

Херсонський державний університет
Міністерство освіти і науки України

Київський університет імені Бориса Грінченка
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

БОКШАНЬ ГАЛИНА ІВАНІВНА

УДК 821.161.2 – 343.09"20 " (092)

ДИСЕРТАЦІЯ
НЕОМІФОЛОГІЗМ У ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК
10.01.01 – українська література

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Бокшань Г.І.

Науковий керівник –
Чухонцева Наталія Дмитрівна, кандидат
філологічних наук, доцент

Херсон – 2017

АНОТАЦІЯ

Бокшань Г. І. Неоміфологізм у художній прозі Галини Пагутяк. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.01 «Українська література». – Херсонський державний університет Міністерства освіти і науки України;

Київський університет імені Бориса Грінченка. – Київ, 2017.

У дисертації вперше цілісно проаналізовано, систематизовано й узагальнено неоміфологічний дискурс у художній прозі Г. Пагутяк, окреслено місце доробку письменниці в континуумі неоміфологічної течії. Цьому сприяли: 1) порівняльний аналіз її прози зі творами представників зарубіжної літератури й українських авторів; 2) характеристика жанрово-тематичного діапазону творчості Г. Пагутяк та домінант ідіостилію; 3) окреслення своєрідності міфосвіту її оповідань, новел, повістей і романів.

Компаративне дослідження доробку Г. Пагутяк у контексті літератури неоміфологічного напрямку дозволило визначити типологію і специфіку візуалізації міфомислення письменниці. Порівняльний аналіз її художньої прози зі творами А. Мердок, Дж. Фаулза, Р. Бредбері свідчить про функціональність просторової моделі «острова», що допомагає створювати паралельні реальності, притаманні неоміфологічній літературі. Жанрово-тематичні, мотивні, образні, стильові аналогії виявлено у романах «Зачаровані музиканти» Г. Пагутяк і «Єдиноріг» А. Мердок, в антиутопіях «Господар» української письменниці та «Марсіанські хроніки» Р. Бредбері, у повістях «Спалене листя» Г. Пагутяк та «Вежа з чорного дерева» Дж. Фаулза, у втіленні образу «шляхетного дикуна» у творах «Втеча звірів, або Новий бестіарій» Г. Пагутяк і «Каспар Гаузер, або Лінощі серця» Я. Вассермана.

З'ясовано суголосність архетипних образів дому, саду, лісу, книги, деяких демонологічних персонажів, мотивів мандрів та вічного повернення, психологічного навантаження оніричних дискурсів у прозі Вал. Шевчука і

Г. Пагутяк та розвиток ними традицій Г. Сковороди. Міфологізація топосів «малої батьківщини» зближує творчість Г. Пагутяк, Ю. Винничука, Т. Прохаська, М. Матіос, Г. Вдовиченко: їхні неоміфи постають у реальних координатах Галичини. Гротескність і сатиричність демонології Ю. Винничука перетворює його готику на пародію, тоді як Г. Пагутяк модифікує образи «нечистої сили» у комічному модусі переважно у творах для дітей. У прозі Г. Пагутяк і Т. Прохаська інсталяції космогонічного міфу зумовлені прагненням створити для химерних персонажів середовище, наділене терапевтичними властивостями утопічних топосів.

Міфомислення М. Матіос і Г. Вдовиченко виражається у белетризуванні мотивів та образів традиційної міфології задля надання творам карпатського колориту. Прозі обох письменниць притаманна особлива увага до розкриття жіночої психології та теми кохання, візуалізація тілесності, акцентування гендерних проблем, тоді як у творчості Г. Пагутяк домінують інтелектуально-філософські мотиви з переважанням універсальної проблематики. У її доробку авторська міфотворчість і оригінальна інтепретація традиційної міфології є стилістично знаковими. Подібне міфомислення яскраво виражене у художній прозі В. Вовк та Е. Андіївської.

Інтерпретація шумеро-аккадського епосу про Гільгамеша у повістях «Брат мій Енкіду» Г. Пагутяк та «Про діяння Гільгамеша» Ю. Логвина суттєво відрізняються. Найдавнішому сюжетові світової літератури письменниця надала несподіваних акцентів, зробивши головною героїнею блудницю Шамхат, яка піднеслася до каритативної любові. Звернення авторки до шумерської міфології урізноманітнює способи інтерпретації власного її творчості мотиву згубного цивілізаційного впливу, що оприявнює виразний екоцентричний струмінь у її міфотворчості.

Аналіз творів Г. Пагутяк у генологічному аспекті засвідчив, що письменниця тяжіє до таких жанрових різновидів, як історично-міфологічний та готичний романи, фентезі, філософсько-фантастична повість, «маленький роман». Експериментальний характер її прози виявляється у творах, що

репрезентують екзотичний жанр (дзуйхіцу) або мають синтетичну жанрову природу (повість-балада, повість-містерія). Тематика творів Г. Пагутяк здебільшого охоплює онтологічно-антропологічні універсалії й культурно-історичні реалії.

У доробку Г. Пагутяк реалізовані засадничі принципи неоміфологізму: 1) транспонування міфологічних образно-мотивних комплексів у художній часопростір; 2) побудова сюжету антропоцентричного неоміфу як етапів біографії міфологічного героя (індивідуації). Зокрема, головною художньою стратегією у побудові неоміфу Притулку є протиставлення цього топосу міфологічним образам із утопічною семантикою «вічного блаженства». У дилогії «Королівство» та «Книгоноші з Королівства» як неоміфологічний прийом використано контамінацію готичного й комічного в демонологічних образах, створення авторської пародійної демонології за традиційними міфологічними схемами. У романі «Слуга з Добромиля» оприявнюється матриця героїчного міфу: сюжет розгортається як біографія головного персонажа, який репрезентує архетип культурного героя. У «Магнаті» наділена сюжетотвірною функцією модель індивідуації визначає особливості функціонування міфологічних образів дому, дороги, мотивів мандрів та самопізнання, які відображають шлях героя-оповідача до самоідентичності.

В «Урізькій готиці» Г. Пагутяк структурує реалії зовнішнього і внутрішнього світів персонажів засобами архаїчних опозицій, ключовою серед яких є антитеза «світло–темрява». Вона є визначальною у моделюванні хронотопу, розвитку сюжету та організації системи персонажів. У романі «Захід сонця в Урожі» сучасні реалії інтерпретовано через співвіднесення архетипу первозданної жінки з образом героїні-оповідачки. Об'єктом міфологізації є не лише Уріж, але й приватний простір Жінки та Чоловіка, чий пошуки своєї справжньої сутності перетворюються у «вічне повернення».

Неоміфологічні стратегії в романі-феєрії «Зачаровані музиканти» виявляються в ресемантизації мотивів і образів кельтської та української міфології, лицарського роману і чарівної казки. Міфологеми першостихій у

ньому наповнюються духовною семантикою, що увиразнює розгортання мотиву душевної сліпоти, яка перешкоджає досягненню особистої гармонії та космічного ладу. Міфологеми першостихій також своєрідно втілено в романі «Сни Юлії і Германа».

Гетерогенність міфомислення Г. Пагутяк оприявнюється як ресемантизація міфологічних претекстів із використанням прийомів десакралізації та дегероїзації. Її художній світообраз створюється поєднанням міфологічного і культурно-історичного, духовно-автобіографічного й філософсько-міфологічного, утопічного й антиутопічного дискурсів. До констант ідіостилю Г. Пагутяк належать філософічність, інтелектуалізм, психологізм, містичність і символічність, камерність і герметичність, причому насичену міфологічність слід вважати найприкметнішою стильовою домінантою художньої прози письменниці.

Ключові слова: *неоміфологізм, архетип, міф, міфологема, художня трансформація, стильова домінанта, дискурс, інтертекст.*

SUMMARY

Bokshan H. I. Neo-mythologism in Halyna Pahutiak's fiction. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Thesis for the degree of a Candidate of Philological Sciences (Doctor of Philosophy), speciality 10.01.01 – «Ukrainian literature». – Kherson State University of Ministry of Education and Science of Ukraine;

Borys Hrinchenko Kyiv University of Ministry. – Kyiv, 2017.

The thesis analyzes, systemizes and generalizes the neo-mythological discourse in H. Pahutiak's literary prose, it designates the place of the writer's fiction in a literary neo-mythological movement. It becomes possible due to: 1) the comparative analysis of her prose and the creative works of particular foreign and Ukrainian authors; 2) the characteristics of genre and thematic diversity of H. Pahutiak's works and the dominants of her style; 3) the study of the specific character of the mythical world of the author's stories, novelettes and novels.

The comparative research of H. Pahutiak's works in the context of a literary neo-mythological movement made it possible to find out the typology and the specific character of visualizing the writer's mythological thinking. The comparative analysis of her literary prose with the works of A. Murdoch, J. Fowles and R. Bradbury affirms the functionality of an «island» spacious model which enables authors to create parallel realities characteristic of neo-mythological literature. Genre and thematic, motif, image and style analogies are apparent in the novels «The Enchanted Musicians» by H. Pahutiak and «The Unicorn» by A. Murdoch, in the anti-utopias «The Master» by the Ukrainian writer and «The Martian Chronicles» by R. Bradbury, in the novelettes «The Burnt Leaves» by H. Pahutiak and «The Ebony Tower» by J. Fowles, in the embodiment of the «noble savage» archetype in «The Escape of Animals, or the New Bestiary» by H. Pahutiak and «Kaspar Hauser, or Laziness of the Heart» by J. Wassermann.

The study finds out the resemblance of the archetypal images of the home, the garden, the forest, the book, some demonological characters, the motif of journey and eternal return, psychological semantics of oneiric discourses in the prose of Val. Shevchuk and H. Pahutiak and their developing H. Skovoroda's traditions. Mythologization of the «small motherland» connects the creative works of H. Pahutiak, Yu. Vynnychuk, T. Prokhasko, M. Matios, H. Vdovychenko: their neo-myths arise in the real coordinates of Halychyna. Grotesque and satire character of Yu. Vynnychuk's demonology turns his gothic into parody, whereas H. Pahutiak modifies the images of «evil spirits» in comical modus mainly in her works for children. In the prose of H. Pahutiak and T. Prokhasko the installations of a cosmogonic myth are caused by the desire to create an environment for chimerical characters which has therapeutic features of utopic topoi.

The mythological thinking of M. Matios and H. Vdovychenko finds expression in belletrizing motifs and images of traditional mythologies to add Carpathian tonality to their works. The prose of both writers is characterized by special attention to revealing female psychology and the theme of love, visualizing bodiliness, focusing on gender related problems, whereas intellectual and

philosophical motifs and universal themes dominate in H. Pahutiak's works. In H. Pahutiak's works the author's myth-making and original interpretation of traditional mythologies are stylistically significant. Similar mythological thinking vividly manifests itself in the literary prose by V. Vovk and E. Andiiievskia.

The interpretations of the Sumerian and Accad epic about Gilgamesh in the novelettes «My Brother Enkidu» by H. Pahutiak and «About Gilgamesh's Deeds» by Yu. Lohvyn are essentially different. The writer added unexpected accents to the oldest plot of the world literature, making Shamkhat a main character who raised to caritative love. The author's appeal to Sumerian mythology enriches the ways of interpreting the motif of a destructive civilization's impact characteristic of her works that proves a distinct ecocentric stream in her myth-making.

The analysis of H. Pahutiak's works in a genological aspect shows that the writer tends to such genre varieties as historical-mythological and gothic novels, fantasy and philosophical-fantastic novelettes. Experimental character of her prose is apparent in the works representing an exotic genre (zuihitsu) or having synthetic genre nature (novelette-ballade, novelette-mystery). The themes of H. Pahutiak's works cover ontological-anthropological phenomena and cultural-historical realia.

The fundamental principles of neo-mythologism are realized in H. Pahutiak's fiction: 1) transposing mythological image and motif complexes into the time-and-space modeled by the author; 2) constructing plots of anthropocentric neo-myths as the stages of a mythological hero's biography (individuation). In particular, the main literary strategy in creating the Shelter neo-myth is opposing this topos to the traditional mythological images with the semantics of «the land of eternal bliss». In the dilogy «The Kingdom» and «The Book-carriers from the Kingdom» the contamination of gothic and comic features in the images of the other world and the creation of the author's demonology according to traditional mythological schemes are used as neo-mythological techniques. In the novel «The Servant from Dobromyl» the matrix of the hero myth becomes apparent: the plot evolves as the biography of the main character representing the archetype of a culture hero. In the novel «The Magnate» the neo-myth is modeled according to

the scheme of individuation. The motif of searching for self-identity is overlapped with the motif of journey, which stipulates the specific character of its functioning.

In «Urizh gothic» H. Pahutiak structurizes the realia of the characters' external and internal worlds by means of archaic oppositions, the antithesis «light–darkness» being the key antinomy. It is determinant in modeling the chronotope, constructing the plot and organizing the system of characters. In the novel «The Sunset in Urizh» the contemporary realia are interpreted through correlating the wild woman archetype with the female character-narrator. The object of mythologization is not only Urizh but also the private space of the Woman and the Man whose searching for their true nature turns into «eternal return».

The neo-mythological strategies in the fairy novel «The Enchanted Musicians» manifest themselves in resemantizing the motifs and images of Celtic and Ukrainian mythologies, of chivalric romance and fairy-tales. The mythologems of primordial elements in this novel are filled with spiritual semantics that highlights the motif of spiritual blindness which prevents people from achieving personal harmony and Universal order. The mythologems of primordial elements are also originally interpreted in «Yuliia's and Herman's Dreams».

The heterogeneity of H. Pahutiak's mythological thinking becomes apparent in resemantizing mythological pretexts through using the techniques of desacralization and deheroization. The image of her literary world is created through the interaction of mythological and cultural-historical, spiritual-autobiographical and philosophical-mythological, mythologized utopic and anti-utopic discourses. The constants of H. Pahutiak's individual style are philosophical and intellectual character, psychologism, mysticism, symbolism, hermeticity, and concentrated mythologism should be considered to be the most characteristic style dominant of the writer's literary prose.

Ключові слова: *neo-mythologism, archetype, myth, mythologem, literary transformation, style dominant, discourse, intertext.*

НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Бокшань Г. Аксіологічні домінанти роману Галини Пагутяк «Слуга з Добромиля» в контексті християнської етики. *Наукові праці : науково-методичний журнал*. Т. 192. Випуск 180. Філологія. Літературознавство. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2012. С. 14–17.
2. Бокшань Г. Міфологічний та культурно-історичний інтертексти в повісті Галини Пагутяк «Гірчичне зерно». *Збірник наукових праць «Теоретична і дидактична філологія»*. Випуск 17. Переяслав-Хмельницький, 2014. С. 238–248.
3. Бокшань Г. Своєрідність художньої реалізації архетипних рис первозданної жінки в повісті Галини Пагутяк «Захід сонця в Урожі». *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського : збірник наукових праць*. Випуск 4.13 (104). Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2014. С. 29–33.
4. Бокшань Г. Філософсько-релігійні мотиви в антиутопіях «Господар» Галини Пагутяк і «Марсіанські хроніки» Рея Бредбері. *Південний архів. Філологічні науки : збірник наукових праць*. Випуск LX. Херсон : ХДУ, 2014. С. 105–109.
5. Бокшань Г. Екзистенційно-християнський вимір проблеми вибору в повісті Галини Пагутяк «Кіт з потонулого будинку». *Південний архів. Філологічні науки : збірник наукових праць*. Випуск LXI. Херсон : ХДУ, 2014. С. 37–41.
6. Бокшань Г. Архетипні риси біографії Каспара Гаузера в казковій повісті Галини Пагутяк «Втеча звірів, або Новий бестіарій». *Питання літературознавства : науковий збірник*. Випуск 90. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2014. С. 62–71.
7. Бокшань Г. Відображення світоглядного синкретизму в етнокультурних концептах роману-феєрії Галини Пагутяк «Зачаровані музиканти». *Наукові записки Бердянського державного педагогічного*

університету. *Філологічні науки*. Бердянськ : ФО-П Ткачук О. В., 2015. С. 221–230.

8. Бокшань Г. Трагедія Кенігсберга в неоміфологічній інтерпретації Галини Пагутяк (на матеріалі роману «Сни Юлії і Германа»). *Сучасні літературознавчі студії. Літературний дискурс: транскультурні виміри : зб. наук. праць*. Київ : ВЦ КНЛУ, 2015. Випуск 12. С. 67–76.

9. Бокшань Г. Проблема ідентичності творчої особистості у повістях «Спалене листя» Галини Пагутяк і «Вежа з чорного дерева» Джона Фаулза. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції : збірник наукових праць (філол. науки)*. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. №7. С. 147–151.

10. Бокшань Г. Специфіка моделювання фентезійного світу в романі Галини Пагутяк «Зачаровані музиканти». *Наукові праці : Науково-методичний журнал*. Вип. 259. Т. 271. Філологія. Літературознавство. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2016. С. 64–68.

11. Бокшань Г. Темпоральні міфологеми в художній прозі Галини Пагутяк. *Наукові праці : Науково-методичний журнал*. Вип. 264. Т. 276. Філологія. Літературознавство. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2016. С. 131–136.

12. Бокшань Г. Героїчний міф у романі Галини Пагутяк «Слуга з Добромиля». *Науковий вісник Ужгородського університету*. Випуск 2 (36). Філологія. Ужгород : Видавництво УжНУ «Говерла», 2016. С. 65–69.

13. Бокшань Г. Бестіарний код у міленарній міфології Галини Пагутяк. *Південний архів. Філологічні науки : збірник наукових праць*. Випуск LXVI. Херсон : ХДУ, 2017. С. 15–18.

Стаття у фаховому виданні України, що входить до Міжнародної наукометричної бази Index Copernicus

1. Бокшань Г. Автобіографічні маркери у міфопоетиці Галини Пагутяк. *Питання літературознавства : науковий збірник*. Випуск 92. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2015. С. 78–87.

Стаття у періодичному іноземному виданні

1. Bokshan H. Mythologems of Primordial Elements in the novel “Yuliia’s and Herman’s Dreams” by Halyna Pahutiak. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. V.21. Issue 130. Budapesht, 2017. P. 21–24.

НАУКОВІ ПРАЦІ, ЯКІ ДОДАТКОВО ВІДОБРАЖАЮТЬ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Бокшань Г. Міфопоетика повісті Джона Фаулза «Вежа з чорного дерева». *Американські та британські студії: мовознавство, літературознавство, міжкультурна комунікація : збірник наукових праць*. Київ : Талком, 2015. С. 3–7.
2. Бокшань Г. Мотив каритативної любові у повісті Галини Пагутяк «Брат мій Енкіду». *Слов’янська фантастика : збірник наукових праць*. Київ : Освіта України, 2015. С. 359–367.
3. Бокшань Г. Міфологеми першостихій у творчості Григорія Сковороди та Галини Пагутяк. *Переяславські Сковородинівські студії : збірник наукових праць*. Ніжин : Видавець Лисенко М. М., 2015. С. 19–24.
4. Бокшань Г. Архетипний образ лицаря в художній інтерпретації Емми Андіївської та Галини Пагутяк. *Вісник Таврійської фундації : літературно-науковий збірник*. Київ – Херсон : Просвіта. Вип. 11. 2015. 59–62.
5. Бокшань Г. Міфологема сонця у творчості Бруно Шульца та Галини Пагутяк. *Вісник Львівського університету : іноземні мови*. Львів : Львівський нац. ун-т ім. Івана Франка, 2016. Вип. 24. Ч. 1. С. 2–10.
6. Бокшань Г. Міфопоетика віршованого інтертексту в романі Галини Пагутяк «Компроміс». *Міфосвіт української поезії: тенеза прочитання. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції (Херсон, 17 грудня 2015 року)*. Херсон : ХДУ, 2016. С. 3–5.
7. Бокшань Г. Елементи комізму в міфопоетиці роману Галини Пагутяк «Королівство». *Поетика художнього тексту. Матеріали Всеукраїнської*

наукової конференції (Херсон, 20 травня 2016 року). Херсон : ХДУ, 2016. С. 6–8.

8. Бокшань Г. Міфопоетика пригодницького роману Галини Пагутяк «Королівство». *Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа. Збірник наукових матеріалів конференції (Бердянськ, 22–23 вересня 2016 року)*. Бердянськ : БДПУ, 2016. С. 17–18.

9. Бокшань Г. Міфологічні мотиви й образи в романі Галини Пагутяк «Магнат». *Слов'янська фантастика : збірник наукових праць*. Київ : Освіта України, 2016. С. 19–27.

10. Бокшань Г. Екзистенційні мотиви в оповіданнях і новелах Галини Пагутяк. *Збірник тез доповідей і статей IV Всеукраїнської науково-практичної конференції «Філософські обрії сьогодення», присвяченої Всесвітньому дню філософії (17 листопада 2016 року)*. Херсон : РВВ «Колос», 2016. С. 18–20.

11. Бокшань Г. Міфологічні джерела образів Прекрасної Пані у романах «Зачаровані музиканти» Галини Пагутяк та «Єдиноріг» Айріс Мердок. *Поетика художнього тексту. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої сторіччю Херсонського державного університету*. Херсон : Айлант, 2017. С. 10–12.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	14
РОЗДІЛ 1. Неоміфологічна парадигма художнього світу Галини Пагутяк.....	19
1.1. Творчість Галини Пагутяк у контексті неоміфологічного напрямку.....	19
1.2. Жанрово-тематичний діапазон і стильові домінанти художньої прози письменниці.....	53
Висновки з розділу 1.....	62
РОЗДІЛ 2. Неоміфологізм у малій і середньоформатній прозі Галини Пагутяк	64
2.1. Міфологічні мотиви й образи в оповіданнях та новелах письменниці.....	64
2.2. Міфічні інтертексти у повістях і «маленьких романах» Галини Пагутяк	80
2.3. Орієнтальний міфосвіт у збірці «Мій Близький і Далекий Схід».....	123
Висновки з розділу 2.....	134
РОЗДІЛ 3. Неоміфологічні параметри романів Галини Пагутяк	136
3.1. Притулок і Королівство як неоміфи Галини Пагутяк	136
3.2. Авторська міфотворчість у романах «Слуга з Добромиля» та «Магнат».....	151
3.3. Міфосвіт творів «урізького циклу».....	167
3.4. Неоміфологізм у романах «Зачаровані музиканти» та «Сни Юлії і Германа»	179
Висновки з розділу 3.....	202
ВИСНОВКИ.....	204
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	210
ДОДАТОК А.....	231
ДОДАТОК Б.....	235

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми. Неоміфологізм у суспільній свідомості, а відтак у художній творчості, виник як реакція на цивілізаційну кризу *fin de siècle* як прагнення протиставити «викликові безодні» (С. Кримський) споконвічні духовні цінності. Новий етап його розвитку зумовлений поглибленням цієї кризи впродовж ХХ ст., розчаруванням у позитивізмі та неопозитивізмі як філософських основах реалізму. Українське письменство, позбувшись диктату канонів так званого «соцреалізму», почало надолужувати своє відставання від світового літературного процесу наприкінці ХХ ст. Неоміфологізм був органічно притаманний нашому мистецтву слова в епоху модернізму, став одним із пріоритетних художніх напрямів для вітчизняних неомодерністів і постмодерністів. Феномен неоміфологізму у сучасній літературі, особливо українській, потребує всебічного вивчення з якомога ширшим охопленням конкретного матеріалу.

Вже у ранній прозі Г. Пагутяк виявилось, що неоміфологізм – найбільш відповідний її світовідчуттю та творчим інтенціям спосіб художнього мислення. У рецензіях на її перші книги «Діти» (1982) і «Господар» (1986) М. Жулинський [83] та І. Дзюба [80] відзначили оригінальний талант письменниці та схильність до міфологізування.

Творча індивідуальність Г. Пагутяк розвивається так яскраво і своєрідно, що її літературний доробок дедалі частіше стає об'єктом різноаспектних наукових студій. Він фрагментарно розглядався поруч із творами інших авторів у контексті жіночої прози (О. Карабьова [90–92], Ю. Кушнерюк [102], Г.-П. Рижкова [182], Т. Тебешевська-Качак [94,195] та ін.), у парадигмах українського постмодерну (Т. Гундорова [77], Р. Харчук [212–213]) та екзистенціалізму (С. Хопта [216]), у зв'язку з характеристикою жанрово-стильових модифікацій фентезі (О. Леоненко [106], Д. Хохель [217]), записок (К. Шахова [224]) та готики в сучасній українській прозі (Н. Букіна [54–55]). Деякі тексти Г. Пагутяк аналізувалися у розвідках

В. Агєєвої [2], А. Артюх [7–8], І. Білої [18, 20–24]) Т. Бовсунівської [25], М. Гірняк [67], Ю. Винничука [59], Я. Голобородька [68–70], Т. Гребенюк [74, 75], І. Гречаник [76], Ю. Джуґастрянської [79], К. Левків [103–104], Є. Нахліка [126], В. Неборака [127], Я. Поліщука [177], О. Романенко [184], Н. Ткачик [197–198], Н. Чухонцевої [218–222] та ін.). Вищеназвані літературознавці розглянули лише окремі міфологічні мотиви й образи в художньому світі авторки. Значний науковий інтерес становлять кандидатські дисертації А. Артюх «Проза Галини Пагутяк: герметичність як домінанта індивідуального стилю» (2009) [9] та І. Білої «Метароман Галини Пагутяк: текст і контекст» (2011) [19], але неоміфологізм художньої прози письменниці не був у них основним предметом дослідження, тому не одержав всебічного висвітлення.

Отже, назріла потреба цілісно і комплексно проаналізувати, систематизувати й узагальнити ознаки міфомислення Г. Пагутяк, різнопланово реалізовані в її прозовому доробку, розглянути їх у контексті української і зарубіжної літератури неоміфологічного напрямку, що і визначає **актуальність** обраної нами теми дисертаційного дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Робота пов'язана з основним напрямком науково-дослідної роботи кафедри української літератури факультету філології та журналістики Херсонського державного університету «Поетика художнього тексту» (державний реєстраційний номер 0115U001889). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Херсонського державного університету (протокол №6 від 27 січня 2014 року) та скоординовано на засіданні бюро наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка (протокол №2 від 03 червня 2014 року).

Мета дослідження – з'ясування неоміфологічної парадигми художнього світу Г. Пагутяк, характерних рис поетики та ідіостилу письменниці.

Для досягнення основної мети поставлені такі **завдання**:

- 1) обґрунтувати вибір теоретичних орієнтирів дослідження;
- 2) визначити особливості міфомислення Г. Пагутяк у контексті неоміфологічного напрямку в українській і зарубіжній літературах;
- 3) схарактеризувати жанрово-тематичний діапазон художньої прози письменниці та виявити домінанти її ідіостилу;
- 4) окреслити своєрідність міфосвіту оповідань, новел, повістей і романів авторки;
- 5) виявити у творах і проаналізувати міфологічні інтертексти та їх джерела;
- 6) з'ясувати взаємозв'язок деміфологізації, реміфологізації та авторської міфотворчості з поетикою художніх текстів.

Методологічні засади дослідження – теорія архетипів К. Г. Юнга, міфологічні концепції Г. Башляра, М. Еліаде, К. П. Естес, Є. Мелетинського, Дж. Фрейзера, а також їх новітні модифікації у працях С. Кримського, І. Набитовича, Я. Погребної, Я. Поліщука, О. Турган та ін.; Фройдівське психоаналітичне тлумачення природи творчої фантазії та оніричних візій; основні принципи культурної семіології та постструктуралізму, сформульовані у працях Р. Барта, Ж. Дерріда, Ю. Крістевої, М. Фуко.

Методи дослідження: порівняльно-історичний і порівняльно-типологічний (шляхом порівняльного аналізу доробку Г. Пагутяк зі зразками неоміфологічної прози українських і зарубіжних авторів визначаються типологічні й оригінальні риси її художнього міфомислення), контекстуальний (твори розглядаються у контексті традиційної міфології, а також у культурно-мистецькому контексті ХХ–ХХІ ст.), інтертекстуальний (здійснюється деконструкція текстів із метою виокремлення й поглибленого аналізу міфологічних інтертекстів та авторських дискурсів), семіологічний (з'ясування семантики міфологічних мотивів і образів, міфологем, міфем та авторських неоміфів), психоаналітичний (розкриваються архетипні основи та

психологічні засади авторської міфотворчості, психологізм образів), поетологічний (розглядається міфопоетика творів).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що у ньому *вперше* здійснені цілісна і системна інтерпретація міфосвіту всієї художньої прози Г. Пагутяк у контексті неоміфологічного напрямку в літературі XX–XXI ст., комплексне осягнення особливостей авторської міфотворчості та художньої трансформації фольклорних претекстів; визначено парадигмальні й оригінальні риси неоміфологізму в доробку письменниці, наявність їх аргументовано результатами порівняльного дослідження типологічних аналогій у творах А. Мердок, Дж. Баррі, Р. Бредбері, Я. Вассермана, Дж. Фаулза, Б. Шульца, Вал. Шевчука, Ю. Винничука, Т. Прохаська, Ю. Логвина, Е. Андієвської, В. Вовк, М. Матіос, Г. Вдовиченко та інших авторів; *удосконалено* способи порівняльного аналізу міфологічних інтертекстів і авторської міфотворчості у прозових жанрах, підходи до розкодування семантики міфологем; *уточнено* жанрово-тематичний діапазон та стильові домінанти творчості Г. Пагутяк, що дозволило вмотивовано акцентувати неоміфологізм як основну ознаку її ідіостилу; *одержали подальший розвиток* механізми міфопоетичного аналізу герметичних текстів; теоретико-методологічні підходи до вивчення індивідуально-авторського моделювання картини світу і відображення особистого світосприйняття письменника крізь призму міфології.

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості використання їх при викладанні та вивченні курсів теорії літератури, історії української та зарубіжної літератур, спецкурсів і спецсемінарів із проблем міфопоетики, а також при розробці навчальних посібників і підручників, написанні курсових і випускних робіт.

Апробація матеріалів дисертації. Текст дисертації обговорений на засіданні кафедри української літератури Херсонського державного університету (протокол №10 від 06 червня 2017 року).

Основні положення дисертації апробовані на наукових конференціях різних рівнів: *міжнародних наукових конференціях* «Скарбниця розуму: Інтелектуальний дискурс літератури» (Бердянськ, 2013), «Європейські студії: особистість і світ в історико-культурному просторі. Пам'яті Олега Васильовича Мішукова» (Херсон, 2013), «Біографія як текст» (Чернівці, 2014), «Слов'янська фантастика» (Київ, 2014; 2016), «Транскультурні коди літературного дискурсу» (Київ, 2015), «XVII Сковородинівські читання» (Переяслав-Хмельницький, 2015), «Літературний процес: становлення ідентичностей» (Київ, 2016), «Біополітичний вимір літературних студій» (Миколаїв, 2016), «Слов'янські студії» (Миколаїв, 2016), «Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа» (Бердянськ, 2016), «Бестіарний код у діалозі культур: традиція та сучасність» (Херсон, 2016), «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво («Екоцентризм: культура і природа»))» (Харків, 2017); IX Міжнародних Чичерінських читаннях «Світова література у літературознавчому дискурсі ХХІ століття» (Львів, 2015); на *всеукраїнських наукових конференціях* «Література в контексті культурних студій» (Миколаїв, 2012), «Міфосвіт української поезії: генеза прочитання» (Херсон, 2015), «Поетка художнього тексту» (Херсон, 2016; 2017), «Українська література в загальноєвропейському контексті» (Ужгород, 2016), «Кордони, межі й помежів'я в літературі» (Миколаїв, 2017) та інших.

Структура та обсяг дисертації визначені його метою і завданнями. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (250 позицій) і додатків. Загальний обсяг дисертації – 237 сторінок, із них 198 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

НЕОМІФОЛОГІЧНА ПАРАДИГМА ХУДОЖНЬОГО СВІТУ ГАЛИНИ ПАГУТЯК

1.1. Творчість Галини Пагутяк у контексті неоміфологічного напрямку

Уже в ранніх творах Г. Пагутяк оприявнюються риси, які згодом стануть домінантами її ідіостиллю. Зокрема, І. Дзюба відзначив, що це «особливості стильової фактури, та стихія письма, в якій імпульсивний ліризм і гостра побутово-психологічна спостережливість поєднувалися з міфологізмом (а точніше з охочістю до фантастично-легендарних і казкових мотивів та прийомів) та з гротеском, здебільшого сатиричного характеру» [80, с. 507].

Міфологізм, містицизм та філософічність називають характерними рисами творчості Г. Пагутяк майже всі дослідники (І. Біла, А. Артюх, К. Ісаєнко, О. Карабьова, В. Неборак та ін.). Зокрема, Я. Голобородько стверджує, що вона «імпліцитно й експліцитно тяжіє до того, щоб культивувати, оздоблюючи різноманітними шарами, міфотворне начало і гранично міфологізувати свій Space» [69, с. 289]. Н. Ткачик слушно наголошує: «Яскраво виражений синкретичний, універсальний (позачасовий та позапросторовий) характер творчої концепції Галини Пагутяк з циклічною повторюваністю міфопоетичної свідомості, а також архетипністю художнього мислення і спричинює той факт, що цілісна інтерпретація творчості художниці слова поза міфологізмом є неможливою» [197, с. 189].

