячи з розуміння того, що є час лінійний, який передбачає абсолютний початок і кінець, то можна припустити існування протилежного – циклічного, розуміння якого, за словами О. Поліщук, з'явилося «у процесі спостереження за явищами природи» [33, с. 8]. А циклічність притаманна міфологічному досвіду, який, у свою чергу, пов'язаний із появою міфів, казок і легенд. Такою є думка дослідниці О. Грановської, яка вважає уявлення про векторний час протилежністю щодо уявлень про циклічний, суть якого полягає в повторюваності подій і явищ. «Найвиразніше уявлення про часові цикли реалізується в соціальній і персональній міфології» [9, с. 452].

Ще одним аргументом, який підтверджує існування циклічності, є те, що, загалом, світ міфу – міфологічний світ – є світом повторюваних архетипів і символів. Влучно писав М. Еліаде, що міфологічний час «початку» – «сильний» час, оскільки він був перетворений активною, творчою присутністю надприродних істот [15, с. 27]. Досліджуючи те, як влаштований міфологічний світ, простіше співвідносити міфологічний час із простором, що, у свою чергу, може поділятися на свій і чужий. Про опозицію «свого/чужого» пише А. Байбурін. Він зазначає, що із точки зору міфу і ритуалу космос (своє) був виокремлений із хаосу (чужого), а не навпаки. Тобто чуже існувало раніше, саме тому «людина схильна бачити в чужому не тільки щось деструктивне, що

протистоїть своєму, а й ту силу, яка послужила поштовхом до народження світу людини і яка постачає його "ресурсами"» [2, с. 184].

Під міфологічним часом ми розуміємо прадавні часи, тоді, коли світ був не таким, як тепер. Його вияв ми знаходимо у поверненні до тих архетипних форм, що існували раніше. І так відбувається щоразу, адже, знову ж таки, повертаючись до праці М. Еліаде «Аспекти міфу», ми «виходимо» з хронологічного часу та долучаємося до іншого, сакрального, початкового й того, що нескінченно повторюється [15, с. 27]. «Щоб зцілитися від часу, слід повернутися назад і злитися з початком Світу», – додає Еліаде [15, с. 93]. Є. Мелетинський також зазначав, що міфологічний час – завжди минулий, орієнтований у минуле й наголошував на зв'язку минулого й міфологічної свідомості, що реалізується в снах і ритуалах. Це знаходить своє пояснення в різноманітних магічних діях та образах [29, с. 154].

Характерною відмінністю в поглядах М. Еліаде та Є. Мелетинського є те, що перший уважав міфологію знаряддям боротьби, подоланням історичного часу. Другий же стверджував, що міфічний час є сферою причинності, областю елементарного протиставлення «раніше» і «тепер» [29, с. 177-178]. Ми, швидше за все, схилиємося до думки Є. Мелетинського, адже, хоч міфологічна свідомість і сприймається як антитеза науковій раціональності, вона не ставить собі за мету витіснити реальний (профанний – у категоріях міфологічної свідомості) час. Усі історичні події є проекцією, прообразом тих, що були локалізовані в сакральному часі.

Тож поруч із науковим та філософським трактуванням часу важливим є ще й міфологічне, яке належить до початків. Міфологічний час постає перед нами як «вічне повернення», що свідчить про його циклічність, адже міфологічний світогляд обернений у минуле, до архетипних витоків.

1.3. Хронотоп як формально-змістова категорія художнього тексту

Категорія часу також привертає увагу дослідників літератури, адже для глибшого розуміння природи художнього твору критики розглядають

літературний текст у вимірах часу та простору – його хронотопічну організацію.

Доцільно говорити про хронотоп як одну з найважливіших формотворчих категорій художнього тексту, адже ще від часів античності література була нерозривно поєднана з міфологією. І тут, забігаючи наперед, цікаво згадати розділ «Міфологізм в літературі XX ст.» з праці «Поетика міфу» Є. Мелетинського. Автор зазначав, що міфологізм спровокував вихід за соціально-історичні та часово-просторові рамки й це, безперечно, вплинуло на трактування часу. Є. Мелетинський дійшов до висновку про те, що у сучасному романі міфологічний час витісняє історичний – «світовий час історії перетворюється в дочасний світ міфу, що знаходить своє вираження у просторовій формі»; також не менш важливим є те, що міфологізм став засобом структурування самої розповіді [29, с. 296].

Основні філософські категорії – простір і час – є невід’ємною структурною складовою кожного твору. Питання хронотопу є одним із важливих у літературознавчій практиці, не в останню чергу через еволюцію історичного розуміння реального часу та простору, яку ми спробуємо загально розглянути.

Коротко охарактеризуємо історію дослідження художнього простору та часу. Їхнє осмислення сягає «Поетики» Арістотеля через «Лаокоон» Г. Лессінга й «Критичних лісів...» Й. Гердера до «Естетики» Г. Гегеля. Спочатку домінувало арістотелівське розуміння єдності часу і простору [1], потім ішлося про існування як літературного твору в реальному часі та просторі, так і внутрішнього часу й простору в тексті [23]. Гегель представив у своїй праці «Естетика» різностороннє й широке розуміння часопростору. Аналізуючи драматичні тексти, автор показує, що «внутрішня повнота вимагає зовнішньої широти» [8, с. 545].

Можна сказати, що дослідження часопростору наприкінці XIX – на початку XX-го століття стає важливим аспектом літературознавства. З’являються нові методології та праці, присвячені розгляду часу та простору. Деяких із дослідників згадує Н. Копистянська у своїй статті «Напрями вивчення часу і

простору в літературознавстві слов'янського світу», а це Р. Інгарден, Ю. Кляйнер, А. Цейтлін та Г. Волошинов [18, с. 224].

Вельми важливим в окресленні цього питання є праці Ю. Лотмана «Статті з семіотики та топології культури», зокрема «Текст у тексті», й М. Бахтіна «Форми часу і хронотопу в романі». Крім того, безумовно, важливим є внесок таких дослідників як Н. Тамарченко, Д. Сувін, В. Халізов, Д. Лихачов, Н. Шерстюк, В. Коркішко, уже згадувана Н. Копистянська та ін.

Так, наприклад, Д. Лихачов у «Поетиці давньоруської літератури» (1967) наголошував на різному художньому осмисленні часопросторових структур у різні епохи. Він, поклавши початок вивченню даних категорій, досліджував поетику художнього часу та простору. Щодо першого, то дослідник розглядав різні його форми, вважаючи художній час як такий, що намагається виключити твір із реального часу, створивши при цьому власний [25, с. 333]. Щодо другого, то тут автор зазначає, що художній простір перестає бути «легким», відбувається художнє ширяння авторів над дійсністю, вони стають більш пильними щодо деталей життя [25, с. 145].

Не менш важливим є те, що Ю. Лотман розглядав текст із точки зору структуралістського підходу, згідно з яким «мова передусє тексту, текст породжується мовою» [27, с. 31], тобто враховується розгортання тексту в природному часі. З іншого ж боку, текст має «власний особливий внутрішній час, відношення якого до природного здатне породжувати різноманітні смислові ефекти». [27, с. 32]. І тут ми маємо справу з кодом, який нам належить реконструювати, ґрунтуючись на даному нам тексті.

Хронотоп художнього світу представлений просторовими й часовими координатами. Тут можна говорити про тісний зв'язок часу і простору, адже час не може існувати поза простором, він рухається в просторі та взаємообумовлюється ним. У художньому хронотопі, за Бахтіним, провідним началом є час: «Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо-зримим; простір же інтенсифікується, втягується у рух часу, сюжету, історії» [3, с. 247].

Звернімося до питання генези часу, яке розглянула Н. Копистянська. Вона прийшла до висновку, що поняття художнього часу виводиться з епохи романтизму, яка ознаменувала собою введення низки термінів – «спочатку в самих творах постає відмінність художнього часу від реального Часу, а пізніше відбувається і з'ясування, обґрунтування свободи оперування часом» [18, с. 6].

Як вже зазначалося, на різних етапах вивчення хронотопу змінювалися уявлення про нього, оскільки перед людством постала проблема розуміння часу та простору в реальному світі. Історичні розуміння часопростору наклали відбиток і на його втілення в літературному творі. І, як писав М. Бахтін, це відбувалося «ускладнено й уривчасто» [3, с. 234]. Однак ця категорія є тією субстанцією, яку можна назвати основною і формально-змістовою, що структурує текст. Як зазначає Д. Лихачов, «Література більше, ніж будь-яке інше мистецтво, стає мистецтвом часу. Час є його об'єктом, суб'єктом і знаряддям зображення. Усвідомлення і відчуття руху і мінливості світу в різноманітних формах часу пронизує собою літературу» [25, с. 209–210].

Хронотоп також варто розглядати з точки зору літературних жанрів, адже, як писав М. Бахтін, часопростір має суттєве жанрове значення [3, с. 234]. Ця категорія підпорядкована певним законам, які дозволяють освоїти та відобразити в художній площині реальну дійсність. Але не варто ототожнювати реальний світ і світ, зображений у творі. Між ними принципово різка межа. Цей хронотоп може включати в себе необмежену кількість хронотопів, зважаючи на те, що кожен мотив має свій хронотоп. Взаємозв'язок між хронотопами представлений діалогом, який «перебуває» поза твором і який є частиною світу (теж хронотопічного) автора та читача. Доречно тут також наголосити на так званому творчому хронотопові, який «відбувається насамперед у історичному соціальному світі, що розвивається, але й без відриву від мінливого історичного простору» [3, с. 382-384]. Він же репрезентується обміном між самим текстом та реципієнтом.

Не менш важливим є аспект розгляду художнього часу з точки зору автора, адже, як відомо, цей час для нього є складовою створеного ним художнього

світу. Моделювання авторського світу в художньому тексті являє собою проблему суб'єктивізації – попри те, що час, так само як і простір, існує об'єктивно, тут варто говорити про суб'єктивне світосприйняття. Це обстоював і Д. Лихачов, який розглядав час як художній чинник літератури й писав, що «художній час – явище самої художньої тканини літературного твору, що підпорядковується своїм художнім завданням, і граматичний час, і філософське його розуміння письменником» [25, с. 211].

Об'єктивний час в художній системі набуває іншого вираження, за допомогою якого і створюється авторський світ. Як зазначає А. Гуревич, автономні категорії часу та простору, які формуються в процесі художнього пізнання світу, є умовними. Важливо також те, що тут час і простір зумовлюються не способами сприйняття світу, а «особливими ідеологічними і художніми завданнями, що виникали перед письменниками, поетами і художниками» [11, с. 42]. Тобто, тут можемо говорити про ідейно-змістову функцію хронотопу.

