

ZBIÓR
RAPORTÓW NAUKOWYCH

Literatura i kulturoznawstwo.
Projekty naukowe

Sopot

27.02.2015 -28.02.2015

СБОРНИК
НАУЧНЫХ ДОКЛАДОВ

Филология и культурология.
Научные предложения

Сопот

27.02.2015 -28.02.2015

УДК 8.2+8.1.1.1.1.1 +8.0.1.8+082

ББК 94

Z 40

Wydawca: Sp. z o.o. «Diamond trading tour»

Druk i oprawa: Sp. z o.o. «Diamond trading tour»

Adres wydawcy i redakcji: 00-728 Warszawa, ul. S. Kierbedzia, 4 lok.103

e-mail: info@conferenc.pl

Cena (zl.): bezpłatnie

Zbiór raportów naukowych.

Z 40 Zbiór raportów naukowych. „Literatura i kulturoznawstwo. Projekty naukowe„ (27.02.2015 - 28.02.2015) - Warszawa: Wydawca: Sp. z o.o. «Diamond trading tour», 2015. - 160 str.

ISBN: 978-83-65207-02-9

Zbiór raportów naukowych. Wykonane na materiałach Międzynarodowej Naukowo-Praktycznej Konferencji 27.02.2015 - 28.02.2015 roku. Sopot.

УДК 8.2+8.1.1.1.1.1 +8.0.1.8+082

ББК 94

Wszelkie prawa zastrzeżone.

Powielanie i kopiowanie materiałów bez zgody autora jest zakazane.

Wszelkie prawa do materiałów konferencji należą do ich autorów.

Pisownia oryginalna jest zachowana.

Wszelkie prawa do materiałów w formie elektronicznej opublikowanych w zbiorach należą Sp. z o.o. «Diamond trading tour».

Obowiązkowym jest odniesienie do zbioru.

Warszawa 2015

ISBN: 978-83-65207-02-9

"Diamond trading tour" ©

SPIS /СОДЕРЖАНИЕ

SEKSCJA 22. FILOLOGIĘ. (ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ)

1. Кірячок М. В.....	6
РОМАН ЄВГЕНА ПАШКОВСЬКОГО «ЩОДЕННИЙ ЖЕЗЛ» – ОДКРОВЕННЯ ПОСТАПОКАЛІПТИЧНОГО ЧАСУ	
2. Вишницька Ю. В.....	12
ВІДНАЙТИ РАЙ: ТЕКСТОВІ ВАРІАЦІЇ МІФОЛОГІЧНОГО СЦЕНАРІЮ ПОЧАТКУ ГАЛИНИ ПАГУТЯК	
3. Семенец О. С.	22
ЧЕРТЫ МИФОЛОГИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ В РОМАНЕ Б. ВЕРБЕРА «ЗЕРКАЛО КАССАНДРЫ»	
4. Заремська І.М.....	29
ОСОБЛИВОСТІ АНТИНОМІЗМУ В ІНТИМНІЙ ЛІРИЦІ ЛІНИ КОСТЕНКО	
5. Алёхина К., Тригуб Л. Г.	33
ЭВОЛЮЦИЯ МУЖСКОГО И ЖЕНСКОГО АНТРОПОНИМИКОНА ГОРОДА НИКОЛАЕВА С 1900 ПО 2005 ГГ.	
6. Арбузова Н. В.....	38
МОДЕЛИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА В ШВЕЙЦАРИИ	
7. Богус З.А., Ягумова Н.Ш.....	41
МЕДИЦИНСКИЕ ТЕРМИНООБРАЗОВАНИЯ С СОМАТИЧЕСКИМ КОМПОНЕНТОМ В РУССКОМ И АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКАХ	
8. Олійник Л.В.....	47
ХАРАКТЕРНІ РИСИ КОМП'ЮТЕРНОГО СЛЕНГУ МОЛОДІ НІМЕЧЧИНИ ТА УКРАЇНИ	
9. Мелех Г.Б.	50
НІМЕЦЬКО-УКРАЇНСЬКІ ЛЕКСИКО-КУЛІНАРНІ ВЗАЄМИНИ	
10. Шабайкович І.В.	55
СТРУКТУРНІ ТА ТЕМАТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ДРАМАТУРГІЇ КАТРИН РЬОГЛІ	
11. Альтекова М. К.	63
ИЗ ИСТОРИИ КАЗАХСКОЙ ПИСЬМЕННОСТИ	
12. Бійчук В. Ю.	66
СУЧАСНІ ІНТЕРАКТИВНІ МЕТОДИ В НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОМУ ПРОЦЕСІ ІНШОМОВНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ ТУРИСТИЧНОГО СПРЯМУВАННЯ	