Слід зауважити, що термін «неоміфологізм» не завжди використовується у розвідках про творчість Г. Пагутяк, та й марковане ним поняття потребує деяких уточнень, хоча за останню чверть століття відбулися позитивні зрушення щодо його інсталяції в українському літературознавстві. Зміст цього поняття у «Літературознавчій енциклопедії» визначено так: «Неоміфологізм (*грец. neos: новий, mythos: слово, сказання, logos: слово, вчення*) – напрям у європейській культурі, що виник на межі

XIX – XX ст., кризі позитивізму протиставив концепцію «філософії життя», живлену традицією романтиків, зокрема Й. Гельдерліна та Е.-А.- Т. Гофмана, в яких міфи поставали організаційним елементом художнього світу; започаткований Р. Вагнером та Ф. Ніцше, Н. виявився характерним для модернізму («Саломея» О. Вайльда, «Чудо Святого Антонія» М. Метерлінка, «Лісова пісня» Лесі Українки, «Прометей» Вяч. Іванова, «Мойсей» І. Франка та ін.) та творчості авангардистів («Загибель Атлантиди», «Віла і лісовик» В. Хлебнікова). Для Н. характерне формування авторських міфів на інтертекстуальній основі, використання вічних мотивів, що контрастували із знедуховленою дійсністю» [109, с. 116]. Представники цього напрямку «використовують міф, що виходить за межі первинної версії, поєднується з іншими історичними та новітніми темами», «моделює особливу дійсність, надаючи їй універсального значення, виводить персонажів у сьогодення» [109, с. 117]. Відзначено також, що неоміфологізм «спрямований на пошуки національної самтожності, відновлення етногенетичної пам'яті» та яскраво виявився у творах «магічного реалізму» і «хімерної прози» [109, с. 117].

Наведені вище ознаки неоміфологізму в цілому відповідають нашому уявленню про цей художній напрям, але ми не можемо погодитися з його хронологічним обмеженням. Наймолодший серед згаданих у енциклопедичній статті авторів – Вал. Шевчук. Не потрапили у ній до досить довгого списку представників неоміфологічного напрямку ні Г. Пагутяк, ні інші представники її генерації, ні письменники, які дебютували пізніше. У статті «Неоміфологізм» у «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» [107] перелік причетних до цього напрямку митців завершується М. Булгаковим і Ф. Кафкою. Створюється хибне враження, нібито сучасне українське письменство опинилося поза межами неоміфологічного мейнстріму світової літератури. Отже, є потреба конкретизувати поняття літературного неоміфологізму, доповнивши його новими іменами, проаналізувати й узагальнити досвід наукового вивчення цього явища.

У сучасному літературознавчому дискурсі актуальними залишаються поняття, дослідницькі стратегії та методики, сформовані психоаналітичною (юнгіанською), міфоритуальною (фрейзерівською) та структурно-антропологічною школами міфокритики. Ми не будемо викладати у своїй роботі їхні теоретичні засади, оскільки вони загальновідомі, а зупинимосся тільки на тих новітніх модифікаціях теорії і практики цих шкіл, які важливі для нашого дослідження.

Уявлення про міф як функціональний вияв виключно архаїчної психології (за К. Г. Юнгом, «колективного позасвідомого») було визнано застарілим ще у ХХ ст. М. Еліаде наголосив на тому, що «на рівні індивідуального сприйняття міф ніколи не зникав: він проявлявся у снах, фантазіях, устремліннях сучасної людини» [233]. Це твердження не протистоїть теорії архетипів К. Г. Юнга, а лише конкретизує її щодо «індивідуалізації» міфів. Є. Мелетинський та його послідовники, на праці яких ми спираємося у процесі аналізу конкретних текстів, ґрунтовно вивчили роль міфомислення у новітній художній творчості. Беручи до уваги численні оніричні дискурси в сучасних літературних текстах, аналіз їх важко уявити без використання фройдівської теорії сновидінь.

Я. Поліщук пропонує уточнене визначення міфу: «Міф у сучасній антропології трактується як універсальний культурний феномен, значення якого виходить поза конкретні часові виміри (проте в кожен епоху інсталується в духовних координатах часу), як первісний код символів, смислів, світоглядних уявлень чи, за узвичаєним у науці терміном, архетипів» [176, с. 6]. Подібну концепцію міфу розвивають у своїй книзі «Універсальні категорії в системі літературного твору» О. Турган і Т. Гребенюк. Гендерні аспекти архетипної критики розвиває К. П. Естес у монографії «Women who Run with the Wolves: Myths and Stories of the Wild Woman». У працях С. Кримського та І. Набитовича розробляються не тільки універсальні, а й когнітивно-національні моделі міфокритичного аналізу. Зокрема, І. Набитович, розглядаючи динаміку змін ландшафту категорії

sacrum у хронологічному розрізі, дійшов такого висновку про еманацию релігійних образів у світ культури: «В літературі епохи від Модернізму до Постмодернізму особливо відчутно спостерігається й специфічний зворотний процес – повернення до певних форм мітологічного світовідчування, інкорпорування й переосмислення трансформованих релігійних образів у звичне буття (*тут-буття*) й найрізноманітніші рівні виявів людської екзистенції» [125, с. 21].

В українському літературознавстві значним унеском у розвиток методологічних основ та аналітичних методик сучасної міфокритики стала праця «Проблеми індивідуальної міфології: міфотворчість Шевченка» Т. Мейзерської [119], для якої міф – одна із форм художнього мислення, що базується на переведенні підсвідомого у вербальні форми свідомості.

Розвиваючи концепцію Є. Мелетинського, Я. Погребна відзначила, що «в неоміфі особливим статусом користується транспонування, цитування чи ресемантизація космогонічного міфу» [175]. Ця дослідниця слушно стверджує, що апелювання до архаїчних смислів у вигляді міфологічних алюзій надає «тексту можливість діахронічного розкодування, <...> відкриваючи виходи у сферу вічності, міфологічного початку» [175]. Адже, провокуючи взаємодію незмінного і тимчасового, письменник генерує «напругу неоміфологічного тексту, що аналогізує сучасність із вічним світом міфу» [175].

При дослідженні конкретного матеріалу ми будемо керуватися не тільки класичними теоріями міфу Г. Башляра, М. Еліаде, Є. Мелетинського, Дж. Фрейзера, К. Г. Юнга, а й викладеними вище концептуальними принципами сучасних учених, а також використаємо постструктуралістський метод деконструкції, обґрунтований у пізніх працях Р. Барта і розвинутий його послідовниками.

Щоб увести у контекст транслітературного напрямку доробок письменниці, недостатньо знайти типологічні відповідності тільки з українською неоміфологічною прозою. Залучення нами до об'єктів

компаративного аналізу творів британців А. Мердок, Дж. Фаулза, Дж. Баррі й американця Р. Бредбері зумовлене передусім тим, що вони успадкували й оригінально розвивали ту могутню традицію вільної інтерпретації міфології, яка в англомовних літературах зародилася ще в епоху преромантизму і відобразилася у поетиці міфоцентричного готичного роману. У ХХ – на початку ХХІ ст. неоміфологізм став самостійним художнім напрямом, куди новітня готика входить лише як одна із течій.

С. Павличко схарактеризувала літературну спадщину А. Мердок «як прозу філософського або інтелектуального ключа» [128, с. 276]. Саме до цього типу, на наш погляд, належить і проза Г. Пагутяк. До того ж, у текстах української письменниці й А. Мердок є перегуки навіть на мотивному та образному рівнях, що ми й спробуємо довести.

Г. Пагутяк при створенні фантастичних персонажів звертається не тільки до української, а й до кельтської міфології. Зокрема, міфологічні образи і мотиви такого «екзотичного» походження зустрічаємо в її романі-феєрії «Зачаровані музиканти». Яскравим прикладом є Прекрасна Пані з вогненним волоссям, яка разом із «весільним поїздом» і музикантами явилася головному героєві Матвієві Домницькому і полонила його серце. Цікаво, що в інтернет-виданнях «Зачаровані музиканти» позиціонувалися як роман про «дикі весілля», поява якого в небі, власне, стала зав'язкою сюжету. Цей мотив присутній і в інших творах Г. Пагутяк («Гірчичне зерно», «Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками», «Компроміс»). В есеях та інтерв'ю авторка неодноразово підкреслювала, що не вигадала його, а почерпнула з розповідей очевидців, насамперед – свого діда. В одному з есеїв Г. Пагутяк так визначила генезу міфологеми «дикого весілля»: «Британці чи ірландці назвали б це Великим переселенням сидів (різновид найвродливіших фейрі)» [171, с. 54–55]. Авторка дотримується думки, що в етногенезі бойків, до яких вона належить, брали участь кельти.

У романі «Єдиноріг» А. Мердок – англійської письменниці ірландського походження – інтертекстуальні зв'язки з рідною їй кельтською

міфологією відображаються не лише в таємничій атмосфері, а й у системі персонажів. Так, Джеймсі Еверкрич зазначив у розмові з Меріан Тейлор: «Усі місцеві жителі перебувають у родинних стосунках із феями» [122]. Головна героїня – рудокоса красуня Анна Крен-Сміт – є проекцією Прекрасної Пані з кельтського міфу. С. Павличко належить таке спостереження: «Готичний будинок Анни Крен-Сміт на тлі вражаючого ландшафту (з одного боку зловісне, холодне море, з другого – непрохідні болота, що ночами випромінюють зелене сяйво), і тяжка атмосфера загадок і жахів, і дивакуваті мешканці дому – все це нагадує традиції готичного роману. <...> «Єдиноріг» належить до тих романів письменниці, де вирують демонічні пристрасті, а образи насичені темною символікою» [128, с. 297]. Як зразок цього жанрового різновиду «Єдиноріг» згадується у словнику літературознавчих термінів М. Абрамса [239, с. 112].

У «Зачарованих музикантах» Г. Пагутяк і «Єдинорогу» А. Мердок алюзійно-ремінісцентні зв'язки з кельтською міфологією оприявнюються на рівні портретних характеристик персонажів (маркери фейрі – руде волосся й одяг зеленого кольору [250, с. 169]), у розгортанні мотивів спокуси, у репрезентантаціях топосу Чарівної землі (Країна за Дунаєм і замок Гейз), що засвідчує наявність типологічних збігів у цих романах. Окрім того, схожість помітна й у домінуванні в обох творах атмосфери фатальної таємниці, кореляції трагічного модусу з топосом болота, зображенні загадкових паралельних світів із відмінними темпоральними ознаками. На цих типологічних збігах увага зосереджена в нашій розвідці [39].

А. Матійчак у творчості А. Мердок слушно акцентує елемент балансування персонажів на межі реального життя та світу ілюзій [117]. Г. Пагутяк не просто зображує межовий, альтернативний світ, а й сама, за її словами, часто перебуває «у якомусь просвітку між світами» [173]. А. Матійчак, завважуючи в романах А. Мердок алюзію на країну Небувальщину з твору Дж. Баррі, так мотивує свою думку: «Окремі герої Мердок майже постійно перебувають у вигаданому, уявному світі. Реальність

для них надто жорстока, некомфортна» [115, с. 252]. Художніми варіантами такої фантомної країни у прозі Г. Пагутяк є Притулок і Королівство, створені авторкою, за її зізнанням, як альтернативи злему й жорстокому світу, «щоб дати людям якусь надію, що і для них є гідне місце на цьому світі», «де ніхто безневинно не страждає, де кожна істота має право на життя» [173].

Образи Притулку і Королівства, як і країни Небувальщини, є утопічними за своїм характером. «Найчастіше за просторовий об'єкт зображення береться острів (за традицією Т. Мора). Особливо часто острів-символ фігурує в утопійній англійській літературі», – слушно відзначила Г. Сабат [185, с. 124]. Для творчості А. Мердок характерний полісемантичний образ острова як хронотоп, що допомагає втілити концепцію героя-дивака. Створений Г. Пагутяк топос Притулку є моделлю ідеального світу, упорядкованого за принципами добра. Він акумулює атрибути найдавніших утопій, адже, як зазначила Леся Українка у праці «Утопія в белетристиці», «психологічна залежність наших новітніх авторів від цих стародавніх «алегорій, метафор і символів» далеко більша, ніж це на перший погляд здатись може» [203, с. 155]. «Зразковий» характер утопічних топосів підкреслює Г. Сабат: «В утопіях простір ірреальний, такого острова немає, такої Землі не існує. Але це вимріяний проект, який можна взяти за взірць реальності» [185, с. 125]. У художній прозі Г. Пагутяк символічний образ острова є наскрізним. Найбільш показовою з точки зору його реалізації є повість «Бесіди з Перевізником».

У романі «Господар» Г. Пагутяк, як і в літературних утопіях інших авторів, деміургічний мотив реалізується як перетворення героєм пустелі на родючу місцевість, що алюзійно пов'язується з главою 35 Книги Ісаї. Доцільним також вважаємо проведення міфологічних паралелей із романом Д. Дефо, адже, як слушно завважила І. Біла [20, с. 47], освоєння Селії Савою нагадує адаптацію Робінзона на острові. Висновок Е. Мелетинського про поєднання героїчного та космогонічного міфів у робінзонаді, на нашу думку, можна екстраполювати на роман Г. Пагутяк: «<...> сама дія по суті є

героїчною, оскільки мова йде про мужнє підкорення природи людиною; вона також є «космічною», бо на маленькому безлюдному острові Робінзон повторює створення цивілізації, відтворює її основні етапи – збиральництво і полювання, скотарство і землеробство, ремесло» [121, с. 281]. Сава у «Господарі» здійснює подібні креативні акти на іншій планеті, намагаючись облаштувати «острів» нової цивілізації, здатної гармонійно співіснувати з місцевими істотами та всім природним довкіллям. У цьому творі, як і в антиутопії Р. Бредбері «Марсіанські хроніки», герой-творець протистоїть агресивним псевдоцивілізаторам (детальніше про це див. у нашій статті [50]).

Подібні герої не є характерними для творчості А. Мердок. А. Матійчак акцентує схожість багатьох її персонажів на Пітера Пена, який репрезентує «не лише уособлення людини, що не хоче морально стати дорослою, а й узагальнення наївно-дитячого світосприйняття» [115, с. 253]. У прозі Г. Пагутяк архетипним образом, який утілює семантику «вічного дитинства», є Каспар Гаузер у казковій повісті «Втеча звірів, або Новий бестіарій», але авторка в коментарях до твору зазначає, що цей образ «з'явився всупереч Пітеру Пену» [136]. Її герой здатний на моральний вибір і активну дію, чим істотно відрізняється від пасивного Пітера. Т. Гундорова вважає інфантилізацію героя атрибутивною ознакою української літератури кінця 1990-х років, серед представників якої згадує Г. Пагутяк [77]. Інфантильні персонажі акумулюють семантику «інакшості», «химерності», а часто й беззахисності у реальному «дорослому» світі.

А. Матійчак звернула увагу на жанрово-стильове розмаїття творів А. Мердок, серед яких є філософсько-психологічні, інтелектуальні, готичні, фантазія-міф, сюрреалістична фантазія, філософська притча, готична алегорія, метафізична фантазія та інші [116]. Ми до цього переліку додали би ще філософсько-історичний роман з елементами неоміфологізму, зразком якого є «Червоне і зелене». Аналогічну жанрову форму має роман Г. Пагутяк «Магнат». Серед творів української письменниці теж є готичні, філософсько-

психологічні й інтелектуальні, що ми конкретизуємо у наступних розділах дисертаційного дослідження.

Таким чином, у творах Г. Пагутяк та А. Мердок типологічні збіги простежуються на тематично-проблемному, жанрово-стильовому, мотивному й образному рівнях, у виборі архетипних матриць, в оригінальній інтерпретації кельтської міфології, у створенні утопічних топосів за «острівною» моделлю, а також в алюзійному співвіднесенні «інфантильних» персонажів із образом Пітера Пена.

До порівняння особливостей міфомислення Г. Пагутяк і Дж. Фаулза нас спонукала явна генетична спорідненість міфологічних мотивів та подібність принципів художнього втілення їх у творах обох авторів (це ми вже з'ясували у своїй статті [45]). Сюжети повістей «Вежа з чорного дерева» Дж. Фаулза та «Спалене листя» Г. Пагутяк розгортаються за архетипною матрицею ритуалу ініціації. Є. Мелетинський зазначив: «Ініціація включає тимчасову ізоляцію від соціуму, контакти з іншими світами та їх демонічними мешканцями, виснажливі випробування і навіть тимчасову смерть із наступним відродженням у новому статусі» [120, с. 21]. Як і Девід Вільямс у повісті Дж. Фаулза «Вежа з чорного дерева», головний герой твору Г. Пагутяк вирушає в дорогу, щоб написати розвідку про колегу. Спільною для обох персонажів є схильність до саморефлексії та оцінки власної творчості. Подібно до Девіда, герой «Спаленого листя» відчуває «мерзоту власного існування, випавши з автоматизму, який спотворює душу кожного, хто вийде за межі дитинства» [170, с. 299].

Символічні функції «іншого світу» у «Вежі з чорного дерева» виконує розташований у Пемпонському лісі маєток старого митця-відлюдника Генрі Бреслі – Котміне (варіант замку як обов'язкового місця дії готичного роману [191, с. 7]). Проекція сюжету «Вежі з чорного дерева» на модель ініціації увиразнюється, коли голова Лондонського видавництва попереджає Вільямса про перешкоди, з якими йому доведеться зіштовхнутися. Образ Генрі Бреслі

в його характеристиці набуває ознак «чудовиська», а перешкоди співвідносяться з ініціаційними випробуваннями.

Образ лісу як місця ініціації у «Спаленому листі» пов'язується з міфологемою лабіринту: «Цей ліс – лабіринт. Щомиті можна знайти вихід, але можна його не знайти ніколи» [170, с. 303]. Семантика переходу до іншого світу увиразнюється образом собаки, який асоціюється з міфологічним Цербером: «Справді, з'явився пес. Радше схожий на вовка, ніж на пса, хоч мав ошийник» [170, с. 302]. Ім'я собаки – Альфа – акумулює семантику початку, первозданності. На сторожі іншого світу, крім пса, стоять інші персонажі: головний герой за охоронців Анни вважає «дівчинку, недовірливу старшу жінку, безногу каліку, юну бібліотекарку» [170, с. 322]. Мотив ініціації увиразнюється характерним для чарівної казки образом дерев'яної лісової хатинки: «Деся метрів за сто побачив галявину, вкриту лісовими кущиками, а посеред неї – невеликий дерев'яний будиночок, оточений низеньким парканом» [170, с. 303].

Одним із основних мотив ініціації постає у повісті Г. Пагутяк «Діти», у дилогії «Королівство», «Книгоноші з Королівства», у романі «Магнат» та ін., а мотив мандрів виступає сюжетотвірним чинником у таких творах, як «Господар», «Гірчичне зерно», «Зачаровані музиканти», «Втеча звірів, або Новий бестіарій», «Магнат» та ін. До речі, в останньому з них із вежею з чорного дерева порівнюється монументальний годинник у маєтку Яна Щасного Гербурта, по його смерті зупинений і накритий жалобною запоною. На нашу думку, це порівняння алюзійно пов'язане з повістю Дж. Фаулза.

Створення паралельних світів у літературному тексті є однією з ознак неоміфологізму. Зображення Котміне як «іншого світу» акцентується часовими абераціями: у маєтку один день здається місяцем. Цей хронотоп подається через сприйняття Девіда: «І знову в нього виникло дивовижне відчуття часу, що розпливався і не підлягав звичайному виміру. Здавалося, Девід справді потрапив у якийсь зачарований світ, у легенду» [205, с. 109].

Генрі Бреслі мав репутацію відлюдника, а з самотником у неоміфологічних текстах пов'язують відчуття сповільненого чи циклічного часу.

Як і в повісті Фаулза, топос лісу співвідноситься з іншим часовим виміром у сприйманні головного героя твору Г. Пагутяк: «Я вимкнув свій час» [170, с. 303]. Часові аберації, акцентовані письменницею, споріднюють «Спалене листя» з «Вежею з чорного дерева»: «Щось тут діється з часом. Певно, минуло не три дні, а всі тридцять років» [170, с. 317]. Одивнення «іншого світу» в повісті Г. Пагутяк також спонукає нас провести типологічні паралелі з твором англійського письменника: «<...> тут усе було якесь розмите і небуденне, як на старих фотокартках, коли люди перед об'єктивом вірили у вічність і від того їхні обличчя ставали прекрасними» [170, с. 317].

Подібне аранжування мають хронотопи «паралельних світів» у повісті Г. Пагутяк «Гірчичне зерно», у романах «Господар», «Писар Східних Воріт Притулку», «Писар Західних Воріт Притулку», «Зачаровані музиканти» та в інших творах письменниці.

Занурення у воду в неоміфологічних текстах актуалізує семантику духовного очищення й часто асоціюється з частиною ініціаційного обряду. Купаючись в озері, Девід позбавляється цивілізаційних упереджень щодо тіла, здобуває довіру дівчат й «соціалізується» в товаристві Бреслі. Міфологема води пов'язується зі семантикою ініціаційного «переходу» і в повісті «Діти», і в романах «Зачаровані музиканти», «Сни Юлії і Германа», «Королівство», «Книгоноші з Королівства» та інших творах Г. Пагутяк.

Котміне у «Вежі з чорного дерева» є варіантом не тільки топосу «острова», а й «таємничих нетрів», сакральної території, що наділяє життєдайною силою. Образи оголених дівчат на фоні первозданної природи в цьому художньому просторі актуалізують семантику Едему. Через топос Котміне, що протиставляється в уявленні Девіда профанному світові, реалізовано мотив туги за втраченим раєм. Маєток Генрі Бреслі у повісті Фаулза можна співвіднести з наскрізним образом Притулку в творчості Г. Пагутяк. Мотив туги за втраченим раєм у прозі письменниці

модифікується у мотив відновлення світового ладу, що розвивається у романі «Господар», збірках «Потонулі в снігах» і «Потрапити в сад», у казковій повісті «Втеча звірів, або Новий бестіарій», а також у діалогії про Королівство.

Аналізуючи міфопоетику повісті «Вежа з чорного дерева» [42], ми зазначали, що риси готики в ній найяскравіше виражені в пейзажних замальовках та описах дому митця: «чорна стіна лісу», подібний до замку будинок з «гербом на кам'яному щиті». Девід полотна Бреслі вважає готичними, оскільки в них домінують темні кольори, що створюють відчуття загрози й небезпеки. Атрибутом готичного твору є наявність таємниці. У тексті Фаулза її існування неодноразово акцентується, зокрема, про неї розмірковує Девід: «Старий, як і його ліс, мав свої давні таємниці» [205, с. 63].

Міфологема дзеркала у «Везі з чорного дерева» не лише увиразнює містичну атмосферу, але й корелює зі символічною смертю Вільямса як частиною ініціації: коли Девід поглянув на себе в люстро, то йому здалося, що бачить відображення привида, а не людини. Образ дзеркала як інфернальної емблеми з'являється в міфологічних інтертекстах повісті Г. Пагутяк «Гірчичне зерно» та роману «Магнат».

Подібно до Девіда Вільямса, головний герой «Спаленого листя» після відвідин лісу переосмислює своє минуле, тобто здобуває таємниче знання у ході ініціації: «Усе моє попереднє життя було підкорене загальноприйнятому ритму. До певного часу я вчився, зростав, а потім застряг. <...> Сорокалітній чоловік, який умер як письменник, сягнувши лише першої сходинки» [170, с. 325]. Окрім того, він отримує віру в те, що «смерть – це лише перехід у паралельний світ і ніхто далеко не відходить» [170, с. 325].

Смерть ласиці під колесами Девідового автомобіля символізує загибель життєдайної сили, яку здобув герой у ході випробувань. У міфології ласиця уособлює наречену і кохання. В інтерпретації Фаулза цей міфологічний образ ресемантизується й набуває додаткового оказіонального значення: утілює

зв'язок із первозданною чистотою «природної людини». Девід наприкінці твору віддав перевагу цінностям міста, цивілізації, знищивши в собі загострений у незвичному середовищі потяг до життя серед природи і вільної мистецької творчості. Подібна сцена є у фіналі повісті Г. Пагутяк «Філософський камінь»: під колеса автомобіля потрапляє заєць. Символіка смерті тварин в обох творах сприймається як загибель у людях природного, справжнього через позірні досягнення цивілізації.

Як уже відзначалося, інтертекстуальність належить до категоріальних ознак неоміфологічної літератури. Інтертексти у повісті «Вежа з чорного дерева» постають у вигляді численних алюзій і навіть автоалюзій. С. Павличко слушно відзначила: «Літературна алюзія, яка грає роль філософської метафори, – одна з особливостей стилю Фаулза» [128, с. 361]. На сторінках повісті «Вежа з чорного дерева» письменник згадує свій роман «Маг» («Волхв») і новелу «Елідюк». У творчості Г. Пагутяк наявність автоалюзій акцентує І. Біла [24]. На нашу думку, автоалюзії засвідчують, що циклічність є прикметною спільною ознакою міфомислення української письменниці та Дж. Фаулза.

Дж. Фаулз використовує міфологічну символіку імені як образотворчий прийом. Справжнє ім'я Миші – Діана – асоціюється з античним міфонімом і акцентує в семантиці образу зв'язок з природою, потужність жіночого первня. Девід завважає, що у своїх картинах дівчина використовує природні тони кольорів. У «Повісті про Марію і Магдалину» та романі «Компроміс» Г. Пагутяк декодування семантики жіночих імен у сакральній площині уможлиблює досягнення герменевтичних цілей аналізу текстів. Наприклад, алюзійний зв'язок із Біблією простежується у рефлексіях головної героїні першого з вищеназваних творів: «Тільки химерне ім'я «Магдалина» мало якийсь підтекст, інтригувало. Екс-блудниця?» [161, с. 97].

Образ Генрі Бреслі корелює зі символікою космогонічного акту, адже художник створює мистецький світ, сакралізуючи процес творчості: «Робота для нього – священне діло» [205, с. 74]. У прозі Г. Пагутяк семантика

космогонічного міфу найчіткіше артикульована через образ Сави з роману «Господар». Таким чином, у художніх текстах Г. Пагутяк і Дж. Фаулза можемо констатувати подібні способи авторської міфотворчості, рецитування міфологічних мотивів і ресемантизації міфологічних образів, що дає підстави говорити про типологічні відповідності в їхній прозі.

Хоча вісімдесятиця Г. Пагутяк і шістдесятник Вал. Шевчук належать до різних генерацій, у їхніх творах чи не найбільше типологічної схожості на стилістичному, образному й жанровому рівнях. Спробуємо проаналізувати особливості міфомислення кожного з митців, визначивши спільне і відмінне в їхній рецепції архетипів та творенні авторських міфів.

В антропоцентричній міфології Вал. Шевчука простежується зв'язок зі скovorодинською традицією, з якою корелює і міфотворчість Г. Пагутяк, на чому наголошувалося в нашій статті [37]. Про вплив на неї Г. Сковороди письменниця неодноразово згадує в есеях та інтерв'ю. Алюзійна присутність образу цього мудреця відчувається у таких творах, як «Гірчичне зерно», «Господар», «Слуга з Добромиля» та ін. Наскрізний образ дороги й мотив мандрів, що притаманні прозі Вал. Шевчука і Г. Пагутяк, суттєво позначені впливами філософії Г. Сковороди.

Аналізуючи наскрізні у прозі Вал. Шевчука символічні образи саду, слова, книги, бібліотеки, Н. Городнюк називає їх «необароковими знаками культури» і проводить паралелі з творчістю Х. Л. Борхеса, М. Павича, У. Еко [73]. Аналогічні образи є наскрізними й у прозі Г. Пагутяк, що визначає потужний інтелектуальний струмінь у її текстах і дає підстави для співвіднесення її доробку з «магічним реалізмом».

А. Соколова зазначає, що Вал. Шевчуку властивий міфологізм «як іманентна ознака світовідчуття», а також наголошує на тому, що образ міста є одним із «домінуючих просторових образів міфосистеми автора» [190, с. 228]. Утім, Н. Городнюк підкреслює у його творах «зміщення семіотичних акцентів з центра на околицю» [73, с. 173]. До цього слід додати, що в романах «Тіні зникомі» та «Темна музика сосон» актуалізовано мотив

острова – й аналогом його, як і в творчості Г. Пагутяк та Дж.Фаулза, постає усамітнене житло серед лісу. У прозі письменниці авторський космогонічний міф твориться переважно у сільському просторі, зокрема в Урожі, але авторка не уникає і міської тематики.

У романі «Дім на горі» Вал. Шевчука лейтмотивними є опозиційні образи світла й темряви, символіка яких укорінена в дохристиянських віруваннях і доповнена сакральними значеннями з текстів Біблії. Аналогічний характер мають ці образи у таких творах Г. Пагутяк, як «Зачаровані музиканти», «Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками», «Урізька готика» та інших. Загалом бінарні опозиції відіграють важливу роль в архетипних моделях художнього світу обох митців.

В одному з інтерв'ю Вал. Шевчук зазначив, що для нього «фольклорна фантастика – символічна персоніфікація психічного життя людини» [56]. Так, архетипний образ дому, який є втіленням космогонічного міфу, у творчості Вал. Шевчука і Г. Пагутяк зазвичай акумулює і психоаналітичну символіку. Будинок-фортеця у романі «Дім на горі», що перебуває впродовж поколінь під захистом жінок, сугестує ідею фемінної самодостатності й самотності. Полишені, занедбані й зруйновані обійстя у повісті «Захід сонця в Урожі», в оповіданнях і новелах збірки «Потонулі в снігах» та в романі «Зачаровані музиканти» символізують душевну спустошеність їхніх мешканців або порушення родинних зв'язків.

Важливою для порівняльного аналізу творів Г. Пагутяк та Вал. Шевчука є думка Л. Тарнашинської: «Ірраціональна позабуттєвість з її містичними, фантастичними та фантазмагоричними виявами, що прозирають у реальне життя з інших вимірів, <...> цілком закономірно виводить письменника на готичну поетику» [194, с. 300]. Художній світ обох авторів населяють демонологічні образи фольклорного походження (відьми, перелесники, опирі, чорти, перевізники), семантика яких генерує готичну атмосферу їхніх творів.

Л. Тарнашинська акцентує важливу роль оніричного дискурсу в прозі В.Шевчука: «Дуже часто латентні явища й стани – те, що нами лише невиразно відчувається, прояснює свій смисл через сновидіння – через те у Валерія Шевчука особливе тяжіння до сновидної образності не тільки як способу характеротворення чи глибинного занурення у психологічні стани, а і як можливості переходу в інобуття» [194, с. 298]. Оніричні візії як навантажені архетипними образами інтертексти – іманентна ознака творів Г. Пагутяк. Вони репрезентують той межовий світ, через який уможлиблюється перехід у потойбіччя (наприклад, у повістях «Гірчичне зерно» та «Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками», у романі «Сни Юлії і Германа»).

У романі «Дім на горі» Вал. Шевчука акцентується, що тварини слухалися Івана Шевчука так, ніби знали спільну з ним мову: «Кози слухняно побігли за ним, як собачата» [225, с. 166]. Цей епізод сугестує образ раю, в якому Адам легко розумівся з тваринами. Подібне – «райське» – співіснування характерне й для Сави та ласків з роману Г. Пагутяк «Господар». Біблійні образи молока й меду як атрибути землі обітованої корелюють із образом Івана й увиразнюють його сакралізацію. Схожі прийоми сакралізації образів притаманні Г. Пагутяк. Зокрема, у її повісті «Гірчичне зерно» спостерігаємо алузійний зв'язок образу фольклориста Зоріана Доленги-Ходаковського з біблійними апостолами.

Вал. Шевчук і Г. Пагутяк активно послуговуються «символіко-міфологічною колористикою» [111, с. 451], що свідчить про подібність у візуалізації їхнього міфомислення. Промовистою є символіка синього (з відтінками блакитного, волошкового, блаватного) як маркеру небесного у Шевчука й зеленого як зв'язку зі світом природи – у Пагутяк (це найбільш яскраво реалізовано в «Зачарованих музикантах»). Цікавим є образ синьої дороги у романі «Дім на горі», що спочатку трансформується в образ ріки, а згодом засвічується синім вогнем, що імплікує поєднання чотирьох стихій. Взаємодія міфологем першостихій у прозі Г. Пагутяк своєрідно

репрезентована в художніх світах романів «Зачаровані музиканти» та «Сни Юлії і Германа».

Образ демонічного чоловіка-птаха з роману-балади «Дім на горі» можна потрактовувати як трансформацію народно-міфологічного образу перелесника. Те ж саме можна сказати про здатних до літання Князя і Княгиню з роману Г. Пагутяк «Зачаровані музиканти», які теж виступають у ролі спокусників. Ці образи акумулюють семантику, закорінену в фольклорній демонології.