Як уже було сказано, уявлення про часопростір змінювалися у процесі історичного розвитку людства. Тому це стало причиною того, що з'явилися певні різновиди художнього часу та художнього простору. Вичерпний їх перелік наводить В. Коркішко у своїй статті «Часопростір як формотворча категорія художнього тексту». Час – «циклічний, міфологічний, каузальний, есхатологічний, спіральний, міфопоетичний та ін.» [19, с. 394]. У залежності від характеристик художнього простору, В. Коркішко наводить такі його різновиди, як відкритий/закритий, зовнішній/внутрішній, свій/чужий, прямий/кривий, великий/малий, локальний/глобальний, близький/далекий [19]. Разом із тим, за своїми функціями хронотоп поділяється на сюжетний, фабульний, топографічний, авторський, соціально-історичний, побутовий, фантастичний, міфологічний, психологічний, метафізичний [19].

Не можна залишити без уваги й той факт, що події в літературному творі можуть описуватися з різною послідовністю та протяжністю у часі. Для кращого та глибшого розуміння сюжету чи поведінки героїв, час як

сюжетотворча форма може повертатися в минуле чи забігати наперед в майбутнє, тобто порушується часовий порядок.

У літературі час не схожий на реальний, але як і у реальному світі, події відбуваються в часі та просторі, з однією лише відмінністю – це художній час і художній простір. Тож просторово-часові характеристики є необхідними для розуміння тексту.

Отже, художній час і простір залишаються важливими категоріями аналізу літературного твору. Художній текст розглядають у двох аспектах: з одного боку його місце в реальному часі і просторі, з іншого – просторово-часова модель всередині самого твору. Час і простір є як жанротворчими, так і ідейно-змістовими категоріями. Часопросторові художні образи є невід'ємною частиною тексту, відбиваючи при цьому авторську концепцію світу.

Узагальнюючи вищенаведене можна зробити висновок про те, що наукові відкриття та філософські міркування про час та простір розширили горизонти літературного розуміння цих категорій. Розвиток суспільства сприяв зміні уявлень про час і простір, тому нині існують різні підходи до тлумачення, визначення й характеристики хронотопу художнього твору. Однак вивчення часопросторової організації літературного твору як формально-змістової категорії посідає важливе місце, оскільки її репрезентація є відбитком авторської інтенції та світосприймання, способом конструювання тексту та висвітлення філософсько-естетичних засад.

Розділ 2. Міфологічний часопростір роману «Не озирайся і мовчи» Макса Кідрука

2.1. Особливості художнього хронотопу роману

Якщо говорити про Макса Кідрука, варто зазначити, що творчість цього письменника залишається маловивченою, оскільки він дебютував лише 2009 року. Однак він вже встиг поповнити скарбницю нашої літератури творами такого жанру, як трилер (новий для української літератури, але давно поширений на Заході), модифікувавши його. Тож ми маємо класичний технотрилер (наприклад, «Жорстоке небо»), технотрилер (дилогія «Бот»), психотрилер («Твердиня»). Також не менш важливим є продовження М. Кідруком традиції романів про подорожі, в сучасній літературі знаних як тревелоги. Серед творів цього жанру можна назвати такі: «Мексиканські хроніки. Історія однієї мрії», «Подорож на Пуп Землі», «На Зеландію!», «Любов і піраньї» тощо.

Романи М. Кідрука дедалі більше привертають увагу дослідників, зокрема, Т. Бондаренко, яка дослідила індивідуальний стиль письменника на прикладі його творів, С. Кіцелюк – розкрила містичні категорії в трилері «Не озирайся і мовчи», М. Коломієць – розглянула специфіку ірраціонального в художній моделі світу роману «Зазирни в мої сни», Л. Костецька – проаналізувала образи-символи в романі «Не озирайся і мовчи», І. Пасько – охарактеризувала жанрово-стильову специфіку технотрилерів.

Роман «Не озирайся і мовчи», за визначенням автора, є позажанровим, бо тут поєднуються містика, жахи, риси технотрилера і навіть соціально-психологічного роману – саме на такі елементи ми звертатимемо увагу під час аналізу. Однак, на нашу думку, саме містика є сюжетотворчою і її складова моделює своєрідний часопростір, що є важливим для нашого дослідження. Проте М. Кідрук із наукової точки зору пояснює деякі події, які на перший погляд здаються неможливими і переконує, що «там, де непідготовлений читач бачить містику, я спираюсь на реальні наукові теорії» [21].

Стилістично історія, що розгортається в «Не озирайся і мовчи», є логічним продовженням того, про що йшлося в попередніх романах М. Кідрука, а саме «Зазирни у мої сни» та «Жорстоке небо».

Перш ніж перейти до містичної складової, варто наголосити на соціальній проблематиці цього твору. Недарма у центрі твору підліток з усіма характерними для його віку проблемами – і глузування в школі через зовнішність і захоплення наукою, і невзаємне кохання з дівчиною, яка лише використовує хлопця, аби списати домашнє завдання, і нерозуміння з боку батьків, які постійно пропадають на роботі. І саме тому варіантом вирішення проблем для хлопця стає втеча. Утеча в паралельний світ.

Як говорить сам письменник, сюжетно історія про підлітків, але вона не для підлітків, адже зачіпає низку актуальних проблем на цілком дорослому рівні – і булінг, і поколіннєвий розрив між батьками та дітьми, і ескапізм – бажання підлітків цілковито відмежуватися від реальності, яка з тих чи тих причин їх не влаштовує [21]. Роман, за словами автора, містить подвійне дно. М. Кідрук намагається показати у цьому романі те, як паралельні світи бачить квантова фізика. І цікавим є те, що саме підлітки є головними героями, які, на відміну від скептичних дорослих, сприймають нормально те, що руйнує їхні уявлення про світ. Власне, перед нами історія чотирнадцятирічного Марка Грозана та його подруги – дівчинки з паралельного класу – Соні Марчук.

Варто зазначити, що місце, яке ніби застигло в часі, подорож до паралельного світу за допомогою ліфта – усе це письменник намагається пояснити з наукової точки зору. При цьому не менш важливим є переплетіння з образами-символами міфологічного характеру та власне моделювання самого містично-реального світу роману.

Спочатку варто охарактеризувати часопростір «Не озирайся і мовчи» та спробувати застосувати до цього роману класифікацію хронотопів, наведену в першому розділі. Тож маємо такі види хронотопу за його функціями: сюжетний, фабульний, топографічний, авторський, соціально-історичний, побутовий, фантастичний, міфологічний, психологічний, метафізичний [19]. Влучно зауважує Т. Манейчик щодо художнього хронотопу у своїй статті щодо проблеми хронотопу в літературознавстві: «сюжетні події в ньому конкретизуються, а час набуває чуттєво-наочного характеру» [28, с. 62].

Почнемо із перших двох у наведеному вище переліку – **сюжет та фабула**, які у цьому творі не збігаються. Сюжетний час не спирається на чіткий хронологічний виклад подій. Основну розповідь «перебивають» ретроспекції, які допомагають краще зрозуміти те, що відбувається. Уже з перших сторінок згадується смерть Юлі Гришиної, і тільки згодом ми повертаємося у той момент, коли все це сталося. Спочатку йдеться про всі події, пов'язані з відвідуванням підлітками бульбашки, а потім про те, як Марк дізнається про її існування від Семена Ярмуша.

Топографічний хронотоп представлений такими локаціями, як Рівне, готелі «Мир», Lanos`i, вулиці Пушкіна, Міцкевича, Соборна, кав'ярня «Шоколад», «Базікало», піцерія «Сієста», 15-та школа, багатоповерхівка, у якій мешкають герої на вулиці Квітки-Основ'яненка тощо. Загалом, як ми бачимо це простір і топоси міста Рівного. У післямові М. Кідрук зазначає, що всі місця, про які він пише в книзі, існують насправді, за винятком деяких огріхів – вісім поверхів у новобудові, де мешкає родина Грозанів і Марчуків, замість десяти, дев'ять замість дванадцяти в будинку, з якого зістрибнула Гришина. Також є деякі вигадані місця, серед яких – пологовий

будинок №2, якого в 1989 році ще не було. Сам автор пише: «як на мене, немає нічого поганого в географічних або часових відхиленнях, якщо вони йдуть на користь сюжету» [17, с. 501].

Наявність географічних локацій – реальних чи вигаданих – органічно вплітається в канву сюжету, допомагаючи при цьому формувати хронотоп художнього твору. Топографічний часопростір важливий не лише в плані дотримання історичної достовірності чи конкретизації географічних вимірів, а й задля розширення вимірів самої подіївості та нарації. Його наявність у романі також обумовлена специфікою твору – це містичний роман. Так, із багатоповерхівками неминуче пов'язаний ліфт, який у них є. Це допомагає авторові втілити містичний обряд переходу в інший світ через портал. Використання топосів будівель ще є важливим для опису самогубства однієї з героїнь роману – Юлі Гришиної, яка стрибнула з даху дванадцятиповерхівки.

Цікавим також є питання існування поряд із реальною топографією Рівного вигаданих локацій, серед яких пологовий будинок №2, де померла Анна Ярмуш. Сюди ж можна віднести багатоповерхівки з вигаданою кількістю поверхів, школи більших розмірів, ніж ті, що є насправді, топоси в світі за ліфтом. Аналізуючи те, з якою метою М. Кідрук вигдав неіснуючі місця на той час, можна припустити, що таким чином він намагається змусити читача повірити в те, про що він пише. Для того, щоб при спробі зіставити вже існуючу карту міста в себе в голові з тим, що в творі, у читача виникали сумніви щодо правдивості свого уявлення про місто. Це постійно змушує думати й намагатися знайти відповідь на питання «чому він бачить саме це, а не інше, саме так, а не інакше?»

І так ми знаходимо декілька аргументів, що ґрунтуються на фантастичності самого твору. Анна у вигаданому пологовому народила дівчинку, що потім стала вартовим між двома світами. Ще можна згадати старий двоповерховий дерев'яний будинок на схилі пагорба, який «з'єднувався» з реальним будинком, де мешкав Марк, ліфтом як порталом,

порталом між реальним та ірреальним часопросторами. Його відкрила Соломія, взявшись розширювати світло задля утворення бульбашки, через яку потім можна було подорожувати в паралельний світ. Фантастичне твориться із фантастичного, тому авторові необхідні були вигадані географічні локації.