13. Zhovniruk Z., Isayeva H.	69
TEACHING STUDENTS HOW TO AVOID GRAMMAR AND VOCABULARY MISTAKES AT THE STAGE OF PRE-ACADEMIC WRITING	
14. Осташевская М.Г.	74
СОПОСТАВЛЕНИЕ ФОРМАЛЬНОГО ТЕЗАУРУСА И ФУНКЦИОНАЛЬНОГО ТЕЗАУРУСА (НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРЕНИЙ УИЛЬЯМА ВОРДСВОРТА)	
15. Balatska O. L.	76
MEANS OF NEGATIVE EVALUATION IN CRITICAL REMARKS IN ENGLISH-LANGUAGE RESEARCH ARTICLES IN PSYCHOLOGY	
16. Добринська Д. М., Козуб Л. С.	79
СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОЇ АНГЛОМОВНОЇ РЕКЛАМИ	
17. Ільченко Г. М., Козуб Л. С.	83
ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОГО АНГЛІЙСЬКОГО ПРОФЕСІЙНОГО СЛЕНГУ	
18. Куренкова Т.Н.	87
К ВОПРОСУ ПРОИСХОЖДЕНИЯ ТОПОНИМА «СИБИРЬ»	
19. Басюк Т.С.	91
РОЛЬ ТА ВАЖЛИВІСТЬ МІЖКУЛЬТУРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ В ПРОЦЕСІ ВСЕСВІТНЬОЇ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ	
20. Хомчак Е. Г.	94
СИМВОЛ КАК СПОСОБ СВОБОДНОГО СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ В СОЗНАНИИ РЕЦИПИЕНТА (НА МАТЕРИАЛЕ ТЕКСТОВ И.А. ГОНЧАРОВА)	
21. Демирака О.Д., Мусієнко А. В.	96
ДИСКУРСИВНИЙ АНАЛІЗ ТЕКСТУ В СИСТЕМІ ПРОФІЛАКТИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ	
22. Надточій Ю.М.	99
КРИТИЧНИЙ ОГЛЯД ПРОБЛЕМИ НОМІНАЛЬНОГО СТИЛЮ	
23. Русакова А.В.	101
МЕТОДОЛОГІЯ ГЕНДЕРНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ: ФОРМИ ВИРАЖЕННЯ МАСКУЛІННОСТІ Й ФЕМІНІННОСТІ	
24. Ямшинская Н.В.	103
ИСПРАВЛЕНИЕ ЯЗЫКОВЫХ И РЕЧЕВЫХ ОШИБОК В УСТНОЙ РЕЧИ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ИНОСТРАННОГО ЯЗЫКА	

25. Eshchanova G. E., Baltabaeva N. K., Abilova Z. J.	106
USAGE OF ROLE PLAYS TO IMPROVE SPEAKING	
26. Темирова Д. Б.	110
ФОРМАЛЬНАЯ СТРУКТУРА ТЕРМИНОВ КОСМЕТОЛОГИИ (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОГО И АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКОВ)	
27. Клещова О. Є.	114
ПОЕТИЧНИЙ І МУЗИЧНИЙ ТАЛАНТ АНДРІЯ КУЗЬМЕНКА	
28. Сімович О. І.	119
ФОРМУВАННЯ СЕМАНТИКИ ТРАДИЦІЙНИХ ВЕРБАЛЬНИХ СИМВОЛІВ. 1: ОБ'ЄКТИВНІ ЧИННИКИ	
29. Врублевська Т.	125
ТОПОНІМІЧНІ КОНЦЕПТИ У РУСЛІ ЛІНГВОКОНЦЕПТУАЛЬНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ	
30. Люсова Ю.В.	131
ОПЫТ СОВРЕМЕННОГО ПРОЧТЕНИЯ ЛИРИКИ БАЙРОНА	
31. Мороз А. В.	134
АСПЕКТИ ПЕРЕКЛАДУ ТЕРМІНІВ ФАХОВОЇ МОВИ ТОРГІВЛІ З НІМЕЦЬКОЇ МОВИ НА УКРАЇНСЬКУ	
32. Batayeva F., Bilyalova M.	138
PECULIARITIES OF TRANSLATING ENGLISH PHRASEOLOGICAL UNITS CONTAINING PROPER NAMES INTO KAZAKH	
33. Марко Ю. І., Козуб Л. С.	143
ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ СТИЛІСТИЧНО ЗАБАРВЛЕНОЇ ЛЕКСИКИ	
34. Зайцева М. Ю., Козуб Л. С.	148
ПРОБЛЕМА ЗБЕРЕЖЕННЯ СТИЛІСТИЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ПРИ ПЕРЕКЛАДІ ПУБЛІЦИСТИЧНИХ ТЕКСТІВ	
35. Лобода Ю.А., Яременко А.С.	153
СПЕЦИФІКА ПЕРЕКЛАДУ АНГЛОМОВНОГО СУДОВОГО ДИСКУРСУ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ	



ВІДНАЙТИ РАЙ: ТЕКСТОВІ ВАРІАЦІЇ МІФОЛОГІЧНОГО СЦЕНАРІЮ ПОЧАТКУ ГАЛИНИ ПАГУТЯК

Ключові слова: космогонічний міф, міфосценарій, індивідуально-авторська модель, ізоморф, міфологема, медіатор, Галина Пагутяк, психологічний асоціатив, символ, текстовий простір, хронотоп

Keywords: individual author's model, cosmogonic myth, Galina Pahutyak, the mediator, the mythological scenario, mythologem, psychological associative, symbol, time-space.

Науковці розглядають «Рай» у культурологічному, філософському, історико-порівняльному, соціологічному, міфологічному тощо аспектах. Прикметною є поява останнім часом тематичних наукових розвідок, зокрема збірки «Образ раю: від міфа до утопії». Так, О. Куликова описує диференційний образ раю в концептосфері Ходасевича, виокремлюючи бінарний топос раю: для покірних (в ляльковому світі) і для вільних (уявний світ утопічного часопростору). Аналізуючи лірику Ходасевича, дослідниця доходить висновку, що поет усвідомлював рай як чужий йому простір, не знаходячи розради ні в «раї смиренних», ні в раї поетичному [1, С. 215-219]. Л. Орнатська, спираючись на соціологію раю Казеньє та М. Еліаде, серед соціальних функцій образів раю називає такі: унормовувач способів заборони зла; попередження земного зла; певне практичне керівництво до дії (пошуки раю призвели до низки географічних відкриттів); архетип певних аспектів колективної свідомості; гармонізація відносин людей із природою та в соціумі; зняття напруги, страху, невпевненості побудовою примарного, утопічного світу; небесне санкціонування земного світоустрою; реалізація людської потреби в порядку й диві; заміщення нестачі свят і чудес у реальному житті; реалізація діалектики страху й надії і, як наслідок, психологічна стабілізація суспільства. Для сучасного християнина, зауважує дослідниця, рай – це стільки контробраз дійсності, скільки символ, що відсилає до позитивної невизначеності [4, С. 186-190]. Б. Соколов, аналізуючи «рай гіперпростору», не піддає сумніву реальність раю, адже останній, як і будь-який телос (мрія, бажання), формує свідомість, а значить – існує реально в цій свідомості. Найчастіше рай виноситься за межі земного світу і тому приймає нові форми ідентичності, однак у часовому вимірі може моделюватися або в майбутньому, або в минулому. Міфологізоване минуле при цьому має трикомпонентну структуру: рай – втрата раю – можливе повернення до раю. Науковець знаходить точки співпадіння двох ірреальностей: реальність можливої реалізації, ідеї ймовірної трансформації й оновлення тощо [9, С. 149-151]. Є. Соколов, продовжуючи роздуми Б. Соколова про темпоральну приналежність раю, наголошує, що рай – це прерогатива не минулого чи майбутнього, а сьогодення: «це просторовий