У романі «Дім на горі» мотив вічного повернення реалізується через архетипний образ блудного сина, що зумовлює циклічну модель сюжету. Образ Хлопця акумулює семантику цього архетипу: «Я син марнотравний – думалося йому – але я все-таки повернувся!» [225, с. 229]. У творчості Г. Пагутяк міф про вічне повернення найвиразніше, на нашу думку, актуалізовано у повісті «Гірчичне зерно», проте тут цей мотив набуває трагічного звучання: і старий Басараб, і його син Григорій повертаються додому, відчувши себе «зайвими людьми», але і на рідних теренах не знаходять свого місця у житті й помирають. І. Біла ідентифікує мотив блудного сина у романах «Господар» і «Компроміс», в оповіданнях «Вертеп» і «Потрапити в сад» [20, с. 46].

Тенденції міфоцентричності та авторської міфотворчості у текстах Г. Пагутяк і Вал. Шевчука дозволяють констатувати типологічну подібність їхньої художньої прози, водночас аналіз шляхів реалізації цих тенденцій засвідчує унікальність художньої манери обох авторів.

Ю. Винничук вважає себе адептом магічного реалізму і готичної прози. Свої твори, за винятком краєзнавчих і автобіографічних, він відносить до магічного реалізму, причому з цим літературним явищем слушно асоціює і прозу Г. Пагутяк. У численних інтерв'ю вони обоє висловлюють преференції на користь уявного, тоді як реальність визнають менш цікавою. Ю. Винничук зізнається, що має «фантасмагорійне мислення»: «Ну не можу я писати повністю реалістичний твір, щоб там не було чогось такого містичного,

потойбічного» [230]. Я. Дубинянська акцентує наявність у Ю. Винничука «міфологізованої аури, власної легенди», що культивується не лише в художній прозі: його «міфоінтенційність» поширюється й на власну особистість [230]. Автор не заперечує проти того, щоб його вважали «легковажним і галантним «пройдисвітом» чи «гульвісою» – це такий собі автомобіль, який органічно накладається на більшість Винничукових персонажів і на особу самого письменника» [187, с. 9]. Г. Пагутяк міфологізує передусім пов'язані з її біографією топоси (Уріж, Добромиль, Винники), містичний флер яких навіюється не лише в художніх творах, але й в есеях. У прозі обох письменників помітна «схильність до побудови наративу «малої батьківщини» [181, с. 35].

Дуже яскраво Винничукове міфомислення оприявнюється в романі «Мальва Ланда». Аналізуючи цей твір в аспекті культурної ідентичності, М. Ревакович пише: «Почавши дію роману у Львові, Винничук завершує її на околицях міста, в утопічному просторі сміттєзвалища, де триває життя пам'яті й де будь-хто може розкопувати шар за шаром у пошуках давноминулих днів» [181, с. 51]. Аналогічний образ у романі Г. Пагутяк «Смітник Господа нашого» акумулює семантку абсурдності світу.

Художній світ «Мальви Ланди» вирізняється поліфонічністю смислів і кодів, прихованих за численними алюзіями, ремінісценціями, символами й архетипними мотивами та образами. Пригоди Бумблякевича, його мандри Морем Борщів нагадують поневіряння Енея й утілюють міфологічний мотив мандрів. Лейтмотивного характеру набуває у романі міфологема лабіринту, що корелює з мотивом ініціації, реалізованим через численні випробування головного героя. Образ Бумблякевича, який шукав вимріяну поетку Мальву Ланду, асоціюється з образом Матвія Домницького, який мандрував за Прекрасною Пані з огненним волоссям у романі-феєрії «Зачаровані музиканти» Г. Пагутяк.

На позір, у романі «Мальва Ланда» чимало ознак готичної прози: оточений сизим туманом таємничий замок Медовар із танцюючими

привидами, пліснявою, мохом, павутиною, кажанами, ящірками, жабами, гадюками, чорними шпильми у вигляді кігтів дракона; занедбане містечко вар'ятів, де мешкають відьма з котями, три потвори-карлиці, які ворожать на картах, родина зі страшною таємницею про дочку-упиря. Описи місцевості майже відповідають традиціям готики: «Над брамою височіла широка башта, на кожному зубці якої сиділа крилата химера з роззявленим писком. Башту вінчав гострий стіжок даху, що нагадував складені крила кажана» [60, с. 465]. Втім, у сполученні з гротескними образами роману ці жахіття виступають радше елементами чорного гумору й сприймаються як пародія на готику. Важливо підкреслити, що проза Г. Пагутяк майже вільна від пародіювання й гротесковості, властивих постмодернізму, хоча модус комічного присутній у демонологічних персонажах її творів для дітей.

Ю. Винничук інтерпретує традиційні міфологічні образи, розширюючи їхню семантику за рахунок уведення в іронічно-сатиричні контексти. У романі річкові русалки відрізняються від «прикрих» сміттєвих, бо вони «ніжні і віддані». Цікавим є образ Однорога, що оздоблює герб Сміттярки і є її тотемом. Потрактування цього образу Ю. Винничуком майже тотожне традиційним уявленням про міфічну істоту: у романі акцентується властивість його рогу розпізнавати отруту і дівочу цноту. Зазвичай ця тварина уособлює семантику відмови від фізичного кохання заради духовного, проте стосунки Мальви з Однорогом лише частково відповідають символіці піднесеного почуття лицаря до дами. Річ у тім, що Ю. Винничук як співець «матеріально-тілесної стихії» поставив у романі під сумнів здатність цих героїв опиратися поклику тіл. Образ Єдинорога в казковій повісті Г. Пагутяк «Втеча звірів, або Новий бестіарій» зберігає традиційну семантику, пов'язану зі цнотливістю.

Винничукова Сміттярка – пародійне втілення космогонічного міфу: з хаотичного нагромадження непотребу постає «упорядкований» простір із власним химерним населенням, із вигаданою автором мутаційною флорою і фауною (майтилики, клаки, сульфолі тощо). Цей світ має свої *axis mundi* у

вигляді гір сміття. Бумблякевичу здавалося, що він «десь у блаженній Індії, і то вдалині сяють вершини Гімалаїв, куди зійшов дух Готами Будди. <...> Гори його проорані дивовижними візерунками, наче храми Індії, на мурах його можна побачити усміхнені лики святих, сплетені їхні тіла, казкові сади, в яких не гуляв і сам Будда...» [60, с. 40–44]. Космогонія у художній прозі Г. Пагутяк візуалізується у вигляді міфологізованих топосів, розташованих навколо справжніх гір як *axis mundi*.

У «Мальві Ланді» стилізація під сакральні тексти здійснена у дусі постмодерного «карнавалу». У «сміттярській міфології» загадковій поетесі приписується роль деміурга: «Вона відокремила світло від темряви, добро від зла, радість від смутку. Вона створила лабіринт, у якому живемо. Розділила його на воду і суходіл. Переплела вулички і пасма гір. Простелила небо над головою і виткала зорями. Дала життя птахам і звірам, і всім живим істотам, досі не баченим. Наказала рослинам розсіюватися, а деревам плодоносити» [60, с. 573]. Семантика «культовості» увиразнюється й через образи Соломона, міфічної книги «Іссахари», що містить відповіді на всі запитання, Дзюня, який зцілює іменем Мальви Ланди, та апостолів. Пародійна тональність роману акцентується тим, що священними центрами у ньому стають місця, які аж ніяк не асоціюються з ними в реальному житті. Наприклад, Бумблякевич висловлює думку, що «божевільні насправді не там, не в лічниці на Кульпаркові. Вони поза нею. А там живуть осяяні космічним розумом» [60, с. 450]. Таким чином, у художній прозі Ю. Винничука домінує пародія як спосіб інтерпретації міфологічного матеріалу, готичні елементи слугують для створення ефектів чорного гумору. Відтак відбувається мутація традиційної семантики міфологічних образів і мотивів, що спричиняє їх оказіональну дегероїзацію та десакралізацію.

Стилізація під священні тексти, біблійні ремінісценції та алюзії характерні для таких творів Г. Пагутяк, як «Смітник Господа нашого», «Радісна пустеля», «Записки Білого Пташка», «Кіт з потонулого будинку» та ін., але в них зовсім немає «постмодерного блазнювання». У романі «Слуга з

Добромиля» про мудрість пацієнтів божевільні авторка говорить цілком серйозно, а в есеїстиці сакралізує юродивих у біблійному дусі. Міфотворчість, подібну до Винничукової, письменниця дозволяє собі тільки у романах для дітей, але спрямовує її виключно на представників «нечистої сили». У диалогії «Королівство» і «Книгоноші з Королівства» діють вигадані авторкою довгомуди, з'їдлики, пліснявці, крутиголовці, а також модернізовані персонажі міфології (книжкові гноми; симпатичний домовичок, який захоплюється рок-музикою і мандрями, хоча за традиційними уявленнями має поводитися тихо і не полишати дому) і по-новому містифіковані герої її попередніх творів (опирі тут постають позбавленими могутності, дегероїзованими і навіть смішними, особливо їхній старійшина Стронціус, який збудував собі житло в каналізації під містом і майже не відривається від Вампірнету). У диалогії про Королівство можна помітити окремі ознаки постмодернізму, зокрема «гру» з «іншими культурними текстами», що створює комічний ефект, пародіювання традиційної демонології та автопародію на готику у власних творах.

Модель космогонічного міфу різноманітно візуалізується у містифікованих топосах, репрезентованих у прозі сучасних митців: Г. Пагутяк є авторкою неоміфів про уявні Притулок і Королівство та про реальні Уріж і Добромиль, тоді як за Т. Прохаськом закріпився літературний статус «міфотворця Ялівця». Сам письменник позиціонує роман «Непробісті» як «альтернативну міфологію Карпат» [193]. На думку Т. Гундорової, мислиннєві образи Прохаськових творів сприймаються як «феноменологічна топографія», а в «Непробістях» до цієї топографії долучається міфотворення. Дослідниця висновує: «Відтак топоніміка перетинається з генетикою, і на цьому перетині твориться центральноєвропейський міт Галичини: міт про Ялівець і міжвоєнну галицьку людину» [77, с. 102]. Н. Ткачик стверджує, що «Ялівець, у якому відбуваються родинні метаморфози Франца, Себастьяна та кількох Анн, виступає пупом Землі – центральною космологічною точкою. <...> Відповідно історія роду, котрий тут мешкає, набуває вимірів

позаісторичності і позачасовості – ознак священного місця» [199, с. 177]. Таким чином, дослідники одностайні в тому, що створений Т. Прохаськом Ялівець є проекцією космогонічного міфу, реалізованою у площині вигаданого галицького топосу.

Т. Прохасько зізнається, що прагне, «як у первісні часи, розпочати власний світ» [88]. Отже, він засвідчує космогонічні інтенції творчості, акцентуючи неоміфологічну домінанту своєї прози. Прагнення до розбудови власного простору Т. Прохасько пояснює тим, що «для гуцульської психології близькі й зрозумілі такі речі, як утеча, відхід від більшого скупчення людей, потяг до автономності, де можна побудувати життя на свій лад» [88]. Письменник стверджує, що «віртуальний Ялівець – ще й своєрідна втеча від такого агресивного травматизму», спричиненого нецивілізованістю сучасної урбаністичної культури [88]. Жителі Ялівця – «химерні», «очуднені», «у них нетипові погляди на життя» [88]. Саме дивакуватістю своїх персонажів пояснює письменник потребу створення для них комфортного середовища – міста, «в якому можна жити трошки інакше, не бути постійно під пресом нерозуміння» [88].

Г. Пагутяк наділяє своїх героїв такими характеристиками, як «інакші», «химерні», тому поява Притулку й Королівства обумовлена тими ж терапевтичними чинниками, що і Ялівця у Т. Прохаська. Це місця, «де розум не суперечить почуттям, де не окрадають довірливих і не принижують слабких, де обходяться тим, що мають, де краса – добра, а магія не підточує душу» [163, с. 130]. Ялівець Т. Прохаська та Притулок і Королівство Г. Пагутяк наділені властивостями утопічних топосів.

У словнику «Гуцульська міфологія» Н. Хобзей відзначено амбівалентний характер непробітих: «людина, яка відрізняється з-посеред інших своїми знаннями та вміннями, унаслідок чого може заподіювати шкоду чи приносити користь людям» [215, с. 131]. До них відносять примівників, віщунів, знахарів, опирів, відьом, вовкунів, ворожбитів. Непробітих Прохасько трактує як «носіїв народної екології», «універсальну

творчу команду, якій притаманні всі ті ворожбитські спеціальності» [88]. Опирі й відьми у прозі Г. Пагутяк нерідко постають носіями чеснот, завдяки яким вони зцілюють світ від зла. Такими, зокрема, є образи Слуги з Добромиля (дхампіра – сина опиря і відьми) та чарівниці Докії в романі «Зачаровані музиканти».

О. Кулик акцентує увагу на «рослинній філософії» Т. Прохаська [101]. Письменник сам зізнається у своїй любові до лісу й природи. У «метамістичній» [86, с. 10] прозі Т. Прохаська простежується глибинний зв'язок з усім живим, тому йому близьке вчення Франциска Асизького. Прикметно, що героя «Непрóстих» звати Франциском. Ми поділяємо думку Р. Харчук про те, що етична напрямна творчості Т. Прохаська «подібна до моралі жебрацьких орденів, зокрема францисканців, які сповідують аскетизм» [213, с. 174]. У прозі Г. Пагутяк образ Франциска Асизького асоціативно присутній у романі «Господар», у казковій повісті для дітей «Втеча звірів, або Новий бестіарій». Прохаськова «рослинна філософія» позначилася на його симпатії до зеленого кольору. Ця барва маркує деяких героїв Г. Пагутяк як таких, що перебувають у гармонії зі світом природи, а «рослинна філософія» притаманна їй у такій же мірі, як і авторові Ялівця.

Р. Харчук зауважує, що Т. Прохасько «відмовляється від гомо- й егоцентризму, пропонуючи визнати рівноправність різних видів, оскільки поряд з людиною існують абсолютно довершені істоти, які бездоганно виконують своє призначення» [213, с. 170]. Подібні ознаки міфологічної свідомості виявляються на рівні образності у художніх творах Г. Пагутяк, а також артикулюються в есеях: «У Всесвіті <...> усі істоти рівні між собою» [153, с. 102].

Т. Прохасько підкреслює універсальний характер свого письма: «Мене цікавлять загальнолюдські речі, які можуть відбуватися з кожним, не залежно від країни, часу, віку» [88]. Його не обходять гендерні відмінності, коли йдеться про питання добра і зла. На думку Р. Свято, Анна з «Непрóстих» «втїлює ідею найвищої єдності чоловічого й жіночого начал. Це та жінка, яка

досконало заповнює собою всі лакуни у спільному просторі, що потребують заповнення; самодостатня і сильна, вона при цьому вміє дарувати чоловікові (такому ж самодостатньому) відчуття власної винятковості» [186]. «Духовна андрогінність» персонажів почасти притаманна й художньому світу Г. Пагутяк. М. Еліаде вказує, що в міфах андрогінність поширюється не тільки на чоловічі, а й на жіночі божества: «Це означає, що андрогінність стала загальною формулою вираження автономії, сили, цілісності» [233]. Андрогінність як «гендерний ідеал» [85, с. 294] у творах письменниці має виразно християнський характер, який експлікується у Посланні Павла до Галатів: «Нема юдея, ні грека, нема раба, ані вільного, нема чоловічої статі, ані жіночої, бо всі ви один у Христі Ісусі» (3:28).

Героям Т. Прохаська, як слушно відзначила Л. Стефановська, властиві намагання «визволитися з пам'яті, з автоматизму буття», «туга за автентичністю» й «максимальна напруга уваги до всього» [192 с. 176]. Важливою для письменника є категорія запаху. У своїх есеях Г. Пагутяк звертає увагу на потребу загострення відчуттів та деавтоматизації сприймання. Письменниця зазначає: «Абсурдність у тому, що ми дивимось і не бачимо, слухаємо і не чуємо» [163, с. 100]. Категорія запаху як засіб міфологізації простору відіграє надзвичайно важливу роль у «Зачарованих музикантах» Г. Пагутяк.

Отже, маємо підстави для висновку, що твори Г. Пагутяк і Т. Прохаська належать до зразків «магічного реалізму». Прохасько вважає, що «все є реальним. Є лише різні форми реальності» [113]. Така ж думка є лейтмотивною в художній прозі та есеїстиці Г. Пагутяк. Т. Прохасько вказує, що у створенні Ялівця послуговувався «логікою сну»: «<...> коли сниться щось таке, що бачив або знаєш, і кожний окремий фрагмент є реальним, але їхнє невластиве просторове або часове поєднання створює так звану нереальність сну» [88]. Г. Пагутяк зізнається, що образи й сюжети своїх творів переважно черпає зі снів. «Оніричність» у творчості обох прозаїків сугестує зв'язок з архетипним мисленням.

Таким чином, у творчості Т. Прохаська концентрована міфологічність виявляється на всіх рівнях поетики і реалізується найбільш переконливо через символіку космогонічного міфу. У художній прозі Г. Пагутяк космогонічні тенденції спостерігаються у творенні «паралельних світів», у міфологізованому образі Урожа, а також в утопічних топосах Притулку й Королівства. Міфомислення обох письменників виявляється в моделюванні художнього мікрокосму за законами Вселенського Ладу.

Хоча манера письма Г. Пагутяк, на нашу думку, не є суто фемінною, розглянути її міфомислення у контексті сучасної жіночої прози все-таки необхідно.

Міфосвіти художньої прози Г. Пагутяк і М. Матіос певною мірою генетично споріднені, оскільки обидві авторки інтерпретують образи й мотиви карпатської міфології. Утім, при цьому письменниці по-різному їх осмислюють, використовують тільки їм притаманні прийоми, що надає їхнім творам оригінальності, упізнаваності авторського стилю.

За спостереженням Я. Голобородька, у прозі М. Матіос «чуттєво-вербальне» «домінує над вербально-розумовим» [71, 72]. І це прикметно відрізняє її творчу манеру від авторського стилю Г. Пагутяк, яка інсталює міфопоетичні мотиви у виразно філософські контексти, пов'язані, насамперед, із проблемами вибору й відповідальності за нього, свободи, пошуку людиною свого призначення, надаючи при цьому перевагу принципу «освіченого серця», що передбачає рівноправну співучасть інтелекту й почуттів в облаштуванні мікрокосму героїв.

Вода, як відомо, вважається «жіночою першостихією» Космосу, тому акватичні образи відіграють особливу роль у творчості жінок. За спостереженням Н. Косинської, у прозі М. Матіос вода символізує межу між двома світами: «сакральним» і таким, «що приховує безліч небезпек і сприймається як втілення хаосу» [99]. У міфосвіті Г. Пагутяк аквасимволи репрезентовані більш різноманітно. У романі-феєрії «Зачаровані музиканти» письменниця використовує «могутній символ «Дунай», а розширення його

традиційної міфопоетичної семантики експлікує в одному з есеїв: «Перепливти Дунай означає перейти межу неповернення в світ зла, спокуси, кривди, болю. За Дунаєм ти отримуєш як плату за неповернення і зречення тихий рай» [164, с. 162–163]. Символіка води у творах Г. Пагутяк розкривається також через есхатологічний мотив вселенського потопу («Кіт з потонулого будинку»).

Як зазначає Я. Голобородько, М. Матіос тонше відчуває психологію села, ніж внутрішній дух міста. У її прозі село постає як осередок родової пам'яті, сховок прадавньої ритуальності й обрядовості, притулок забобонів і архаїчних табу населення Карпат. К. Ісаєнко акцентувала, що «письменницю найбільше цікавить людське, передусім жіноче «Я» [89]. Т. Гребенюк [74], Ю. Джугастрянська [79], Н. Чухонцева [223] звернули увагу на те, що у творах М. Матіос важливу роль відіграє мотив спокутування гріха, переплетений із мотивом жертвоприношення, а жіночі персонажі в них часто уособлюють архетип жертви (серед чоловічих персонажів утіленням цього архетипу є тільки Дмитрик у романі «Майже ніколи не навпаки»). У прозі Г. Пагутяк репрезентантами жіночих архетипів (у тому числі й жертви) виступають героїні таких творів, як «Соловейко», «Повість про Марію і Магдалину», «Компроміс», «Захід сонця в Урожі», «Брат мій Енкіду» та ін., але гендерна проблематика у її доробку оприявнюється лише почасти. Так, у повісті «Захід сонця в Урожі» гендерні відмінності психології акцентовано в номінуванні головних героїв – Чоловік і Жінка. Проте у більшості творів зацікавлення авторки перебувають у сфері загальнолюдського і йдеться в них переважно про самопожертву і жінок (наприклад, Шамхат у повісті «Брат мій Енкіду»), і чоловіків (наприклад, Матвія Домницького у «Зачарованих музикантах»).

Щоправда, у новій збірці Г. Пагутяк «Гіркі землі» (2016) є однойменна повість-містерія та оповідання «Жінка з Горлівки», де за архетипною матрицею «жінки-жертви» зображено наших сучасниць. Героїню першого з цих творів – юну Лілю – настільки зламали перипетії заробітчанства в Італії

(де її принижували і навіть гвалтували) та українські негаразди, що дівчина втратила волю до життя і померла. Вже за кілька днів перебування вдома Ліля відчула себе зайвою у своїй родині та на рідній землі, яка стала для неї такою ж «гіркою», як і чужина. У передсмертному маренні цій жертві сучасної цивілізації ввижається кінець світу, локалізований у Бориславі, а після похорону душа її залишається неупокоюю і блукає, звертаючися до ще живих людей, але ніхто не чує того волення.

Героїня оповідання «Жінка з Горлівки» Славця мусила втекти з міста, де 30 років прожила у щасливому шлюбі, бо там її могли скривдити російські окупанти чи їхні найманці. У рідному селі жінка відчула себе захищеною, згадавши «як тато розповідав, що Уріж окреслено невидимим колом, і через те тут ніколи не було боїв. І що зробили це брати-близнюки, які оборали двома биками межі села, аби жодне військо не вбивало людей і не палило ні хат, ні збіжжя» [137, с. 155]. У книзі есеїстки «Уріж та його духи» авторка висловила такий здогад: «Після закладин братів, напевно, принесли в жертву разом з волами» [137, с. 98]. Близнюковий міф алюзійно проектується на сучасну війну в Донбасі, жертвами якої стають сини України по обидва боки розмежування, бо деякі з них, засліплені чи силоміць мобілізовані, опинилися серед сепаратистів. Славця не може спати, бо їй ввижається дерево, під яким убили сина-одинака її горлівської сусідки Люди. Розповідаючи своїй матері цю історію, героїня вимовляє фрази, які допомагають збагнути глибинну сутність її душевної травми. На питання, хто вбив хлопця, Славця відповіла: «Та ваші вбили!» [137, с. 156]. «Чужі люди сказали, що в ополченці пішов Серьога. По-вашому, в сепаратисти. Чи сам хотів, чи силою взяли – не сказали» [137, с. 157]. Архетипна опозиція «свій–чужий» тут трансформована відповідно до сучасних реалій: «ваші», «по-вашому» означає «відчуження» героїні від рідних теренів і навіть від матері, проте водночас і донбасівці для неї – «чужі люди». Вона опиняється ніби між двома світами. Славця дуже обурюється тим, що ополченці, повідомивши про загибель Серьоги, на питання «А поховати?» відповіли: «Ми своїх не

ховаємо» [137, с. 157]. Люда знайшла сина на прострілюваному і, мабуть, замінованому полі у неділю, мертвого, але ще теплого, хоча вбитого нібито в п'ятницю. Це означає, що «свої» просто покинули пораненого хлопця стікати кров'ю, а матері повідомили про його смерть. Маленька і тендітна Люда доволікла тіло двометрового Серьogi до дороги і стала просити, щоб довели їх до якогось цвинтаря. «Ніхто не хотів, ні за гроші, ні з милосердя. Цілий день стояла. А потім над'їхали українські військові й забрали обох. Викопали могилу в селі, закликали священика, і поховали, хай без труни, але в освяченій землі» [137, с. 158]. Отже «своїми» для загиблого донбасівця виявляються не сепаратисти, які затіяли братовбивчу війну, а українські військові. Славця тяжко переживає трагедію Люди і Серьogi, її зранена душа рветься до чоловіка і сина-студента, залишених у Горлівці, проте в рідному селі її утримує відчуття захищеності: «Призахідне сонце прибрало тепле материнське проміння з її плечей, але магічне коло захисту не зникло. Дівчатка-близнючки, сховавшись за копичку сина, наглядають за нею, аби чогось собі не зробила, чи не пішла світ за очі» [137, с. 158]. На образи цих двох дівчаток алюзійно проектується близнюковий міф, але можна сподіватися, що вони ніколи не стануть жертвами.

Прагнення гармонії героїнями творів М. Матіос зводяться до пошуків справжнього кохання, що полягає в єдності тілесного й духовного начал. У творчості Г. Пагутяк мотив любові реалізується здебільшого як християнська чеснота, сутність якої вербалізовано в Посланні Павла до колосян. Проте цей мотив у прозі письменниці оприявнюється не лише як любов до ближнього, але і як кохання чоловіка й жінки (у «Повісті про Марію і Магдалину», у романах «Компроміс» і «Господар», повістях «Захід сонця в Урожі», «Брат мій Енкіду»).

Таким чином, інтерпретація міфопоетичних мотивів та образів у творчості Г. Пагутяк відзначається філософічністю й інтелектуалізмом, а у М. Матіос – домінуванням емоційно-чуттєвого начала. При цьому обидві

письменниці насичують свою прозу карпатським колоритом, але різною мірою.

«Приватна топографія» Г. Пагутяк і Г. Вдовиченко пов'язана передусім із Бойківщиною. Відтак спільні риси у міфотворчості письменниць відстежуватимемо за «краєзнавчим» принципом. Загадкові події роману Г. Вдовиченко «Тамдевін» (перша назва – «Замок Гербуртів») відбуваються поблизу Добромиля. Цей топос актуалізований як містичний простір у художній прозі Г. Пагутяк, особливо у романах «Слуга з Добромиля» та «Магнат». У творі Г. Вдовиченко маленьке містечко з самого початку марковане таємничістю, бо неподалік нього головна героїня Анна зустрічає загадкового самотнього подорожнього. У зображенні зруйнованого замку Гербуртів, розташованого на горі, закономірно з'являються елементи готики. Втім, надалі вони виконують роль лише каталізаторів мелодраматичної історії. Так, перша зустріч головних героїв відбувається на болоті, а друга – вночі, коли місяць уповні.

У романі Г. Пагутяк «Слуга з Добромиля» з образом галицького містечка пов'язана історія ордену опирів, відтак містика простору увиразнюється появою демонологічних образів. У романі «Магнат» письменниця містифікує смерть Яна Щасного Гербурта, якому належав Добромильський замок, химерно переплітаючи міфологічний та історичний інтертексти.

У романі Г. Вдовиченко мандрівка Анни крізь лісові нетрі корелює з міфологічним мотивом ініціації. Випробуванням для жінки стало борсання в трясовині. Посилює «містику простору» й образ блуду, який, за міфологічними уявленнями, є «карою за необережне вторгнення людини у межі місця, яке належить демонам» [63, с. 32]. У романі фігурує ще одна демонологічна істота, що блукає неподалік замку Гербуртів – мана – «тінь злого духа, потвора з блискучими божевільними очима. <...> Запаморочує людині розум так, що та робить все собі на шкоду» [63, с. 288]. Згадана в романі легенда про замок Гербуртів і порушення табу, що викликає

невідворотну кару, асоціюється з історією руйнування будинку Олександра Домницького з роману-феєрії Г. Пагутяк «Зачаровані музиканти».

Г. Вдовиченко не просто вводить демонологічні образи у твір, але й експлікує закріплену за ними в народній уяві семантику. Так, у романі згадується про «антипка» – домового, який вилуплюється з виношеного дев'ять днів під пахвою курячого яйця, а також пояснюється заборона додавати домовику до страви солі. Артикулюється здатність «антипка» перетворюватися на kota, вовкулаку чи сову, або й «на ясновельможного цісаря у дорогих шатах» [58, с. 105]. Цей демонологічний образ є епізодичним у романі «Слуга з Добромилля» Г. Пагутяк. Хатника, який став бездомним і тому загинув, зображено у «Зачарованих музикантах».

Як і в творчості Г. Пагутяк, у романі Г. Вдовиченко актуалізовано міфопоетичний мотив «дикого весілля»: «Не торкаючись землі, мчали сиві коні весільного поїзда. Наречена у вінку та наречений з букетом на грудях, дружки й дружби, музики та гості. <...> Тупіт, гуркіт, передзвін, гоцання, бубни, скрипка, голоси, сміх. <...> Гігантська вирва втягнула весільний поїзд» [58, с. 191–192]. Тут белетризовано дещо інший варіант карпатського міфу, кельтську генезу якого ми вже відзначали.

У романі «Тамдевін» подруга Анни Марія має риси архетипу первозданної жінки, визначеного К. П. Естес як «вроджене інстинктивне Я», «природний психічний образ», «справжня первісна сутність» [237, с. 18–19]. Дослідниця паралельно використовує термін «архетип дикої жінки», маючи на увазі вказівку на «природний спосіб життя, при якому *сriatura*, істота, володіє вродженою цілісністю» [237, с. 20]. Героїня Г. Вдовиченко живе у згоді з природними ритмами: «Я знайшла свій ... режим, чи що...» [58, с. 84]. Жінка тішиться тим, що має свій «острівець», який асоціюється з топосом раю. Іншу іпостась образу акцентовано за допомогою імені, наділеного сакральними конотаціями.

Через образ Марії актуалізовано опозицію «місто–село»: «У місті я жити не хочу. Там майже усі втратили здорові людські інстинкти та потреби

– які не візьми: батьківства, відчуття дому, сімейної єдності...» [58, с. 87]. Семантику сакралізованого простору увиразнює розташування села поблизу гори, що втілює значення «світової осі». Опозиція «місто–село» активно використовується в моделюванні художнього світу Г. Пагутяк. Характерний для сільського топосу образ хатньої печі з «живим вогнем» реалізує семантику зв'язку поколінь у повісті-баладі «Соловейко».

Як і Жінка в «маленькому романі» Г. Пагутяк «Захід сонця в Урожі», Анна у творі Г. Вдовиченко прагне повернення до вродженої первозданності. Її образ акумулює семантику втрачених зв'язків із первинною сутністю. Душевні розлади жінки аналізуються у внутрішніх монологіях: «намагаюся усюди встигнути, а досягаю протилежного – усе проходить повз мене, однаково не встигаю» [58, с. 37]. Героїня усвідомлює потребу відновити в собі відчуття зв'язку з природою, прагне «спостерігати зміни у деревах та траві, відчуті різницю між денним та вечірнім повітрям» [58, с. 37].

Мотив мандрів як пошуку власної автентичності і втраченого сенсу життя оприявнюється через образ дороги з міста в село, яке асоціюється зі сакральною територією. На думку Г. Пагутяк, «справжній шлях пізнання – у дитинство» [163, с. 93]. У романі Г. Вдовиченко героїня не випадково у пошуках себе справжньої їде до краю, де минуло її дитинство. Образ дороги, в якому акцентується семантика лабіринту, набуває в романі «Тамдевін» лейтмотивного значення. Його універсальний характер прочитується у рефлексіях зоолога Юрія, якого покохала головна героїня: «Кожен з нас – подорожній, у кожного – свій шлях до себе» [58, с. 194]. Архетипний образ дороги й пов'язаний із ним міфологічний мотив мандрів є «знаковими» для творчості Г. Пагутяк («Гірчичне зерно», «Господар», «Слуга з Добромиля», «Зачаровані музиканти», «Магнат» та ін.).

Образ зоолога Юрія, який не просто спостерігає за вовками, а й залишається жити в лісі під відкритим небом, щоби виростити у природних умовах трьох осиротілих вовчат, асоціативно співвідноситься з образом Франциска Асизького. Такий зв'язок підкреслюється й словами з

Екклезіяста, процитованими Юрієм: «І нема над твариною вищості людям» [58, с. 227]. М. Еліаде зазначає, що «дружба з тваринами і знання їхньої мови відносяться до сукупності райських елементів» [233]. Образ християнського святого асоціативно присутній у тих творах Г. Пагутяк, де йдеться про відновлення світової гармонії, проте найбільш виразно він відчутний у казковій повісті «Втеча звірів, або Новий бестіарій». Роздуми Юрія про порушення людьми природних механізмів, забарвлені дидактичними інтонаціями, суголосні інтертексту «Книги» з цього твору. Вибір авторкою імені персонажа вочевидь умотивований тим, що в св. Юрій вважається покровителем звірів і повелителем вовків [4, с. 563–567].

Міфопоетичної символіки у романі Г. Вдовиченко «Тамдевін» набувають образи перснів «у вигляді чи то замку-фортеці, чи то старовинного особняка. <...> Один перстень був немов дзеркальним відображенням іншого» [58, с. 72]. Зникнення одного з перснів увиразнює «готичну» атмосферу. У міфології перстень вважається чарівним предметом, за допомогою якого герой здобуває собі дружину. У фіналі роману образ персня корелює з казковим мотивом перетворення «чудовиська на принца». Подібну функцію аналогічний образ виконує у романі «Магнат», де вручення дружиною Гербурта персня Северинові символізує визнання його гідним представляти «живу парсуну» її чоловіка під час похоронного обряду.