Не менш цікавим є **авторський хронотоп**, який вирізняється своєю суб'єктивністю. Створюючи текст, письменник може конструювати час у довільний спосіб – чи то пришвидшувати, чи то сповільнювати, чи то зупиняти його. Також може «мінати місцями» часові проміжки, зображуючи події не в хронологічному порядку. Автор може перебувати одночасно разом із декількома героями в різних місцях – так наприклад, ми спостерігаємо перебування підлітків в паралельному світі поряд із життям у реальному. У романі автор виступає в ролі всезнаючого ока, переповідаючи нам історію, описуючи події, розташовуючи їх в особливим чином заданій послідовності, даючи нам певні знаки та ведучи нас до фіналу. Наприклад, роман починається сценою, де Марк оговтується після самогубства однокласниці Юлі Гришиної, яке він бачив на власні очі. Лише далі автор знову повертає нас у цю історію та переповідає, за яких обставин це сталося – Маркові подобалася Ніка, до якої він ходив додому (саме з даху її будинку і стрибнула дівчинка) та давав списувати домашнє завдання. Згодом автор згадуватиме цю смерть і навіть саму дівчину, яка з'явилася у вигляді механічної ляльки в потойбічному світі, й роз'яснюватиме причини, через які дівчина скоїла самогубство: *Після загибелі Юлі Гришиної поліція відкрила кримінальну справу, його самого допитували двічі, тож Марк розумів: поки в результаті розслідування з переліку ймовірних причин смерті не буде виключено вбивство чи доведення до самогубства, цю справу не закриють* [17, с. 75-76]. І перш, ніж герої самі довідуються щодо причин смерті Юлі, автор говорить про це читачам: *Маркові, як і Соні, багато чого не було відомо. Наприклад, що Оксані Гришиній, Юліній мамі, у грудні виповнилося тридцять два, тобто, що вона народила Юлю у віці, коли*

материнський інстинкт постійно конфліктує з іншими почуттями... [17, с. 74]. Згодом як герої, так і читачі дізнаються про всі обставини та передумови самогубства – через селфі з Центнером й через те, що, зависаючи в різних спільнотах і групах, дівчина вважала самогубство актом звільнення і можливістю долучитися до таємничої, досконалої форми буття.

Яскравим прикладом ретроспекції є авторська оповідь про те, як Марк довідувався про загадкове місце по той бік ліфта за допомогою різних зачіпок, які він знаходив (спершу це газета, яку він знайшов у старезному будинку «не його світу», а далі фото, під яким було зазначено ім'я фотографа – Соломії Соль, і, зрештою, дані в Інтернеті, за допомогою яких хлопець вийшов на Семена Ярмуша, котрий і допоміг зібрати пазл цієї історії докупити і майже все розставити на свої місця).

Говорячи про **соціально-історичний** хронотоп, ми маємо справу з сучасністю: події роману охоплюють часовий проміжок від січня 2016 до жовтня 2017 року, із різними часовими вкрапленнями, як-от смерть бабусі пізньої осені 2014, історія Семена про його родину та тещу у 1980-90-ті роки, також часи репресій, коли наукову роботу з фізики Якова Веславовича Соля не опублікували (адже саме чоловік Соломії висунув припущення про існування бульбашок у замерзлому часопросторі). По суті, перед нами конкретний історичний час і місце, однак події, описані в творі, не виводяться на загальний рівень подій, що відбувалися в Україні в ті часи, бо не на цьому автор робить акцент. Хоча певною мірою радянські часи своєрідним чином відлунюють у сюжеті «Не озирайся і мовчи».

У цьому романі про персонажів ми дізнаємося переважно через **побутовий** хронотоп, що найяскравіше розгортається в епізодах, пов'язаних зі школою та домом. Оскільки саме в цьому часопросторі ми можемо бачити повноту розкриття характерів героїв і різні фактори, що так чи інакше впливали на їх дії. Тому побутовий хронотоп є важливішим за соціально-історичний, адже булінг, насильство і, як наслідок, ескапізм, про які говорить нам автор, мають підґрунтя саме на цьому рівні. Показовою є сцена

побиття Марка однокласниками в шкільному туалеті, через те, що зірвалася втеча 8-А класу з уроку геометрії: *На кілька секунд у туалеті зчинився рейвах. Четверо тіл разом полетіли на бетонну підлогу. За секунду Центнер підхопився, відпихнув ногою Божка й узявся гамселити Марка. <...> За четвертим чи п'ятим ударом Центнер надто замахнувся, гойднувся й упав на Марка, притиснувши шию лівим коліном до підлоги. Хлопчак заскиглив* [17, с. 303].

Ще можна навести приклад ситуації в родині Грозанів. Саме дідусь Арсен, а не батьки, був ближчим до хлопця. Навіть після того, як побачив, що Гришина стрибнула з багатоповерхівки, Марк зателефонував Арсенові – *єдиній на світі людині, якій міг зателефонувати в такій ситуації* [17, с. 21]. Батьки ж хлопця були постійно на роботі й мало приділяли час синові, особливо батько: *Віктор Грозан ніколи не знаходив часу на сина, і що гірше — ніколи надто не переймався тим, що не може його знайти* [17, с. 10]. Яна, зрештою, переживала за сина, намагалася з ним говорити, цікавитися його справами, однак все закінчувалося зазвичай сварками.

Наголосимо на тому, що вище описані хронотопи, як можна було побачити, є хронотопами, що стосуються радше сюжетного пласту твору, на відміну від психологічного та метафізичного, про які йтиметься далі.

Психологічний хронотоп є «хронотопом персонажів» роману. Як зазначає Т. Манейчик, психологічний часопростір роману генерується самосвідомістю героїв твору, і кожен художній образ є зазвичай хронотопічним [28, с. 64-65]. Сприймаючи час, людина спирається на власний минулий досвід, тому психологічний час особистості залежить від віку (так наприклад, у юному віці час сприймається як поступовий, розмірений, а в зрілому – як швидкоплинний) і складних соціальних умов, у яких, так чи інакше, доводиться перебувати. Тут доречним буде згадати сприйняття часу Марком у мезових ситуаціях, станах стресу, що пов'язано з травматичними подіями – смерть однокласниці та однокласника на його очах. Сюди можна віднести епізод, коли він разом із Сонею перетягали

заснулого батька дівчини до паралельного світу, бо вважали, що так буде краще для всіх, зважаючи на проблеми в Сониній родині. Саме його ми детально проаналізуємо.

У цьому епізоді ми спостерігаємо «перемикання» між роздумами про минуле, сьогодення та майбутнє, адже у ситуаціях нестабільності, як влучно зазначає Є. Скворчевська, людина здатна по-іншому переживати час, переосмислювати ситуації і навіть інколи втрачати відчуття часу [34, с 5]. Хлопець спершу усвідомлює весь жах їхнього вчинку, гадає як реагуватимуть інші на зникнення Ігоря Марчука, чоловіка, якого Соня *ніколи не називала батьком* [17, с. 438]. Далі він уявляє те, що на нього чекатиме істота на п'ятому поверсі і, що важливо, вважає, буцім він робить *свій останній перехід до світу із застиглим сонцем!* [17, с. 441] Водночас його хвилює ситуація, що відбувалася до цього моменту в родині Марчуків, зокрема батько-алкоголік, що б'є свою дружину та дочку. Тож він не міг залишити все як є і, знаючи це, нічого не робити. Тому, власне, і зважується на такий вчинок, підмовляючи Соню йому допомогти, на що дівчина погоджується. Це більшою мірою спровоковано хворобливим потягом до дорослості та потребою самоствердження, ним спричиненою. Однак, перебуваючи віч на віч із проблемою, яка потребує негайного вирішення, підлітки відчують страх: *зненацька вони зрозуміли, що уявляти себе дорослим — це одне, а ухвалювати дорослі рішення — зовсім інше. Спливло не менше як двадцять секунд доки Соня, не відводячи погляду, повільно кивнула* [17, с. 436].

Цей страх зумовлює те, що для Марка кожна хвилина здається вічністю, оскільки хлопець думає про плин часу, знаючи, що потвора одразу має зайти до ліфта: коли він стояв у ліфті, чекаючи на «згоду» істоти пропустити його в паралельний світ, та видавала нестямну суміш звуків, але в ліфт не заходила, тож хлопець не на жарт злякався – *спливло півхвилини. <...> Вся нижня частина Маркового тіла заніміла, хлопець відчував, здавалося, що ноги зламаються, мов сірники, варто йому лише на секунду розслабити*

м'язи [17, с. 442]. Час у момент руху здається коротшим, ніж у спокої, тому для хлопця він ніби застигає у зв'язку з перебуванням на одному місці у замкненому приміщенні. За мить, коли сторож між світами заскакує в ліфт (можливо через те, що на майданчик вийшов хтось із пожильців), сумніви Марка розвіюються, і підліток продовжує робити те, що має робити. Також, боячись, що Ігор може прокинутися і Марк не встигне завершити ритуал і не маючи ні хвилини на роздуми, хлопець відчуває, що час для нього «стискається», тобто здійснюється переоцінка плинності часу в бік регресу.

Метафізичний хронотоп – метамова, котра допомагає ідейно осмислити текст, при цьому пов'язуючи два пласти – сюжет і психологію персонажа. Тобто йдеться про найзагальніший рівень. Тобто йдеться про центральну проблематику роману – втечу підлітків від реальності. Про це пише Т. Манейчик, виокремлюючи, за П. Топором, три основні рівні просторово-часових зв'язків – топографічний, психологічний і метафізичний хронотопи, адже «рівень топографічного хронотопу є світом, за яким спостерігають, рівень психологічного хронотопу – світом спостерігачів, а метафізичний – світом того, хто встановлює мову опису» [28, с. 61]. Кідрук до кожної фантастичної ситуації підводить цілком реальне підґрунтя, тож логічною є Кідрукова відповідь на питання «чому все-таки підлітки втікають від реальності?». Після життєвих потрясінь (дві смерті однокласників, знущання над хлопцем у шкільному туалеті, проблеми в родині) Марк остаточно вирішує перейти до світу за ліфтом. Дівчина також використовує цю бульбашку як спасіння від проблем в родині. Тож ми бачимо, що навіть на метафізичному хронотопічному рівні автор вдало зумів поєднати містичне і реальне.

Центральним хронотопом є **міфологічний**, що містить у собі риси **фантастичного**. На нашу думку, складно окреслити належність цих видів хронотопів до певного пласту – сюжету чи самосвідомості героїв, оскільки паралельний світ виступає не тільки світом втечі від повсякденних проблем та негараздів героїв, а й об'єктом дослідження та цікавості Марка, його

бажанням пояснити існування Іншого. Детальніше міфологічний хронотоп ми розглянемо в наступному підрозділі. Проте, варто сказати, що цей часопростір у романі чергується із побутовим. І це дає змогу яскраво показати паралельність реального та ірреального, що базується на центральній проблемі цього твору.

Отже, ми побачили, що різні види хронотопів, описані В. Коркішко у статті «Часопростір як формотворча категорія художнього тексту», певною мірою – більше чи менше – представлені в аналізованому романі Кідрука «Не озирайся і мовчи». Також переконалися, що своєрідність хронотопу в художньому творі полягає в тому, що кожен конкретний хронотоп є поєднанням різних часопросторів, сукупністю певних образів і алегорій, що допомагають уявити повну картину, розкрити філософські ідеї та діалогічні взаємовідношення світів.

2.2. Модель міфологічного часопростору

Як ми зазначали в першому розділі, серед важливих ознак міфологічного часопростору є його циклічність, співвіднесеність із світом міфологічних архетипів та символів, наявність опозиції «свого/чужого», повернення до початків. І зараз ми спробуємо застосувати їх до роману Кідрука.

За словами М. Бахтіна, хронотоп як певна матеріалізація часу та простору в творі є «центром образотворчої конкретизації, втілення для всього роману», що є важливим, оскільки філософські ідеї, які тяжіють до абстракції, знаходять своє фізичне втілення саме в хронотопі, «через нього наповнюються плоттю і кров'ю» [3, с. 401].