опис ситуації, котра на даний момент часу є привілейованою зоною, <...> здатна виступати бажаним, манливим <...> фрагментом дійсності». Рай ініціює різноманітні рухи в модусі «структур повсякденності» і «артикулює ті нашарування-стани реальності, що слугують як символічною, так і процесуальною «точкою відліку», декларативним канонічним полюсом позитивності <...>». Щойно рай втілюється в життя, він, на переконання філософа, перетворюється на пекло, підтверджуючи цим «задушливість чистої позитивності». Міфологема раю, розмірковує вчений, корисна для суспільства як провокатор, однак вона не повинна ставати стимулом для реальних перетворень [10, С. 152-155].

Спробами побудови земного Раю займаються здавна. Особливо це стосується релігійної й ідеологічної сфер. Так, релігійні секти (зокрема ті, що стають об'єктом вивчення Т. Лузіної), шукаючи «царство Боже» на землі, обирають різні способи його досягнення: аскетично втікають від світу; будують «комуни», однак ці острівці раю існують недовго; розчарувавшись у таких земних формах, вдаються до релігійної екзальтації [див. : 3, С. 183-186]. Ідеологічна ж сфера є проявом вторинної міфології, що знаходить відображення, наприклад, у радянському «раї на землі». Ж. Коновалова, досліджуючи моделі ідеологізованого раю, зазначає, що базовою структурою для них є архаїчна, християнська: «рай – сад – місто» трансформується в «рай – сад – країна», «рай – сад – світ»; основні постулати будівничого комунізму співвідносяться зі змістом Нагорної проповіді Христа; політичні діячі – з обраними, чудотворцями, будівничими комуністичного раю. Однак радянська дійсність унеможливила побудову раю на землі, що компенсовувалося ілюзорними картинками. Ж. Коновалова описує «матрьошкову» модель радянського раю на землі: в сакральному центрі – Мавзолей із увіковіченим тілом «першого радянського деміурга», навколо – сакральна Червона площа як ядро сакрального світу – СРСР, відділеного «залізною завісою» від інfernального, чужого Заходу [2, С. 176-179]. Міфологема раю тут, на наш погляд, стає ідеологемою раю.

У художніх текстах активно реконструюються фоново-культурологічні та етнічні іпостасі образних доміант міфологічних сценаріїв віднайденого та втраченого Раю. Метою статті є побудова семіотичної моделі міфосценарію віднайденого Раю у художній реальності Галини Пагутяк.

Міфосценарій пошуку Раю реалізується Галиною Пагутяк у «Записках Білого Пташка» топосом «Чарівної країни», яка «вміщується і в горішку, і в маковому зернятку» і є відкритою для «маленьких дитячих серденьок». Шлях до неї – з «підземелля» «горбком, долиною, стежечкою»: «Усе притрушене торішнім листям. Котрась із стежечок веде до чарівної країни. Треба спочатку тричі пройти між двома зрослими корінням деревами. Не озиратись. Ось круглий камінець. Це – знак. Будемо шукати ще знаків, які вказують до Чарівної країни» [7, с. 74]. Сценарій віднайдення «Чарівної країни» – казково-фольклорний, про що свідчать структурно-семантичні елементи: умова, заборона, знаки, стежка як об'єктиватор міфологеми шляху, символічне число три тощо. Шлях до цієї «Казкової країни» відкривається не лише дітям, а й дорослим, «обраним», що відмовляються будувати Вежу. Вихід до «ефемерного раю з єдинорогами, які, за переказами, здатні перестрибнути найширше провалля» вивільняється в одній із часових координат Вежі – «Точці В»: «Ступила крок убік, не для того, щоб втекти, а щоб відзначити свободу, і тут перед очима виникло видиво: куточок рай-

ського саду, де на галявині, оточеній кущами з великими білими квітами, паслися єдиного роги» [7, С. 98, 96]. Земним варіантом небесного саду-раю є сади реального буття, які «зди́чавіли без Твоєї <Божої – Ю. В.> опіки, бо то тяжка праця – доглядати стільки садів. Треба зрізати всохле гілля, мертві дерева, щеплювати яблуні, обкопувати їх, збирати плоди, білити рано навесні стовбури, щоб не лазилася гусінь. А скільки мороки з бур'яном, який заглушує молоді саджанці. Треба корчувати дикі пагони бузини й ожини, нищити кропиву довкола кущів смородини і малини...» [7, с. 99].