У романі Г. Вдовиченко, призначеному для «масової» читацької аудиторії, є елементи неоміфологізму, але її звернення до карпатської міфології подекуди зводиться до традиційного белетризування заради надання творові місцевого колориту, тоді як у доробку Г. Пагутяк неоміфологізм є концептуально важливим і стилістично знаковим.

На нашу думку, прозу Г. Пагутяк і В. Вовк споріднює не стільки опора авторок на міфологію Карпат, скільки суголосність їхнього художнього мислення. Н. Чухонцева у розвідці «Міфологема метелика у творчості Галини Пагутяк і Віри Вовк» відзначила, що обидві письменниці на основі архетипної матриці створили оригінальні символічні образи, які корелюють

із мотивами екології природи та екології людської душі [219, с. 65]. У міфологіях багатьох народів душа уявляється як метелик чи пташка. У маленькій повісті В. Вовк «Спілкування з опалевим метеликом» та чотирьох новелах Г. Пагутяк під загальною назвою «Душа метелика» образами метеликів як утіленням душ надано сюрреалістичного характеру. Обидві авторки стверджують, що всі істоти наділені душею – і людина повинна позбутися хибного уявлення про свою винятковість та усвідомити себе таким же Божим створінням, як інші. Г. Пагутяк у традиціях старовинного жанру видіння зображує політ людських душ до Господа. Метелик Морфо заокеанської письменниці – втілення архетипу Аніми, що «лікує людину від прагматизму й песимізму» [61, с. 5]. Морфо перетворюється на «хусточку неба», яка потрібна всім, «щоб витерти очі й душу» [61, с. 59]. Подібну семантику має образ головного героя казки Г. Пагутяк «Народження і смерть чоловіка завбільшки з метелика». На необхідності прозріння й духовного очищення людей письменниця наголошує майже в кожному своєму творі. У її романі «Магнат» та романі В. Вовк «Тотем скальних соколів» використано гуцульську легенду про переселення душ лицарів у птахів.

У своїй статті «Архетипний образ лицаря в художній інтерпретації Емми Андіївської та Галини Пагутяк» ми відзначили: «До аналізу авторських варіацій міфологічного культурного героя нас спонукає увага обох письменниць до етичної категорії доброчинства, що на художньому рівні реалізується в мотиві заступництва й захисту упосліджених» [28, с. 59]. Проекцією лицаря-заступника став головний герой роману «Слуга з Добромиля», що одержав нове життя у її романі «Магнат». Е. Андіївській, яка «змалечку була на боці скривджених», теж імponує архетип лицаря-заступника, оригінально втілений у кількох персонажах її «Роману про добру людину». Назви творів обох письменниць асоціюються з концептом «добро».

В інтерпретації Е. Андіївської архетипний образ лицаря набуває яскравого національного колориту передусім через інтертекстуальні зв'язки з образами українського фольклору й літературної класики. Персонажі її

роману – мешканці табору переміщених осіб – вважають «лицарями світла» не тільки Ісуса Христа та Юрія Змієборця, але і запорожців-характерників, Козака Мамая, Григорія Сковороду, Тараса Шевченка. Самі ж вони – далеко не ідеальні й нібито зовсім не героїчні, але все-таки здатні протистояти злу і творити добро. «Таборовий злодюжка» Дмитрик починає змінюватися відтоді, як дух забитої корови спитав: «Дмитрику, чи ти добрий?» [3, с. 67]. На таборян полюють енкаведисти, щоб повернути їх додому і репресувати. Дмитрик, ризикуючи життям, рятує інших людей. П'яничка Стецько Ступалка перешкоджає замаху агента «радянщиків» на священника, а в пеклі відмовляється вдарити Мазепу й осквернити пам'ятник Шевченку, хоча чорти як нагороду за це обіцяли йому «спасіння». Втіленням абсолютного зла у «Романі про добру людину» поруч із чортами зображені енкаведисти та агенти «радянщиків», а знедолені і зацьковані таборяни у процесі протистояння їм підносяться до рівня «воїнів світла».

У романі «Слуга з Добромиля» Г. Пагутяк історичні реалії 30–40-х років ХХ ст. міфологізуються через алюзійний зв'язок із Біблією: «<...> рушники зривають і кидають собі під ноги люди, що їх звуть енкаведистами, хоч насправді то слуги Антихриста» [165, с. 10]. Про командира карателів селяни говорили, що «це сам нечистий, бо навіть куля його не бере» [165, с. 61]. Йому протистоїть головний герой роману – дхампір, який вбачає свою місію у тому, щоб «виправляти заподіяну кривду, пом'якшувати зло» [165, с. 64]. Зброєю цього ідеального «воїна світла» є чарівна мелодія, яка наводить сон. Фінал твору не містить однозначної розв'язки: «І вони вийшли, двоє слуг, один темний, другий світлий, а куди ніхто не знає» [165, с. 326]. Мабуть, це слід розуміти як символічне втілення вічного протистояння добра і зла.

Отже, всі розглянуті в цьому підрозділі твори органічно вписуються у контекст неоміфологічного напрямку. Проза Г. Пагутяк відзначається у цьому контексті не тільки типологічною відповідністю, а й оригінальністю авторської міфотворчості та художньої інтерпретації традиційної міфології.

1. 2. Жанрово-тематичний діапазон і стильові домінанти художньої прози письменниці

Щоби точніше визначити місце художньої прози Г. Пагутяк у континуумі неоміфологічної течії та вписати її у ширший літературний контекст, необхідна генологічна характеристика творів письменниці, адже, «жанр – це саме та ланка, що пов’язує твір зі світом літератури в цілому» [200]. Н. Копистянська відзначила, що «у самому понятті жанру поєднується змінне і стає. Жанр сталий як поняття загальнотеоретичне. Жанр змінний у безперервному історичному розвитку і національній своєрідності. Жанр неповторно індивідуальний» [98, с. 33]. Сучасні жанри «втратили канонічну суворість, стали гнучкішими, податливішими, відкритими для виявлення індивідуально-авторської ініціативи» [78, с. 45].

На наш погляд, процеси трансформації та дифузії жанрів не дають підстави говорити про наявність творів, жанрова природа яких не підлягає визначенню. Генологічну характеристику художньої прози Г. Пагутяк ми будемо поєднувати з тематологічною та поетикальною, оскільки «жанротворчими є і змістовні компоненти, і формальні у їх взаємодії та взаємозумовленості, що виникають у кожному жанрі по-своєму» [98, с. 28].

Дослідники пропонують різні, часом полемічні, точки зору на визначення жанрової природи творів Г. Пагутяк. Т. Тебешевська-Качак стверджує, що експериментальність художнього методу письменниці виявилася насамперед на жанрово-стильовому рівні. Вона дійшла висновку, що доробок Г. Пагутяк є «прикладом міграції, дифузії жанрових конструкцій у сучасній українській прозі, плюралізму культурно-стильових орієнтацій» [195, с. 52], а поліморфність їхньої жанрової структури виявляється у використанні «фрагментарного «потoku свідомості», специфічного хронотопу (як правило, тривимірного часу та двовимірного простору), композиційної мозаїчності та принципу кінематографічного монтажу» [195, с. 58].

Стверджуючи, що «для автора дуже важливо визначити «свій» жанр чи «свої жанри» [98, с. 11], Н. Копистянська зауважила: «Коли діє свідомий вибір, письменник може відображати це в заголовку, підзаголовку свого твору, що стає першою жанровою інформацією (яка часто потребує серйозної перевірки) для читача, критика і літературознавця, стимулом для наукових пошуків і орієнтиром для них» [98, с. 56]. У прозовому доробку Г. Пагутяк домінують романи й повісті. Письменниця зізнається: «Я й справді більше тяжію до великих форм <...>. Це тому, що написати одне оригінальне оповідання важче, ніж цілий роман» [214]. Навіть до першої її книги увійшли не малоформатні твори, а повісті «Діти», «Повість про Марію і Магдалину», «Лялечка і Мацько» та роман «Філософський камінь».

Г. Пагутяк, на нашу думку, дуже органічно виявляє свою творчу індивідуальність у жанрових формах історично-міфологічного і готичного роману, фентезі, антиутопії, міфологічно-історичної та філософсько-фантастичної повісті. Назвавши один зі своїх романів «Урізька готика», Г. Пагутяк ніби спонукала дослідників вживати вищезгаданий термін щодо деяких своїх творів. Як зазначає І. Качуровський, «з бігом часу, витворюється кілька нових розгалужень готичного жанру (на початку – надто широкого у своїх тематичних обсягах); насамперед відбувається розчленування двох головних його складників: таємниці – та жаху» [95, с. 186]. Так, наприклад, «Зачаровані музиканти» Г. Пагутяк можна вважати романом таємниці, оскільки в ньому естетика жахів і містики поступається енігматичності. Утім, на думку Н. Букіної, «Зачаровані музиканти» таки викликають асоціації з поетикою «чорних» творів: у них «окреслено визначальні риси готичного роману – фатальність і свободу волі», а також функціонують мотиви родинного прокляття й помсти, упізнавання, а ключові події відбуваються місячними ночами, їх супроводжують грім і блискавка [55, с. 95]. Г. Пагутяк маркувала цей твір як роман-феєрію. «Феєричність», «казковість» «Зачарованих музикантів» не суперечить віднесенню роману до розряду готичних (адже, за спостереженнями І. Качуровського, «виразної межі, котра

відділила б готичну літературу від звичайної казки, провести ніколи не вдається» [95, с. 183]), але все-таки готика є лише одним із компонентів створеного авторкою неоміфологічного художнього світу, в якому репрезентовані не тільки темні, а й світлі сторони буття.

Творчості Г. Пагутяк властива естетика ірраціонального, фантазійного, інтуїтивного, сновидного, тому слід визнати закономірним вплив на неї готичної літератури, проте варто наголосити і на тому, що традиційні атрибути готичних романів – покинуті старі будинки, занедбані порослі лісом чи чагарниками місцевості – у прозі Г. Пагутяк завжди наділені рисами психоаналітичних символів і семантикою архетипів.

І. Качуровський зауважив: «Помітне місце в готичній літературі займають упирі (чи вампіри), непоховані або «живі» мерці» [95, с. 187]. Цю прикметну рису готичної прози спостерігаємо в таких романах Г. Пагутяк, як «Слуга з Добромиля», «Урізка готика», а також у збірці «Захід сонця в Урожі», але її опирі мало схожі на міфологічних і готичних упирів. «До характерних рис сюжетної структури готичних новел і романів належить те, що англіїці передають одним словом *suspense*, а ми можемо передати описово: «напружене чекання – що ж буде далі?» – відзначив І. Качуровський [95, с. 190]. Реципієнтам творів Г. Пагутяк таке відчуття добре знайоме, проте психосоматичні ефекти горрору не є самоціллю письменниці, а у її творах для дітей персонажі демонологічного походження наділені, як ми вже відзначали, комічними рисами.

І. Качуровський указав на наявність ознак історичного та власне готичного роману в «Консуело» Жорж Санд [95, с. 192]. Подібну двоїстість жанрової специфіки спостерігаємо й у романі Г. Пагутяк «Слуга з Добромиля», що містить розділи з викладом темпорально маркованих історичних подій, а також частини з виразною готичною поетикою. Ми поділяємо думку Я. Голобородька: «У «Слузі з Добромиля» уводиться і регулярно підтримується хронотопова конкретика, що була лише пунктирно прописана у попередніх романах» [69], а також беремо до уваги визначення

науковцем жанрової специфіки цього твору: «Це радше містико-міфологічний роман з ефектом історичної глибини» [69]. На нашу думку, таке визначення можна застосувати і до «Зачарованих музикантів» та «Урізької готики», де, попри містичну атмосферу та наявність міфологічних персонажів, усе-таки зображені реалії конкретних епох: XVI ст. у першому романі та кінця XIX ст. – у другому. Втім, синтез різних жанрів помітний майже в усіх творах авторки. Наявність кількох «жанрових домінант» у текстах Г. Пагутяк відзначена Ю. Джугастрянською, яка відносить «Слугу з Добромиля» та «Сни Юлії і Германа» до фантастично-історичних романів, утім, маркуючи їх і як «готично-фантастичні» за типом письма [79, с. 44].

Беручи до уваги запропонований А. Гурбанською поділ романів на «гостро подієві, засновані на зовнішній дії», і «романи про духовну самостійність людини» [78], більшість творів Г. Пагутяк слід віднести до другої групи. Це можна підтвердити спостереженням Ю. Джугастрянської, яка підкреслює схильність героїв Г. Пагутяк «проживати життя у «внутрішньому» психологічному часі, відмінному від часу «зовнішнього» – подієво-фабульного» [79, с. 38].

К. Фрумкін стверджує, що «міфологія стає функціональною підсистемою сучасної фантастики» [209], а у прозі Г. Пагутяк це виявляється дуже своєрідно. На її думку, «жоден інший жанр літератури не піднімає нас так над буденністю, як фантастика. Бо фантастика – це реалізація одного з найпотужніших інстинктів – пізнання» [129]. Письменниця позиціонує історії з опирями й духами як цілком реальні: «І не вірити в опирів – це безглуздя, коли довкола про них розповідають діти й дорослі» [66]. Авторка називає місця, «де можна зустріти Чоловіка в чорному костюмі з блискучими гудзиками, <...> трьох чорних чоловіків і трьох чорних коней» [66]. «Усе незвичайне і чудесне» вона вважає дійсним, захоплюючи своєю вірою не тільки читачів, а й деяких науковців. Наприклад, Я. Голобородько стверджує, що «Королівство» та інші твори Г. Пагутяк «зовсім не фантазійна вигадка, і тим паче не суцільна фантастика, а припущення, що те, що є навколо нас,

може виявитися складнішим, ніж це видається; і що за видимим світом цілком може бути прихований світ невидимий, і тому, що він прихований, він може бути ще різноманітнішим, цікавішим і складнішим» [69].

Роман «Господар», який авторка визначила як антиутопію, можна зараховувати до «чистої фантастики» (за К. Фрумкіним). І. Качуровський оперує терміном «духова фантастика», протиставляючи її фантастиці науковій. Дослідник вказує на деяку спорідненість готичної літератури та «духової фантастики», «де діють надприродні сили – однак без моторошних жахів» [95, с. 188]. Вважаємо, що роман «Господар» належать саме до «духової фантастики», яка охоплює такі органічні для авторки різновиди, як філософська та соціальна фантастика. На нашу думку, фантастичне в антиутопії Г. Пагутяк досягає таких означених К. Фрумкіним ефектів: «ефекту реалізації абстракцій – дозволяє показувати складні соціальні, моральні чи філософські проблеми у зримому вигляді; ефекту ретроспекції – дозволяє співвідносити літературні сюжети з вічними, архетипічними образами» [209]. У романі «Господар» письменниця продовжує кращі традиції антиутопії у світовій літературі, зокрема, як ми довели у своїй статті [50], існує типологічна схожість між цим твором і антиутопією «Марсіанські хроніки» Р. Бредбері.

У повісті «Брат мій Енкіду» виразно помітні неоміфологічні доміанти. У ній переосмислений авторкою шумерський міф про Гільгамеша (Більгамеса) виконує сюжетотвірну функцію, а також лежить в основі всієї образної системи, але водночас зображено й відомі з наукових джерел історичні реалії, що дає підстави використати щодо цього твору жанрове маркування «міфологічно-історична повість».

О. Леоненко дійшла висновку, що «творчість Галини Пагутяк за своїми атрибутивними характеристиками можна віднести до містично-філософського фентезі, де «істинна реальність» постає як складна та багатозначна концепція буття, що вміщує не тільки звичні, але й «надзвичайні» шари, до яких мають доступ лише обрані» [106, с. 98].

І. Гречаник ідентифікує риси фентезі у романі «Королівство» [76]. Я. Голобородько воліє віднести цей твір до жанру казки, підкреслюючи, що «сама органіка казки вже передбачає конструенти пригод і пригодницької поетики», а «суто фантастичне начало в цьому романі представлено значно багатовимірніше, ніж пригодницьке», репрезентоване такими прийомами, як «перевтілення, сні-пробудження, мандри різними світами-просторами, сполучення чудесного, надзвичайного із повсякденним, узвичаєним» [69]. На нашу думку, наявність у творі казкових рис не суперечить ідентифікації його як фентезі. Адже, крім них, як довела І. Гречаник, у романі «Королівство» є і специфічно фентезійні риси.

Спробуємо пояснити функцію авторського жанрового індикатора «маленький роман» у підзаголовку «Радісної пустелі», звернувшись до поняття «романне мислення», яке, за А.Ткаченком, «означає масштабність, сконденсованість задуму, так би мовити, натяк на роман, що може міститися навіть у творах малої епічної форми» [196, с. 86]. Власним визначенням жанру Г. Пагутяк налаштовує реципієнтів на сповільнене вдумливе читання, спрямоване на осягнення її задуму.

Авторський жанровий підзаголовок налаштовує на таку рецепцію тексту, яка узгоджується з інтенціями митця. Утім, видавництва не завжди при маркуванні жанру зважають на це і не дуже дбають про точність термінології. Наприклад, «Гірчичне зерно» в періодиці опубліковано як роман, а в прозовій збірці – як повість. На нашу думку, цьому творові притаманні всі ознаки «маленького роману».

«Соловейко» має авторський жанровий підзаголовок «повість-балада». Т. Тебешевська-Качак обґрунтовує «баладний дух» твору тим, що вже з перших рядків виразно проступає трагічне начало [195, с. 52]. Попри те, що традиційно термін «балада» застосовується до ліро-епічної поезії, атрибутивні риси цього жанру актуалізовано й у повісті Г. Пагутяк: «драматизм сюжетного розвитку, застосування різних форм повторення, недомовленості» [108, с. 112]. Авторський жанровий підзаголовок повісті

«Гіркі землі» – «містерія» – налаштовує на «розкодування» містичних мотивів. Це зразок генеричного синтезу, що сягає родового рівня.

У деяких творах Г. Пагутяк, зокрема у «Книзі снів і пробуджень», спостерігаються ознаки літератури «потoku свідомості», яку деякі дослідники схильні розглядати поза межами родів і жанрів. Ми поділяємо думку В. Габора, що роман «Книга снів і пробуджень» написаний у жанрі дзуйхіцу, традиційному для японської літератури [64, с. 428]. Дійсно, у творі є канонічні ознаки цього екзотичного жанру: «щоденниковий характер випадкових нотаток» [244, с. 536], «автоматичність письма», «асоційованість з есе» [108, с. 277]. Інтуїтивну, «підсвідому» манеру письма Г. Пагутяк, відзначену В. Габором та іншими дослідниками, засвідчує й сама письменниця, називаючи її «спонтанною». В есеї «Рукави, вологі від роси» авторка з пієтетом згадує таких майстрів дзуйхіцу, як Сей Сьонагон і Кенко-хосі, які трактують свої твори «як записи вражень чи просто відчуттів» [163 с. 104].

Мала проза Г. Пагутяк репрезентована оповіданнями й новелами, які не завжди легко розмежувати. Так, у творах збірки «Захід сонця в Урожі» «Тебе спалить сонце» та «Містерія небес» деталізована оповідна манера поєднується з несподіваністю й напруженістю сюжету, властивими новелі. Цикл «Сім новел» відповідає канонам жанру, оприявнюючи такі атрибути новели, як «лаконізм, економність зображально-виражальних засобів» [108, с. 128].

Жанр твору в синтагматичному аспекті, як відомо, обумовлює тематика. Концептуально значущим для нас є підхід В. Халізева до класифікації літературної тематики. На думку дослідника, вона охоплює онтологічні й антропологічні універсалії, локальні культурно-історичні явища, а також явища авторського індивідуального життя в їх самоцінності [211, с. 56].

А. Артюх [9] і О. Карабльова [92] визначають тему самотності як одну з основних у творчості Г. Пагутяк. Погоджуючись із ними,

Ю. Джугастрянська підкреслює, що персонажі письменниці приречені на самотність – «феноменологічну, трансцендентну, маскулінну й фемінну» [79, с. 38]. Твори Г. Пагутяк для дітей, на думку дослідниці, мають «дві спільні тематично-композиційні риси: вже знайомий мотив утечі та самотність іншого героя. У цих книгах остання розкривається і як тема дитячої самотності у світі дорослих» [79, с. 46]. Відтак тему самотності можна розглядати як наскрізну для художньої прози письменниці.

Рання творчість Г. Пагутяк належить до 80-х років XX століття, тому висновки А. Гурбанської про українську повість зазначеного періоду можна екстраполювати на такі збірки письменниці, як «Діти» (1982), «Господар» (1986), «Потрапити в сад» (1989), і навіть на її доробок кінця XX – початку XXI століття. Науковець зазначає: «У центрі системи ідейно-тематичних констант української повісті 60-80-х років XX століття стоїть людина, яка осмислює трагічність свого статусу істоти, виокремленої з навколишнього світу й приреченої на відчуження, та шукає нової єдності з універсумом» [78, с. 102]. Як бачимо, увага фокусується на антропологічній тематиці, яка, на думку А. Гурбанської, включає в себе «власне духовні основи людського буття з їх антиноміями (відчуженість і причетність, гордіня і смиренність, готовність створювати або руйнувати, гріховність і праведність і т. ін.)» [78, с. 134]. На її думку, подібні засади «складають багатоплановий комплекс «вічних» тем, більшість з яких «архетипні», бо сягають ритуально-міфологічної давності (архаїки). Подібна грань художньої творчості характерна для літератур усіх країн та епох, вона виступає як центр творів або присутня в них імпліцитно, створюючи міфопоетичний підтекст» [78, с. 135].

І. Біла звертає увагу на розгортанні теми бездомності (варіанта теми самотності й відчуження) у таких творах, як «Філософський камінь», «Компроміс», «Гірчичне зерно», «Потрапити в сад», «Соловейко», «Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками» та ін. [19]. Означена онтологічно-

антропологічна тематика актуалізована в прозі Г. Пагутяк у кількох варіантах.

В. Халізеєв зазначив: «У своєму зверненні до вічних тем мистецтво виявляється спорідненим і близьким онтологічно орієнтованій філософії і вченням про природу людини» [211, с. 57]. Домінування в художній прозі Г. Пагутяк онтологічно-антропологічної тематики надає її творам філософського характеру.

Культурно-історична тематика посідає значне місце в кількох історично-міфологічних творах Г. Пагутяк: «Гірчичне зерно», «Слуга з Добромиля», «Сни Юлії і Германа», «Магнат» та ін. А. Артюх виокремлює в доробку письменниці твори «бібліотечної» тематики, прикметною ознакою яких є «наявність у системі дійових осіб образу писаря або хранителя Бібліотеки» [7, с. 50], а також письменника (наприклад, у повісті «Спалене листя»). Як ми вж відзначали, оригінально репрезентована тема книги як незнищеного джерела духовності у творах Г. Пагутяк для дітей (у романній дилогії «Королівство», «Книгоноші з Королівства» і казковій повісті «Втеча звірів, або Новий Бестіарій»).

Духовно-біографічний досвід автора у художній прозі Г. Пагутяк реалізований імпліцитно, оприявнюючись у вигляді автобіографічних маркерів, проаналізованих у нашій статті [26]. Письменниця фіксує екзистенційні рефлексії переважно в есеїстиці, яка допомагає наблизитися до розуміння її духовного світу, а відтак проникнути у деякі таємниці її художньої творчості. Утім, варто зазначити, що «Новий рік у Стамбулі» Г. Пагутяк маркувала як повість, але слід уточнити, що це твір лірико-психологічний, екзистенційно-сповідальний, майже безподієвий, з рисами і щоденника, й есею.

Деякі дослідники намагаються вписати Г. Пагутяк у літературний процес за діяхронним принципом. Так, В. Неборак вважає, що творчість цієї авторки – доказ того, що в Україні «все ще твориться модерністична галицька проза, чільним представником якої, до речі, був земляк Галини

Пагутяк Іван Франко» [127, с. 223]. Дійсно, як і галицькі модерністи, вона пише психологічну прозу, майстерно відображає місцевий колорит, своєрідно переосмислює гуцульський і бойківський фольклор, але все-таки активніше, ніж вони, трансформує традиційну міфологію та творить власну. Т. Гундорова, керуючись синхронним принципом, зараховує доробок Г. Пагутяк до зразків постмодернізму, хоча сама письменниця зазначає, що вислів «постмодерний дискурс» викликає в неї панічний жах [173]. На нашу думку, ця письменниця все-таки належить до неомодерністів, що ми спробуємо підтвердити конкретним аналізом її творів у наступних розділах.

Висновки з розділу 1

Порівняння прози Г. Пагутяк із творами представників неоміфологічного напрямку дає підстави для висновку не тільки про її асоційованість з цим мистецьким феноменом, а й про неоміфологізм як домінанту художнього світу письменниці. Зокрема, паралелі між текстами Г. Пагутяк і А. Мердок дозволяють провести оригінальну інтерпретацію авторками кельтської міфології, типологічна подібність мотивів та образів (зокрема мотивів спілкування людей з міфічними персонажами, образів Прекрасної Пані, Єдинорога та ін.). У творах української письменниці та Дж. Фаулза виявлено схожість в інсталяції мотиву «втечі від цивілізації» та міфологеми лісу, у міфологізації хронотопу. Типологічну подібність у розробці філософсько-релігійних мотивів відзначено в антиутопіях Р. Бредбері і Г. Пагутяк.

Наскрізні міфологізовані та символізовані образи лісу, саду, книги, бібліотеки, оригінальне переосмислення деяких персонажів міфології дозволяють констатувати близькість художніх принципів письменниці та Вал. Шевчука. Виявлено схожість в інтерпретації сучасної цивілізаційної кризи між її повістю «Смітник Господа нашого» та романом Ю. Винничука «Мальва Ланда», а також у створених ними фантастичних образах на основі архетипних матриць. З'ясовано типологічну подібність міфомислення

Г. Пагутяк і Т. Прохаська, що виявляється в авторських неоміфах Притулку, Королівства, Урожа, Добромиля та Ялівця, у новаторській інтерпретації образів «непрóстих», в екоцентричній спрямованості їхніх творів. Деякі міфологічні мотиви й образи у творах Г. Пагутяк, М. Матіос і Г. Вдовиченко генетично споріднені, оскільки походять з карпатського фольклору, але способи інтерпретації їх відрізняються. У прозі Г. Пагутяк домінує інтелектуально-філософський струмінь, що, зокрема, виявляється в активному переосмисленні традиційної міфології та авторській міфотворчості. Натомість творам М. Матіос та Г. Вдовиченко, зорієнтованим на «масового читача», притаманні простіші форми інсталяції міфології, а також особлива увага до гендерної проблематики, теми кохання та подібні атрибути суто фемінного письма. За характером світобачення і стильовою манерою Г. Пагутяк більше нагадує В. Вовк і Е. Андієвську, ніж письменниць «материкової» України.

Найбільш органічно талант Г. Пагутяк виявляється у жанрових формах, характерних для літератури неоміфологічного напрямку, причому в багатьох її текстах спостерігається наявність кількох жанрових ознак. Схильність авторки до неомодерністських художніх експериментів виявилася у створенні оригінальних жанрових модифікацій (повісті-містерії, різноманітних форм фентезі та романів з міфологічно-казковими компонентами тощо), у зверненні до такого екзотичного жанру, як дзуйхіцу.

Магістральними у творчості Г. Пагутяк є онтологічно-антропологічна та культурно-історична тематики, що охоплюють мотиви протистояння цивілізації та природи, самотності й відчуженості, духовної безпритульності, мистецтва загалом і книги зокрема. Авторка збагатила українську прозу екзотичною тематикою і створила власні міфологізовані та утопічні топоси.

РОЗДІЛ 2

НЕОМІФОЛОГІЗМ У МАЛІЙ І СЕРЕДНЬОФОРМАТНІЙ ПРОЗІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК

2.1. Міфологічні мотиви й образи в оповіданнях та новелах письменниці

Концентрація міфопоетичного в оповіданнях і новелах Г. Пагутяк настільки ж висока, наскільки виразні міфічні інтертексти в її повістях і романах, що спонукає нас до системного аналізу неоміфологічних тенденцій у всій художній творчості письменниці.

Міфоцентричність художньої прози Г. Пагутяк оприявнюється вже в назвах оповідань і новел, які вказують вектор тлумачення, налаштовуючи на використання архаїчних кодів для їх інтерпретації. Так, у новелі «Одного разу Вавилонська вежа...» алюзійний зв'язок із Книгою Буття актуалізує мотив боговідступництва людей, які у своїй зарозумілості запрагли досягти неба. В есеї «Вежа, яку будують згори» біблійний мотив набуває нового аранжування у зв'язку зі семантикою опозиції «верх–низ»: «Свою вежу до неба Кант почав будувати згори, а не знизу, і вона не розвалилась, як Вежа Вавилонська» [152, с. 147]. Відтак, нездатність пересічних людей побудувати вежу в такий спосіб тлумачиться Г. Пагутяк як неспроможність зрозуміти гармонію Всесвіту, втіленням якої є небо (верх).

У новелі «Дивись назад» сюжетотвірну функцію виконує готично маркований образ старого зіпсованого годинника, стрілки якого почали рухатися назад. Оскільки годинник символізує світовий порядок, то зворотний відлік часу актуалізує семантику хаосу. Зловісна символіка цього образу в новелі пов'язана з мотивом смерті: хлопчик «замкнувся в хаті і став приречено чекати повернення діда з цвинтаря» [152, с. 37]. Настрашений можливістю зустрічі з померлим, він «зірвав годинник зі стіни і щосили кинув ним об підлогу. Той розлетівся на безліч шматочків» [152, с. 38]. Загалом у творчості Г. Пагутяк помітні тенденції до переосмислення

міфосемантики образу годинника в готичному ключі. Наприклад, у романі «Компроміс» зміщення годинникових стрілок Артуром, який служить темним силам, символізує відлік часу в іншому вимірі. Образ антисвіту в повісті «Записки Білого Пташка» увиразнюється образом настінного годинника, «стрілки якого рухаються назад» [142, с. 119].

У фокусі новели «Хам, син Ноя» – коловорот життя з його одвічним поверненням: «У когось народився син. У когось поховали товариша сьогодні пополудні» [152, с. 39]. Картина похорону маленької дитини, що вперше з'являється в романі «Компроміс» й екплікується в есеї «Шлях півонії», увиразнює моторошну атмосферу новели ритуальною деталлю: «А попереду йде жінка з кошиком і розсипає рожеві пелюстки» [152, с. 40]. Переосмислюючи в такий спосіб фундаментальну архаїчну антиномію життя і смерті, Г. Пагутяк акцентує семантику абсурду. Алюзійний зв'язок назви новели з біблійним образом «Хама, сина Ноя, того, хто врятував невинні істоти від потопу» [152, с. 40], актуалізує мотив прокляття сина батьком, а також бінарну опозицію «гріховності–праведності».

У новелі «Знак» образ поля, на якому «серед острівця зеленої трави б'є невеличкий струмінь води» [152, с. 41], корелює з мотивом єднання з природою, що має архаїчні корені. Утомлена жінка охоплена бажанням піти до лісу, образ якого у прозі Г. Пагутяк наділений психотерапевтичними властивостями: «Піти б колись туди, лягти в траву і заснути!...» [152, с. 42]. В есеях письменниця часто акцентує потребу в контакті з природою як запоруки ладу у Всесвіті: «<...> людина й поле – обіцянка гармонії, раю» [163, с. 126]. Жінка з дитиною тлумачать з'яву трьох голубів як знак, що все в них буде добре. Таке прочитання орнітологічного символу узгоджується зі семантикою біблійного образу голуба. Алюзійний зв'язок образу птаха зі Старим Завітом і Євангелієм експліковано у «Книзі снів і пробуджень»: «Голубка, принісши маслинову гілку, сповістила про закінчення потопу. Якщо сюди залетить голуб, це означатиме майже те саме. Коли сниться голуб, це до щастя. «Будьте лагідні, як голуби, і мудрі, як змії» [147, с. 294].

У новелі «Втрата пам'яті» постає образ іншого світу, що протиставляється сірій буденності, яка доводить людей до такого збайдужіння, що вони не звертають увагу навіть на червоний дощ. Репрезентантом іншого світу виступає жінка у довгій сорочці, яка виводить чоловіка «через пролом у стіні на поле зеленого жита» [152, с. 44]. Просторові зміни супроводжуються часовими: «Брудного, зарослого, старого чоловіка нема. Є хлопчик, що сидить на межі й пересипає землю з однієї долоні в іншу» [152, с. 44]. У такий спосіб відбувається трансформація лінійного у властивий міфу циклічний час.