Цю ж думку підтримує і Н. Лисюк, яка наголошує на тому, що в літературі Нового часу, попри належність категорії хронотопа до первинних та основних, провідною його функцією радше є розкриття теми, конфлікту, ідеї, «натомість у більш архаїчних формах культури вона є набагато виразнішою, вагомішою і, що важливо, сприймається як синкретична» [24, с. 9].

Це наштовхує нас на думку, що міфологічний хронотоп у «Не озирайся і мовчи» може виконувати таку ж функцію, що і метафізичний – тут паралельний світ як світ втечі є центральним образом роману.

За словами А. Охріменко, хронотоп у художньому творі слугує засобом створення певної емоційної атмосфери трилеру [32, с. 6]. І ми говоритимемо про трилер, адже, як зазначалося, роман містить у собі риси технотрилера. Тож хронотоп можна розглядати як такий, що має жанротворчий характер. Ідучи за канонічним конструюванням часопростору в трилері, варто наголосити на тому, що невід'ємною частиною твору стає опозиція «своє/чуже». А це вже є рисою міфологічного хронотопу.

«Свій» простір завжди постає впорядкованим, нормальним та безпечним. У свою чергу, «чужий» простір – це хаос, небезпека, порушення гармонійного світового ладу. Втіленням його є середовище існування демонічних істот – паралельний світ, пекло, підземелля, кладовище тощо. А. Охріменко пише: «Привабливість подібних описів для читача, ймовірно, полягає в тому, що дозволяє зазирнути у світ мертвих, побачити його «зсередини» [32, с. 6].

Саме тому міфологічному хронотопові, який бере на себе жанротворчу й ідейно-формуючу функції, відведено важливу роль у романі «Не озирайся і мовчи».

Тож маємо той бік справжньої дійсності, який співвідноситься зі світом мертвих (про це промовляють різні образи-символи, присутні в паралельному вимірі), і означається антиномією «свій/чужий» (герої, особливо Марк, спершу через незнання вважають його ворожим, який може нести небезпеку).

Не менш важливою є циклічність часопростору того світу. Адже, по суті, ті події, які вже відбулися, не стираються, вони продовжують існувати, однак не є досяжними для людей, які живуть у теперішньому. Це не раз доводить, що минуле, теперішнє та сучасне – лише ілюзія, суб'єктивна

абстракція, яка постає тому, що люди не можуть змінити минуле і зазирнути в майбутнє.

Щодо звернення міфологічного часопростору назад у минуле, то в даному романі своє яскраве вираження цей концепт знаходить у словах Семена Ярмуша, який розповів про бульбашку, що її змогла відкрити його теща. Важливою передісторією до цього стала діяльність фізика Якова Веславовича Соля – чоловіка Соломії Соль. Він заперечував плинність часу, уявляв простір-час застиглим безкінечним озером, що передбачало існування в товщі цієї брили льоду аномальних часо-просторових бульбашок. *Ніщо у природі не забороняло їм існувати* [17, с. 466]. Соломія ж на практиці спробувала довести існування такої бульбашки, і їй це вдалося. Жінка стверджувала, що бульбашки існують у просторі, але поза часом. Часу всередині них нема. Підтвердженням цього є опис паралельного світу із застиглим сонцем.

Саме минуле міфологічний часопростір має за взірць, адже наприклад, основа будь-якого ритуалу – це повторення в теперішньому дій, які колись уперше були зроблені в минулому, про що писав Мірче Еліаде в своїй праці «Священне і мирське» [12]. За його словами, «ніщо не може початися, ніщо не може статися без попереднього руху, а кожний рух передбачає знаходження вихідної точки» [12, с. 13]. Тому оцей ритуал переходу є яскравим відбиттям міфологічного звернення в минуле. Герої постійно проходять певний шлях, аби потрапити в паралельний світ, який для них є привабливим: тут завжди світить сонце, що наштовхує на асоціацію із літом, канікулами. Тут також є море, і весь простір загалом, тобто цей світ містить у собі щось таке, що спонукає героїв до повернення.

Доцільним, на нашу думку, буде належно охарактеризувати ірреальний світ, представлений у романі. У романі «Не озирайся і мовчи» перед нами постає паралельний світ. Фактично, паралельний світ – це світ, який існує разом зі світом реального досвіду, але недоступний за звичайних обставин (обов'язково має бути якийсь портал, що з'єднує реальний світ із

паралельним, а також певні дії, зробивши які, людина може потрапити по той бік справжньої дійсності).

Першою дізналася про його існування Соня від якоїсь загадкової старої жінки. Та розказала дівчинці про таємне місце, яке назвала схованкою, повідавши те, що *сюди можна приходити, коли буде погано, і тут ніхто не потурбує* [17, с. 198]. Потрапити в паралельний світ можна завдяки виконанню певного містичного обряду переходу, схема якого представлена в таблиці 1.

Портал	ліфт, що з'єднує реальний та паралельний світи
Код	певний порядок цифр – кнопок поверхів у ліфті: 1 → 4 → 2 → 6 → 2 → 8 → 2 → 10 → (5) →
Умова	Мовчати, не озиратися, бути самому/самій

таблиця 1

Здавалося б, шлях до іншого світу лежить через звичайнісінький ліфт однієї з багатоповерхівок. Однак «переміщення» між світами містить в собі багато небезпек і страшних речей. На п'ятому поверсі того, хто намагається потрапити по той бік ліфта, зустрічає потвора, до якої не можна ні обертатися, ні говорити. Соня зазначала, *якщо ти зробив усе правильно, якщо правильно проїхав поверхи, то на п'ятому на тебе чекатиме... і... іс... іс-тота*, — вона аж затнулася від хвилювання. — *По-моєму, то дівчинка. <...> просто вона... ніби не зовсім жива чи щось таке. І ще від неї дуже тхне* [17, с. 91]. Ця істота є своєрідним сторожем, таким собі вартовим, що стоїть на грані двох світів – живого та мертвого. Головне правило – не озиратися і мовчати – є по-своєму авторським осучасненням магичного обряду, адже, як зазначає Н. Лисюк, «найнадійнішим його [паралельного світу – авт.] кордоном уявляється сакральне слово» [24, с. 205].

Попри страх, Марк, якому Соня розказала про містичний ліфт і дивну жінку, спершу не повірив, адже звик усе пояснювати з наукової точки зору, але потім, переконавшись у існуванні загадкового місця, намагається дослідити його й розгадати таємницю цього світу – звідки і власне чому він

є. «Світ за ліфтом» руйнував усі його раціональні уявлення. Влучною є цитата: *Марк безуспішно намагався узгодити картинку, що розгорталася перед очима, з раціональними уявленнями про реальний світ. Він зайшов до ліфта в десятиповерхівці з бетону й цегли, коли надворі було темно й лупив дощ, а потім невідь-як опинився у дво- чи, щонайбільше, триповерховому дерев'яному будинкові, у вікна якого зазірало сонце. Маячня. МА-Я-ЧНЯ! <...> Нейрони, здавалося, вибухали у мозку* [17, с. 168-169].

Перше, що відчув Марк, відчинивши двері будинку вже в паралельному світі, – це запах теплого літнього вечора, і побачив мальовничий краєвид: старий дерев'яний будинок, пагорб, вкритий соковито-зеленою травою, кілька валунів, великий камінь, крислате дерево, гірський кряж, море. Відкрита місцевість, величезний простір із застиглим сонцем. Тут постійно літо і завжди день. Під час подальших візитів до світу за ліфтом хлопець досліджував місцевість, проводив експерименти – саджав картоплю та інші овочі, приніс живого хом'яка, бо хотів подивитися, чи житиме тут, у паралельному світі, ця маленька тваринка. Марк планував обжити цей світ, але Соня переконувала його, що світ той мертвий і все, що в ньому з'являється, теж мертво. Такі висновки дівчині допомогли зробити декілька деталей, що вона помітила під час перебування в цій місцевості. Про них йтиметься згодом.

Тож міфологічний хронотоп є центральним у романі «Не озирайся і мовчи». Саме він розкриває головну проблематику твору, при цьому спираючись на динамічний сюжет і репрезентуючи два світи – реальний і паралельний, які існують одночасно. Останній, у свою чергу, має своєрідні особливості (циклічність, архетипи та символи, опозиція «свого/чужого», повернення до початків) і фактори, які уможливлюють перехід людей до нього (портал – ліфт, який допомагає нам потрапити в потойбіччя, певний обряд – комбінацію цифр кнопок ліфта, вартового – своєрідного сторожа, який стоїть на межі світів). Паралельний світ являє собою величезну відкриту місцевість із непорушним сонцем, часопростір тут представлений

застиглою брилою льоду. Варто наголосити на тому, що для міфологічного світогляду характерне чітке встановлення межі між світами живих і мертвих, а тут цю межу порушено – Соломія Соль постійно спонукає її перетинати (це допомагає нам зробити висновок, що Маркова смерть є, в принципі, логічною).

2.3. Способи конструювання міфологічного часу в романі «Не озирайся і мовчи»

2.3.1. Модуси смерті, страху та жертви

Роман «Не озирайся і мовчи» наповнений образами-символами, які, власне, і репрезентують містичну складову твору та допомагають досягнути таємниче в реальному світі. На думку М. Еліаде: «релігійний символ передає своє послання, навіть якщо він уже не сприймається свідомо у всій своїй повноті, бо символ адресується всій людській істоті, а не лише її розуму» [12, с. 68].

До елементів містика належать нереальні місця (місце, де постійно світить сонце, ніч не змінює день), «цифровий шифр» у вигляді кнопок поверхів у ліфті, мертві люди та тварини, що поводяться як живі, але з деформованими рухами. До останніх можна віднести стару жінку Соломію, дівчинку Софійку (вартову, яка стояла між світами), борсука, якого збила машиною сім'я Грозанів, kota, якого викинув у вікно батько Соні, також механічну ляльку, на яку перетворилася однокласниця Юля Гришина, що покінчила життя самогубством, стрибнувши з багатоповерхівки.

Ми спробуємо коротко охарактеризувати образи-символи, що наявні в романі, задля глибшого розуміння твору і можливості подальшої інтерпретації міфологічного часу в його зв'язку з фізичним часом та науковою моделлю світу. Проте спершу виокремимо декілька найважливіших, на нашу думку, модусів, що, власне, і допомагають

конструювати міфологічний час у художній моделі роману – **смерть, страх і жертва**.

Образи смерті та страху є наскрізними в сюжетній канві роману. Можна навіть сказати, що й повноправними героями. Смерть найчастіше відбувається за нез'ясованих і дивних обставин, зазвичай викликається потойбічними силами. Так, наприклад, смерть Антона Шпакевича – учня із 10-Б, після розтину якого довго не могли встановити причину смерті, але згодом сказали, що це був СНСД (синдром несподіваної смерті дорослих); уже згадувана смерть Юлі Гришиної; смерть Анни Ярмуш під час пологів, перебіг вагітності в якій був дуже тяжким. Також сюди можна віднести дорожню пригоду, коли Віктор Грозан машиною збив борсука, і той випадок, коли батько Соні викинув kota у вікно. І, хоч як це дивно, майже при усіх смертях, наявних у творі, був присутній Марк – головний персонаж.