Ще одним варіантом міфосценарію віднаходження раю в «Записках Білого Пташка» є «особливий ліс», що «постав з кількох насінин, які приніс Великий Білий Птах»: там «повно весняних квітів, здебільшого білих і жовтих, як у предковічні часи, коли всі квіти були або жовті, або білі, <...> птахи і звірі <мають – Ю. В.> чисті, довірливі очі.<...> Сюди не приходять люди і ніколи не прийдуть» [7, с. 78-79]. Хронотопом зцілення, що дає Білому Птахові «сили крил і чистоти пір'я», є також «Острів»: «Острів – це щастя, спокій, рівновага. <...> тут усе світло. Світло блакитне, рожеве, золотисте, бузкове. <...> Таке відчуття, що у тебе виростає тисяча крил, але ти не літаєш, бо весь час перебуваєш у польоті: крила твої розгорнуті, й у будь-яку мить найхімерніша візія постає перед твоїми очима. Острів – це точка, у якій сходиться все те, що є найкраще у світах». Острів протиставляється землі як «безмежність» / «клітка» [7, с. 91]. Острів усвідомлюється Білим Пташком як уособлення «справжності, <...> де немає жодної тіні». У тексті образ еспліковано суб'єктом зіставлення, що дешифрується орнітологічно-космогонічним кодом: «Острів досконалий, як яйце, гладенький і блискучий» [7, с. 92]. Острів – символ радості, щастя, ідилії, достатку – стає водночас медіатором між гносеологічними світами: «Я <Білий Пташок – Ю. В.> зовсім не почувую себе вічним і древнім, тим, хто вже все пізнав. Чи не для того ми опиняємось на Острові, щоб піднятися на сходинку вище? <...> Імена наші: Радість, Спокій, Полегшення... Так нас називають люди, не знаючи, як ми виглядаємо...» [7, с. 78-97]. У «Книзі снів і пробуджень» острів виступає на символічному зрізі символів: є уособленням самотності: «Я – ніби острів, який омивають хвилі. Він не може пливати, бо непорушний. Я не певна, чи то достатньо тверда основа, чи просто пута на ногах. <...> Зрештою, всі ми острови в океані, аж доки нас не зруйнують хвилі і час. Острови з мокрими від сліз рукавами» [7, с. 149150].

Міфосценарій віднаходження Раю у творах Галини Пагутяк пов'язується з ідеєю знищення велетенської Вежі, що зводиться здебільшого у свідомості, як пошуку виходу з «геометричної форми Всесвіту». Міфосценарій моделюється в цьому контексті фрагментарно: лише локусно – через образ-хронотоп «того щедрого місця, яке у всіх живих істот зветься раєм» [7, с. 85].

Подібним в оповіданні «Кіт з потонулого будинку» є уявний світ порятунку після всесвітнього потопу: «Все буде добре. Ми припливемо <на Кораблі – Ю. В.> до гарного берега з жовтим пісочком. Там будуть дерева, зелена трава. Усюди співатимуть пташки і світлитиме сонечко. Ми підемо стежкою <...>. І незабаром побачимо маленький білий будиночок з червоним дахом. Наш будиночок». Однак після катастрофи Кота, що «разом з водою полетів кудись униз, переставши відчувати жах, біль, холод...», винесло на берег, де трава «пахла сонцем. Усе <...> було навдивовижу і вперше: літаючі квіти, комахи, що повзали по стеблах, різкі запахи землі й мишей...». Есхатологічний сценарій обертається для Кота віднаходженням Раю – помешкання Бога,

котрий втратив «дтей», створених «для любові, для заповнення порожнечі, для втіхи у власній самотині» [7, с. 120, 125, 130].

Героїня «Книги снів і пробуджень» з «довколишнього світу – уламків» створює в уяві «досить привабливі світи» абсолютного щастя, в яких є дім, що «може не мати даху, але завжди надійно захищений. Він захищає мене, то навіть мені звикати до реального світу з його ворожими стосунками». Подібним домом-прихистком стає у світі реального буття уявна «мушля», в яку «намагаєшся схвати голе беззахисне тіло». Вихід із «дому» відтворює космогонічну світобудову: щоденна «робота» уявляється «атлантами», що тримають на собі небо: «робота, що, хоч і безглузда, але підтримує небо над головою своїми твердими від натуги руками» [7, с. 147, 150].

Твори Галини Пагутяк моделюють сценарій віднаходження Раю за допомогою гідроморфної та піроморфної моделей як основних. У повісті «Небесна кравчина» занедбаний інтернат стає прихистком для знедолених, однак часопростори абсолютного щастя ті віднаходять поза ним: «Старший» занурюється в уявний світ «золотої порожнечі», де «плавав стільки, скільки було йому потрібно. Хтось в небесах синіх і золотих зупинив кришталевий годинник. Потім на дерево сіла згряя голубів, і листя почало падати від помахів їхніх крил. Старший розплющив очі й дивився, як листя літає довкола голубів. Годинник знову пішов» [7, с. 267]. Характерною ознакою хронотопу абсолютного щастя стає позачасовість, хронометрія та ізоморфність першохаосу. Мотив блиску (через експлікати «золото» та «скло») реалізується і в міфологемі Раю зі світу дитинства: «відсвіт дитячого раю» падає від коробки з новорічними ялинковими прикрасами, що нагадують «Сіренькому» «небо влітку», тобто асоціюються зі свободою й чистотою [7, с. 262-263]. Уявний світ відносив «Сіренького» до «його справжнього світу»: на «прохолодний пісок і пагорб, з якого видно захід сонця», – до «сірого з білим моря – іншого Сіренький не знав. Телевізор у них в інтернаті був чорно-білий <...>. Він знав, що море синє, але його, Сіренького, море було сіре, з білими баранчиками хвиль. Так він міг на решті бути сам, без нікого» [7, с. 275]. Море стає символом душевної відроди та тимчасового зцілення «зболілого тіла».