В оповіданні «Потонулі в снігах» постають образи трьох причинних: вічної дитини Баки, варіята Сороки й Касі, яка «тижнями ходила блудом» [152, с. 45]. Після смерті всі троє потрапили в Царство небесне, знайшли там Божу ласку й любов. Така інтерпретація образів юродивих корелює з потрактуванням безумства в Біблії: у першому Посланні до коринтян Павло називає мудрість світу цього безумством перед Богом. Відтак те, що видається божевільним для людей, може бути розумним в очах Господа. Семантику юродства Г. Пагутяк експлікує в есеї «Про божевільних і п'яниць»: «Їх ще називали блаженними. Вони жили як пташки, вони були беззахисні наче діти, наділені невинністю і добротою» [133, с. 118]. Образ дитини в Біблії пов'язується з можливістю потрапити до Царства Небесного. Таким чином, оповідання «Потонулі в снігах» – розгорнута ресемантизація біблійного мотиву.

Готичну атмосферу оповідання «Дім за рікою» генерує образ покинутого будинку, вбитий господар якого похований поруч – «під майже непомітним горбком землі» [152, с. 47]. Як зазначає В. Войтович, «хата була малим відтворенням Космосу, а тому мала чітку орієнтацію на сторони світу» [63, с. 557]. Відтак, образ хати в оповіданні Г. Пагутяк є проекцією космогонічного міфу: «Вікна дивляться на всі сторони світу» [152, с. 47]. Така семантика образу житла увиразнюється через асоціацію з образом світового дерева: чоловік, який збудував його, «пустив коріння в галицьку

землю» [152, с. 47]. Наявність горища у помешканні співвідноситься з космічним верхом, що в поєднанні з іншими частинами відображає трихотомічну вертикаль світового дерева. Образи нічийних коней, які пасуться біля дому, акумулюють демонологічну семантику, адже асоціюються з авторською міфологемою чорних коней, «що пасуться на цвинтарі під наглядом трьох чоловіків» із книги «Уріж та його духи» [171, с. 99]. В оповіданні оприявнюється характерний для готичної традиції образ дзеркала, в якому дівчина не бачить свого відображення: «А потім скло темніє і від грому розтріскується. Тріщини схожі на павутиння. <...> Павутиння обплутує їй лице і руки, що пташиними лапками виглядають з широких рукавів сірого костюма. Люстро розпадається остаточно, одна зі скалок лишається на підлозі» [152, с. 47]. Семантика цієї міфологеми пов'язана з паралельним світом, містична домінанта якого посилюється в образі дзеркала з тріщинами.

Назва оповідання «Як будували хату» скеровує вектор тлумачення у напрямку космогонічного міфу, адже «кожне житло є *imago mundi* і кожне будівництво повторює космогонію» [233]. У «Сентиментальних мандрівках Галичиною» Г. Пагутяк акцентує особливість дерев'яного будинку, що втілює зв'язок з природою: «Дерев'яна хата живе своїм життям, вона сама знає, що їй потрібно, сама себе лікує. Вона терпляча й лагідна до кожної істоти, що тулиться в ній узимку, навіть до найменшого жучка й гусіні» [164, с. 19]. Таку ж семантику екстрапольовано й на образ хати в оповіданні: «Нема кращої над дерев'яної хату: тепла, суха» [152, с. 50]. У повісті «Записки Білого Пташка» протиставлення образів «бетонної скриньки» і дерев'яного будинку, «де завжди сутінь від старого саду» [142, с. 137] актуалізує характерну для антиутопій опозицію «штучне–природне». Обов'язковим елементом будь-якої космогонії виступає сакральний центр, який в оповіданні втілений в образі печі. Така семантика образу пояснюється тим, що біля печі «через жертвоприношення, молитви та виконання ритуалів відбувалося спілкування людини зі світом богів та предків» [238, с. 73]. У

книзі «Уріж та його духи» Г. Пагутяк пов'язує семантику сакрального центру з персоніфікованим образом хати: «Якщо розібрати піч, хата руйнується, бо піч – то її серце. Тепле серце» [171, с. 95]. Небажання жінки покинути дім після смерті чоловіка і двох синів відображає зв'язок із родом, адже «хата – матеріальне і духовне осердя сім'ї» [63, с. 557]. Образ дверей у творі символізує межу між світом живих і потойбіччям: «Відкрилися двері: зайшов Юзьо. <...> Рипнули двері. Зайшов чоловік» [152, с. 50–51]. Небіжчики радили жінці не продавати хати: «То добре, як хто в ній житиме, а то розвалить і поставлять нову. Не буде тоді нашим душам спокою довіку» [152, с. 51]. Це відповідає фольклорно-міфологічним уявленням про хату як «місце перебування душ померлих» [63, с. 557].

У новелі «Числа живих і мертвих» актуалізовано міфосемантику чисел. На початку твору говориться про п'ятьох дітей, які були «як п'ять пальців на руці» [152, с. 52]. Оскільки це число в міфології «означає мікрокосм людини, цілісність людського буття» [82, с. 492], то регресивний рух від п'яти до одного може відображати поступову деструкцію мікрокосму. Після загибелі старшого сина на війні лишилося четверо дітей: «На кожен кут. В кожній кутині по дитині» [152, с. 52]. Г. Пагутяк інтерпретує семантику цього числа з оперттям на фольклорно-міфологічні джерела, актуалізуючи у ній космогонічну складову (чотири кути між чотирма стінами асоціюються з чотирма сторонами світу) і християнську символіку (мати дітей народилася четвертого серпня, коли біля церкви поставили дерев'яного хреста). Автобіографічний маркер убачаємо у вказівці на трьох дочок, серед яких героїня новели була наймолодшою. Г. Пагутяк акцентує зловісну міфосемантику числа два, пов'язану з парністю: «подвійні або здвоєні предмети, за повір'ями, могли принести нещастя» [82, с. 167]. Відтак, героїня новели висновує: «Число «2» – найгірше», бо за переконанням діда, в їхній хаті «не може жити по дві особи чоловічої статі» [152, с. 52]. Число один, яке в міфології наділене семантикою сакрального центру, в інтерпретації Г. Пагутяк асоціюється зі самотністю, яку відчуває людина перед смертю.

Цю семантику Г. Пагутяк актуалізує в есеї «Рукави, вологі від роси»: «<...> кожен вмирає самотньо, навіть коли знаходиться в обіймах найріднішої істоти» [163, с. 117]. У новелі оприявнюється символічний образ годинника життя, після зупинки якого «вступає в силу закон мертвих чисел: три, дев'ять, сорок» [152, с. 53]. Семантика цих чисел корелює зі смертю у християнській традиції.

У центрі оповідання «Міст і духи» – образ дерев'яного моста, який «був пасткою вночі і страхом удень, а у снах ніколи не вдавалося його перейти» [152, с. 54]. Інтерпретація цього образу Г. Пагутяк суголосна фольклорно-міфологічним джерелам, у яких міст вважався сполученням між світами: «Міст тепер належить духам води і землі, і перейти його можна лише раз» [152, с. 54]. В образах духів акцентовано демонологічну семантику: «Коли їм треба перейти на той берег, вони сідають на плечі людям, і ті, пронісши вантаж нечистої сили, слабнуть і потім помирають» [152, с. 54]. У книзі «Уріж та його духи» такі смислові акценти помітні в образах опирів, які «не раз перестрівали людей, змушуючи їх переносити себе через воду, бо самі не можуть ходити через міст» [171, с. 54]. Мотив переходу через річку, за який довелося заплатити серцем, розгортається в романі-фесрії «Зачаровані музиканти». В оповіданні «Міст і духи» плату серцем беруть за «перехід іншого мосту. Він там. Десь на заході. Срібний міст» [152, с. 55]. Таке потрактування образу узгоджується з протиставленням водойми міфологічній ріці смерті й перевізнику: «Це ж не Стікс, а дух отой не Харон» [152, с. 55].

У новелі «Відречення» Г. Пагутяк осмислює трагедію бойкині та її дітей, ресемантизуючи біблійну оповідь про зречення Петром Ісуса Христа. Мати жодним чином не виказала, що впізнала загиблих синів-бандерівців, і ніхто з односельців не зробив цього: «Такий великий був тоді страх» [152, с. 56]. Авторка акцентує: «Господь знає, що страх – то не смертний гріх, і сумно посміхається при згадці про Симона Петра і ту бойкиню» [152, с. 56]. Аналогізуючи образи бойкині та міфічної Ніоби, Г. Пагутяк увиразнює мотив

страждання через втрату дітей, закорінений в архаїчних текстах. Переосмислюючи мотив страху, Г. Пагутяк наголошує на його людській природі і притлумлює семантику гріховності, адже перед смертю сам Ісус апелював до Господа: «Боже мій, чому ти мене покинув?!» [152, с. 56]. Така інтерпретація цього мотиву характерна і для «Книги снів і пробуджень».

В оповіданні «Калинова сопілка», як і в «Казці про калинову сопілку» О. Забужко, ресемантизовано однойменну народну казку, ключовим у якій виступає мотив суперництва, закорінений у старозавітній історії про Авеля та Каїна. Казкові архетипи дідової та бабиної дочок утілено в образах сором'язливої Олі та її заздрісної подруги Нелі з неблагонадійної родини. Мотив суперництва реалізується як бажання Нелі принизити Олю перед хлопцями. І в казці, і в оповіданні ліс постає місцем драматичних подій. Таким чином, як і в уже проаналізованих творах, у «Калиновій сопілці» «не міфологічний образ чи сюжет підлягають інтерпретації, а сучасна дійсність і її герой інтерпретуються через призму архаїчного міфу» [175].

В оповіданні «Інша» міфологічний мотив перетворення людини на тварину транспоновано у сучасний контекст, представлений образами жінки та її чоловіка, що алюзійно пов'язує його з епізодом перетворення Цирцеєю на свиней супутників Одиссея. Семантика цього мотиву у світовій міфології та Біблії корелює з гріховністю і темними силами. В оповіданні Г. Пагутяк його можна пов'язати з домінуванням тваринного над людським в образі чоловіка: «<...> він свиня в краватці, костюмі, піжамахі» [152, с. 68]. В образі жінки прослідковується діалектика добра і зла: з одного боку, Бог вважає, що своїм праведним життям вона заслужила перебування в раю; з іншого – Диявол надає їй можливість повернутися «у світ, де панує хаос» [152, с. 69]. Із цим демонологічним образом корелює трансформований біблійний мотив спокуси: Диявол пропонує жінці вбити чоловіка, щоб не «стати по смерті голодним неприкаяним духом» [152, с. 69]. Жінка дивується, що Бог не побачив її інакшості: «Поки всі сплять, вона розбиває стіни, обриває плетиво електричних проводів, трощить двері, рве на клапті простирадла, роздирає

подушки» [152, с. 68–69]. Реактуалізуючи міфологічні мотиви й образи, Г. Пагутяк переосмислює взаємодію людського і тваринного начал у людині, боротьбу світла й темряви.

Мотив скінченності людського життя інтерпретовано в оповіданні «Бабина смерть»: у ньому зображено самотню хвору стару жінку, яка відмовлялася їхати до лікарні, хоч «у хаті було зимно й неймовірно брудно» [152, с. 70]. Фельдшерка переконувала бабусю обрізати коси, «бо з вошами в лікарню не пустять» [152, с. 70]. Небажання жінки стригтися у міфологічній площині можна пояснити тим, що волосся вважалося місцем перебування душі, акумулювало життєву силу [238, с. 413]. Відтак стрижка символізує бабину смерть: «Голова в неї хилилася з боку на бік, як у ляльки» [152, с. 71].

В оповіданні «Плач ріки Бистриці» головним постає персоніфікований акваобраз, наділений функціями наратора. У рефлексіях річки артикульовано опозицію вічного й тимчасового: протиставляється тривале життя водойми й «коротке жалюгідне існування людини» [152, с. 72]. Міфологема води оприявнює амбівалентну символіку, пов'язану з життям і смертю. З одного боку, у ній акцентується семантика першостихії, пов'язана з космогонічними міфами: «<...> сама вода вічна, бо вона не скута берегами і проникає повсюди. Безформне не має часу. <...> З нього Творець породжує безліч смертних форм, заздалегідь приречених на боротьбу і страждання» [152, с. 72]. З іншого боку, означено інфернальну семантику цієї міфологеми: «Ми, ріки, покірно сходимо у царство смерті, і поверх нас залишається пісок та пустеля» [152, с. 74]. Відтак, актуалізовано семантику знищення, властиву есхатологічним міфам: річка чулася «спроможною спричинити другий світовий потоп» [152, с. 73]. Розгортається ключовий для творчості Г. Пагутяк мотив втраченого світового ладу: «А люди тисячі років не змінювали способу життя, віруючи в доцільність всього суцього, а потім за мізерний час зневажили природу, яку шанували, і почали нищити, нищити...» [152, с. 72]. В оповіданні відображено релікти язичницького культу води: «Ще жила в них шаноба до ріки: <...> селилися вздовж берегів»

[152, с. 74]. Пов'язане з цим культом принесення річі жертв «у вигляді глиняних кружків, подоби Сонця» [152, с. 73] актуалізує в оповіданні міфосемантику священного шлюбу двох стихій. Образ дитини в колисці, віднесеної річкою, асоціюється з образом Мойсея, якого немовлям мати задля порятунку пустила в кошику водами Нілу. Образ річки, що «ніби мати, колисала її [дитину] на хвилях», реалізує семантику материнства води, експліковану Г. Башляром: «Вода несе нас. <...> Вода нас заколисує. Вода повертає нам образ нашої матері» [11]. Г. Пагутяк порівнює Пам'ять із водоймою: «Це теж океан з річок, що втекли під землю. І поверх них – каміння, пісок, забуття» [152, с. 74]. Таке ототожнення спирається на фольклорно-міфологічні уявлення про річку: «Вона символізує також течію часу, вічність і забуття» [63, с. 423].

В оповіданні «Потонула душа», присвяченому пам'яті Бориса Жданюка, есхатологічний мотив реалізовано через образ вимираючого села, у якому жили мати і брат-каліка покійного художника. Оскільки образ хати акумулює семантику родової пам'яті, то занепад будинку символізує зникнення роду: «У сутінках село щезало. Спочатку втонули покинуті хати. Потім ті, у яких ще жеврів вогник життя, і, врешті, зникла хата, котра ховала в собі останню картину й стіл, за яким збирався колись увесь рід» [152, с. 77]. Есхатологічний мотив в оповіданні увиразнюється через образи на полотнах померлого художника, який малював «заляканих, абияк вбраних людей з рідного села, що восени і навесні топилися в болоті» [152, с. 76]. Одна з картин відображає потойбічну семантику: «Намальовано чоловіка, якого витягають з землі люди в чорних костюмах <...>, а позаду – безлисте дерево, наче перед зимою» [152, с. 77].

У новелі «Сліпуче лице осені» мотив старіння людини корелює з міфосемантикою осені, що асоціюється з пізньою порою життя. В образах літніх чоловіка й жінки простежується алюзійний зв'язок із Книгою Екклезіяста, адже вони обоє усвідомлюють «наймарнішу марноту» всього. Кореляція зі старозавітним текстом увиразнюється образом кота Соломона,

що мешкав зі старим. Як цар Соломон ставить під сумнів «користь людині в усім її труді, який вона робить під сонцем» (Екклезіяст, 1:3), так і чоловік розмірковує про безглуздість праці, на якій змарнував свої кращі роки: «Я жив і не мав часу. Лише робота, робота, робота» [152, с. 78]. Жінка також шкодує за втраченими надіями на щастя разом із коханим. Вона присвятила своє життя скаліченому чоловікові, розуміючи мудрість слів із Екклезіяста: «Краще двом, як одному» (Екклезіяст, 4:9). Образ сонця, яке зайшло, символізує завершення земного шляху.

У циклі новел «Душа метелика» розгортається мотив недосконалості людського існування, семантика якого оприявнюється як утрата гармонійних зв'язків із природою. Ліричний герой розмірковує про вільне життя птаха і нездатність людини літати: «<...> а треба уподібнитись небесному птахові: подивитись на все згори і відчувати життя» [152, с. 81]. Оскільки «у первісних релігіях пташка символізувала душу» [171, с. 53], то мотив польоту може тлумачитися як духовне піднесення.

Г. Пагутяк багатогранно інтерпретує міфологему сонця, яка корелює з колообігом життя і природною рівновагою, що ми відзначили у своїй статті, присвяченій геліоцентричності міфопоетики української письменниці і творчості Б. Шульца [36]. Образ призахідного сонця, наскрізний у творчості Г. Пагутяк, реалізує семантику зв'язку з потойбіччям: «Хтось, приречений на смерть, кидає довгий погляд на омийтий дощем захід сонця» [152, с. 82]. В есеї «Рукави, вологі від роси» письменниця експлікує семантичну домінанту образу призахідного сонця: «Воно примиряє з темрявою життя» [163, с. 98]. Пов'язані з міфологемою сонця архетипні образи світла й тіні інтерпретуються через зв'язок із рослинною символікою: «Бо лопух – тінь, а рум'янок сонце. Тисячу років квітчають ними стіни наших осель, щоб не образити світло і тінь» [152, с. 82]. Семантика сутінків тлумачиться як «повна рівновага світла і тіні» [152, с. 83]. Г. Пагутяк постулює пріоритет рівноваги над досконалістю: «Природа знає, що в досконалості її смерть, а в рівновазі – життя» [152, с. 83].

Закорінений у Біблії мотив згубної незрячості актуалізовано і в «Душі метелика»: «Треба мати дуже добрий зір. Мало хто з людей здатний бачити» [152, с. 84]. Уміння помічати «шляхи маленьких істот» [152, с. 83] у творчості Г. Пагутяк розвинене до надчутливості: «треба розмовляти тихо, щоб не почув дощ», «не треба сердитись на вітер», «офіруймо присмерку тишу й нерухомість», «біймося за комах» [152, с. 84]. Акцентуючи важливість гармонійного співіснування, письменниця декларує рівність усіх Божих творінь: «Щастя – просто бути у злагоді, хай ти дерево, травинка, жабка чи цвіркун» [152, с. 84]. Разом із тим артикульовано семантику людської недосконалості, спричиненої втратою відчуття єдності зі Всесвітом: «Як все-таки добре не бути людиною. Важко знайти більш неприроднішу істоту» [152, с. 85].

У новелі «Тебе спалить сонце» міфологема сонця пов'язана з образами духів. Актуалізоване у творі табу щодо полуденного сонця письменниця пояснює у книзі «Уріж та його духи»: «Серед дня теж буває ніч – час духів. Десь від полудня до третьої години. <...> Духи землі, повітря, води заволодівають простором довкола села» [171, с. 26]. В українській міфології зловісна семантика сонця корелює з демонологічними образами полудниць, «втіленням яких є сонячний удар» [63, с. 384]. Містичності новелі додає моторошний образ «старої баби, замотаної в чорну хустку» [152, с. 85], яка наполегливо радить хлопчикові «вернутися, як сонце стане між першою і другою горою» [152, с. 85]. З мотивом поклоніння природі корелює такий епізод: «Малий стає навколішки перед грядкою з кропом, наче молитися» [152, с. 34]. Авторка вважає рівноправність усіх істот запорукою світової гармонії та стверджує, що кожна з них має душу: «Безліч спраглих душ роїлось довкола дитини, котра непорушно лежала на окам'янілій землі, мертвих і живих душ: мишей, жаб, коників, птахів, гусениць, жуків, метеликів, мушок» [152, с. 35]. Міфологеми сонця й води мають семантику бінарної опозиції «смерть–життя»: «Сонце було його ворогом, вода – спокусою» [152, с. 35]. Відкритий фінал новели сугестує можливість

трагічної розв'язки: «Сонце терпляче його очікувало, спинившись між першою і другою горою, а зголоднілі риби кусали за литки...» [152, с. 35]. Духи води з'являються на річці ополудні в оповіданні «Ранок без вечора».

У новелі «Містерія небес» осмислюються проблеми самотності, добра і зла крізь призму християнських образів і мотивів. Антитеза небесного й підземного світів постає через протиставлення образів ангела й підземного світу електрички, «населеного незрячими, байдужими і втомленими напівлюдьми-напівгвинтиками пекельної машини» [152, с. 32]. У творі відчутне відлуння Одкровення Іоанна Богослова: «<...> з'ява ангела в метро була пересторогою всім нам» [152, с. 32]. Сакральній семантиці образу ангела, випромінюваному ним світлу протиставляється гріховність і темрява міста, «де його вважають за божевільного, а не за спасителя» [152, с. 32]. Це осередок «безликої юрби», серед якої немає нікого, гідного з'яви ангела з «чистими та ясними очима»: «Хто насмілиться заговорити до нього, не маючи золотих слів і золотого серця?» [152, с. 32]. Мотив самотності набуває апокаліптичного аранжування також у зв'язку з образом героїні-оповідачки, яка «пішла назад з безлюдного поля до безлюдного дому з наглухо зачиненими вікнами» [152, с. 33].

В оповіданні «Видіння Орфея» міфологічний мотив мандрів розгортається через образ музиканта-флейтиста, який у своїй візії потрапив до населеного тваринами світу, замкненого у стінах багатоповерхівки. Цей мотив ремінісцентно пов'язаний із давньогрецьким міфом про Орфея. Як і в претексті, в оповіданні Г. Пагутяк музика виступає медіатором між світами і є частиною обряду переходу. З цим образом корелює опозиція «космос—хаос»: якщо музика здатна упорядкувати довкілля, то її зупинка веде «в гідке провалля дисгармонії» [152, с. 30]. Образ музики також актуалізує опозицію «духовне—тілесне»: у видінні перед флейтистом постають «тлінні тіла, котрі є притулками безсмертних душ, тимчасовими і недостойними. Під дією <...> музики душі вилущувались із тих притулків і, наче метелики, пурхали довкола Орфея» [152, с. 30]. Семантика мотиву втраченого світового ладу

артикульована у словах лева: «Безтурботність – ось за чим тужить людина, відколи порвала з природою» [152, с. 30–31]. У зв'язку з образом Орфея цей мотив реалізується як бажання потрапити в сад. Проектуючи міфологічний мотив туги Орфея за коханою Еврідікою у площину сучасності, Г. Пагутяк ресемантизує його як мотив туги людини за втраченою гармонією.

В основі оповідання «Кров і піт вигаданого світу», що виступає інтертекстом «маленького роману» «Радісна пустеля», – антитеза реального і вигаданого світів. Топос реального світу, репрезентантом якого є хлопець, акумулює семантику дисгармонії, згубного впливу цивілізації на природу: «За розширення траси поплатилися життям старі яблуні й зовсім молоденькі деревця; зрізали й величезний клен без жодної сухої гілочки» [152, с. 20]. З образом вигаданого світу пов'язаний образ дівчини, через який реалізується семантика злагоди з природою. Мотив самотності корелює з топом острова: «<...> живе сама, як на острові» [152, с. 20]. Оскільки в міфології «острів символізує надійну убезпеченість від моря хаосу» [63, с. 351], то світ, у якому мешкає дівчина, асоціюється з космосом, у якому «все є <...> – і ліс, і річка, і гори, і полонини» [152, с. 21]. Бінарна опозиція «смерть–воскресіння» актуалізує в оповіданні мотив ініціації, пов'язаний із образами хлопця й дівчини. Як і в повісті Дж. Фаулза «Вежа з чорного дерева», у творі Г. Пагутяк чоловічий персонаж асоціюється з образом лицаря: «<...> треба було встати дуже рано, зі сходом сонця, як і належить справжньому лицареві, шукачеві» [152, с. 20]. Образ дівчини в оповіданні втілює архетип принцеси, яка потребує порятунку «від небезпеки, що їй загрожує» [152, с. 20]. Властива неоміфологізму дегероїзація культурного героя в інтерпретації Г. Пагутяк реалізується як неспроможність хлопця здійснити ініціаційний перехід у світ чоловіків: дівчина виходить заміж за іншого, бо її коханий «здатний любити лише на відстані» [152, с. 22]. Письменниця трансформує весільний мотив, що ототожнюється з ініціаційним випробуванням [120, с. 23], акцентуючи в ньому семантику смерті: «Гримнула музика. Зненацька, ніби на похороні. <...> Почав танцювати, і цей танець був довгий, як

вічність, поверх котрої він не міг заглянути і побачити кохану в білому платті й чорному серпанку» [152, с. 23]. Така інтерпретація суголосна фольклорно-міфологічному мотиву нещасливого кохання.

В оповіданні «Потрапити в сад» міфологічний мотив мандрів розгортається через образ головного героя – хворого на епілепсію Грицька, який грає і співає у приміських поїздах. Подумки він порівнює себе з Григорієм Сковородою. Приятель Микола називає Грицька «блаженим». Образ цього мандрівного музиканта асоціюється з образами юродивих, шанованих у християнстві через подібність до дітей. Співвіднесеність із образом Сковороди увиразнюється топосом саду, до якого мріяв потрапити Грицько: «Увійде в сад, ляже в сплутану духмяну траву, притулиться щогою до землі-матінки» [152, с. 15]. Така інтерпретація актуалізує мотив туги за втраченим раєм. Називаючи сад прообразом раю в есеї «Про квіти, дерева й ліси», Г. Пагутяк експлікує семантику цієї міфологеми: це – «місце приятного спілкування людей, рослин і звірів, їх повного взаєморозуміння. Сад – ідеал, якого потрібно досягнути» [152, с. 93].

У новелі «Двісті років тому в Урожі...», що розпочинає цикл «Сім новел», ідеться про майстра-будівничого церкви, який пожартував із хлопом на фірі, зачарувавши його коней. Щоби зняти чаклунство, порадили «розбити фляшку пива об дишло» [152, с. 57]. Падіння майстра з дзвіниці Г. Пагутяк пояснює у книзі «Уріж та його духи»: «<...> смерть його не була нещасним випадком, а наслідком протидії одних чарів іншим» [171, с. 35]. Письменниця згадує про архаїчний «страх перед людьми, що мають справу з залізом – ковалями і теслями» [171, с. 35]. В. Войтович пояснює природу цієї емоції приналежністю «ковалів до «жрецької» сфери, оскільки для праслов'янського світу первісне «kowati» означало мистецтво взагалі, зокрема магічне» [63, с. 231]. Тож у сюжеті новели Г. Пагутяк ресемантизує мотив чаклунської сили, пов'язаної з міфологемою небесного вогню.

У новелі «Золота чаша» письменниця оригінально інтерпретує мотив спокутування смертного гріха, що реалізується через образ жінки, яка

втопила туркеню і забрала її мішок зі скарбами. Відтоді жінка прирекла себе на довічну муку: вбита туркенья тривожила її у снах і видіннях, не давала спокою вкрадена золота чаша. Семантика боротьби сакрального й демонічного оприявнюється в мотиві спокуси дияволом, який намовив жінку спалити церкву, де зберігалася чаша. Мотив спокутування гріха в інтерпретації Г. Пагутяк акумулює семантику неминучої розплати за скоєний злочин: «І збагнула тоді нещасна, що не вернеш вдіяного» [152, с. 58].

Новела «Підманули Галю...» алюзійно пов'язана з народною піснею. У творі Г. Пагутяк постає моторошна візія полум'я, у якому горить олень, а потім жінка, «прив'язана до сосни косами» за скоєний гріх: «<...> вкинула своє дитя у воду, бо не знала, чиє воно, але знала, що воно було мертве, і поросле шерстю, як звір» [152, с. 58]. Образ жінки, яка вийшла з пологового будинку без сина і хоче притлумити душевні страждання фізичним болем, встромивши руку у вогонь, корелює з мотивом спокутування гріхів у пекельному полум'ї.

У новелі «Панна з жовтим волоссям» мотив дикого весілля розгортається як видово весільного поїзда з молодою – «панною з жовтим розвіяним волоссям у старовинному строї» [152, с. 59]. З цим мотивом корелює міфологема вогню: «<...> вогонь, ніби мав ноги, побіг вслід за весіллям» [152, с. 59]. Як і в однойменному есеї з книги «Уріж та його духи», у новелі «Панна з жовтим волоссям» письменниця встановлює зв'язок між автобіографічним матеріалом і міфопоетикою прози, акцентуючи рудий колір свого волосся: «У нікого в роду не було такого волосся. Воно з'явилося з дідової пам'яті про панну-молоду, чий привид пронісся над нічним багаттям, чия неспокійна душа живе, можливо, в моєму тілі, і рветься, шукаючи один їй відомий притулок серед ночі» [152, с. 59]. Таким чином, образ загадкової панни, семантика якого найбільш виразно артикульована в романі-фесерії «Зачаровані музиканти», можна вважати не тільки пов'язаним із кельтською міфологією, а й автобіографічно маркованим.

У новелі «Світ варварів» постає образ антигуманного соціуму, від якого втекли старий чоловік і молодий хлопець. Образ лісу, в якому вони знайшли притулок, оприявнює семантику, пов'язану зі «символікою жіночого начала або Великої матері» [96, с. 289]: взимку втікачі ховалися глибоко в листі, «підібгавши коліна до грудей, як немовля в матиному лоні» [152, с. 59]. Відчуваючи, що їм немає місця у варварському світі, чоловік і хлопець стали жити в лісі. Семантика мотиву пошуку втраченого раю реалізується як возз'єднання з природою: узимку їм снилось «те, що снилось деревам: спів птахів, котрі навесні повертаються додому» [152, с. 60]. До цього мотиву авторка звернулася і в романі «Зачаровані музиканти».

У новелі «Інші» зображено представників «паралельного світу», з яким чоловік вступив у контакт. Образи «інших» наділені демонологічною семантикою: «То були ущербні істоти: або злі, або вироджені, або зруйновані. <...> їхні тіла не випромінювали тепла і не мали тіні» [152, с. 61]. Зображуючи психосоматичні ефекти зустрічі з іншими, Г. Пагутяк згущує готичну атмосферу твору: «<...> холодний піт з'являвся на чолі і серце починало страшенно гупати» [152, с. 60]. Образ річки акумулює семантику межі між світами: «Чоловік не міг йти через воду, бо була вже в розпалі осінь, хоч на тому березі було спокійніше <...>. Він відчув, що для нього закритий доступ у той прекрасний світ, що він залишається з іншими» [152, с. 61]. Топос «прекрасного світу» на іншому березі письменниця експлікує в есеї «За Дунай»: це країна, «де немає печалі й горя, де живуть ті, хто прагне бути вільним і ближчим до неба» [171, с. 56].

Хронотоп новели «Уже так більше не буде» пов'язаний із автобіографічно маркованим топонімом – селом Залокоть, образ якого «космізується»: «Величезна гора, над якою опівдні зависає сонце, а сходить воно за меншою горою, а заходить за нашою хатою» [152, с. 61]. Образ літака актуалізує мотив польоту, міфосемантика якого пов'язана з піднесенням духу: «О, якби той літак був такий великий, що вмістив би усіх людей

Залокотя, псів, котів, корів, кіз, коней, щоб вони хоч раз в житті побачили своє село і свої гори, як бачать їх птахи!» [152, с. 62]. Відтак, образ літака у неоміфологічній площині оприявнює семантику медіатора між земним і небесним світами.

Таким чином, у новелах і оповіданнях Г. Пагутяк ознаки неоміфологізму простежуються в реактуалізації і ресемантизації архаїчних значень міфологічних мотивів і образів, спрямованих на переосмислення важливих для авторки феноменів сьогодення у контексті вічності. Статусу наскрізних у неоміфі письменниці набувають міфологеми саду, сонця, ріки, які організовують часопросторові зв'язки у її творах, забезпечуючи вихід за межі актуального хронотопу й повернення до міфічних прецедентів. У малій прозі Г. Пагутяк сучасний зміст відображає розбудову художнього світу за ключовими законами міфомислення, що спираються на бінарні опозиції. Безіменність героїв її неоміфів можна тлумачити як акцентуацію зв'язку з доперсональними архетипами. Таких висновків ми дійшли й у своєму дослідженні [33].

2.2. Міфічні інтертексти у повістях та «маленьких романах» Галини Пагутяк

Сюжет повісті «Діти», який Г. Пагутяк називає «першим творчим видінням» [164, с. 179], алюзійно пов'язаний із християнським космогонічним міфом, проте в його інтерпретації письменниця використовує характерний для неоміфологізму прийом «декосмізації і переносу акцентів з креації космосу на створення героя» [175]. Як і в Книзі Буття, образи хлопчика (чоловіка) та дівчинки (жінки) спочатку безіменні, а потім автор-деміург нарікає їх, увиразнюючи співвіднесеність із претекстом: «Хлопця я назвала Адамом – дівчину Євою. З них почалася історія» [141, с. 22]. З розвитком сюжету семантика космогонічного міфу трансформується у символіку есхатологічного міфу, що виявляється у знищенні створеного світу

війною. Космос руйнується, а його місце заступає «якийсь страшний моторошний хаос» [141, с. 24].

Використання письменницею демінутивно-просторічних форм імен головних героїв (Адась і Євка) і їх функціонування у тексті побутового змісту виступає ознакою «профанізації чи десакралізації» [124, с. 30] архетипних біблійних образів. У міфологічному контексті дитинство асоціюється з блаженством початку, з райським станом. Втрата раю дитинства у повісті осмислюється у двох площинах: спочатку його руйнує війна, а потім Адась і Євка дочасно переходять у світ дорослих, позбуваючись початкового блаженства вдруге.