Щодо страху, то варто сказати, що бояться не тільки герої, а й читачі. Автор створює загадкову атмосферу і змушує читачів переживати всі події разом із героями. Страх до героїв завжди повертався, коли Марк проходив містичний обряд переходу до «світу за ліфтом». Необхідно зазначити, що навіть смерті його знайомих не викликали тих почуттів, що викликало потойбіччя. Так, ми бачимо реакцію хлопця на смерть, точніше, самогубство Юлі Гришиної: *з якого боку не поглянь у стократ жахливіша загибель однокласниці майже не викликала емоцій <...> І власна байдужість залишала по собі дошкульне, ніби кістка в горлі, відчуття дискомфорту* [17, с. 17]. Чи уже згадувана раптова смерть Тохи – *Марк зітхнув і пригадав дідові слова: «...ти ж розумієш, це збіг» <...> Марк кинув тоскний погляд на будівлю школи за спиною. Півроку його не помічали, і це дошкуляло, тепер усе склалося навпаки, проте від цього тільки погіршало* [17, с. 34].

Страх у романі задушливий, паралізуючий, межує з панікою: *Страх ковзнув стінками грудної клітини, забився, наче пташка у клітці* [17, с. 96]; *від страху хлопець замружився <...> холодний сморід липкими щупальцями прослизав у легені* [17, с. 165] тощо. Однак допитливість хлопця і намагання

з'ясувати та пояснити для себе дивний містичний світ все ж брали вгору і тому хлопець неодноразово, тремтячи від страху, повертався до місцевості, що знаходилася за ліфтом.

У фіналі дуже символічним є момент, коли Марк зайшов у ліфт і натиснув кнопку першого поверху, а ліфт посунувся вгору і двері більше не відчинилися – тоді, *жах кислотою роз'їдав м'язи* [17, с. 485]. Влучною ще є така цитата: *Паніка буквально пожирала його, тож він не протримався й кількох секунд, як слабке скімлення поступилося місцем нечленороздільному розпачливому вереску* [17, с. 484]. Саме тоді страх і смерть злилися воедино.

Говорячи про модус жертви, варто сказати, що жертвою в романі є як Софія, так і Марк. Соня стала тією, хто постійно підтримував зв'язок із паралельним світом після того, як Соломія розповіла їй про бульбашку. Дівчині це місце подобалося, адже саме туди вона могла втекти від родинних та решти буденних проблем, тому не усвідомлювала, що стала жертвою. Соня нікому не розповідала про світ за ліфтом і лише Маркові розказала про нього, бо він «дістав її своєю наукою», і вона хотіла показати те, що наука не може пояснити. Таким чином жертв стало двоє.

Звертаючись до міфу як колективно створеного знання про світ, є сенс говорити про колективну жертву (як, власне, міфологічна свідомість є колективною свідомістю). Тому жертви підлітків, конкретні жертви, стали платою за глобальні помилки Соломії, яка перетнула межу реального, в соціальному плані – батьків, що не давали належного виховання своїм дітям. Насильство в сім'ї, булінг в школі – ці причини, власне, спонукали до ескапізму і, як наслідок, підлітки відкрилися новому паралельному світові.

Знання про ірреальний світ і порушення його порядків (особливо це стосувалося Марка) мало наслідки, і тому кара була неминучою. Якщо звернутися до структури міфу, ніщо не може створюватися без жертви, тому нове життя для героїв роману могло відбутися лише за рахунок реального життя, яке мало бути принесеним в жертву.

Соня була жертвою, бо володіла знанням про паралельний світ, а Марк став жертвою ще й в іншому плані – порушивши табу, недотримав правил, установлених світом мертвих. Тут варто сказати, що Соня – протиположна Маркові, вона більш безпосередньо ставиться до навколишнього світу і сприймає речі такими, якими вони є. Після смерті хлопця можна лише здогадуватися чи продовжувала б дівчина відвідувати потойбіччя. Радше так, бо вона була покірна і не порушувала правила, але несла б на собі тягар – знання про нього, небезпечно балансує між світами.

Тож модуси страху, смерті та жертви ніби рухають дією в романі, формуючи його міфологічний часопростір та створюючи певну атмосферу для читачів.

2.3.2. Образи-символи

Тепер перейдемо до власне образів-символів роману. Нижче розглянемо числову символіку та персонажів із потойбіччя. Не можна не згадати дуже влучну **назву**, сенс якої став вирішальним у долі Марка – він таки озирнувся на п'ятому поверсі і побачив потвору, яка, зрештою, забрала його у світ мертвих назавжди. Також на фінал нам натякає епіграф із пісні «Children of the Damned» Iron Maiden:

He's walking like a small child. But watch his eyes burn you away.

(Він ступає неначе дитя, та стережись: його очі пропалюють наскрізь – переклад М. Кідрука) [17, с. 5].

До речі, уривки пісень цієї музичної групи з'являтимуться на сторінках роману й також органічно доповнюватимуть розвиток сюжету.

А) Числова символіка

Універсальні **числа** є давніми містичними символами. З давніх-давен, до чисел ставилися по-особливому – зокрема, ми можемо це побачити на матеріалі заговору. Це був певний магічний ритуал, а нумерологічний ряд спирався на міфологічне підґрунтя, оскільки числа наділялися багатоплановою та складною символічністю. Так, важливими для нас є цифри поверхів, розташовані в такому порядку: 1, 4, 2, 6, 2, 8, 2, 10, 5, 1.

Міфологічну символіку чисел розглядав В. Топоров у «Міфах народів світу» [35], а також М. Новикова в коментарях до «Українських замовляннях» [30, с. 273-285].

Цікавим і доречним був розгляд цифрового шифру Л. Костецької у своїй статті «Образи-символи у романі М. Кідрука «Не озирайся і мовчи» [20]. Дослідниця спиралася на працю В. Надєждіної «Хіромантія і нумерологія. Секретні знання. Практичний посібник для початківців» [31].

Нумерологія була використана для кращого розуміння містичності цифрового ряду поверхів, адже, оскільки це містичний роман, М. Кідрук вдається не тільки до традиційної міфологічної символіки, а й до спрофанованого варіанту езотерики. Нумерологія як сукупність різних вірувань та практик приписувала числам певні значення. І для досліджуваного роману вони мають певний смисл, тому ми і звертаємося до них у цій роботі.

Нижче ми проаналізуємо числову символіку, спираючись на праці В. Топорова, М. Новикової та В. Надєждіної, що допоможе нам глибше розкрити значення містичних цифр у романі. Тож числа, представлені в «Не озирайся і мовчи», мають такі значення:

1 – центральне число, являє собою єдність. Це діючий початок і форма всіх речей. Цікавим є таке тлумачення: «зв'язуючись із одиницею, кожна річ стає рівною собі, тобто однією» [20, с. 15]. Маємо «один» з «багатьох» (тобто з-поміж інших чисел) – це той, хто може «бути» або так само може «не бути». Із першого поверху Марк стартує, аби пройти певний шлях і потрапити до потойбіччя. «Одиницею» цей шлях і завершується – повернення в початкову точку, звідки все починалося. Хлопець має бути сам, і сам повинен здолати це випробування. Костецька ж інтерпретує «одиницю» як початок нового шляху, що приведе до чогось невідомого.

2 – бінарність (двоїстість). Уважалося, що «один» – це число Бога, а «два», яке є протилежним до «1» – число диявола. «Двійці» приписуємо антагоністичний дуалізм, позицію протиставлення. Марк вагався чи варто

все-таки їхати далі. Його охоплювали сумніви у словах Соні, але він все-таки продовжував натискати на кнопки. *Він раптом зрозумів, що його нерви натягнуті до дзенькоту. Хлопець похапцем натиснув «двійку» та поїхав донизу. По-справжньому страшно стало, коли кабіна із другого поверху почала підніматися на восьмий. Тієї миті Марк повністю осягнув сутність сказаного Сонею [17, с. 96].*

4 – чотири сторони світу, символ реальності, стійкості та міцності, раціональної організації. Є інструментом чуттєвого осягнення світу. Марк мислить раціонально, але спершу, перебуваючи в ліфті, *він засумнівався у власній здатності відокремлювати факти від вигадок*, але до останнього не вірив в існування потойбіччя, спираючись на наукову точку зору [17, с. 164].

5 – символізує ризик. У ньому відсутня стабільність, але це число може бути найщасливішим і найнепередбачуванішим. Загалом у числі «5» знаходить відображення уявлення про будову людського тіла, що складається з голови та чотирьох кінцівок. Як ми знаємо, на п'ятому поверсі Марка чекає вартувий – містична істота у подібні дівчинки. Не можна ні озиратися, ні говорити до неї. Важливий момент – чи зайде вона до ліфту, де перебуває людина, і чи вирішить дозволити їй потрапити до паралельного світу. Хлопець, опинившись на поверсі із цифрою «5», уже не має іншого вибору, окрім як рухатися далі.

6 – космічне число матеріального світу, символізує завершення циклу, є ідеальним, оскільки ділиться як на парне «2», так і на непарне «3», обране єгиптянами з метою символізації часу та простору. Це символічне відображення зв'язку простору і часу. Розташування «шістки» між «двійками» теж символічне – людина, яка все-таки хоче пройти цей лабіринт і дістатися іншого виміру, іншого часопростору, має змогу подумати, чи справді вона цього хоче, їдучи з другого на шостий і потім знову на другий поверх.

8 – символізує відродження, рівновагу, матеріальний успіх, надійність, доведену до досконалості. Вісімка символізує третій вимір, задає уявлення

про обсяг речей. Не дивно, що «вісімка» також розташована між «двійками», адже це уможлиблює повернення назад.

10 – число різних енергій, означає життєвий шлях людини від народження і до смерті. Якраз саме з десятого поверху Марк їде на п'ятий (важливо сказати, що після «10» не стоїть ще одна «2» – це означає незворотність), де на нього чекає новий етап – потвора і потім паралельний світ.

Проаналізувавши числову символіку поверхів, певна послідовність яких є кодом і лабіринтним шляхом до паралельного світу, варто сказати, що ці числа були обрані неспроста, і їхня послідовність – обрамлення магічного коду «одиницею», повторюваність «двійок» – несе певний смисл.