Вибудовує у власній свідомості райські світи і письменниця Анна – героїня повісті «Спалене листя». Її художня реальність стає багатовимірним часопростором, «де, певно, одній їй було затишно». Одним із таких «власних світів» є «сад з важким листям, у який мріяла потрапити Анна і, певно, зуміла це зробити, бо все їй тут належало. Але справжній лише той сад, про який можна тільки мріяти» [7, с. 226]. Міфологема Дому є домінантною в цьому світі абсолютного щастя: «невеликий дерев'яний будиночок, оточений низеньким парканом» – «будиночок з єдинорогом» – являє собою психологічний асоціатив лабіринта. Мотив блукань, пошуку дороги додому маркують казковий хронотоп [7, с. 226, 203]. Обов'язковим атрибутом моделювання лабіринту в таких хронотопах виступає «стежка», а точніше – «стежки й стежечки <які – Ю. В.> бігли, залишаючи на твердій, без жодних ознак траві послання людям і звірям. <...> Стежок було ще більше, якщо пригадати мурах, зелених жуків, волохату гусінь. Стежки в повітрі, на землі й під землею. Мертве не прокладає стежок, бо мертве нічого не створює, не шукає, не переслідує»: і в «Спаленому листі», і в «Небесній кравчині» стежка, що «то з'являлась, то зникала», приводила до казкового локусу: «невеликого дерев'яного будиночка, оточеного низеньким парканом», «старого дерев'яного дому з кількома цегляними прибудовами» [7, с. 201-202, 236, 238]. Сам топос лісу виступає

лабіринтом, в якому час і простір існують зовсім в інших вимірах – у міфоснах: «Я добряче обдерся, перш ніж відвоював собі трохи простору <...>. І не побачив жодної стежки. Тоді у відчаї запитав себе: невже це я, невже це моє тіло у хащах? Так, ніби звідкись повернулася моя душа і дуже здивувалась. <...> Глянув на годинник: одинадцять година. <...> Цей ліс – лабіринт. Щомиті можна знайти вихід, але можна його не знайти ніколи. <...> Я перебував у сні й мені не хотілося з нього йти. Стало затишино, спокійно. Я вимкнув свій час...» [7, с. 202]. Локус хронотопа сну зашифрує координати й межі лабіринта на «великій мапі зеленого кольору». Однак метаморфози у світі уяви, сну й одухотвореної природи зачепили й її: «Те, що я вважав мапою, виявилось дитячим малюнком: зелені дерева, а посередині хатинка, від якої розходяться стежки то до потічка, то до пагорбів, то до руїн. Такі собі дитячі фантазії». Під час розмови з дівчинкою Лілею – господинею лісової хатини – мандрівник, що заблукав, дізнається, що то справді мапа: «мапа нашого світу». Світ реального буття сприймається дитиною як ліс – казковий хронотоп: «світ <...> став лісом» (Аналогічне відкриття приходить і до героя «Небесної кравчині»: «ЖИТТЯ НАЧЕ ЛІС УЗИМКУ») [виділено автором – Ю. В.; див.: 7, с. 203-204, 206, 236]. Впорядкованість хронотопу уявного міфологізованого світу – особлива: «стежки роздвоюються», «з'являються і зникають, а дерева переходять з місця на місце», вимальовуються обриси «будівель»: «Н. переходить на той бік яру, бо за ним виростає в сутінках чорна стіна ялиць. Він ступає між двох велетенських стовбурів, наче входить у браму нічного старовинного міста, де не сплять тільки вартові, визираючи з веж» [7, с. 222-223, 237]. Вихід із лабіринту – «лише один шлях назад – по колу, яке розширювалось і врешті викинуло мене <письменника – колегу Анни – Ю. В.> у передмісті <...> Я плував вузькими межами <городів – Ю. В.>, заходив у тупик <...>. І, побачивши нормальну асфальтовану дорогу, ледве не заплакав від щастя» [7, с. 211]. Наратор, котрий і оповідає про своє блукання лісовими стежками, згадує «мандрівний сюжет про чужинця, якого примушують залишитись назавжди у якійсь країні». Однак, «приміряючи» цей міфологічний сюжет на себе, письменник зізнається, що йому «це навіть полестило б, але <мешканці лісового лабіринта – Ю. В.> не роблять назустріч жодного кроку» [7, с. 217]. Ирреальний світ, який Анна побудувала в уяві і який матеріалізувався у хронотопі абсолютного щастя «будиночком у лісі й собакою Альфою» зокрема, дозволяє мандрівникові повернутись. Герой повісті «Спалене листя» поводить як традиційний казковий персонаж: «запам'ятовує зворотній шлях, чіпляючи на гілки клатті газети», однак дорога назад виявляється напрочуд легкою, абсолютно непомітною й неусвідомленою: герою невтямки, як він вийшов із лісу й опинився у світі реального буття. (До речі, «деревам не сподобались ті паперові листочки, які <дотепний мандрівник – Ю. В.> на них чіпляв» [7, с. 225].) Незнаходження вдруге лісового будиночка матеріалізовує причинно-наслідкові зв'язки: страх побачити в ньому померлу Анну назавжди зачиняє вхід до «маленького безпечного світу» [7, с. 222, 224, 227].

Міфологема дому є домінантною й при побудові міфосценарію віднаходження Раю в «Книзі снів і пробуджень»: диференційований образ дому – символу життя – експлікується в зімкнених світах «старим, уже прирученим, зігрітим» домом, що, побудований із любов'ю, хоче віддавати любов і тепло господареві («Коли заходиш туди, він аж ніби зитхає від задоволення»), домом зі сну «для життя», «домом <якому – Ю.В.> більше подобалося бути деревом у величезному саду», будинком, де

«є стрих, на якому зберігаються всякі дивні речі: листи, газети, одяг, скриньки <...>, дерев'яний лев із відламанним хвостом<...>, рамка від картини з бронзовою табличкою <...>, рожева скляна ваза з тріщиною, сани, у які запрягали коня <...>, gobелен із краєвидом австралійського міста XIX століття» тощо [7, с. 194-195, 161]. Атрибут «правильного» дому (того, що не є «лише притулком, лише вежею із слонової кістки, лише фортецею») – «килимко-гобелен, обшитий по краях ліловою атласною стрічкою» – у світі сну перетворюється на хронотоп із райським локусом – «будинок із вирізаним лезом дверейма». «Тканий дім» для героїні «Книги...» існує лише у світах міфологізованого минулого, абсолютного щастя й сну. Наявність обов'язкового атрибуту дому – «дверей» – не стає «перепусткою» до задзеркалля, хоча, як розмірковує «мандрівниця» зімкненими часопросторами, «як є вікно, то існує кімната, а значить, дім». Функції медіатора у світ абсолютного щастя переймає від своїх атрибутів дім: саме через дім-дерево, як через двері, можна переміститися у квітучий сад Зеленого острова [7, с. 161, 189, 195].