Одним із ритуально-міфологічних мотивів у повісті «Діти» є танець Євки з Адасем, що символізує початок ініціації, кульмінацією якої стане їх одруження. Шлюб юних героїв концентрує ознаки абсурдності світу, в якому «вони розігрують разом зі своїми матусями безглузду комедію» [141, с. 39]. Разом із тим така інтерпретація перехідного мотиву свідчить про десакралізацію архаїчної семантики цього акту. Завершення ініціації через примирення з новою роллю відображене в награванні Адасем мелодій Мендельсона.

Г. Пагутяк переплітає у творі профанний (лінійний) час і міфологічний (циклічний), коли у післямові говорить про можливе повторення історії «в тому самому місті, де жили колись Адась і Єва. Можливо скоро в ньому з'являться ті й не ті Адась і Євка» [141, с. 60]. Письменниця проектує майбутнє, в якому нові Адась і Євка збережуть свою особливу любов, цвіт якої зможе перетворитися на плід: «і в них народяться прекрасні діти, довірливі, щирі, чесні» [141, с. 60]. У такому фіналі повісті оприявнюється семантика міленарного міфу.

У «Повісті про Марію і Магдалину» алюзійний зв'язок із євангельськими образами окреслюється вже у назві, що налаштовує реципієнта на авторську інтерпретацію біблійних мотивів святості і гріха, народження й воскресіння. Як і в повісті «Діти», використання асоційованих

із сакральними текстами імен у побутовому контексті призводить до десакралізації семантики архетипних образів Марії і Магдалини. Одна з героїнь – самотня 27-літня бібліотекарка Марія – веде майже аскетичний спосіб життя, що лише позірно співвідноситься зі святістю. Дівчина збудувала довкола себе своєрідний «монастир» із хибних уявлень, ховаючись від світу за муром пуританського виховання. Образ Марії у християнській традиції символізує божественну природу материнства, але однойменний персонаж у повісті Г. Пагутяк корелює з мотивом гріха, адже дівчина була самотньою і не мала дітей: «Бо так споконвік велось. Що жінка має нести в собі сім'я нового життя, що найбільший гріх і найбільша кара, коли її лоно безплідне й порожнє» [161, с. 110]. Така художня інтерпретація мотиву суголосна семантиці, закоріненій у сакральному претексті: Євангеліє оповідає притчу про прокляття Ісусом смоківниці, яка не давала плодів. І, навпаки, у Біблії здатність жінки до народження ототожнюється з Божим благословенням. Трансформуючи символіку біблійного образу, Г. Пагутяк передусім акцентує в повістевому образі семантику розплати за порушення природного призначення.

Євангельська Магдалина першою побачила воскреслого Ісуса Христа. Г. Пагутяк пов'язує біблійний мотив воскресіння з образом однойменної героїні повісті в іншій семантичній площині: не зазнавши щастя народити дитину, стара Магдалина воскресає як жінка, коли по-материнськи приймає Марію з її немовлям. Семантика мотиву воскресіння увиразнюється, коли письменниця змальовує життя самотньої жінки, чи не єдиною втіхою якої були поїздки до села: втомившись від тяжкої роботи, вона прагла радості відпочинку, «воскресаючи для іншого свята, вічного і незмінного спокою» [161, с. 74].

Мотив любові чоловіка і жінки оприявнює в повісті сакральну семантику попри позашлюбні стосунки героїв: молода закохана Магдалина «ходила, ніби свята, легко й гордо» [161, с. 109]. Прикметно, що коханого чоловіка, який відмовився від Магдалини через її нездатність народити

дитину, звали Петром, що алюзійно пов'язується з однойменним біблійним образом, наділеним семантикою зречення.

Марія ім'я Магдалини асоціює з біблійною екс-блудницею. Співчуття людей до Магдалини насправді межувало з осудом, на який приречена в суспільстві самотня бездітна жінка. Гріх і святість як ключові категорії християнської етики по-своєму тлумачить Марія після стосунків із Дмитриком: «Грішна Марія намагалася привести себе в нормальний вигляд, тобто стати такою ж скромницею, якою була раніше» [161, с. 123]. Образи обох жінок Г. Пагутяк наділяє християнським чеснотами: Магдалина «страх як жаліла калік всяких, дітей, сиріток, звірину бездомну» [161, с. 84], Марія також «дуже любила тварин» [161, с. 86]. Відтак, семантика образів Марії і Магдалини акумулює діалектику гріха і святості.

Образ села, за яким тужить Марія, корелює з мотивом утраченого раю: «Село було для неї, неначе казка, і таким же далеким» [161, с. 77]. Молода жінка відчуває біль від того, що не зможе знову повернутися в «райський стан» – стати «дитиною, зачарованою всім на світі» [161, с. 78]. Туга за втраченим раєм прочитується у рефлексіях Марії про омріяне майбутнє для своєї дитини: «<...> моя дитина народиться сонячного дня і п'ять років не бачитиме нікого, крім, лагідних людей, звірів, лісу й квітів» [161, с. 128].

Сакралізація образу матері виявляється у використанні Марією прописної літери у звертанні на «Ти» в листі до мами, адже саме так у євангельських текстах апелюють до Бога. Сакральна семантика материнства увиразнюється через актуалізацію мотиву очищення: «Дитина принесла Марії очищення. Вона вірила в свою чистоту, не могла інакше зробити» [161, с. 131]. Водночас свої стосунки з Дмитриком і вагітність Марія сприймала як гріхопадіння, а не як благословення, що призвело до переживання нею болісних внутрішніх конфліктів і виснажливих душевних дисонансів.

Таким чином, у повісті «Діти» та «Повісті про Марію і Магдалину» Г. Пагутяк використала біблійні інтертексти, актуалізувала алюзійні зв'язки зі старозавітними і євангельськими образами та мотивами. Зберігаючи

ключову семантику біблійних міфологем і архетипів, письменниця в їх проєкціях на сучасність застосувала неоміфологічні прийоми декосмізації та десакралізації.

У казці «Лялечка і Мацько» Г. Пагутяк реалізує один із пріоритетних принципів неоміфологізму – ототожнення уявного і реального світів: хлопчик Лялечка вигадує собі друга-лиса, образ якого алюзійно пов'язаний із відомою казкою І. Франка, «Маленьким принцом» А. де Сент-Екзюпері та фольклорно-міфологічним бестіарним образом. Тут чи не вперше у прозі Г. Пагутяк окреслюється мотив відновлення й збереження світового ладу, що в подальшій творчості письменниці набуде статусу магістрального. Цей закорінений у міфах про «золотий вік» мотив є проєкцією мотиву туги за втраченим раєм. Для історії про дружбу хлопчика з лисом письменниця обрала жанрову форму казки, бо «у казках розмовляє усе, щоб нагадати нам про родинні зв'язки з природою» [133, с. 90].

Зображуючи світ тварин, письменниця в алегоричній формі розкриває проблеми сучасного їй суспільства, якому властивий «застій, духовний і фізичний» [154, с. 150]. Увага Г. Пагутяк зосереджується на шкоді, яку люди завдають природі: гербіциди «просто з літака сиплють» [154, с. 176]. Серед хвороб цивілізації авторка акцентує хабарництво і приятелізм, які здатні перетворити злагоджений космос на некерований хаос.

Образ сонячної галявини, про яку лис «мріяв довгими зимовими вечорами, яку безперестанку згадував у розмовах з Лялечкою, на якій у хвилини розпачу хотів стати зеленим кущиком» [154, с. 204], – одне з утілень інваріантного топосу острова у творчості Г. Пагутяк. Хлопчик сприймає галявину як місце, куди можна втекти від непорозумінь із дорослими. Сонячна галявина в інтерпретації Г. Пагутяк – це чистий світ дитинства, туга за яким виступає емоційною домінантою багатьох творів письменниці.

У казці для дітей і дорослих Г. Пагутяк самотньо осмислює архетип Митця, мотив його протистояння безликій масі та призначення Креатора, що полягає у «прагненні нести світло істини» [154, с. 180]. Письменниця адаптує

дорослу тему творчості як «культурософської колізії» [51, с. 15] до дитячого сприймання, застосовуючи традиційні для народної казки бестіарні образи: «<...> в кожній непересічній особистості вважали загрозу цілому лісу, де тільки їли, спали й плодилися, від чого ставало все тісніше» [154, с. 151]. У «Лялечці і Мацьку» інтертекстуальні вкраплення народної та літературної казок виявляються насамперед у тому, що образів лиса атрибутуються хитрість і здатність до перевтілень.

У «маленькому романі» Г. Пагутяк «Філософський камінь» розгортається мотив духовної кризи суспільства, інтерпретація якого алюзійно корелює з біблійним образно-мотивним матеріалом. У виокремлених композиційно «нотатках пенсіонера» охоплені консумеризмом люди постають служителями речей – мамони, зраджуючи тим самим справжні цінності. Євангельська семантика образу мамони як земних благ протистойть божественному, проектує в романі Г. Пагутяк опозицію «матеріальне–духовне». Образ філософського каменя протиставляється образу міщанського каменя, який «перетворював весь світ на речі» [174, с. 248]. Пенсіонер прагне віднайти протиотруту згубній дії міщанського каменя, пов'язаного з «диявольським духом» [174, с. 248]. У «розповіді очевидця» образи меркантильних людей корелюють із євангельським мотивом спокуси: «А ті, хто має мету розбагатіти, потрапляють у пастку й піддаються спокусі та багатьом безумним і шкідливим бажанням, які ведуть до знищення і загибелі. Бо любов до грошей — це корінь усілякого зла» (Перше послання до Тимофія, 6:9–10). Рабське служіння облудним цінностям і захланність сугестують уявлення про «останні дні», описані в Біблії. Відтак, у романі оприявнюється есхатологічний мотив: один із героїв твору говорить про кінець світу, який «настане скоро... Дуже скоро!» [174, с. 300]. Мотив загибелі світу увиразнюється через фольклорно-міфологічний образ білого коня, семантика якого пов'язується зі здатністю передчувати смерть, а білий колір у даному контексті потрактовується як ознака потойбічних істот [178].

У романі «Філософський камінь» розгортається міфологічний мотив мандрів, що реалізується як утеча від незатишного, переповненого непотребом, світу. Г. Пагутяк актуалізує двовекторність семантики цього мотиву, спрямованого у внутрішню і зовнішню площини: для «подорожнього», який утомився від зайвих речей, мандрівка означала пошук справжніх сенсів, а «дорога, простір робили все дріб'язковим і неважливим» [174, с. 298]. Мотив мандрів у романі асоціюється з образом гомерівського Одиссея. Алюзії на такі традиційні образи, як Дон Жуан і Дон Кіхот, редукуються до інтертекстуальних маркерів. У цьому сенсі доцільно звернутися до концепції Є. Мелетинського, який атрибує «вічним образам», створеним літературою XVI–XVII століть, статус міфологічних парадигм для наступних генерацій письменників [121]. Науковець пояснює цю позицію на прикладі образу Дон Кіхота, який, служачи прообразом диваків в англійському романі, має «свої архаїчні корені в образах різноманітних «мудрих безумців» і навіть казкових «дурнів» [121].

Фінал твору глибоко символічний: загибель зайця під колесами автомобіля концентрує семантику знищення природи збайдужілим технізованим суспільством. Таким чином, розвиваючи мотив духовної кризи сучасної цивілізації, Г. Пагутяк ресемантизує есхатологічний мотив, мотиви гріха і спокуси, закорінені в біблійних текстах. Походження інтерпретованого письменницею образно-мотивного комплексу подорожнього і мандрів також сягає міфологічної архаїки.

В антиутопії «Господар» неоміфологічний сюжет розгортається за архетипним принципом, «спрямованим на побудову нового міфу за початковою міфологічною моделлю (в аспекті сюжету «біографії» або/й «індивідуації»)» [175]. Суть Юнгіанського процесу «індивідуації» полягає в індивідуальному розвитку від архетипу Тіні до архетипу Мудрого Старця, гармонізації несвідомого і свідомого у структурі особистості [175]. Архетип Тіні асоціюється з долюдським первнем, що може виявлятися в зооморфності. Тваринні ознаки головного героя Сави, його подібність до

ласків акцентовано в портретній характеристиці: «народився хлопчик з зеленими очима і ріжками» [140, с. 5]. Варто зауважити, що ріжки та зелені очі – це портретні маркери «непрóстих». Незвичайність хлопчика, незбагненність його природи підкреслено у таких словах: «Ні тварина, ні людина, ні бог» [140, с. 5–6].

В образі головного героя простежується алюзійний зв'язок із давньогрецькою міфологією. Він подібний до античного Пана, який гуртував навколо себе тварин і любив грати: «<...> виймає з кишені сопілку, притуляє її до вуст. Слабкий голос долинає до ласків. Вони кружляють навколо Сави, зачаровані мелодією» [140, с. 81]. У творах неоміфологічної формації зооморфність персонажа асоціюється з образом трикстера, що втілює позасвідоме [180, с. 276], а з розвитком сюжету в образі Сави спостерігається властиве неоміфологізму «ототожнення культурного героя і трикстера» [175]. Одночасно культурним героєм і трикстером, зокрема, вважають і міфологічного Прометея [249, с. 103]. Ознаки міфомислення Г. Пагутяк виявляються у наділенні героїв архаїчним світовідчуттям, первісним благоговінням перед природою, серед них – «Сава з його несамовитою любов'ю до всього живого» [140, с. 10]. Саме цим почуттям керується він, будуючи дім і викохуючи розкішний сад у пустельній місцевості на планеті Селія. На відміну від більшості землян, Сава – творець, а не споживач. Це акцентує Тітус у своїй книзі про нього.

Земляни, вичепавши природні багатства рідної планети, стали переселятися на Ерідан: «Втративши рай, людство віднайшло його в глибинах космосу» [140, с. 14]. Утім, просякнуті гріхами люди спаплюжили і цю планету. Вони побачили, що «рай починає потроху набирати рис пекла» [140, с. 26].

В упорядкуванні Савою життя на планеті Селія окреслюється матриця космогонічного міфу. Семантику таких дій пояснює М. Еліаде: «Облаштування в новій місцевості дикій і незнайомій, прирівнюється до акту творіння» [232]. У цьому контексті образ Сави-деміурга набуває сакральних

конотацій: «Справжні творці – завжди боги» [140, с. 118]. Прикметно, що до переселення на Селію Сава займався столярною справою, як Ісус. Народження жінкою дітей як акт креації також сакралізується в романі: «жінка, яка народжує, чимось наближається до вищої творчості» [140, с. 118].

Образ Сави пов'язаний зі символікою саду, яка еволюціонує у внутрішньому й зовнішньому планах. Головний герой виконує божественну місію творця, наповнюючи життям пустелю. Ім'я «Сава» сугестує образ Бога Саваофа зі Старого Завіту. І. Біла слушно зауважує, що «зв'язок тексту «Господаря» з Біблією простежується неодноразово в зображенні життя Сави від народження до смерті» [20, с. 47]. Він мріє посадити сад, який імплікує ідею продовження роду людського задля вічного життя й протистояння пустелі, що символізує смерть: «Чим більше було б у них дітей, тим більше надії, що відступить пустеля перед деревами і травами, які посадять сини й дочки» [140, с. 134]. Таким чином оприявнюється одна з фундаментальних антиномій міфомислення – опозиція «життя–смерть».

Біблійні витоки сакрального простежуються у характеристиці становлення головного героя як чоловіка і батька. У любові Сави та його коханої прочитується алюзія на Ісусові слова про зв'язок чоловіка і жінки: «Не було ні Сави, ні Вітерниці, лише одна істота, вщерть переповнена радістю і ніжністю» [140, с. 109]. Кількість дітей Сави (сім синів і три дочки) пов'язана з християнською символікою чисел: «сім» корелює зі семантикою днів творіння, а «три» означає сакральне поєднання Бога-отця, Сина і Святого духа. Біблійний Йов також мав сім синів і три дочки.

В епізоді створення Савою глиняної ляльки вбачаємо алюзію на книгу Ієремії, в якій стосунок гончаря до його виробу символізує відносини Бога й ізраїльського народу: Саваоф виступає творцем, здатним покарати людство за його гріхи й помилувати в разі повернення на шлях істини. Сава знищив ляльку, що уособлювала гріховну скорботу й була «матеріальним втіленням людських сумнівів, вагань» [140, с. 152]. Окрім того, глина як матеріал творення згадується не лише у старозавітному, а й у багатьох інших

космогонічних міфах [242, с. 312], з якими інтертекстуально пов'язаний образ головного героя.

Ознаки циклічного – міфологічного – часу оприявнюються у щоденних справах Сави, пов'язаних із землею, адже «землеробство – всього лиш один із видів діяльності, який наділений символічним смислом і входить до ритуалу періодичного відродження» [232]. Окрім того, через образ Сави реалізовано семантику вічного повернення: «Може, він зовсім не був старим, а тільки збирався з'явитися на цей світ з материнського лона. Лежав, підібгавши до живота коліна, підклавши під щоку руку, і міцна пуповина в'язала його з матір'ю, і по ній текла кров, перемішана з пам'яттю й любов'ю. Сава народився вдруге нестерпного холодного ранку» [140, с. 160].

У романі «Господар» Г. Пагутяк міфологічні мотиви й образи мають біблійне походження. Письменниця адаптує семантику космогонічного міфу до моделі міфу про культурного героя, втіленого в образі Сави. Сюжет авторського неоміфу реалізовано через етапи біографії головного персонажа, який у своєму особистісному розвитку проходить шлях від архетипу Тіні (акцентуація тваринного первня), Дитини (підкреслена залежність від матері), Батька (виразність характеристик голови великої родини), Персони (самодостатність і здатність відпустити дітей) до Мудрого Старця (зріла готовність прийняти смерть).

У повісті-баладі «Соловейко» Г. Пагутяк структурує художній часопростір, контамінуючи ментально-світоглядні орієнтири язичницьких і християнського міфів. У цьому творі до ключових образів із виразною міфопоетичною семантикою належить образ лісу. В інтерпретації Г. Пагутяк він отримує статус сакрального топосу, що виявляється в кількох художніх деталях. Головна героїня, збираючись до лісу, запинає голову хусткою. Покривання голови набуває значення символічного акту в контексті саморефлексій дівчини: «Сама серед лісу, мов у соборі» [169, с. 130]. Ліс для героїні наділений атрибутами священного місця, що відновлює сили й приносить полегшення: «В лісі сідаю під деревом, притулившись до нього

спиною. І мені стає добре й спокійно. І тоді я співаю. Тільки тоді...» [169, с. 124]. Архетипна семантика музики пов'язана з гармонією та впорядкованістю Всесвіту, тому вона супроводжує богослужіння, спрямовані на єднання з Божественним. Таким чином, образ лісу виступає міфологічним еквівалентом християнського собору.

Герої творів Г. Пагутяк є носіями міфологічного мислення, проявами якого постають анімістичні уявлення про світ. Одухотворення лісу головною героїнею увиразнюються образом схожого на око озера: «Справді, наче ліс спав, а тепер прокинувся і розплющив каре око» [169, с. 104]. Дзеркальна поверхня озера у фольклорі наділена здатністю відображати потойбіччя, тому на березі лісової водойми героїні уявляється можливим контакт із іншим світом: «Якби хтось зараз прийшов сюди, я б, напевно, подумала, що то не людина» [169, с. 104]. Образ перетвореного на болото озера сугестує семантику смерті, адже болото у міфологічній площині тлумачиться як мертва вода. Його танатичне значення акцентовано за допомогою орнітологічних образів-символів, які оприявнюються у візіях дівчини: «Я бачила страхіття, але не вірила, що ліс осліп, і над баговинням спокійно кружляє кілька ворон» [169, с. 112].

Архаїчність світосприймання головної героїні виявляється і в тому, що контакт із природою ототожнюється нею з автентичністю, а відсутність зв'язку з першостіхіями розцінюється як несправжність. Свої погляди дівчина вербалізує у звертанні до коханого хлопця: «Ти якийсь припорошений, наче довго не бачив ні лісу, ні неба, ні сонця» [169, с. 115]. Натомість себе героїня вважає іманентною часткою природи: «Відчуваю, що належу тільки вітру, сонцю й цій теплій землі, що я створена з цього повітря, води, зеленого листя дерев» [169, с. 126]. Чужа серед людей, вона більше схожа на лісового духа, ніж на звичайну дівчину: «Може, я справді не татова дочка, а лісова?» [169, с. 126]. Таким чином, образ головної героїні алюзійно пов'язаний із фольклорно-міфологічним образом мавки.

Образ наповненої світлом «Трійці» Рубльова на сірій стіні кімнати в гуртожитку символізує непохитність сакруму на противагу хисткому профануму, репрезентованому безликим натовпом: що б не сталося, трійця «залишиться непорушною <...>, жодне з цих облич не здригнеться» [169, с. 117]. Така художня інтерпретація образу ікони суголосна філософській експлікації С. Кримського: «В іконі закарбоване містичне бачення позамежних архетипів буття. У своїй націленості на абсолютне та божественне вона пориває зі звичним для людського побуту розумінням речей» [100, с. 111].

У повісті-баладі «Соловейко» Г. Пагутяк уперше вдається до інтерпретації міфологеми призахідного сонця, яка у низці наступних творів слугує виразним засобом організації часово-просторових зв'язків. Специфіку її образного втілення у прозі письменниці було проаналізовано у наших статтях [36, 48]. У поведінковій моделі головної героїні підкреслюється звичка сидіти «на порозі дому, поклавши на коліна руки, й дивитись, як, повільно згоряючи, заходить сонце» [169, с. 104]. Фольклорно-міфологічна семантика образу призахідного сонця корелює з потойбіччям, тому в поєднанні з іншими художніми деталями сугестує трагічну розв'язку твору.

Архетипний образ дому в повісті-баладі «Соловейко» реалізує амбівалентну семантику, пов'язану з антиноміями життя і смерті. У фольклорно-міфологічних джерелах цей образ постає символічним утіленням роду. Оскільки у патріархальних українських родинках сильним був культ батька, то дім без господаря вважався позбавленим своїх захисних властивостей. Саме такою – спустошеною і безборонною – видається героїні її оселя: «Після смерті батька на всьому лежить якийсь слід затурканості, ніби воно стало меншим, біднішим, нещаднішим, втративши захист» [169, с. 109]. Образ хати без господаря реалізує семантику ущербності: «Вікно спорохнявіло, в щілини просочується дощ, й іржавіє в кутку двору стос бляхи» [169, с. 130]. В уяві головної героїні малюється моторошна картина знищення рідної хати, замість якої – «згарище з почорнілими

балками, над якими кружляють ворони» [169, с. 108]. Міфопоетичний образ ворона у фольклорі постає «переважно зловісним символом, пов'язаним зі смертю, потойбіччям, лихою силою» [238, с. 336]. Таким чином, уявна візія тлумачиться як передчуття героїнею не лише особистої загибелі, але й занепаду роду.

Архетипний образ дому корелює з міфопоетичним символом «живого вогню». Оприявнюючись у роздумах головної героїні, цей образ символізує тугу за справжнім домом, серцем якого вважалася піч: «Вже цілу вічність не бачила справжнього вогню» [169, с. 108].

Оніричний образ будинку з недобудованою стіною актуалізує семантику незахищеності й водночас антиципує картину загибелі героїні, яка викинулася з вікна багатоповерхівки, щоб уникнути згвалтування. Прикметно, що у сні стіну будував коханий дівчини, тому її незавершеність утілює безсилля хлопцевого почуття і нездатність врятувати від смерті. Глибоко символічного значення набуває фінальна пісня про юнака, який будував дім для коханої.

Таким чином, міфопоетичною стратегією Г. Пагутяк у повісті-баладі «Соловейко» постає синтез фольклорно-міфологічної і християнської образності, семантика якої передусім пов'язана зі смертю і потойбіччям, із емоційними домінантами страху, тривоги і неспокою. Така інтерпретація міфологічного матеріалу обумовлена жанровою специфікою твору.

У «маленькому романі» «Компроміс» сюжетотвірну функцію виконує біблійний мотив спокуси, розгортання якого передусім пов'язане з образами Мойсея Ароновича і Петра. У творі вперше з'являється потойбічний образ «чоловіка в парусиновому плащі з гудзиками різної масті» [150, с. 12], що в наступних творах Г. Пагутяк модифікується в образ «пана в чорному костюмі з блискучими гудзиками». Акцент на таких портретних деталях Мойсея Ароновича, як «солом'яний капелюх» і «велетенські черевики» сугестує приховування демонологічних атрибутів – рогів і копит. Використання в образі еквівалентів зооморфних ознак («відрослі нігті» [150, с. 65]) і

порівняння старого чоловіка з «покошланим горобцем у черевиках» [150, с. 13] викликають асоціації з романом Вал. Шевчука «Дім на горі», де демонічна істота з'являлася в образі птаха.

Мотив спокуси у «Компромісі» розгортається в епізоді, коли «засичав змієм старий у парусиновому плащі» [150, с. 13]. «Петро виглядав на порядного провінціала, не розбещеного спокусами великого міста» [150, с. 66], але, виснажений поневір'ями, був готовий укласти угоду з дияволом: «У чортів він не вірив, то факт, але зараз продав би душу, аби тільки знайшовся покупець» [150, с. 20]. Як і в романі «Філософський камінь», у «Компромісі» важливе місце належить мотиву служіння мамоні. Сергій, який наполягав на комерційних виступах рок-групи, також зіграв «роль змія-спокусника» [150, с. 44]. Отже, у романі «Компроміс» кореляція мотиву спокуси з кількома образами свідчить про його полівалентність.

Архетип дому реалізується у творі в образах гуртожитку, міської квартири, кам'яниці, простої сільської хати й віддаленої верховинської колиби, які виконують у романі аксіологічну функцію. Семантика духовності, пов'язана з цими образами, концентрується у напрямку «місто → село». Так, гуртожиток постає місцем, де нормальним явищем є розпуста, а образи кам'яниць оприявнюють семантику духовного спустошення: «Хазяї тих цегляних потвор самовдоволені, пихаті» [150, с. 41]. Натомість образ сільської хати, де Марія з хлопцями проводили репетиції, символізує осередок духовності, зв'язок поколінь: «У хаті – піч, величезна добра піч, <...> потемнілі образи під рушником, широке дерев'яне ліжко, на якому народжувались і вмирали люди» [150, с. 41]. Сакралізація цього образу, обумовлена алюзією на біблійний мотив усамітнення Христа, оприявнюється у словах Марії про стару хату: «І живемо, ніби в пустелі, самі» [150, с. 43]. Окрім того, цей образ увиразнює опозицію «sacrum–profanum»: «А в тій хаті під солом'яною стріхою забувалася буденна суєта» [150, с. 43].

У романі «Компроміс» концентрація готичних маркерів значно зростає у порівнянні з попередніми творами Г. Пагутяк. Так, у готичних традиціях

витримано зображення балу нечистої сили. Образ Голови без тіла алюзійно співвідноситься з такими творами, як «Майстер і Маргарита» М. Булгакова, «Мальва Ланда» Ю. Винничука та ін.: «Тіло потрапило під поїзд метро в годину пік» [150, с. 27]. Промовистими є такі портретні деталі, як медальйон – «у золотій оправі зелене око» [150, с. 27] та хутро лисиці на плечах представниці білої магії. Значення символічного акту набуває перетворення членів «вченої ради» на котів, адже ця тварина у міфології пов'язана з нечистою силою. Уперше у прозі Г. Пагутяк проектується знаковий для її творчості образ опиря: схожість Артура з цим демонологічним персонажем простежується тоді, коли «він цілує Марію там, де б'ється на шії тонка жилка. І все навколо здригається від болісного стогону дівчини» [150, с. 69].

Міфологема дикого весілля, яка редукується до мотивного натяку у повістях «Гірчичне зерно» та «Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками», виступає стрижневою у феєрії «Зачаровані музиканти» і неодноразово есплікується в есеях Г. Пагутяк, уперше пунктирно окреслюється саме в романі «Компроміс», що ми підкреслили у своєму дослідженні [41]. Марія та її друзі виконували пісню, що є проекцією цього міфологічного мотиву: «на конях мчать закохані, давно вмерлі, з тих далеких часів, коли наречені їздили вінчатись у каретах» [150, с. 49].

Сакралізація образу Марії пов'язана зі символікою її імені. У характеристиці героїні роману акцентовано семантику чистоти й духовності: «Вона – як дух, і не заспокоїться, доки не знайде істоту рівну собі» [150, с. 83]. Образ голуба на підвіконні лікарняної палати, в якій лежала дівчина, увиразнює духовну домінанту в образі Марії. Ремінісцентний зв'язок образу Марії з євангельськими текстами оприявнюється в порівнянні з пташкою: «Марії сам Бог велів бути пташиною безтурботною, котрій нічого не треба, крім жменьки зерна» [150, с. 80]. Якщо в образі Марії з «Повісті про Марію і Магдалину» насамперед акцентується сакральна природа материнства, то з однойменним образом у романі «Компроміс» асоціюється цнота: «Дозволяла на себе лише молитись» [150, с. 104].

Г. Пагутяк залучає до інтерпретації не лише міфологічний, а й казковий сюжетно-образний матеріал. Через свою недосяжність і духовну вищість над іншими дівчатами Марія асоціювалася в уяві Петра з ув'язненою принцесою: «Хлопець уявляв чомусь, що в неї гігантський двоповерховий особняк з непроникним парканом, обплутаним зверху колючим дротом. <...> а з ланцюга рветься моторошний чорний собацюра, справжній Цербер» [150, с. 7]. Однак Петро відмовляється стати її лицарем-заступником, а в цій ролі виступають друзі-музиканти, образи яких співвідносяться з героями казкового фольклору.

Як і в повісті-баладі «Соловейко», образ призахідного сонця наділений профетичною функцією: семантика згасання, екстрапольована на образ хворої Марії, актуалізує мотив смерті, що в її уяві набуває масштабів апокаліптичного пророцтва: «Спочатку щезнуть звірі, птахи, рослини, тоді люди і все ними створене, потворне і гарне» [150, с. 83]. Образ призахідного сонця корелює з передчуттям Анною переходу в потойбіччя і в повісті «Спалене листя»: «<...> я бачу захід сонця, коли надворі ще білий день» [170, с. 333].

Таким чином, у романі «Компроміс» Г. Пагутяк продовжує реалізовувати застосовані в попередніх творах стратегії інтерпретації сакральних мотивів і образів. Уперше письменниця використовує таку високу концентрацію образності з демонологічною домінантою, що оприявнює неоготичну тональність її прози.

Г. Пагутяк підкреслила етапне значення «Гірничного зерна» у формуванні неоміфологічного дискурсу своєї творчості: «Четверта книжка вже менш більш окреслила напрямок, у якому я стану рухатись. <...> Я писала «Гірничне зерно» по матриці буття: історія батька блудного сина. З цієї повісті я почала не лише відтворювати, а й створювати міфологію Урожа, якою наповняться інші мої книги» [139].

Назва «Гірничне зерно» має ремінісцентний зв'язок з біблійною притчею та однойменним оповіданням І. Франка [207]. У Євангелії йдеться

про те, що Царство небесне подібне до гірчичного зерна (від Матвія, 13:31–32). Окрім того, образ гірчичного зерна згадується й тоді, коли говориться про віру, здатну на великі дива (від Матвія, 17:20). В оповіданні І. Франка зустріч ліричного героя твору зі старим Лімбахом асоціюється з гірчичним зерном, образ якого символізує народження письменницького таланту.

«Гірчичне зерно» починається розгорнутим описом ритуалу поховання біди, що містить велику кількість деталей етнографічного характеру. Г. Пагутяк інтерпретує його як достеменний культурно-історичний факт – «давній урізький ритуал – закопувати біду під горою Ласки» [139]. Мотив закопування, спалення чи потоплення Біди (Злиднів), поширений у фольклорі багатьох народів світу, зокрема в українських легендах і казках («Біда і щастя», «Злидні» та ін.), письменниця трансформувала у нібито реальний ритуал, що став компонентом авторського міфу про Уріж.

Наскрізним у повісті є образ перлини, символіку якого можна декодувати з опертям на культурно-історичний та біблійний контексти. У творі згадується, що І. Франко назвав Уріж «перлина Божа на землі» [138, с. 14]. У Євангелії Царство Небесне порівнюється з перлиною, яку знайшов купець й обміняв на неї всі свої статки (від Матвія, 13:45-46). Головний герой твору Михайло Басараб, як і той купець, повернувся додому, не маючи нічого, крім перлини.

Алюзійний зв'язок міфологізованого образу Зоріана Доленги-Ходаковського (1784–1825) (польського й українського фольклориста, етнографа й археолога Адама Чарноцького) зі сакральними текстами акцентується в самоідентифікації героя: «Я – ловець, але не ловлю звірини і душі чиєїсь не ловлю. Моє діло маленьке – ловити слова на папір» [138, с. 114]. Ловцями в Біблії Ісус іменує апостолів, риси яких актуалізовано у характеристиці Зоріана в повісті: бідність, але наповненість радістю, вміння жити в простоті, як птахи небесні, про яких дбає Господь. Біблійні ремінісценції в художньому описі Доленги-Ходаковського досить виразні: «А той прийшов у дранті, геть-чисто жебрак, і просив не хліба, не води, а

щоб йому заспівали пісень <...>. То був вільний чоловік. Не орав, не сіяв – а жив. І був веселий у нужді <...>. Сила, що кликала його в мандри заради слова, йшла від Бога» [138, с. 35–36]. Оскільки за Біблією Слово є Богом, то пошуки слова можна прирівняти до Богошукання, що дає підстави зробити висновок про сакралізацію образу Зоріана в повісті «Гірчичне зерно».