Б) Персонажі з потойбіччя

Цікаво розглянути **персонажів з потойбічного світу**. Істоти іншого, не людського світу виявилися таки істотами реальними, адже в дивному борсукові Марк впізнав борсука, якого його родина, їдучи машиною зі Львова, збила на трасі: *Між дерев'яним котеджем і морем, щось рухається. Не Соня. Найімовірніше, якась тварина – хлопчак розгледів силует: сіра шерсть, маленькі лапи, короткий пухнастий хвіст – щось завбільшки із собаку. <...> Тварина віддалялася, неквапом прямуючи на північ, однак перебувала достатньо близько, щоби хлопчак міг ідентифікувати її. То був борсук. <...> Тварина мала такий вигляд, немовби її кістки неправильно зрослися після переломів, немовби вона постійно наштовхувалася на невидимі перешкоди й припадала то на лівий, то на правий бік [17, с. 345].* І навіть тут після побаченого прокидається раціональність хлопця, адже він заспокоює себе тим, що це лише борсук, а борсуки ніколи не нападають на людей, однак увесь час в голові крутилося питання: «а чи не той самий то борсук?» Із кожним наступним моментом він переконувався, що так.

Соня ж побачила у паралельному світі свого кота, якого батько викинув у вікно, коли був п'яний: *Я спочатку дико перелякалася, але потім трохи заспокоїлася. Вирішила, типу, це ж кошеня, що там боятися. Навіть присіла, щоб його погладити. <...> Ельф перетворився на виваляну в шерсті*

відбивну <...> *То була якась хрінь в оболонці моло Ельфа* [17, с. 377-378]. Це дало змогу дівчині зрозуміти, що то світ мертвий, у що спершу не хотів вірити Марк.

Якщо звернутися до символіки і витоків уявлень про тварин, то варто сказати, що коти постають як ті, що провіщають добро та оберігають людину від усілякого зла. Про це пише Георгій Булашев у своїй праці «Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях» [7, с. 330]. І справді, тут Ельф був як знак застороги, попередження, намагання захистити господарку і її друга. Однак він не міг діяти інакше, крім як просто з'явитися перед очима персонажів.

Щодо борсука, то тут варто сказати, що в українській міфології ця дика тварина зустрічається набагато рідше, ніж лисиця чи вовк. Ця тварина є втіленням мудрості і проникливості, символом перемоги над життєвими труднощами, а також удачі після довгого бою з долею. Борсук вчить необхідності боротися за свої права та принципи й захищати їх.

Далі підлітки бачили Юлю Гришину – однокласницю, яка стрибнула з багатоповерхівки, – що скидалася радше на механічну ляльку: *Гришина безперестану крутила головою, дрібними, рваними посмиками кидаючи її з боку в бік. Складалося враження, що вона намагається повернути обличчя до Марка чи Соні, проте не може зупинити голову в потрібному положенні — щоразу, коли каламутні, заляклі очі натрапляли на когось із підлітків, голова, немовби на розхлябаних шарнірах, просковзувала далі, і Гришиній доводилося ривком повертати її назад* [17, с. 403]. Вона намагалася прогнати їх з мертвого світу, тим самим попереджаючи про небезпеку.

Цікавим є ще постать Соломії, яка, як було вже зазначено, порушила межу між реальним і паралельним світами. Вона прийшла до Соні, аби повідомити про бульбашку: *Незнайомка була старою, проте не аж такою старезною. — Мабуть, тільки через рік я вперше задумалася, що вона, в принципі, мала би мене налякати. Проте ні. Вона не здавалася страшною. На вигляд їй було за сімдесят, точно за сімдесят: сиве волосся, лоб у*

зморшках, трохи вицвілі очі. Шкіра на щоках і під підборіддям звисала так, що нагадувала напудрену маску. Але кажу тобі: вона не була відразливою чи лячною <...> Хіба трохи харила її вимова. Я іноді ледве розбирала слова [17, с. 197]. Як ми потім дізнаємося, стара жінка була мертвою, вона якось змогла зберегти моторику та частково мовлення, пройти із мертвого світу в живий і розказати таємницю про ліфт, щоб хтось туди навідувався, аби бульбашка не зникла. Тож Соломія є своєрідним каталізатором, що привніс дисгармонію в реальний світ.

Влучно зауважує Н. Лисюк те, що «міфологічний простір конструюється об'єктами та персонажами і досягається завдяки пересуванню по ньому, в міфології є загальноприйнятою аксіомою» [24, с. 92]. Важливу роль, як ми могли це побачити з тексту, в об'єктно-персонажній структурі міфопростору зіграла саме Соломія. Тому її ще можна розглядати з позиції володарки підземного царства. Переконливим аргументом щодо цього є те, що інші істоти мертвого світу пасивні, підкоряються правилам, а Соломія сама створює ці правила, підпорядковує собі персонажів (як-от Софійку, яка стала вартовим між світами). Шляхом експериментів і спостережень вона розширила «бульбашку», тим самим відкривши потойбіччя й ставши хтонічною представницею антисвіту та його господинею, що є своєрідним Кідруковим осучасненням, адже людина з реального світу змогла не тільки створити й потрапити в паралельний світ, а й влаштувати його за своїми законами й володарювати там.

Ще звернімося до вже згадуваного образу вартового – постаті між світами живих і мертвих. Зазвичай у міфології вартові нерідко зображуються людиноподібними, однак ці істоти, як пише Н. Лисюк, «обов'язково переважають людину за якимись параметрами» [24, с. 151]. М. Кідрук же в образі вартового зобразив, як було вже зазначено, маленьку дівчинку, що скидалася радше на потвору через неприємний запах, дивні страшні звуки, насадний, аритмічний, з хрипким присвистом подих. Якщо порівнювати зі східнослов'янськими міфологічними персонажами, то потвору на п'ятому

поверсі можна співвіднести з Ягою чи відьмою, хоча і в зміненому вигляді. За словами Н. Лисюк, «якщо межі уявляються достоту закритими й забороненими, то вони обставляються вартовими, які утворюють, власне, живі межі» [24, с. 150]. Тож, розуміючи, що на межі двох світів необхідно поставити сторожа, аби унеможливити потрапляння мертвих в світ живих, Соломія обрала свою померлу внучку вартовим. Труп Софійки на той момент став ідеальним варіантом, адже, як потім говорив Семен Маркові, *Соломія почала вимагати у мене труп. Будь-чий. <...> вона просто здуріла: щодня діставала мене, благала, погрожувала, вимагала, щоб я... зараза, не знаю навіть, як пояснити... роздобув їй мертвяка. Украв, притягнув із моргу. Будь-якого, аби тільки не понівеченого. <...> Теща вважала, що дістати небіжчика — це як до магазину по м'ясо піти* [17, с. 462-463]. І коли померла дівчинка, Соломія, не вагаючись, використала тіло у своїх цілях. Тому можна сказати, що письменник модифікував образ вартового з огляду на сюжетні моменти.

Числа та персонажі репрезентують міфологічний світ і є певними знаками, ключами до розгадки і тлумачення подій.

Насамкінець цікаво виокремити стихію води, а також яскраві сузір'я на чорному небі, льох та лапатий сніг із попелу, що згадуються у фіналі роману, коли Марк назавжди потрапляє в світ мертвих. Нижче спробуємо витлумачити дані символи.

Вода як своєрідний канал між світами має семантику загрози та небезпеки: *за дверима нічого, крім води, не було* [17, с. 488]. Ще, за словами, М. Еліаде, вода «розкладає, знищує форми, "змиває гріхи", будучи водночас очищувальною і відроджувальною. Її призначення — передувати творінню і знову поглинати його, бо вона неспроможна вийти за межі власного існування, тобто проявитися у формах» [12, с. 69]. І це є доречним в нашому випадку — плата Марка за свої гріхи, надія на нове відродження людства. Чорний лапатий сніг із попелу над безкінечним темним океаном теж має міфологічну символіку — це душі з потойбіччя, льох — це власне той світ

мертвих, і коли Марк побачив розсип зірок на небі, не впізнавши жодного знайомого сузір'я, тоді він зрозумів, що назавжди потрапив у світ за ліфтом: *Випроставшись біля затопленого «льоху», Марк звів очі до неба й розплакався. Над головою зловісно виблискували незнайомі зорі* [17, с. 490]. Це яскраво репрезентує міфологічну концепцію.

Отже, міфологізація часопростору роману відбувається не тільки через уведення циклічності, повернення до початків і трактування міфологічного хронотопу в межах опозиції «свого/чужого», а й актуалізацію різних архетипів та символів. Наскрізними є модуси страху, смерті та жертви, втіленням яких є світ за ліфтом – паралельний світ зі своїм містичним обрядом переходу, потойбічними персонажами та атмосферою. Вони ж сприяють конструюванню міфологічного часу. Образи-символи яскраво вплітаються в канву роману, існують певною пересторогою для персонажів і допомагають нам зрозуміти ті головні філософські ідеї, на які спирався автор.

2.4. Наукова і міфологічна концепції часу в романі

Дід якось розповідав йому, що наука не потребує віри, що вона пояснює сутність речей, розкаже, як працює цей світ. На відміну від релігії вірити в неї не потрібно [17, с. 57].

Наука - це лише знаряддя, інструмент. Нерозумно звинувачувати інструмент в аморальності, забуваючи про руку, що його тримає [17, с. 65].

Макс Кідрук

Проаналізувавши художній хронотоп у романі та охарактеризувавши конструювання міфологічного часопростору доцільним буде, на нашу думку, зупинитися на своєрідному і цікавому конфлікті наукової та міфологічної концепції часу, яскраво відображеному в «Не озирайся і мовчи».

М. Кідрук, вкладаючи в уста діда Арсена думку Б. Гріна – уявлення про час і простір (книга «Тканина космосу: Простір, час і текстура реальності» [10]), посилається на сучасні наукові концепції. Щодо звернення до міфологічного, то тут варто згадати теорію Є. Метелинського, яка полягає в

тому, що усі історичні події є проекцією, прообразом тих, що були локалізовані в сакральному часі – тут втілюється ідея про вічне повернення, циклічність та архетипні витоки (хоча в своєрідний спосіб осучаснені) [29].

Наука не заперечує того, чого не знає. Якщо хтось коли-небудь стикнеться із паралельним світом, завданням науки буде пізнати й описати його. Ніщо не впорається із цим краще за науковий метод. Але, повторюсь, допоки ніхто з такими світами не стикався [17, с. 117]. Ця цитата є важливою оскільки натякає читачеві, що автор звертатиметься до міфологічної концепції часу при описі паралельних світів, оскільки наука на практиці поки не досліджувала їх.

Однак цікаво зазначити, що навіть у містичних романах Кідрук любить прив'язувати наукове підґрунтя. Так, основою для «створення» світу за ліфтом стало одне з рівнянь теорії відносності Ейнштейна про те, як властивості простору пов'язані з матерією в цьому просторі [21]. Оскільки рівняння має екзотичні розв'язки (не багато, але і не один), то є припустимим опис певного об'єкта, існування якого перевірено в теорії (не суперечить жодним законам фізики), але не перевірено на практиці (з цим в реальності ніхто ще не стикався). Ейнштейн наголошував на викривленні матерії під впливом гравітації. Наяскравішим прикладом є чорні діри, які блискуче описував у своїх працях Стівен Гокінг. Один із можливих розв'язків ейнштейнівського рівняння по-своєму додумав Макс Кідрук і втілює цю ідею в «Не озирайся і мовчи». Часопростір як щось пластичне може деформуватися – це, власне, і показав автор у своєму припущенні про «бульбашку».