Ще одним варіантом світу абсолютного щастя, «де на мандрівників чекають небачені втіхи: забуття і спокій, що бальзамом виливаються на душу», є рай на тому світі, куди потрапляли люди з човна Перевізника. Пограниччям між світами виявляється «пустельний край», «мертва пустеля», танатоморфними маркерами якої є «сухі пагорби», «грузький пісок», «колючий вітер» [7, с. 222].

Усвідомлено втікає від «холодного безжального світу» вниз, під землю, а точніше – в яму, вириту в осінньому листі, Н. – герой повісті «Небесна кравчиня». Вибудовується прозора дихотомія «злого» верху й «доброго» низу. Така «обернена» вертикаль нівелює християнську традицію й експлікує індивідуально-авторський варіант «підземного», «листяного» раю, що своїми ознаками нагадує потойбіччя: «мертве море <...> пахло так, як годиться пахнути мертвому: цвіллю, тліном, а на губах осідав гіркий пил». «Верхній» світ видавався Н. «агресивним життям», в якому «дійсність навалювалася <...> хвилею неспокійних думок, викручувала руки й ноги». Саме після низки безсонних ночей у місті, після яких Н. почувався «знищеним, розтерзаним, спустошеним», він приймає рішення будувати собі нічліг у лісі. Однак чотириразові вдалі спроби втекти від міста масок і брехні, від «осоружного» світу, в якому «всі будинки злились в один проклятий дім», до живого, одухотвореного світу лісу не стали «прививкою» від самотності, небезпеки й безвиході. Н. розуміє: «як би він не намагався, все одно не знайде достатньо глибокої нори, щоб сховатися від себе» [7, с. 238-239, 277, 280].

Героїня «Книги снів і пробуджень» теж потрапляє в «солодкі тенета» Раю: він застає її уві сні серед «гір, порослих лісом, спокійних і безлюдних». Рай міфосну – часопростір безтілесності й безчасся – спокушає «обилутану павутинням недовіри» героїню повертатися туди знову й знову, тікаючи від переслідувань: «Як добре не бути людиною, проїнятися нерухомістю, запахом трави, стати непомітною, врешті зникнути для себе, здійснити найпотаємніше бажання: жити, не існуючи ніде – ні в часі, ні в просторі» [7, с. 182].

Саме зі світом міфосну пов'язується ще один варіант космогонічного сценарію – автотворення Космосу: «Всесвіт, що сам себе створював, переключував, нищив і створював заново» уявлявся Н. «Небесною кравчиною» («на голові в неї корона, а на лівому плечі в неї місяць, на правому – сонце»). У світі реального буття Небесна кравчиня була дівчинкою-підлітком, що вишивала щось «срібними і золотими нитками»

на «*кляптях темно-синьої тканини*» на горіщі будинку [7, с. 285-286, 283]. Вибудовуються паралелі: синя тканина – небо, блискуча нитка – зірки на небі як «стіжки» вишивки, горище будинку – верх світової вертикалі, сакральність, Космос. Синій, «космічний» колоратив є домінантним і при змиканні двох протилежних точок вертикалі в образах неба й криниці. Гідроморфний код стає ключовим при дешифруванні топоса Небесного раю: на дні криниці-неба, розмірковує занурений в листяний сховок Н., «*живуть, і нічого, звикли, бо можна й так – на дні. Розум не може змиритися з реальністю – білою дорогою в небі, по якій можна ступати спокійно, весело й твердо*» [7, с. 289]. Небесний рай усвідомлюється Н. як неминуча реальність: «*<...> одного разу він ще побачить Безсмертних і Досконалик. Цього разу вони помітять його на дні й спустять драбину*». Текст повісті «підказує» дві моделі космічного часопростору: Космос = криниця-безодня і Космос = Небо і земля, а між ними – колодязь-тунель, з криниці «не вибратися» самостійно, можна лише зі згоди Неба драбиною.

«*Тим, що повинно належати кожному*», героїня «Книги снів і пробуджень» називає «*кляптик землі за життя, де можна виплекати свій сад, хай завбільшки з долоню*». Топос саду, здатний розширювати до безмежжя й звужувати до цятки свій простір, у часовому вимірі – вічний. На семантику вічності вказують міфологеми-маркери космогонічного сценарію: вода, горіх як ізоморф Дерева Життя, плодови й дикі дерева, «*котрі з зернятка, занесеного пташкою, ростуть <не лише в саду, а й – Ю. В.> у густій лісовій хащі*», яблуня, яка «*наполовину створена людиною і не має того захисту, що інші дерева*», та метаморфози: «*домові більше подобалося бути деревом у величезному саду*», «*дім перетворювався в акацію*». Вегетативним світом стають атрибути, створені руками людини, як-от будинок, і люди, які не повернуться. Сад дивних антропо- й атрибутивно-вегетативних метаморфоз виявляється «*Зеленим островом*», в Саду якого «*кожна квітка і кожна травинка вічні*». Потрапити на Зелений острів можна уві сні, а повернутися – проснувшись. Лише ті, хто «*вмощувався під деревами і засинав*», залишалися на острові назавжди [7, с. 195-197]. Так, Галина Пагутяк у повісті «Книга снів і пробуджень» моделює ще один міфосценарій віднайдення Раю: на «Зелений острів» можна потрапити через міфосон.