Ще однією історичною особою, яка стала персонажем «Гірчичного зерна», є український поет Олександр Козловський (1876–1898), автор високо оціненої І. Франком збірки «Мирти й кипариси». Міфологізована у творі сцена зникнення героя на «сатанинському» бенкеті постає як символічне жертвоприношення. Про неї пише Г. Пагутяк у «Сентиментальних мандрівках Галичиною», розповідаючи про с. Гірське, в якому народився поет: «<...> я ввела Олександра Козловського у фінальну сцену, що називається «Бал». Начебто раз на сто років у провінційному місті С. (Самбір) на вул. Тихій. <...> Роль Козловського була епізодична, але на балу найменший подув вітерця мав значення» [164, с. 168].

У «Гірчичному зерні» міфологізований топос Урожа акумулює семантику утопічності, що сугестує звільнення від тягарів і проблем бездуховного міста: «Уріж – то було єдине місце в усьому світі, де правда торжествувала над кривдою, а ласка над жорстокістю <...>. Коріння кожної людини вростає у таке місце, але іноді треба прожити кількасот років, щоби віднайти свій Уріж – урізаний долею клаптик землі, який минають війни, хвороби, смерть» [138, с. 29]. Тож Михайло Басараб тікає з міста, яке у його свідомості пов'язане з незатишною квартирою й будинком для престарілих, у рідне село. Він «не хотів би жити в мурованій кам'яниці. Найліпше маленька біла хатка з низькою стелею, а коло неї садочок» [138, с. 11].

З архетипним образом дому корелює мотив мандрів, який на сюжетному рівні співвідноситься з міфологемою кола. Семантика подорожі як вічного повернення реалізується через образи Михайла та його сина Гриця, який резюмує: «Куди б не їхав – вертаєшся знову» [138, с. 54]. Їхні блукання світом – видима сторона мандрів углиб себе, значення яких

експліковано в повісті: «Навіть якби він прожив усе життя в Урожі, в щоденній тяжкій праці, – і тоді б це здавалося мандрями, бо подорож означає йти від хвилини до хвилини, від року до року, від народження до смерті, від одної простої істини до другої» [138, с. 19].

Персонажі «Гірничного зерна» алюзійно пов'язані з образами християнської міфології: у характеристиці Михайла Басараба згадується міф про Агасфера, а образ його сина є трансформацією архетипу блудного сина, у стосунках між Грицем та його братом прочитується алюзія на біблійні образи Каїна та Авеля. В описі Гриця, «котрий пер на собі два кілометри деревину» [138, с. 59] розпізнається натяк на євангельський образ Христа.

Для творення містичної картини балу письменниця залучила міфопоетичні образи дзигаря, люстра, а для зображення його Господині – міфеми «зелені очі» та «руде волосся», які в її творах функціонують як маркери зв'язку з потойбіччям. В епізоді зустрічі Михайла з померлим Грицьком фігурує символ відчинених дверей, що експлікує семантику переходу з одного світу в інший. У повісті вперше з'являється міфологема трьох груш, яка у багатьох творах Г. Пагутяк маркує межу між світами: саме звідти почалася подорож Михайла й Леся Козловського до потойбіччя.

Таким чином, повість «Гірничне зерно» засвідчує інтенції Г. Пагутяк до синтезу міфологічного (здебільшого біблійного) й культурно-історичного інтертекстів у тканині твору на мотивному, сюжетному, образному й стильовому рівнях, що ми з'ясували в нашому дослідженні [38]. Уперше топос Урожа набуває статусу міфологеми, що засвідчує початок формування наскрізного авторського неоміфу.

У повісті «Бесіди з Перевізником» художній часопростір організовано за логікою міфологічних бінарних опозицій: «дитина–дорослий», «міщанин–селянин», «воля–неволя», «дім–чужина», «вічне–скороминуще», «справжнє–позірне». Аксіологічний вектор твору спрямований у сферу християнських цінностей і чеснот: етичними домінантами та духовними основами світу постають людяність, милосердя, совість, простота, віра, гідність. Головний

герой повісті – Перевізник – здійснює місію повернення людей до сакральних витоків: «<...> Перевізник дивитиметься ясними, чистими очима і пригадуватиме нам Нові Старі Вічні Слова» [130, с. 185]. Виконувана ним справа асоціативно співвідноситься з роллю апостолів, що сіяли святе слово серед людей. Цей асоціативний зв'язок увиразнює алюзія на біблійну притчу про сіяча: «Із тисяч зерен, посіяних абияк, поверх землі, сходять лише одиниці, а ті, що любовно прикриті родючим ґрунтом, сходять усі» [130, с. 204].

З образом Перевізника корелює сакральна семантика простоти [130, с. 195]. У Біблії вона ототожнюється з вірою та праведністю: у Посланні до коринтян Павло застерігає відхилятися «від простоти й чистоти, що в Христі» (11:3), а в Посланні до колоссян закликає дотримуватися «простоти серця» (3:22). Ісус навчав учнів бути «простими, як голуби» (Євангеліє від Матвія, 10:16). Отже, акцентуючи алюзії на сакральні тексти, Г. Пагутяк ресемантизує міфологічний образ Перевізника, ключовою у якому традиційно вважається семантика смерті: «<...> човен Харона стає символом, який так і лишається пов'язаним з непорушністю людського нещастя» [11, с. 57].

Як і в «Гірничному зерні», у повісті «Бесіди з Перевізником» міфологічний мотив вічного повернення, корелюючи зі символікою кола, виконує сюжетотвірну функцію: «Ця подорож – кільце, котре звужують втома, байдужість, самотність. Вона, здається, триватиме вічно» [130, с. 206]. В обох творах натякається не стільки на просторово-часову обмеженість колоподібної моделі життя, скільки на її неповноцінність, на брак вільного духу: «Чим вужче кільце, тим менше свободи» [138, с. 61]. Використання символіки кола спричиняє спеціалізацію часу (набуття часом просторових ознак) і темпоралізацію простору (наявність часових ознак у просторі).

У повісті «Бесіди з Перевізником» увиразнюється зв'язок прози Г. Пагутяк з кордоцентричною філософією Г. Сковороди. В есеях письменника говорить про «освічене» серце, сутність якого, за

Б. Беттельгеймом, полягає в тому, що «серце має знати світ розуму, а розум повинен керуватися знаючим серцем» [16]. У повісті цей символічний образ пов'язується з топосом зеленого острова: «цей острів не що інше, як чисте серце, і що, зрозумівши мову барв і звуків, мову лісу, річки, птахів і звірів, вони збагнуть мову власного серця і слухатимуть його» [130, с. 190].

У творі розгортається характерний для прози Г. Пагутяк мотив цивілізаційної кризи, яка, на думку Перевізника, почалася з того, що «батьки продали дідівську хату на селі, не усвідомлюючи, що прирікають своїх дітей на чужинство» [130, с. 223]. Цей мотив корелює з архетипним образом дому як осередку роду та бінарною опозицією «дім–чужина»: «Дім не може бути кліткою, коли стіни його зведені твоїми руками або руками твого батька. <...> Ті, котрі не берегли роду, зникли з лиця землі. Так і кожна окрема людина, ставши безрідною, стає безликою, бо все на світі скріплене кров'ю поколінь» [130, с. 201–203].

У «Бесідах з Перевізником» мотив утраченого раю має семантику порушення зв'язків з природою: «<...> від людини відібрано клаптик землі й сад, який вона вільна там посадити» [130, с. 202]. Цей мотив контамінується з мотивом туги за дитинством, що у міфології ототожнюється з блаженством початку: «Як сумно бути дорослим, і як добре дитиною!» [130, с. 190].

Таким чином, у «Бесідах з Перевізником» авторський неоміф, космогонічною домінантою якого постає ріка, збагачується ресемантизованим образом Перевізника. Аналогізуючий принцип неоміфологізму Г. Пагутяк апробовує, інтерпретуючи біблійні прототексти. Образи й мотиви цього твору присутні як інтертекст та автоалюзії у повісті «Спалене листя».

У повісті «Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками» збільшується концентрація демонологічного у міфологізації Урожа. У цьому творі хронологічні межі сюжету марковані семантикою осені, що в міфології корелює зі смертю: «З першого жовтня рівно на два місяці Уріж мав поринути в темінь» [158, с. 62]. Посередині цього часового відтинку – 1

листопада – День пам'яті померлих у християнській традиції. У повісті ця дата співпадає з днем, коли між світами «двері відтворили». Антитеза світла і темряви актуалізує образ іншого світу, опосередкований позицією письменниці щодо паралельних реальностей: «Темрява – це вже інша реальність, зовсім інша» [164, с. 8].

Образ пана в чорному костюмі з блискучими гудзиками – «найстрашніший образ галицької готики» [133, с. 154]. У книзі «Уріж та його духи» Г. Пагутяк відзначила, що «він належить до тих, кого британці називають фейрі» [171, с. 54]. Евфемічне найменування цього моторошного персонажа сугестує існування табу на пряму номінацію демонічних істот. У трансформації цього образу Г. Пагутяк убачає палімпсестність світоглядного синкретизму: «Пан в чорному костюмі з блискучими гудзиками перетворюється на чорта» [171, с. 53].

Образи нечистої сили у творах письменниці суголосні фольклорно-міфологічним уявленням. Так, чоловік у чорному не лишає по собі жодних слідів, що в міфології потрактовується як ознака представника потойбіччя. Г. Пагутяк фокусує увагу на артикуляції народних засобів протидії нечистій силі: «<...> від вмерлих боронить свячена пшениця. <...> А від опирів поможе пшениця дванадцять разів свячена» [158, с. 68]. У повісті актуалізується семантика звичаю класти померлим у гріб ужиткові речі. Контакт із потойбіччям, уможливлений через «відтворені двері», осмислюється авторкою у дусі народних вірувань. Зображені Г. Пагутяк покійники-блукальці є проекцією міфічних «заставних» мерців, «померлих передчасно – наглою, насильницькою смертю, самогубців, проклятих батьками дітей, опойців, відьом і чаклунів» [238, с. 158]. Крім того, у творі тривалість «ходіння мерців» пов'язується з мірою їхньої гріховності: «Великі грішники можуть довше ходити, три або сім літ. <...> А можуть і вічно. Таку мають покуту. Але то вже, як нечистий заволодів душею» [158, с. 68]. Відповідно до народних уявлень осмислюється письменницею табу на розмови про нечисту силу відразу після зустрічі з нею і в повісті, і в есеї про

Уріж: «Допитливість у таких справах, як потойбічний світ, вважається у нас гріхом» [171, с. 17].

Інструментом містифікації топосу Урожа виступає міфологема трьох груш, що «росли на нечистому місці» [158, с. 62]. Семантика цієї міфологеми експлікована у вставній новелі повісті, а також в есеях письменниці, у яких вона корелює з топосом Границі. Книга «Уріж та його духи» містить згадку про три груші, які «зрізали у 1988 році, коли міняли дерев'яні електричні стовпи на бетонні» [158, с. 109]. Таким чином, міфологізований хронотоп повісті постає з реального часопростору, у якому, за свідченням письменниці, «часто траплялися моторошні, навіть жахливі речі» [158, с. 109]. У міфології образ груші наділений потойбічною семантикою: «<...> вона «колюча», а тому символізує «темний», «нічний» бік світостворення» [63, с. 134]. У пророкуванні старою Корчихою смерті Федя Баліцького відлунюють народні застереження: «Вважалося: хто зрубає грушу, до того незабаром завітає лиха доля» [63, с. 134].

Необхідно підкреслити сюжетотвірну функцію міфологеми груші у вставній легенді повісті «Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками». В. Усачова так пояснює танатичну семантику цієї міфологеми: «<...> під час ритуального вигнання з села чуми для неї залишали жертву на старій груші» [204]. У вставній новелі Г. Пагутяк подає розгорнуту художню версію цього ритуалу: коли прийшла Моровиця, кохану загадкового панича звинуватили в загибелі людей, вбили й поховали коло дороги, а панич на могилі посадив три грушки. З міфологемою трьох груш у повісті корелює автобіографічно-маркований образ крука: у книзі «Уріж та його духи» Г. Пагутяк розглядає цього птаха як провісника смерті своїх батьків [171, с. 99]. Письменниця локалізує семантику цього образу в контексті урізької міфології: «<...> вісниками смерті в Урожі слугують сні, запалі паски, розбиті дзеркала і чорні круки, що кружляють над хатою» [171, с. 37]. Зловісна символіка орнітологічного образу актуалізована у повісті-баладі «Соловейко», «маленьких романах» «Смітник Господа нашого» і «Радісна пустеля».

Образ панського будинку з пивницею і численними підземними ходами репрезентує архетип дому і водночас міфологему світового дерева: «<...> великий дім розпався на дрібні кавалки. Ніби якась сила вирвала його з корінням і кинула на землю» [158, с. 99]. Образ будинку з привидами належить до готичних атрибутів повісті, серед яких, крім традиційних демонологічних персонажів, є і образ телефону, що виконує функцію медіатора між світами живих і мертвих.

Кореляція жіночих персонажів із міфологемою призахідного сонця є одним із численних автобіографічних маркерів у міфопоетиці Г. Пагутяк: письменниця, як і героїня повісті Оля, любила «сидіти на терасі з видом на ріку й дивитись, як заходить сонце» [171, с. 87].

Таким чином, аналіз міфопоетики «Пана у чорному костюмі з блискучими гудзиками» уможливорює висновок про гетерогенність міфомислення Г. Пагутяк: притаманний багатьом її творам виразний біблійний інтертекст у цій повісті співіснує з домінуючою фольклорно-демонологічною образністю. Ресемантизуючи традиційні мотиви й образи, письменниця зберігає їх стрижневу символіку, доповнюючи okazіональними значеннями.

У «маленькому романі» «Смітник Господа нашого» міфотворчі інтенції Г. Пагутяк реалізуються у площині ірреального топосу – Дивної країни. Персоніфікація як одна з ознак архаїчного мислення виявляється в анімізованих образах Вітру і Кривої Груші, з якими корелює міфологічний мотив жертвоприношення: «Той, на кого випав жереб, прив'язувався до Кривої Груші на горбі й залишався там, доки не стихне вітрище» [166, с. 3]. Міфологема груші має реальний прообраз: у «Сентиментальних мандрівках Галичиною» письменниця згадує про дику грушу, яка росла на горі в Урожі: «Жодне інше дерево не втримається на вітрі. Жодне інше дерево не потребує так самотності» [164, с. 12]. Образ Вітру, який відрізняється надпотужною силою, на нашу думку, асоціюється з містифікованим явищем Урожа,

описаними у книзі «Уріж та його духи»: «Іноді вітер – не просто вітер. Його викликають опирі» [171, с. 112].

Особливість міфологізування Г. Пагутяк у цьому романі полягає в експлікації трансформованої міфосемантики традиційних образів і авторських міфологем: «Крива груша – священне дерево Дивної країни, яке милує і карає» [166, с. 75]. Реактуалізований у повісті «Бесіди з Перевізником» образ грецької міфології в авторській інтерпретації позбувається семантики смерті, а в романі «Смітник Господа нашого» йому навіть не властива основна функція перевезення. Відтак, ресемантизація міфологеми супроводжується герменевтичним коментарем письменниці: «Перевізник ближчий до Сіддхартхи, ніж до Харона» [166, с. 77]. Цей образ дійсно подібний до цього персонажа індійського епосу та до головного героя повісті «Сіддхартха» Г. Гессе.

Об'єктами міфологізування у прозі Г. Пагутяк стають космогонічні універсалії: у романі «Смітник Господа нашого» п'ять персонажів актуалізують семантику першостихій [166, с. 77]. Переосмислюючи їх символіку, письменниця здебільшого зберігає стрижневу міфосемантику. Так, з міфологемою вогню у романі корелює образ Діогена, який дбав про піч, «доглядав, як добрий син стареньку маму» [166, с. 4]. Розгортання циклічного міфологічного часу пов'язане з образом Колоса, адже чергування виконуваних ним аграрних робіт співвідноситься з темпоральними змінами у творі. Концепція циклічного часу реалізується і через образ Шептуна: «Зимою він помре, а весною знову оживе» [166, с. 56]. В історії про жінку, яка боїться втратити доньку, втілено архетипне уявлення про народження дитини як протистояння смерті та подолання «лінійності часу»: «Нехай я помру, лишиться та, якій я дала життя» [166, с. 60].

Образ призахідного сонця у романі наповнюється семантикою, суголосною притчі, про яку згадує С. Кримський: старець Осія «наприкінці життя віддав своє майно дітям, борги – людям, податки – кесарю, серце – дружині, страх – Богу, а собі залишив тільки місце під маслиновим деревом, з

якого особливо довго споглядався захід сонця. З цього місця Осія побачив те, що переважає речовинність майна, грошей, плоті та почуттів, пов'язаних з нею. Перед ним відкрилися символи часу, вічності, світла, краси та плинності буття» [100, с. 27]. Споглядаючи захід сонця, Король у романі Г. Пагутяк розмірковує: «Так само ми будемо дивитися на воду і ліс, доки не зрозуміємо, що вони вічні <...> Тільки так можемо врятуватись від хаосу» [166, с. 34].

Гармонійне співіснування дитини і природи, розуміння мовчазної мови пораненого коня асоціюється з образом раю: «Хлопчик бачив рибу, яка його не боялась, птахів, які від нього не втікали, мишей, що радісно пищали, ганяючись одна за одною. Він не знав, що потрапив у незайману країну, що має форму кола» [166, с. 62]. Символіка кола актуалізує образ острова. Топос незайманої землі сакралізується через алюзійну співвіднесеність із біблійним претекстом: «Незаймана земля – то несміла ознака Божого царства на землі. Ніхто не заперечує, що тих острівців все більшає» [166, с. 48]. Семантику «блаженної взаємозалежності» в образі острова акцентовано в есеї «Про тих, кого ми приручили»: «<...> залишилося ще стільки островів, маленьких світлих місцин, де не зникає відчуття незахищеності, де ми любимо і нас люблять» [133, с. 98]. У романі «Смітник Господа нашого» розгортається укорінений у сакральних текстах мотив згубної сліпоті і глухоти, наскрізний у прозі Г.Пагутяк.

Ремінісценцією з Біблії є зображення горя матері, в якій зник син: «А там сісти на згарищі й, посипавши голову попелом, як Йов, перебирати вуглики надії» [166, с. 54]. Алюзія на Євангеліє прочитується в епізоді, де до жінки прийшов чоловік – «дуже старий і вбого вбраний» [166, с. 54] – і приніс їй благу вість: «<...> скоро ви не будете самі» [166, с. 54].

Постульована у прозі Г. Пагутяк теза про множинність світів у романі артикульована Королем: «Ти полетиш, Базілю, і побачиш, що є багато світів, з яких вибереш той, що тобі до вподоби» [166, с. 70]. Образу Незайманої землі протиставлений образ Іншого світу, семантику якого експлікує

письменниця: «<...> це світ, який нас не гідний. Його вважають єдиною реальністю, але це зовсім не так» [166, с. 73]. В інтерпретації Г. Пагутяк його репрезентує топос смітника: «<...> сльози дитини руйнують Інший світ і він перетворюється на смітник» [166, с. 75]. Опозиція Інший світ – Незаймана земля репрезентує антитезу «місто–село»: в уявленні Жінки місто ототожнюється з «велетенським смітником» [166, с. 65], тоді як село, за задумом Г. Пагутяк, «є прообразом незайманої землі» [166, с. 77].

Отже, у «маленькому романі» «Смітник Господа нашого» інтертекстуальний контакт міфу й авторського тексту реалізується передусім через ресемантизовані фольклорно-міфологічні мотиви й образи, біблійні алюзії та ремінісценції. У неоміфі Г. Пагутяк реставруються міфологічна модель циклічного часу й анімізм архаїчного мислення.

Специфікою міфологізування Г. Пагутяк у «Радісній пустелі» є поєднання духовно-автобіографічного і філософсько-міфологічного інтертекстів. Автобіографічні маркери оприявнюється у згадках героїні про доньку Ладу, маму і сестер. Як і в есеїстичних спогадах Г. Пагутяк про дитинство, образ річки Бистриці в романі наділений психотерапевтичними властивостями: «Усе, що відбувалось вдома, сварки, різні прикрощі, мене вражало, але я знала, що завтра піду до річки і мені стане легше» [162, с. 112]. Особливої виразності духовно-автобіографічний інтертекст набуває, коли героїня говорить про власну творчість: «Я написала про Вежу, схожу на Вавилонську. Написала про Незайману землю, про червоний дім на березі мертвого озера, про планету Ерідан. Я втікала всюди, доки не знайшла найкращий вихід – пустелю, і всі ці місця: Вежа, Ерідан – лише марева в ній» [162, с. 112]. Згадані топоси репрезентують інваріант Притулку.

Алюзійно-ремнісцентний зв'язок із біблійними текстами обумовлює стилістику «Радісної пустелі», зокрема афористичність нарації. Мотивно-образне наповнення твору позначене кореляцією з книгами Старого і Нового Завітів: у ньому домінують мотиви очищення, воскресіння, страждання, гріха, прощення, смирення і спокуси, топоси пекла, пустелі, саду, образи

Лотової жони, Ліліт, Ісуса, Божої Матері, апостолів, ангелів, переважно представлені як бінарні опозиції. Інтертекстуальний зв'язок із книгою Екклесіяста простежується в рефлексіях головної героїні: «<...> одному важко» [162, с. 91], «<...> страждати означає пізнавати» [162, с. 112], «усе це <...> повторюватиметься рік у рік, доки існуватиме Земля, і ті, хто живе на ній» [162, с. 80]. Висока концентрація біблійних алюзій і ремінісценцій, що в авторській інтерпретації набувають характеру філософсько-міфологічного інтертексту, – іманентна ознака «Радісної пустелі».

Оніричні мотиви у вставній новелі «Євангеліє шипшини» наділені семантикою окремої реальності з компенсаторними властивостями: «Життя наше було б зовсім безбарвним, якби не переривалося снами» [162, с. 100]. У снах юної монахині туга за материнством осмислюється крізь призму євангельських текстів: «Минулої ночі снились мені діти, яких ми не народили. <...> Ісус любив дітей, і мій сон не міг зашкодити вірі» [162, с. 100–101]. Психологічною домінантою героїні є когнітивний дисонанс як суперечність між любов'ю до Господа та обожненням дитини: «Замість Бога у серці лише один ідол – маленький хлопчик» [162, с. 110]. Отже, семантика материнства у «Радісній пустелі» сакралізується, як і в інших творах, за рахунок алюзійних зв'язків із біблійними мотивами й образами.

Образ річки у творах Г. Пагутяк здебільшого осмислюється як межа між світами, але щоразу оригінально. У вставній новелі «Євангеліє шипшини» героїня у воді «побачила стежку і більше не могла ні про що думати. Вона пішла тією стежкою і не верталась цілих п'ять років» [162, с. 107]. Образ річки у «Радісній пустелі» фокусує міфосемантику змінності, плинності: «Після повені наша Бистриця міняє русло <...>, ілюструючи тим самим Геракліта» [162, с. 90].

Контамінація християнського світобачення з пантеїзмом актуалізує алюзію на вчення Франциска Асизького: «<...> хто не зумів полюбити Його, не має щиросердного захвату й благоговіння перед красою рослин і звірів, глибиною неба» [162, с. 88]. Проектована у роздумах головної героїні

християнська картина світу асимілюється з архаїчною персоніфікацією природи: «Тоді я ще не вважала вітер істотою» [162, с. 92].

Міфологема Урожа, яка в повісті «Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками» передусім корелює з демонологічними образами й оприявнює семантику зв'язку з потойбіччям, у рефлексіях героїні «Радісної пустелі» набуває асоційованих із образом раю сакральних конотацій: «<...> і я замість пекла опиняюся серед людських і господніх садів Урожа» [162, с. 86]. Утім, така семантика міфологізованого топосу антитетична авторській характеристиці його реального прообразу, артикульованій у книзі «Уріж та його духи»: «Я стільки надивилася в Урожі жорстокості до людей, тварин і дерев, що ніколи не зможу вважати це місце раєм» [171, с. 107].

Діалектика добра і зла відображена через семантичну опозицію образів чорного і білого птахів: «Поруч з білим живе чорний птах» [162, с. 93]. Вставний діалог «Бесіда з чорним птахом» як філософсько-міфологічний інтертекст роману акумулює ознаки семіотичного мислення: «Мені завжди допомагало відшукування знаків речей. Це як спосіб пізнавати світ. <...> Змія-кільце – це вічність, повзаюча змія – суєта і прах. <...> Будь-яке слово означає надто багато» [162, с. 93]. Орнітологічний образ у «Радісній пустелі» є трансформацією міфологеми крука з автобіографічно маркованою семантикою, експлікованою у книзі «Уріж та його духи»: «Коли вмирав твій батько, я чорним круком кружляв над хатою, віщуючи смерть» [162, с. 92].

Таким чином, у «маленькому романі» Г. Пагутяк транспонує раніше артикульовані міфологічні мотиви й образи у площину осмислення екзистенційної самотності та пошуку власної ідентичності у сучасному світі. Якщо в попередньо аналізованих творах духовний досвід авторки редукований до автобіографічних маркерів, то в «Радісній пустелі» його художня інтерпретація формує виразний духовно-автобіографічний інтертекст, який взаємодіє з філософсько-міфологічним.

У повісті «Записки Білого Пташка» переплітаються елементи утопії й антиутопії, що акцентовано образами Острова і Вежі. Міфотворчі інтенції

авторки спрямовані на відрефлектування проблем, спільних для обох жанрових форм: «Вічне існування добра і зла, що перебувають у постійному зіткненні, стає в утопіях і антиутопіях серцевиною осмислення сутності світу» [185, с. 42].

Утопічна домінанта топосу Острова ототожнюється зі семантичними атрибутами раю, артикульованими Білим Пташком: «Острів – це щастя, спокій, рівновага. Я не спроможний його описати, бо тут усе світло» [142, с. 135]. Г. Пагутяк використовує властивий утопіям «прийом романтичної ідеалізації» [185, с. 132]: «Між братами на Острові не існує ніякої духовної ієрархії. <...> Наша безтурботність, наш сміх, наша злагода – не інфантильність. Це та справжність, яка існує лише на Острові, де немає жодної тіні. Острів досконалий, як яйце, гладенький і блискучий» [142, с. 137]. Мотив служіння і тріада імен алюзійно пов'язані з біблійною образністю та аксіологією: на острові «немає ідолопоклонства, лише бажання краще слугувати людям, які нас потребують: самотнім, нещасним, хворим, зляканим. Імена наші: Радість, Спокій, Полегшення» [142, с. 141]. Сакральних конотацій набуває і образ Білого Пташка: він «був біліший за світло» [142, с. 149]. У його монолозі акцентується деміургічна семантика образу: «Цей ліс я колись посадив, приносячи в дзьобику насінинки і оточив його ріками, як Господь Бог – Едем» [142, с. 124]. Білому Пташкові властива андрогінність, що споріднює його з міфологічними божествами та ангелами: «Не знаю, чи жінка я, чи чоловік» [142, с. 124].

Центральним в антиутопічному інтертексті повісті є образ Вежі, «яка приречена на зруйнування» [142, с. 115], як і її міфологічний прообраз. Вона, «згідно із первісним задумом, має поєднати небо і землю, але з'єднує механічно лише добрі й злі вчинки, перетворюючи їх у якусь антиречовину» [142, с. 118]. Г. Сабат акцентує, що для антиутопістів «втрата душі – це втрата божественного зачатку» [185, с. 70]. В інтерпретації Г. Пагутяк образ Вежі акумулює семантику знедуховлення: «Вона повільно поглинає кохання, творчість, самопізнання» [142, с. 127]. Одним із атрибутів антиутопії є

прозорість і незахищеність приватного життя, руйнівна сутність яких артикульована героїнею повісті: «Мене вбиває відкритість, що геть деформувала мою свідомість, загнала в кут. Якби я могла частіше залишатись у домі, затіненому садом, то б врятувалась» [142, с. 138]. У її тяжінні до природних основ прочитується семантика «первісної людини», переосмислення якої Г. Сабат відносить до ознак антиутопії: «У кожній антиутопії є герої, які виконують місію представників старого, дикого, незіпсованого досягненнями цивілізації світу» [185, с. 75]. Традиційні кольори антиутопії наділені міфосемантикою темряви, пов'язаної з потойбіччям: головна героїня помічає навколо Вежі «тільки чорну і сіру ауру, пекельне клубочіння здійснюється вгору чи стелиться долі» [142, с. 125].

Міфологема лабіринту в повісті корелює з характерним для антиутопій мотивом вибору, який мають зробити головні герої. Семантика заблуканості актуалізована у зовнішній і внутрішній площинах: «Чим світлішають дні, тим глибшають лабіринти всередині Вежі і всередині нас» [142, с. 128].

Міфологічний час комфортніший за лінійний для Г. Пагутяк та її героїв: «Вічне повернення, яке теж викликає у душі спокій» [142, с. 133]. Хронотопна модель, яку створює письменниця в «Записках Білого Пташка», алюзійно пов'язана з новелею «Алеф» Х. Л. Борхеса, бо передбачає поєднання в одній точці кількох вимірів: «З віком до людини приходить відчуття єдності минулого й теперішнього» [142, с. 137]. Образи єдинорогів у візії райського саду зберігають стрижневу міфосемантику: вони «неймовірно хоробрі, здатні перестрибнути найширше провалля» [142, с. 142].

Образи Острова й Вежі корелюють із наскрізним у творчості Г. Пагутяк мотивом очищення. На Острів пташки летять, щоб «очистити своє біле пір'я і зміцнити дух» [142, с. 134]. Цей топос постає як «суд і чистилище» [142, с. 134]. Існування Вежі також пояснюється потребою очищення: «Ми всі відбуваємо покуту сізіфовою працею, щоб усвідомити, що таке абсурд і кінець кінцем перемогти його. Спочатку треба очиститися терпінням і відчаєм» [142, с. 144].

Таким чином, у повісті «Записки Білого Пташка» міфологічний мотив пошуку втраченого раю інтерпретується шляхом створення часопросторових моделей утопії й антиутопії. Переосмислення діалектики добра і зла спонукає авторку апелювати до архаїчних сенсів, акумульованих у міфологічних претекстах.

У першому розділі вже відзначалася типологічна подібність «Спаленого листа» до «Вежі з чорного дерева» Дж. Фаулза. Схарактеризовані мотиви корелюють не лише з головним героєм повісті Г. Пагутяк, а й з образом померлої письменниці Анни, який акумулює семантику архетипу первозданної жінки. К. П. Естес підкреслює, що прагнення до відновлення первозданності примушує жінку шукати свою «зграю» і залишати товариство, яке перешкоджає реалізації тожсамості. Така особливість оприявнюється у поведінці Анни, яку коментує герой повісті: «Вона покинула нас, не знайшовши тих, кого шукала» [170, с. 301]. К. П. Естес акцентує інтуїтивний компонент в архетипі первозданної жінки [237, с. 116]. Така ознака цього архетипу простежується в образі Анни: «Вона колись казала, що написане нею здійснюється. За допомогою інтуїції вона випереджала хід реальних подій» [170, с. 313]. Деміургічна семантика в образі героїні реалізується як письменницька творчість і облаштування свого Космосу: «Протягом багатьох років Анна вибудовувала власний світ, щоб оселитися в ньому, як, буває, переходять з одного дому в інший» [170, с. 308].

Г. Пагутяк обрала для назви загадкового видавництва ім'я «єгипетського бога зла і пустелі» – Сет. Міфологему сонця, яка в повісті постає в образі триликого небесного світила, письменниця також інтерпретує з опертям на уявлення стародавніх єгиптян: «Певно, сонце не єдине в небі: сонце, що сходить, сонце в зеніті, вмираюче сонце. Єгиптяни добре відчували цю різницю» [170, с. 312]. Таке уявлення відображене і в слов'янській міфології, у якій трьома іпостасями бога Сонця вважалися Хорс, Даждьбог і Ярило.

Топос саду актуалізує опозицію «свій–чужий», пов'язану з образами різних світів, до яких належать Анна та головний герой, який «не насмілювався б потрапити в сад із потрісканою фігурою німфи», тому і «проминув той сад з важким листям, у який мріяла потрапити Анна» [170, с. 326]. Символіку саду, оповиту в цьому творі атмосферою таємничості, Г. Пагутяк коментує в есеї «Про квіти, дерева й ліси»: «<...> тільки посвячений має доступ до справжнього саду. Тобто до Раю» [133, с. 94].

В образі водія автобуса на прізвисько Перевізник семантика міфологічного персонажа доповнена іронічними конотаціями: «Удень вожу мертвих, а вночі живих, як трапляється. Я тут замість Харона» [170, с. 330]. На відміну від однойменних персонажів із інших творів Г. Пагутяк образ Перевізника у повісті «Спалене листя» втрачає зв'язок із міфологемою ріки. Це надає йому профанних обертонів.