Тобто, ми маємо бульбашку, яка з наукової точки зору існує у структурі простору та часу, і маємо міфологічне припущення щодо можливості проходити крізь такий отвір. Для міфологічного світогляду характерний незмінний порядок світу (мертве і живе не повинні дотикатися, між ними має бути межа). Тому у романі ми й маємо певний ряд правил та умов проходження лабіринту й потрапляння до потойбіччя – портал, цифровий

код, вартувий між світом живих і мертвих тощо. Науковий же світогляд здатний змінюватися під впливом відкриттів. Так, люди з плином часу відкривали для себе нові горизонти та ймовірність існування паралельних світів (після наполегливих досліджень вчених). Марк як носій наукового світогляду виявляє цікавість і бажання дізнатися про новий світ, порушує правила, зрештою потрапляючи в пастку міфологічної циклічності. І в цьому, на нашу думку, найбільше проявляється конфлікт наукової та міфологічної моделей світу.

Тож у тих випадках, де Кідрук описує потойбічний світ, ми спостерігатимемо міфологічні уявлення про час. Коли йдеться про діалоги Марка з дідом Арсеном та Семеном Ярмушем, а також про бажання підлітка докопатися до істини, Кідрук вже спирається на наукові концепції, пояснюючи з точки фізики такі аномалії. Тут варто додати декілька слів щодо того, що дідусь наводив переконливі аргументи й давав корисні поради онукові, роблячи величезний внесок у захоплення хлопця наукою та науково-популярною літературою зокрема.

Тут не можна не згадати про критичність мислення Марка, яке сформувалося в процесі самостійного розвитку, доходження до тих чи інших висновків та пояснень діда Арсена. Усі речі, так само, як і паралельний світ, він намагався оцінювати критично – *раціональний розум хлопця не міг змиритися з існуванням світу за ліфтом. Хлопчак не сумнівався в істинності відчуттів <...> і саме тому голова буквально спухала від запитань*, тому він намагався пояснити його існування з наукової точки зору і всіма можливими способами вивчав цей світ, перевіряв: чи працює телефон, чи виживуть тварини, чи ростиме картопля тощо [17, с. 451]. Хлопець дійшов до висновків, що час тут не стоїть на місці, а рухається паралельно реальному часові.

Беззаперечно цікавими є альтернативні способи доведення теореми Піфагора ($a^2 + b^2 = c^2$) і оригінальний метод, який вигадав дід Марка – установка з контейнерами та водою (доказ був зроблений через порівняння

об'ємів). Тобто, в цих випадках стовідсотково діє раціональний світогляд. Також раціонально можна пояснити, чому в сприятливих кліматичних умовах (таких, як у паралельному світі) ростуть сільськогосподарські культури.

Де автор не може розтлумачити події чи явища з точки зору науки, він використовує містику. Узяти хоча б до прикладу той епізод, де Семен говорить про те, як Соломія проводила експерименти: *відблиски можуть вказувати на аномалію, існування якої теоретично передбачив її покійний чоловік. І тоді вона взялася її розширювати...* [17, с. 468]. Яким чином вона це робила, автор не дає пояснення, лише зазначає, що *Соломія торочила, що поглиблювала аномалію впродовж шести років. Вона нічого не бачила крізь неї, лише різноколірне світло, а потім якогось дня світло щезло й утворилася бульбашка* [17, с. 468].

У попередньому підрозділі ми розглядали фінал з міфологічної точки зору, тому доречним, на наш погляд, буде проінтерпретувати його й з наукової точки зору. Як вже зазначалося раніше, смерть Марка є цілком логічною, оскільки підліток порушив гармонійне співіснування паралельного і реального світу, що є неможливим для міфологічного світогляду. Якщо тлумачити розв'язку твору з огляду на науковий світогляд, то вона може означати кінець людства – третю світову з використанням ядерних технологій, а отже, загибель світу (попільний сніг, що летить із неба), зміну клімату внаслідок антропогенної діяльності (всюди вода), глобальні модифікації в Сонячній системі (невідомі сузір'я, які з'являються внаслідок того, що Земля стає космічним блукальцем, не стримуваним силами тяжіння Сонця і сусідніх планет, і вільно кочує в космосі), згубний вплив соціуму на індивіда (істота, озирнутися і побачити яку Марк уже не насмілювався, *тихо посміхаючись, поклала руку на Маркове плече* [17, с. 490]).

І знову ж таки, у фіналі міфологічне зіткнулося з науковим: *Щойно він дістав телефон із кишені, кабіна здригнулася та посунула вгору* [17, с. 483]. Марк, перебуваючи в порталі, в ліфті, намагався знову порушити закони

міфологічного (хотів зателефонувати батькам, використовуючи пристрій як результат людської діяльності, зроблений за законами науки, що суперечить законам потойбічного світу), тож тепер він мусив поплатитися за це, і згодом почав відчувати, що *якась невидима сила намагалася зігнути його*, рух ліфта дав йому зрозуміти, що він не просто підіймається вгору, а підіймається з прискоренням [17, с. 484]. Ліфт, попри всі правила раціональності (хлопець натиснув кнопку «1»), рухався вгору – це може свідчити про умовну перемогу міфологічного. Однак це не так.

Паралельний світ у романі є спасінням від реального, це зрозумілий світ із чітко встановленими правилами, натомість реальний – хаос, це світ із багатьма проблемами і дисгармонією в суспільстві, проте водночас здатний до змін і розвитку. Тому насправді тут ніхто не виграв і не програв. І питання не в тому, чи існує місце, де зупинено час і застигає сонце, де діють свої закони, а в тому, що відбувається з нами, як ми сприймаємо навколишній світ, яке наше розуміння життя та смерті. Смерть Марка і з міфологічної, і з раціональної точки зору є цілком виправданою – він є порушником законів міфологічного порядку, так і жертва суспільних реалій (булінг у школі, нерозуміння в сім'ї тощо).

Переплетення і водночас опозиція наукової та міфологічної концепції часу вдало співіснують у канві художнього часопростору, вступаючи у своєрідну дискусію. Тим самим вони конструюють цікавий сюжет, тримають увагу читача та дозволяють якнайглибше вияскравити соціальну проблематику «Не озирайся і мовчи». Ідея роману базується на фантастичному, маючи при цьому реальне підґрунтя.

Тож Кідрук вдало поєднує міфологічне як звернення у минуле, як світ незмінних законів та наукове як погляд у майбутнє, як зміну уявлень під впливом відкриттів, створюючи при цьому симбіоз часопросторів і по-своєму показуючи їхнє співвідношення. Тут таке переплетення створено не з метою розв'язання конфліктів, а для того, щоб показати, що у вирі буденних проблем та негараздів герої можуть тікати від реальності, нехай навіть там є

речі, страшніші за ті, від яких так відчайдушно намагаєшся сховатися. І, можливо, влучною буде цитата Мірче Еліаде: «...людина відчуває потребу занурюватися періодично в цей священний незнищений час. Для неї священний час робить можливим інший час, звичайний, мирську часову тривалість, у якій проходить буття всіх людей» [12, с. 48].

Узагальнюючи вищенаведене, можна зробити висновок про те, що особливістю роману «Не озирайся і мовчи» є конструювання міфологічного часопростору в поєднанні з науковою концепцією світосприйняття. Автор по-своєму тлумачить міфологічну циклічність, звернення до архетипів та минуле як взірцеву точку відліку. Він показує опозицію «свого/чужого», порушуючи між ними межу, тим самим руйнуючи встановлений порядок і кидаючи виклик раціональності, що, в свою чергу, означає великий крок вперед у наукових відкриттях і водночас крок назад із точки зору моралі, оскільки йдеться про дисгармонію світового порядку. Кідрук на прикладі історії Марка та Соні, що намагаються втекти від реальності в паралельний світ, який так їх приваблює та zarazом лякає, і намагається це донести до читача.

Висновки

Чи повинні ми зберегти вогонь?
Тримати полум'я запаленим?
Чи повинні ми пам'ятати,
Що є хибним, а що правильним? [17, с. 424]
*Переклад М. Кідрука уривку з пісні
«Como Estais Amigos» Iron Maiden*

У результаті проведеного дослідження було встановлено, що хронотопічна організація роману відіграє важливу роль у романі «Не озирайся і мовчи» Макса Кідрука. Ця формотворча категорія допомагає розкрити суб'єктивний концепт авторського сприйняття фізичного часу та способи його втілення в творі. Поєднання наукової та міфологічної концепцій часу є блискучим прикладом конструювання дуже специфічного часопростору в романі.

У своїх численних виступах та інтерв'ю письменник казав, що був би не проти, якби його порівняли з Деном Симонсом, Ендрю Міллером, Майклом Крайтоном, адже саме вони надихали на написання романів. Однак неминучим є «кінговість» – пошук аналогій між текстами Макса Кідрука та Стівена Кінга через схожість сюжетів, героїв, проблематики тощо. Попри це, Кідруку вдається зберегти самобутність, яка виявляється в умінні поєднувати науку, містику та соціально-психологічну тематику, розкритті напруженого сюжету з неочікуваним фіналом, що постійно тримає увагу читача. Разом із тим, події розгортаються на тлі українських сучасних реалій, не втрачаючи при цьому актуальності. Тому його творчість є об'єктом дослідження в нашій роботі.

На базі теоретичного матеріалу ми систематизували уявлення та різні концепції простору і часу в різних виявах – міфологічному, філософському та науковому; класифікували художній часопростір роману, охарактеризували його особливості, а також дослідили специфіку виявлення категорії часу в романі «Не озирайся і мовчи». У роботі також було висвітлено географічні та хронологічні рамки вивчення проблеми та

з'ясовано історію питання. За допомогою різних методів ми проаналізували форми хронотопів, символіку та модули смерті, страху та жертви в романі.

Обравши за мету дослідження категорію часу та її специфіку в «Не озирайся і мовчи» та розв'язавши ряд поставлених завдань, ми дійшли до певних **висновків**:

- час – одна із найважливіших категорій буття з точки зору філософії та науки; згідно з найсучаснішими фізичними концепціями, що їх використав Кідрук у романі, час являє собою нескінченну льодяну брилу з вмерзеними в неї миттєвостями, а минуле, теперішнє, майбутнє – лише ілюзія;

Наявність багатьох концепцій розуміння часу цілком закономірна з огляду на розвиток суспільства, що сприяв зміні цих уявлень. Найбільш об'єктивним, на думку Макса Кідрука, є Грінове розуміння часу, тож саме воно і лягло в основу роману.

- міфологічний час – це сфера чітко окреслених причинно-наслідкових зв'язків, циклічність, оберненість у минуле до першовитоків і архетипів;

Аналіз фактичного матеріалу щодо міфологічного часу доводить, що реактуалізація міфів відбувається через те, що справжній гріх – це забуття і тому важливо пам'ятати і звертатися, свідомо чи ні, до початків. У цьому, власне, і полягає секрет міфологічного розуміння історичного часу.