Посадити й виплекати сад довкола уявного будиночка-оберега від забуття передбачає в «Спаленому листі» реалізацію міфосценарію початку, адже сад із міфосону, посаджений із «зерняток» любові й пам'яті, стає сильним оберегом, символом зцілення, безсмертя, вічності, добра [7, с. 234-235].

Концепт пам'яті є домінантою і в мікросценарії будівництва «*справжнього дому, який дає відчуття захисту*». Локусно цей будинок, поставлений «*із добрих і поганих споминів, які є*», здатний модифікуватися: «*Його можна носити на спині чи в серці*» [7, с. 187]. Варіантом такого «віртуального» будинку є дім, «*збудований з уламків нашої свідомості*», саме тому він «*дивний*» і «*якийсь недоладний*». Він виникає лише або уві сні, або у змікнених світах, де мешкають як свої, ті, кого знаєш, так і Чужий / мертвий, до якого Вона / Я «*почувала відразу*» [7, с. 191, 190].

Домінантна міфологема раю в «Зачарованих музикантах» експлікує біблійну старозаповітну іпостась Раю-Едему в теїстичному часопросторі: «*монастир святого Духа поблизу Раделичів*» був «*маленьким Едемом, про який більше не знали, ніж знали*». Райський хронотоп має характерні локусні ознаки: з усіх боків монастир, оточений болотами, ровами й дерев'яним частоколом, стоїть на горі. Дерев'яний часто-

кід, болотяна «огорожа» та нагірне місцезнаходження роблять монастир захищеним. Оберегову функцію виконує й брама «з дуба, що виріс в Чорному лісі». Ізольовувати монастир допомагає й «бездоріжжя та повені <що – Ю. В.> часто відрізали його від зовнішнього світу». Типовими райськими маркерами монастирського Едему є морально-духовний «кодекс» ченців: добродієність, сповідання духовних цінностей, скромність тощо. Сакральність райського часопростору розкривається також через християнську символічну парадигму: монастир уподібнюється кораблю – універсальному образу-уособленню Всесвіту, а його настоятель отець Даніїл – керманіч корабля. [5, с. 172-173, 177]. Однак спокій та врівноваженість теїстичного християнського часопростору монастирського раю порушується з появою в монастирі незнайомця. «Інакшість» чужинця має декілька важливих ознак: по-перше, близькість його до «нечистого» хронотопа: туман як медіальне природне явище («*постать, до половини загорнута в туман*»), болото як проміжне «нечисте» місце, яке легко подолав прибулець («*Незнайомець йшов просто через болото найнебезпечнішим шляхом. <...> чоловік в самій сорочці й штанях продовжував йти рівно і, схоже, не дивлячись собі під ноги*»); по-друге, слід «*незагоєної рани*» як знак обраності, іншості («*– Я ваш онук, – мовив хлопець в сорочці, з засохлою іржавою плямою навпроти серця*»); по-третє, «*стан відчуження <ознакою якого є те, що він – Ю.В.> нічого не чув, не бачив, а в очах переливалась чорна туга*» [5, с. 174-175]. Отож, непорушність монастирського Едему похитнулася під впливом Чужого, навіть канони іконопису зазнали змін: «*на образах <отця Серафима – Ю. В.> не було ні Вифлеємської печери, ні храмів Божих, ні знарядь катувань. Лише дерева. Квіти, пташки та звірята. Усе це було таке гарне, що аж вводило в гріх, нагадуючи про розкоші весни й літа. <...> На задньому тлі образу <святої Параскеви – Ю. В.> стежкою йшло троє музикантів, весело награвши на скрипці, сопілці та бубні*». Так християнська парадигма в християнському монастирському Едемі модифікується під впливом міфомоделей живої, одухотвореної природи та артефактів, а Рай локалізується в іконах: «*<...> образи перестали бути образами. <...> нові образи веселили серце й тішили очі*». Ще однієї трансформації Едем зазнає в міфоснах: «*Ченців охопила якась душевна слабкість. Вони забували молитви, а вранці не можна було їх добудитись. Зреештою й сам отець Даніїл бачив тривожні сні, які здавалися йому милішими за реальність. Зелені луки, джерела, печери, що затягували його в себе, як вир, коли він потрапляв туди. Його охоплював відчай. Він малів, перетворювався на порошинку. І коли вже мав зезнути зовсім, тоді прокидався з криком*». Рай, змодельований під впливом інфернальних сутностей в іконах і снах, сприймається як «райський небесний сад». Ньюхо-смаковим образом-провідником у «небесний сад» стає для отця Даніїла «*дивний смак <хліба – Ю. В.>: терпкий і віддавав зіллям*», «*<...> пахне у нас, як у райському саду <...>. Може, то сад отця Григорія і взимку наповнював обитель райськими пахощами*» [5, с. 178-179, 181-182].

Міфологема саду стає центром Райського монастирського хронотопу, освячуючи, зцілюючи й оберігаючи монастир та душевні рани ченців і «прибульців». Розбитий у місці, де віднайдено «*коріння води*» (криниця з джерельною водою, освяченою хрестом), сад виконує низку функцій: естетичну, зцілюючу, оберегову (ліпа «*відвертає кару Божу, приймає прокляття на себе*», ялівець «*очищає повітря*» тощо – «*<посажені Григорієм – Ю. В.> квітка, куц чи деревце <...> додавали сили, зміцнювали дух кожного з братів або й пом'якували прикрі старечі вади*»). Сад для його садівни-

ка був «книгою, відчитати яку міг лише сам отець Григорій. <...> його тестаментом, чимось таким, що він так і не змів виразити словами на сповіді за двадцять літ перебування в монастирі <...>», уособленням загадки, таїни, сповіді душі, прощення у всього живого («Тихими <...> устами <дерев, куців, квітів – Ю. В.> можна було легко розповісти <історію гріха Григорія – Ю.В.>, випросив прощення у тих, що літають у повітрі й живуть під землею. Пролітаючи на своїх конях в небі, вони побачать його сад»). Сад із самого свого початку був живою істотою, в якій отець Григорій «наче шукав підтримки» [5, с. 184-190].

Райським же інфернальним часопростором стає «Чорний ліс», кордони якого оберігаються «страхом і забобонами» людей. Входом до Чорного лісу – помешкання «лісового люду» була «зелена брама» «густого ялитника». Простір характеризується ознаками, небезпечними для земних людей: густий ліс – «лісові нетрі», страх заблукати тощо. В цьому раю, «в дуплах, куренях, земляних норах, мешкали лісовики», «безневинні й безгрішні істоти з куцим віком», чоловіки-вепри, чоловіки-олени та ін. «Усі <...> дії, спосіб життя <тих, що літали в повітрі й жили під землею – Ю. В.> були, власне, спрямовані на те, щоб вижити й процвітати, а не завдавати шкоди». Безгрішністю, спокоєм, невинністю Чорний ліс ототожнюється з монастирським Едемом. Медіатором-провідником до «того прекрасного світу» стає «трав'янистий густий напій», що усвідомлюється Боніфацієм як «випробування, і він мусить його перейти, долаючи внутрішній опір». Так, питво лісових істот («паруюче пиво») стає своєрідною ініціацією для «посвячених» – обраних інфернальним світом [5, с. 144-152].

Отож, у художній картині світу Галини Пагутяк міфологічний сценарій пошуку Раю як варіант космогонічного міфосценарію являє собою семіотичну модель міфологемно-сюжетного типу, домінантами якого є міфологеми-ізоморфи Раю й міфологічні сюжети, що експлікують/імплікують міфосценарій віднаходження Раю. Індивідуально-авторськими варіаціями райського хронотопу виступають у творах письменниці «Чарівна країна», «сад», «особливий ліс», «Острів», «дім», «Зелений острів», «монастир святого Духа», «Чорний ліс» тощо.

Образними маркерами віднаходження Раю є міфологеми гідроморфної («вода», «криниця», «море» тощо), піроморфної («золоті», «вогненні» колоративи тощо), вегетативно-флористичної («горіх», «яблуна», «зернятко» та інші ізоморфи Світового Дерева) та інших моделей. Багатовимірний хронотоп раю моделюється у світах теїстичного верху, уяви, абсолютного щастя, міфологізованого минулого, у світі реального буття, у міфоснах, у зімкнених просторах, у світах антифактуальності (зокрема інфернальному світі), у світі творчості, мистецтва. Провідниками до райських часопросторів є локуси «Точка В», «острів», образ-експлікатора міфологеми шляху «стежка» та ізоморф шляху «лабіринт», «нечисті» хронотопи (як-от «болото», «туман»), синергійні образи як знаки інфернальних світів, образи-медіатори «чарівні напої» (зокрема «пиво»), «архітектурні» медіатори («зелена брама») тощо.

Фоново-енциклопедичний, запозичено- й етноміфологічний контексти обрарної домінанти реалізуються зокрема через міфологеми / міфоніми космогонічної міфомоделі, як-от «райце», «великий потоп», Арахна / Мокоша / Параскева («Небесна кравчиня»). Міфологічними сюжетами, за допомогою яких розгортається міфологічний сценарій, є «побудова / руйнація Вавилонської Вежі», «тримання Атлантами Всесвіту», «мандрівний сюжет про чужинця» та інші.

Серед особливостей авторського «прочитання» прецедентних текстів виокремлюємо: сценарій творення небесного саду-раю у світі реального буття; Білий Птах як креатор райського топосу; знищення «велетенської Вежі» як передумова можливого віднайдення Раю; творення «оберненого» варіанту «небесного Раю» (са-крального «підземного, листяного» дому-раю) та райського інфернального часопростору «Чорного лісу», метаморфози едемських хронотопів.

Література:

1. Куликова Е. Ю. Райский топос в лирике В. Ходасевича / Е. Ю. Куликова // Образ рая: от мифа к утопии. Серия "Symposium", выпуск 31. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. – С.215-219
2. Коновалова Ж. Ф. Советский «рай на земле» / Ж. Ф. Коновалова// Образ рая: от мифа к утопии. Серия "Symposium", выпуск 31. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. – С. 176-179
3. Лузина Т. И. Русское сектантство: в поисках «земного рая» / Т. И. Лузина // Образ рая: от мифа к утопии. Серия "Symposium", выпуск 31. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. – С. 183-186
4. Орнатская Л. А. О социальной функции образа рая / Л. А. Орнатская // Образ рая: от мифа к утопии. Серия "Symposium", выпуск 31. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. – С. 186-190
5. Пагутяк Галина. Зачаровані музиканти : Роман-феєрія / Галина Пагутяк. – К. : Ярославів вал, 2010. – 224 с.
6. Пагутяк Г. Урізька готика : Роман / Галина Пагутяк. – 2-е вид. – К. : «Дуліби», 2012. – 352 с. – (Склянкакрові з льодом).
7. Пагутяк Галина. Записки Білого Пташка. Вибране : Романи та повісті / Галина Пагутяк. – Львів : ЛА «Піраміда», 2013. – 292 с.
8. Смыслы мифа: мифология в истории и культуре. Сборник в честь 90-летия профессора М.И. Шахновича. Серия «Мыслители». Выпуск №8 – СПб.: Издательство Санкт-Петербургское философское общество, 2001.
9. Соколов Б. Г. Рай гиперпространства / Б.Г. Соколов // Образ рая: от мифа к утопии. Серия "Symposium", выпуск 31. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. – С. 149-151.
10. Соколов Е. Г. Рай/ад «в натуре» / Е.Г. Соколов // Образ рая: от мифа к утопии. Серия "Symposium", выпуск 31. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. – С. 152-155.