- хронотопічна організація твору, хоч і викликає певну дискусію через багатозначність і умовність самих термінів, а також наявність різних підходів до способів її аналізу, є надзвичайно важливою формально-змістовою категорією, оскільки її репрезентація є відбитком авторської інтенції та світосприймання, засобом конструювання роману та висвітлення філософсько-естетичних засад;

Простір і час є невід'ємними складниками кожного твору, тому цікавим постає як організація роману відповідно до обраної Кідруком хронотопічної моделі, так і сприймання власне часопростору автором, його персонажами та, звичайно, читачами.

- художня модель світу роману «Не озирайся і мовчи» представлена поєднанням різних хронотопів, центральним із яких є міфологічний. Вивчення часопросторової організації твору допомагає виявити спосіб конструювання сюжету в романі, розкрити філософські ідеї та діалогічні взаємовідношення світів читача, автора й самого тексту.

Детально розглянувши текст з огляду на його хронотопічну організацію, ми дійшли висновку, що художній часопростір – це поєднання сюжетного, фабульного, топографічного, авторського, соціально-історичного, побутового, фантастичного, міфологічного, психологічного та метафізичного хронотопів. На рівні топографічного хронотопу Кідрук досягає певних подієвих поворотів, необхідних для розгортання історії (так, наприклад, багатоповерхівки та наявність ліфта у них допомагають втілити містичний обряд переходу в інший світ, а також мотивувати спосіб самогубства однієї з героїнь). За допомогою суб'єктивізації письменник конструє роман у довільний спосіб – він може пришвидшувати, сповільнювати чи зупиняти час його дії, викладати історію та пояснювати вчинки персонажів на свій розсуд. Соціально-історичний контекст лише репрезентує реалії, у яких мала місце історія підлітка Марка Грозана, а через побутовий хронотоп автор розкриває проблематику твору, детально і реалістично показуючи булінг в школі та насильство в сім'ї. Психологічний хронотоп дозволяє побачити, як герої здатні поводитися в зв'язку з травматичними подіями та сприймати оточення і навколишній світ у межових ситуаціях. Щодо метафізичного хронотопу, то рівень проблематики автор вибудовує на тлі фантастичної ситуації, що має цілком реальне підґрунтя.

- міфологічний хронотоп має такі особливості, як опозиція «свого/чужого», актуалізація архетипів та символів, циклічність та звернення до минулого як до взірця. Через орієнтацію міфологічного світогляду на незмінний порядок світу автор уводить у канву сюжету певний ритуал переходу між світами, що ґрунтується на проходженні лабіринту

через портал (ліфт); це, у свою чергу, досягається завдяки певній послідовності дій (набір комбінації цифр кнопок) та отриманні дозволу від вартового – своєрідного сторожа, який стоїть на межі світів. Образи та символи, які репрезентують міфологічний часопростір, автор по-своєму осучаснює, вводячи нових персонажів і правила, що уможливлюють перетин межі між живими та мертвими.

Проаналізовані образи-символи (числова символіка та персонажі з потойбіччя) та модуси (смерть, страх, жертва) художнього твору з урахуванням міфологічної основи дають змогу глибше розкрити ідею роману, краще зрозуміти авторську інтенцію, а також є важливими складниками конструювання динамічного сюжету й певними «зачіпками» для читача. Ми переконалися, що дослідження цих речей допомагає нам створити цілісне художнє уявлення про літературний текст. Зокрема, варто виокремити стихію води, сузір'я на чорному небі, льох та лапятий сніг із попелу, що займають чільне місце в структурі потойбічного світу. Водночас, зважаючи на поєднання міфологічного та наукового світосприйняття, ми їх розтлумачили також і з раціональної точки зору.

- ідею роману Кідрук базує на фантастичному, маючи при цьому реальне підґрунтя. Автор поєднує міфологічне як звернення у минуле, опертя на встановлені закони та наукове як погляд у майбутнє, що ґрунтується на зміні уявлень під впливом відкриттів, відкриваючи цим системам знань простір для зіткнення та своєрідної дискусії.

У ході дослідження виявлено, що на тлі співвідношення двох світоглядів, автор порушує низку проблем і цим долучає читача до роздумів.

Викладене вище дає підстави зробити висновки, що категорія часу знайшла своє яскраве відображення в романі «Не озирайся і мовчи», адже саме ця категорія, у її нерозривному зв'язку із простором, відіграє важливу формотворчу та ідейно-змістову функцію. Роман є цінним джерелом для розуміння і пояснення міфологічного хронотопу; крім того, без цього часопростору неможливо було б проаналізувати конфлікт наукового та

міфологічного світоглядів, що рівноцінно існують у творі, та правильно розтлумачити текст. Залучення хронотопічного аналізу для інтерпретацій художніх творів є актуальним, адже таке методологічне підґрунтя дає змогу цілісно систематизувати всі проблемно-сміслові моменти в художньому тексті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- 1) Арістотель. Поетика. З старогрецької переклав Борис Тен. Вступна стаття і коментарі Й. У. Кобова. К.: «Мистецтво», 1967. 142 с.
- 2) А. Байбурин. Ритуал в традиционной культуре. СПб.: Наука, 1993. 240 с.
- 3) М. Бахтин. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике: статья. Публикуется по: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. С. 234-407.
- 4) А. Бергсон. Материя и память / Пер. с фр. А. Блаулер. С.-П.: Д. Е. Жуковский, 1911. 268 с.
- 5) А. Бергсон. Непосредственные данные сознания: Время и свобода воли / Пер. с фр. Б.С. Бычковского. Изд. 4-е. М.: Издательство ЛКИ, 2012. 224 с.
- 6) А. Бергсон. Творческая эволюция / Пер. с фр. В. Флеровой. Вступ. Ст. И. Блауберг. М.: ТЕРРА-Книжный клуб; КАНОН-пресс-Ц, 2001. 384 с.
- 7) Г. Булашев. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. К.: Довіра, 1992. 414 с.
- 8) Г. Гегель. Эстетика. В 4-х томах / Переводчик: Б.Г. Столпнер и др. М.: «Искусство», 1968-1973. Т. 4. С. 545.
- 9) О. Грановська. Міфологічне уявлення про час. Актуальні проблеми психології. Т. 7, Вип 39. С. 450-459. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/appsu_h_2015_7_39_45
- 10) Б. Грин. Ткань космоса. Пространство, время и структура реальности / Пер. с англ. Б. Ишханов. 2-е издание. М.: Либликом, 2015. 608 с.

- 11) А. Гуревич. Категория средневековой культуры. Издание второе, исправленное и дополненное. М.: «Искусство», 1984. 350 с.
- 12) М. Еліаде. Священне і мирське / пер. З нім. Галини Кьорян. К.: видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 116 с.
- 13) А. Эйнштейн, Л. Инфельд. Эволюция физики. Развитие идей от первоначальных понятий до теории относительности и квантов. М.: «НАУКА», 1965. 328 с.
- 14) А. Эйнштейн. О специальной и общей теории относительности (общедоступное изложение). Перевод с 12-го издания. Под редакцией С.Я. Лившица. М.: Госиздат, 1922. 79 с.
- 15) М. Элиаде. Аспекты мифа / Пер. с фр. В.П. Большакова. 4-е изд. М.: Академический Проект, 2010. 251 с.
- 16) И. Кант. Критика чистого разума / Пер. С нем. Н. Лосского. Библиотека всемирной литературы. М.: Эксмо, 2020. 736 с.
- 17) М. Кідрук. Не озирайся і мовчи: роман. 2-ге вид. Х.: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2018. 512 с.
- 18) Н. Копистянська. Час / художній час: до питання про історію поняття і терміна. Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Л., 2008. Вип 44. Ч. 1. С. 219-229.
- 19) В. Коркішко. Часопростір як формотворча категорія художнього тексту. Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст. 2010. Вип. XXIII. Ч. 1. С. 388-395. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/17235>
- 20) Л. Костецька, А. Курлова. Образи-символи у романі М. Кідрука «Не озирайся і мовчи». Молодий вчений. 2018. № 1. С. 223-226. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2018_1%281%29_55
- 21) К. Кролевська. Письменник Макс Кідрук у рамках туру сотнею міст презентує у Полтаві роман «Не озирайся і мовчи». URL: <https://zmist.pl.ua/news/pismennik-maks-kidruk-u-ramkah-turu-sotneyu-mist-prezentuje-u-poltavi-roman-ne-oziraisya-i-movchi>

- 22) К. Леви-Стросс. Структурная антропология. Пер. с фр. Под редакцией и с примечаниями Вяч. Вс. Иванова. М.: Главная редакция восточной литературы, 1985. 536 с.
- 23) Г. Лессинг. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Перевод Е.Эдельсона (под ред. Н.Н. Кузнецовой). М.: Худож. лит., 1953. С. 385-516. URL: <https://philolog.petrus.ru/filolog/lessing.htm>
- 24) Н. Лисюк. Міфологічний хронотоп: Матеріали до курсів «Міфологія», «Міфологія слов'янська та світова». К.: Український фіто соціологічний центр, 2006. 200 с.
- 25) Д. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М.: «Наука», 1979. 360 с.
- 26) А. Лосев. Диалектика мифа. Сост., подг. текста, общ. ред. А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкого. М.: «Мысль», 2001. 558 с.
- 27) Ю. Лотман. Текст в тексте. Образовательные технологии. 2014. № 1. С. 30–42. URL: <https://www.iedtech.ru/files/journal/2014/1/lotman-text-in-text.pdf>
- 28) Т. Манейчик. До проблеми хронотопу в літературознавстві. Перша спроба. Студентська наукова творчість: Збірник матеріалів. С. 61-65.
- 29) Б. Мелетинский. Поэтика мифа. 3-е изд., репринтное: монография. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. 407 с.
- 30) М. Москаленко. Українські замовляння / Авт. передм. та коментар. М. О. Новикова. К.: Дніпро, 1993. 309 с.
- 31) В. Надеждина В. Хиромантия и нумерология. Москва, 2014. 832 с.
- 32) А. Охріменко. Трилер як тип тексту: теоретичний аспект. Мова і культура. 2011. Вип. 14. Т. 5. С. 394-401. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mik_2011_14_5_73
- 33) О. Поліщук. Категорія художнього та історичного часу в альтернативно-історичних творах. «Синопис: текст, контекст, медіа». 2018. № 1(21). URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm_2018_1_4

- 34) Є. Скворчевська. Психологічні особливості часової перспективи та сприйняття часу у психологічних дослідженнях. Міжнародний науковий журнал «Науковий огляд». Т. 1, № 22, 2016. URL: <https://naukajournal.org/index.php/naukajournal/article/view/674/839>
- 35) В. Топоров. Числа / Гл. ред. С. А. Токарев. Мифы народов мира: Энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1980. Т 2. С. 629-631.