У повісті «Кіт з потонулого будинку» сюжетотвірну функцію виконує інваріантний апокаліптичний мотив, що реалізується через образно-мотивний комплекс Корабля (ковчега) і потопу. Розгортання цього мотиву актуалізує численні біблійні алюзії, зокрема, на образи з Одкровення: «<...> уже трублять труби і б'ють барабани» [146, с. 226]. Г. Пагутяк ресемантизує мотив потопу, скеровуючи його семантику в морально-етичну площину: «Нехай кожен, хто має очі, подивиться на світ і побачить, скільки бруду, злиднів, спустошень у ньому, нехай відчує, що захлинається не водою, а ненавистю, заздрістю, безсилою злобою» [146, с. 223].

Енергетика сюжету повісті зосереджена навколо емоції страху, біблійне тлумачення якого протиставлене любові: «Страху немає в любові, але досконала любов проганяє страх геть, бо страх має муку» (Перше послання Іоанна, 4:18). У цьому контексті страждання світу можна пояснити відсутністю любові або ж її недостатністю. Страх пригнічує усі життєдайні сили людини, наближаючи до смерті. Цю ворожу людині емоцію неодноразово акцентовано в повісті: «<...> люди бояться катастрофи, потопу, кінця світу аж так, що не лягають спати» [146, с. 212]. Страх постає

як паралізуюча сила, що знерухомлює душі людей: «<...> страх – це справжня катастрофа, більша за ту, яку вони чекають, і якої, можливо, не станеться» [146, с. 215].

Місію рятування kota в повісті доручено сліпим дідусеві й бабусі, образи яких у міфологічному контексті набувають семантики безгрішності. Вустами старого письменника проголошуються істини, які корелюють зі словами Писання про останні дні: «Нині кожен тремтить над власним життям... Таке завжди буває наприкінці світу» [146, с. 220]. Його бачення кінця світу перегукується з біблійними пророцтвами і має подібну тональність: «У завалах сміття корчаться рештки свідомості, і рівними стають черв'як і надлюдина» [146, с. 223]. У роздумах старого письменника актуалізовано мотиви Раю і вічного повернення: «І колись з'явиться між двома річками гарненький садок з яблуками, фініками і виноградом. Таке вже було, здається» [146, с. 223]. У його словах оприявнюються ознаки циклічного часу: «Нічого не вдієш: таке було вже не раз. <...> Ніхто нікуди не зникає, лиш перемініться: живі у мертвих, вогонь у попіл, вода у повітря, думки...» [146, с. 227].

Відсутність антропонімів у повісті (у ній діють чоловік, жінка, дівчинка, дідусь, бабуся) уможливорює екстраполяцію узагальнень на людство в цілому. Персонажі твору охоплені пільмою, проте прагнуть світла, яке у християнському віровченні символізує Бога. Вони усвідомлюють марноту й суєтність свого життя, переживаючи щось на кшталт внутрішнього прозріння: «Боже, нам завжди було стільки усього потрібно, а зараз нічого, лише трохи світла!» [146, с. 217]. Орієнтованість на світло ототожнюється з налаштованістю на добро. Таке потрактування символіки світла вербалізується в Біблії: «А хто робить за правдою, той до світла йде, щоб діла його виявились, бо зроблені в Бозі вони» (Євангеліє від Іоанна, 3:20–21).

Дівчинка в повісті постає втіленням кращих моральних якостей (любові, співчуття, милосердя), адже рятує kota, забравши його з собою на Корабель, що асоціюється з біблійним ковчегом. Поява нового героя в

останній частині повісті містифікована. Хоча письменниця уникає його прямої номінації, характер монологу переконливо засвідчує, що у фінальній сцені діє сам Господь: «Я не карав їх: вони самі себе покарали, обравши безпутне життя» [146, с. 234]. У словах Бога актуалізовано мотив блудного сина: «Так, я створив їх для любові <...>, але діти покинули мене, забувши повернутись» [146, с. 234]. Утім, Господь не втрачає надію на правильний вибір людства: «А тим часом кожна часточка моєї любові благає його: повернись!» [146, с. 234]. Крім семантики всепрощаючої любові, в образі Бога Г. Пагутяк акцентує семантику самотності, «у двері якої ніхто ніколи не постукає» [146, с. 234]. Оскільки мотив блудного сина імплікує семантику повернення, то його розвиток передбачає надію на те, що люди віднайдуть шлях до Бога.

Як ми підкреслювали у своїй статті [34], переосмислення в повісті «Кіт з потонулого будинку» сучасної цивілізаційної кризи крізь призму закорінених у сакральних текстах образів і мотивів зумовлює високу концентрацію біблійних алюзій та ремінісценцій. Зберігаючи стрижневу семантику актуалізованих міфопоетичних образно-мотивних комплексів, Г. Пагутяк адаптує її до відповідних художньому задуму контекстів.

У «Книзі снів і пробуджень» своєрідність розгортання інваріантного мотиву мандрів зумовлена химерною взаємодією реального та ментального світів, тотожність яких постулюється в неоміфологізмі. Цей мотив реалізує двовекторну семантику, втілену в мотивах утечі й пошуку дому-притулку. Семантична асиміляція цих мотивів артикульована оповідачкою: «Втікаю у снах від переслідувань і заходжу до хати, де мене втішають і де я можу залишитися довго» [147, с. 261]. Їх розгортання актуалізує архетип дому, репрезентованого образами гуртожитку, покинутого панського будинку, лепрозорію, дерев'яної хатинки зі сну, безлюдної багатоповерхівки, батьківського дому, будинку з привидами, вимріяної оселі, хати без господаря. Ці образи здебільшого готично марковані: у них мешкають «неприятні духи» [147, с. 284] і «всяка нечисть» [147, с. 276]. Утім,

персоніфікований образ будинку над річкою, господар якого трагічно загинув, фокусує семантику «прирученого Космосу»: «<...> дім, який будували з любов'ю, і в якому прожили лише п'ять років. <...> Коли заходиш туди, він аж ніби зітхає від задоволення. Заглядає в очі: може, ти його господар» [147, с. 295]. Покладену в основу цього образу реальну історію дому Антонія Чубкевича Г. Пагутяк описала в есеї «Вілла над річкою», що входить до книги «Уріж та його духи» [171, с. 89–90].

Образ гуртожитку, який акумулює семантику «чужого дому», «антидому» в оповіді Оксани з «Книги снів» асоціюється з пеклом. Семантика ворожості екстрапольована й на образ міста, атрибутом якого є гуртожитки. У словах оповідачки цей образ набуває ознак хтонічного чудовиська: «Я не могла вижити в місті, яке покинула, а воно протягувало до мене щупальці-листки і могло задусити» [147, с. 241]. Г. Башляр акцентує в образі міського будинку семантику штучності й бездуховності: «<...> у великих містах будинкам не властивий космізм. Вони втратили зв'язок із природою. Стосунки між житлом і довкіллям штучні. Усе машинізоване, і для духовного життя тут немає місця» [13].

Онірично-фантазійний часопростір твору зумовлює динамічний характер звично статичних образів, що виявляється в їх дифузії та метаморфозах: будинок перетворюється на акацію, дім раптово виникає і так само зникає, невидима стіна захищає від небезпеки. В оповіді візуалізується образ уявного дому, здатного до трансформацій: «За ніч на першому поверсі виник коридор із кількома дверима» [147, с. 291]. Вегетативний характер виявляє образ вимріяного будинку: «Будинок-привид виростає, як гриб із землі <...>. Величезний облудний дім стояв на хвої, наче на піску, і до нього вели широкі сходи, які теж вдавали з себе старовинні» [147, с. 288–289].

Образ омріяного дому оповідачки наділений семантикою зв'язку з минулим, що надає йому надійності і захисних властивостей: «Тоді я згадала, як будувати дім. Його ставиш із добрих і поганих споминів. Які є. Тоді це справжній дім, який дає відчуття захисту. Його можна носити на спині чи в

серці» [147, с. 288]. Така семантична домінанта акцентована Г. Башляром в образі оніричного дому: «Завдяки мрії різні будинки нашого життя стають взаємопроникними і зберігають скарби минулого. <...> Переживаючи у спогадах відчуття захищеності, ми заспокоюємося. Притулок повинен захищати спогади, зберігаючи їх образну цінність» [13].

Корелюючи з образом Урожа, мотив утечі набуває семантики мотиву вічного повернення: «Він знову виштовхує моє чужорідне тіло за свої межі. Чи можна без кінця повертатись і покидати його?» [147, с. 248]. Топос Урожа постає проекцією просторової моделі острова, що співвідноситься зі символікою кола: «Світ Урожа мені завжди бачиться у формі круга» [147, с. 262]. Образ острова у «Книзі снів і пробуджень» є полісемантичним, оскільки ототожнюється і з виміряним будинком («Він сам острів» [147, с. 292–293]), і з людьми («Зрештою, всі ми острови в океані, аж доки нас не зруйнують хвилі і час. Острови з мокрими від сліз рукавами» [147, с. 253]).

Наскрізний у прозі Г. Пагутяк образ призахідного сонця сакралізується через артикуляцію семантики солярних культів: «Цим скульптурам щонайменше 40 тисяч років. Люди, що їх створили, певно, молились, як і я, заходів сонця» [147, с. 252]. Таке ж тлумачення міфологеми артикульоване у словах оповідачки: «Велике таїнство заходу сонця закінчується» [147, с. 260]. Образ місяця у творі фокусує фольклорно-міфологічні уявлення про небесне світило, зумовлені його «нечистим» походженням [238, с. 44]: «Місяць не спускав з мене ока. Є люди, котрих цей погляд допроваджує до божевілля» [147, с. 272].

Бінарна опозиція «душа–тіло», що оприявнюється через образ Жовніра, актуалізує семантику фольклорно-міфологічних ритуалів, пов'язаних зі смертю: «Три дні душа літала навколо тіла, і ніхто не запалив їй свічки, і не поставив води вмитись, і не замовив молитви» [147, с. 236]. Цьому обряду, що супроводжує перехід у потойбіччя, Г. Пагутяк приділяє увагу і в книзі «Уріж та його духи» [171, с. 19].

«Книга снів і пробуджень» алюзійно пов'язана з біблійними образами й мотивами. У ній прослідковується антитеза самотньої людини і юрби, яка закорінена в образах Христа і натовпу, готового його розіп'яти. Образ Жовніра, який оживає після смерті, асоціюється з біблійним Лазарем. У словах наратора також простежується алюзійний зв'язок із Книгою Одкровення: «Що мені лишиться, коли я напишу і цю книгу, таку саму гірку, як попередні?» [147, с. 247].

Образ саду актуалізує зв'язки з творчістю Г. Сковороди, «котрий копав собі могилу в чужому саду, дарма, що все життя плекав Божий сад в Україні» [147, с. 264]. У прозі Г. Пагутяк через поєднання образів саду й дому розгортається мотив туги за втраченим раєм. У «Книзі снів і пробуджень» цей мотив корелює з образом вимріяного оповідачкою будинку: «Я б хотіла мати дім на п'ятдесят кімнат, а коло нього – великий старий сад із доріжками, викладеними цеглою» [147, с. 259].

У більшості творів Г. Пагутяк можна простежити алюзії на міленарні міфи, що оприявнюються на мотивному й образному рівнях. М. Еліаде пов'язує з «відродженням міфу про Золотий вік» функціонування архетипу «шляхетного дикуна» [233]. Цей архетип самотньо реалізований у казковій повісті «Втеча звірів, або Новий Бестіарій» в образі Каспара Гаузера, що вже підкреслювалося в наших статтях [29, 30].

Загадкова біографія хлопчика, який у 1828 році вперше з'явився на площі Нюрнберга, схвилювала уяву багатьох письменників й інспірувала створення кількох десятків прозових творів, а Поль Верлен утілює своє бачення таємничої історії у вірші «Каспар Гаузер співає». Утім, найвідомішим варіантом художньої біографії хлопчика-знайди вважається роман німецького письменника Я. Вассермана «Каспар Гаузер, або Лінощі серця» [57]. Автор відтворив власну версію макабричної історії, зберігши імена історичних постатей, причетних до неї.

У примітках до книги «Мій Близький і Далекий Схід» Г. Пагутяк експлікує семантику образу Каспара Гаузера: «дикун, якого цивілізують»

[134, с. 21]. В есеї «Беззахисність» письменниця називає його *tabula rasa* і відзначає: «Безмежна довірливість, беззахисність, чистота і невміння жити за законами людського світу – цього досить, щоб Каспар Гаузер став жертвою і символом» [133, с. 124]. У повісті «Втеча звірів, або Новий Бестіарій» письменниця актуалізує такі риси цього архетипного образу, як моральна чистота, вроджена доброта, гармонійність стосунків із природою, тяжіння до відновлення втраченого у Всесвіті ладу.

На відміну від Я. Вассермана, Г. Пагутяк наводить міфологізований варіант біографії історичної постаті, позбавлений локально-темпоральної конкретики. З життєпису Каспара Гаузера відомо, що він особливо трепетно ставився до дерев'яного іграшкового коника, подарованого йому дітьми охоронця в'язниці. У згадуваному романі німецького письменника образ білого коника набуває лейтмотивного характеру: він з'являється на початку твору й супроводжує Каспара впродовж розгортання сюжету. Він є символічним утіленням доброго й співчутливого ставлення героя до всіх живих істот. У творі Г. Пагутяк симпатія до іграшкового коника трансформована у дружбу з міфічним Єдинорогом.

В одному з інтертекстів твору – книзі «*Arphologia animflia*» («На захист тварин») – можна впізнати алюзію на картину Доменіко Вамп'єрі «Дівчина та єдиноріг» (1602): «...Ось білий кінь поклав голову на плече дівчині в довгій сукні, але чомусь у того коня ріг на лобі» [135, с. 19]. Саме в цій частині вперше оприсутнюється образ єдинорога, який композиційно пов'язує всі три книги та виконує сюжетотвірну функцію. Авторська інтерпретація міфічного образу суголосна традиційним уявленням про нього. У художній версії Г. Пагутяк єдиноріг мав очолити втечу звірів у велетенському ковчегу через порушення людьми первісної гармонії з природою. В окремих текстах «Голубиної книги» (збірнику східнослов'янських віршів космогонічної тематики кінця XV – початку XVI ст.) єдиноріг зображується батьком усіх звірів, він вивищується над усіма тваринами і постає опорою світоустрою, маючи владу над водою [235,

с. 164–165]. Зв'язок образу єдинорога з мотивом збереження світового ладу відображено у «Книзі вигаданих істот» Х. Л. Борхеса: «Він настільки делікатний, що, пересуваючись, намагається не наступити навіть на найкрихітнішу живу істоту і їсть лише засохлу траву» [52, с. 164–165]. Кореляцію цього бестіарного образу з топосом раю можна помітити і в повісті Г. Пагутяк «Записки Білого Пташка».

У книзі «*Arphologia animflia*» також можна простежити ремінісцентний зв'язок зі Старим Завітом (розділом 11 книги Ісаї), де мирне співіснування овець і левів під наглядом дитини виступає атрибутивною рисою раю. У повісті Г. Пагутяк райська гармонія акцентується за допомогою музики: «хлопець у довгій сорочці грає на сопілці. Кругом стоять звірі: олені, овечки, леви» [135, с. 20].

У візуалізації міфосвіту Г. Пагутяк важливу роль відіграє символіка кольорів. У багатьох творах письменниці портретні характеристики персонажів, які втілюють гармонійні стосунки з природою, містять деталі зеленого кольору. У романі «Господар» таким є зеленоокий Сава, у «Королівстві» – один із головних персонажів твору – Марко. У «Втечі звірів» чоловік-дерево, що надає притулок птахам, одягнений у зелений светр; бабця, яка годує голубів, носить зелений капелюшок; Доня, ставши після посвячення Каспара в лицарі його дамою, вбралася в довгу зелену сукню (ще одна алюзія на картину «Дівчина з єдинорогом»). Невипадковою видається у фіналі твору згадка про справжнє ім'я Доні – Лада, що сугестує семантику віднайдення дівчинкою шляху до відновлення світової гармонії. Таке тлумачення цього символічного акту підтверджується коментарями автора до твору: разом з іменем «маленька богиня» здобула «місію: гармонізувати Всесвіт і підтримувати у ньому лад» [136].

Якщо історичний Каспар Гаузер після тривалого перебування у підземеллі потрапив до людей, які в намаганнях цивілізувати його замість притулку створили ще одну в'язницю, то Г. Пагутяк подає альтернативну версію життя героя. Письменниця рятує хлопчика від згубного впливу

соціуму і забезпечує можливість справжнього притулку, сутність якого вербалізовано Каспаром: «Ставши вільним, я обрав собі життя без людей: серед звірів і птахів» [135, с. 26]. Таким чином Г. Пагутяк актуалізує семантику руйнівного впливу цивілізації. В'язниця, з якої вдалося звільнитися Каспару, символізує світ без любові, співчуття й милосердя, здатний спотворити первозданну людську сутність, деформувати свідомість і позбавити шансу налагодити гармонійні стосунки з довкіллям.

Епізод посвячення головного героя в лицарі алюзійно пов'язаний із образом Франциска Асизького: «Клянусь захищати звірів і любити їх як братів і сестер» [135, с. 111]. У книзі, яку читає Каспар тваринам, говориться про втрату розуміння між людьми та іншими істотами: «Ніхто не назве нині вовка братом, а голубку – сестрою, бо й між людьми панує ворожнеча і зовсім мало дружби» [135, с. 123]. Звертання «брате» до тварин в «*Arphologia animflia*» також увиразнює алюзійні зв'язки повісті з образом християнського святого.

Гармонійні стосунки Гаузера зі світом природи актуалізовано й у романі Я. Вассермана, де турботливе ставлення до живих істот виражене у зверненні хлопчика до павука: «Що ти тчеш, павуче? <...> Не бійся, я нічого тобі не заподію» [57]. У повісті Г. Пагутяк павук Альфред є одним із персонажів твору, що мешкав у Зимовому домі Каспара. Стосунки Гаузера і звірів асоціюються з образом Раю, адже «дружба з дикими тваринами, їх добровільне прийняття влади людини є ознаками повернення райського стану» [233].

За історичними відомостями, Каспар Гаузер відрізнявся тваринною гостротою відчуттів. Г. Пагутяк фокусує увагу на цій властивості однойменного героя повісті, для якого втрата такої якості людьми є вадом, що призводить до примноження зла й жорстокості. Мотив згубної знечуленості прикметний для всієї творчості письменниці. В есеях Г. Пагутяк, які ми використовуємо як герменевтичні ключі до осмислення її художньої прози, лейтмотивного характеру набуває думка про «занепад

культури почуттів» як наслідок емоційної індиферентності: «Просто люди зараз менш чутливі» [171, с. 28]. Мотив осуду згубної знечуленості закорінений у Біблії, зокрема, його артикульовано в Діях Апостолів (28:27): «Затовстіло бо серце людей цих».

На останньому малюнку книги «*Arphologia animflia*» був зображений корабель, а в її тексті йшлося про те, що «врешті-решт усі інші живі істоти, ніким не зрозумілі, покинуть свою одвічну домівку. Вони збудують корабель і відпливуть на ньому туди, звідки немає вороття» [135, с. 54]. Кореляція мотиву втечі звірів та образу ковчега алюзійно співвідноситься з біблійною історією про спасіння Ноя. Г. Пагутяк трансформує старозавітну історію, пов'язуючи місію порятунку з єдинорогом. Остання частина «Книги Єдинорога» оприявнює образ небесного світу як дзеркального відображення земного. У ньому вільні, наділені безсмертям тварини перебувають у повній безпеці. У фінальних словах Єдинорога сконцентровано семантику захищеності, властиву райським топосам: «<...> ми, звірі, сюди на небо зло не пустимо» [135, с. 237]. Відтак, мотив відновлення Золотого віку у версії Г. Пагутяк прочитується через бестіарний код.

«Книга Єдинорога» містить пройняті співчуттям і любов'ю розповіді про справжніх та міфічних птахів і тварин – Фенікса, Єдинорога, Лісового Коня, Метелика, канарок, хамелеона, Дракона, Лебедя, вовків, Золоторогого Оленя, Житнього Вовка, Тура та ін. Розділу «Хрущ на квітучій вишні» властива поетична експресія та висока емоційна напруга, зумовлена розпачем через утрачений людьми лад: «Гармонію порушено, але світ ще тримається, напоєний отрутою і п'яний від неї. Людино, не труси деревом! Сядь під вишнею і пом'яни останнього Хруща рососою-сльозою» [135, с. 101]. Усі частини книги об'єднує мотив людської безвідповідальності, що загрожує природі, і заклик відвернути навислу небезпеку.

Мотив гріховності людства реалізовано через актуалізовану в казці опозицію «дитина–дорослий». Потрапивши до Зимового палацу, в якому мешкали кіт Фелікс і павук Альфред, Каспар прочитав усім уривок про

тварин: «Приручуючи перших звірів, людина шанувала їх як братів по крові. <...> Дорослість настала тоді, коли люди почали вважати приручених звірів своїми рабами, а згодом, що найгірше, речами» [135, с. 80]. Цей епізод викликає асоціації з казковою повістю А. де Сент-Екзюпері, значення якої акцентує Г. Пагутяк в есеї «Про комах, риб, птахів і диких звірів»: «Ми мусимо взяти урок спілкування в Лиса з «Маленького принца»: наближайся повільно, коли хочеш приручити істоту, або зовсім не наближайся» [133, с. 96]. М. Еліаде акцентує: «<...> лише психоаналіз дійшов до ідеї, що «первні» будь-якої людської істоти становлять собою рай і блаженство» [231]. Відтак, архетипний образ Каспара Гаузера, який не встиг подорослішати, акумулює семантику райської безгрішності, дитинності як нездатності заподіяти зло, навмисно нашкодити.

Ключовими для розуміння архетипного характеру образу Каспара Гаузера є слова однойменного казкового героя: «Я думаю, що в цьому світі ніколи не було ладу. Його не може бути без милосердя і доброти. Серед нас багато каспарів гаузерів. Єдине, що ми можемо зробити, вийшовши з темниці, це визволяти інших з неї і бути добрими до них» [135, с. 221]. Літературна інтерпретація «синдрому Каспара Гаузера», запропонована Г. Пагутяк, фокусується на нездатності реалізувати своє призначення в оточенні, позбавленому любові й милосердя, на неможливості Всесвітньої гармонії без злагоди у стосунках з усіма істотами.

Тлумачення опозиції «природне–штучне» увиразнює семантику мотиву втраченого світового ладу. У «Бестіарії», до якого звертається Каспар, йдеться про причини порушення гармонії у Всесвіті й відчуження: «Що більше ми віддаляємося від природи, то більше віддаляємося від людей» [135, с. 62]. Уявлення про світовий лад ототожнюється з природою, у якій «кожна істота має своє місце» [135, с. 180]. Інтертексти «Бестіарію» надають творові рис «філософсько-дидактичного роману» [136]. Негативні конотації семантики «штучного» виявляються у ставленні Каспара до всього рукотворного: «Йому взагалі не подобалось усе зроблене людьми» [135,

с. 62]. Образ міста як утілення штучності корелює з мотивом відчуження, адже «у місті ніхто нікого не хоче знати» [135, с. 62].

Для створення головного героя казкової повісті Г. Пагутяк використала елементи біографії Каспара Гаузера, надавши їм універсального характеру в рамках архетипу «шляхетного дикуна», акцентуючи первозданну чистоту і цнотливість, безборонність перед згубним впливом цивілізації. Семантику цього образу актуалізовано через зв'язок із міфологемою Єдинорога та міфом про Золотий вік.

Отже, у повістях і «маленьких романах» гетерогенність міфомислення Г. Пагутяк виявляється у ресемантизації біблійних і фольклорно-міфологічних претекстів. Актуалізуючи архаїчні образи й мотиви, письменниця використовує неоміфологічні прийоми десакралізації та дегероїзації. Синкретизм авторського міфомислення оприявнюється у взаємодії міфологічного і культурно-історичного, духовно-автобіографічного й філософсько-міфологічного, утопічного й антиутопічного інтертекстів. Неоготичний дискурс прози Г. Пагутяк візуалізується в образах із виразною демонологічною семантикою. Ознаки міфомислення простежуються у моделюванні циклічного часу та артикуляції семантики бінарних опозицій.

2.3. Орієнтальний міфосвіт у творах збірки «Мій Близький і Далекий Схід»

До збірки Г. Пагутяк «Мій Близький і Далекий Схід» увійшли повість «Брат мій Енкіду» та есеї орієнтальної тематики. У передньому слові до повісті, написаної за мотивами шумерсько-аккадського епосу про Гільгамеша, авторка визначила такий спосіб інтерпретації міфологічного матеріалу, який можна назвати «реанімацією», «оживленням»: «Я просто увійшла до Урука й почала там жити» [134, с. 17]. Своє міфологізування письменниця пояснює спробою подолати суперечності сучасного їй життя шляхом реактуалізації вічного: «Неспроможні дати собі раду з агресивністю буття, ми починаємо вслухатися в себе, шукаючи порятунку в підсвідомості,

яка сповнена архаїчними символами» [134, с. 15]. Міфосвіт Близького Сходу в есеї «Сніг у жмені» вона називає «колискою людської цивілізації і християнства» [168, с. 71].

У своїй прозі авторка звертається до теми культури почуттів, яка є «альфою і омегою гуманного ставлення до дійсності» [163, с. 105]. Вона вважає, що «існує культура, яка продовжує сприймати світ так само гостро і безстрашно, як давні шумери. Це – арабська, мусульманська, культура» [168, с. 73]. Письменницю вабить «магія мови» шумерських поетичних текстів. Ця магія присутня й у єдинопочатку назв «Урук» (одне з двох найбільших міст шумерської цивілізації, де відбуваються події повісті) й «Уріж» (наскрізна міфологема творчості письменниці). Саме зачарованість Шумером, його культурою і духом шляхетної мови інспірувала задум створення повісті «Брат мій Енкіду».

Г. Пагутяк підкреслює значущість літературної традиції у розвитку образної системи сакральних текстів: «Іван Франко, відкривши спадкоємність Біблії щодо шумерської писемності, порушив цю проблему для майбутніх поколінь» [134, с. 15]. Так, у книзі «Сотворення світа» І. Франко прослідкував еволюцію уявлень про вищу силу в давніх творах і наголосив на формуванні духовної домінанти у культурі: «З часом, коли культурне життя підіймається на висший ступінь, коли дух людський міцніє і бере перевагу над тілесною, матеріальною стороною, також поняття про Бога робиться вище, більш духовне. Тоді старі, грубі оповідання про бога-теслю, бога-гончара або бога-ковалю перетолковують ся інакше або забуваються, а їх місце займають інші, про бога-войовника, бога-царя, бога-правodawця, а далі доходить і до найвищого – бога-чоловіколюбця, бога-спасителя» [206, с. 101]. Про шумерські прототексти біблійних історій, зокрема про правзірці оповіді про всесвітній потоп і «Книги Йова», пише В. Замаровський у книзі «Спочатку був Шумер» [84, с. 180–182]. В есеї «Сніг у жмені» Г. Пагутяк співвідносить мотив спокуси жінкою, артикульований у шумерському епосі про Гільгамеша, з історією гріхопадіння Адама і Єви у Книзі Буття.

На відміну від аккадського епосу, в якому образ блудниці Шамхат є епізодичним, у повісті Г. Пагутяк «Брат мій Енкіду» він стає головним. Із цим образом передусім корелює мотив каритативної любові, семантичною домінантою якого є здатність уповні реалізувати людську сутність і подолати скінченність життя. Варто зауважити, що ця семантика лише зрідка експлікується у творі, що зумовлено схильністю письменниці користуватися «символами, сповненими поезією знаками» [134, с. 15]. Шляхом декодування таких знаків можна виявити взаємодію образу Шамхат із мотивом любові вже на початку повісті. Так, героїня стверджує, що знає «таємниці життя і смерті» [134, с. 18]. М. Бердяєв акцентує екзистенційну сутність любові: «Любов перемагає смерть, вона сильніша за смерть, і разом з тим вона веде до смерті, ставить людину на межу смерті. У цьому парадокс людського існування: любов є прагненням повноти, і в ній криється смертельне жало, любов є боротьбою за безсмертя» [15]. На нашу думку, саме таку властивість любові актуалізовано в повісті Г. Пагутяк, що й було доведено нами у статті [44].

Головною особливістю аккадської поеми про Гільгамеша є художня інтерпретація філософських проблем, а не компіляція шумерських міфів. За словами І. Дьяконова, її значущість полягає також у приверненні уваги читача не до божеств, а до людської сторони існування героїв [81, с.23]. Головним образом аккадської поеми є вождь Гільгамеш, який не може змиритися зі смертністю й шукає шлях до вічного життя. Як вважає І. Дьяконов, мотив безсмертя славних діл є центральним в аккадському епосі. У повісті «Брат мій Енкіду» письменниця зміщує фокус уваги на інший спосіб досягнення безсмертя – долучення до любові. Окрім того, через образ Шамхат артикулюється ще один шлях до вічності: «Людина живе стільки, скільки про неї пам'ятають. Це – найкращий і, здається, єдиний спосіб продовжити собі життя» [134, с. 63]. В есеї «Рукави, вологі від роси» мотив безсмертя акумулює семантику духовного зв'язку з нащадками: «Мабуть,

безсмертя людини полягає в тому, щоб передавати дух остаточної істини наступним поколінням» [163, с. 95].

Із мотивом любові у творі Г. Пагутяк тісно корелює концепт серця, що втілює «здатність людини бачити, відчувати і навіть впадати у відчай» [163, с. 126]. Страждання Більгамеса (такий варіант імені героя, саме шумерський, а не пізніший аккадський, обрала авторка) у повісті пояснюється не стільки усвідомленням власного безсилля перед смертю, скільки тугою через загибель друга Енкіду. В есеї «Рукави, вологі від роси» письменниця наводить слова А. Камю про те, що «без відчаю в житті немає ні любові, ні життя» [163, с. 127]. У поемі зазначається, що Гільгамеш – на дві третини бог і на одну – людина, проте увага зосереджується на зображенні людських якостей героя. Г. Пагутяк ще більшою мірою акцентує «людське» в образі Більгамеса. Так, письменниця мотивує втечу його з Урука не жагою безсмертя, як це пояснюється в епосі, а цілком «людськими» причинами: «Більгамес покинув Урук не задля пошуків вічного життя, бо життя сповнене мук і горя. Його мучило відчуття провини, усвідомлення незворотності втрати, таке нестерпне, що він аж перестав відчувати себе богом» [134, с. 49].

На зображенні переживань урукського вождя зосереджується Ю. Логвин у повісті «Про діяння Гільгамеша», центральним у якій є мотив скінченності земного існування. Образ помираючого Енкіду в цьому творі слугує, насамперед, реалізації основного мотиву, втім його семантика екстрапольована й на мотив братерської любові. У повісті Ю. Логвина образ Енкіду увиразнює опозицію «природа–місто». У словах дикого чоловіка відчувається усвідомлення згубного впливу цивілізації на життєдайне начало в людині, цим він пояснює свою загибель: «Це мені кара за те, що я полишив ліси і луки! Це мені кара за те, що я облишив чагарі, очерети і зарості в річці! За те, що я прийшов у місто!» [110, с. 193]. Як і в повісті Г. Пагутяк, в образах Енкіду й Гільгамеша Ю. Логвин акцентує їх амбівалентний характер, що провокує внутрішні конфлікти героїв на рівнях тваринне/людське й божественне/людське відповідно. Так, психологічне розщеплення

Гільгамеша спостерігаємо, коли одна частина його природи закликала змиритися зі смертю, інша ж волила про бажання безсмертя. Центральний мотив повісті корелює з емоційною домінантою страху. Шамхат у версії Ю. Логвина істотно відрізняється від того образу, який створила Г. Пагутяк. У повісті «Про діяння Гільгамеша» блудниця покірно схиляється перед волею богів: «Всі ми в руках богів, всі створені богами – і ті, хто з глини, і ті, хто з напівглини» [110, с. 195]. Мотив скінченності життя увиразнюється за допомогою образу розбитого глека, що символізує смертність людини, яка, за шумерською міфологією, була створена з глини. Цей символічний образ, розвиток якого спостерігаємо в книгах Старого Завіту, актуалізований і в повісті Г. Пагутяк.

Концепт «серце» є ключовим для розуміння образу Шамхат. Героїня повісті говорить про мудре, спокійне серце, яке дав їй Уту. В есеї «Рукави, вологі від роси» Г. Пагутяк відзначає, що в християнстві серце – центр духовності. На її думку, «саме існування довколишнього світу залежить від того, яке серце у наших грудях: чутливе чи байдуже» [163, с. 100]. У передмові до повісті «Брат мій Енкіду» авторка підкреслює, що Шумер можна пізнати лише серцем [134, с. 17].

Шамхат у творі Г. Пагутяк вирізняється з-поміж інших блудниць, бо прозріла, наповнивши серце любов'ю. Її кохання до Енкіду, виникнувши як любов еротична, еманує і переростає в любов каритативну, таку, яка позбавлена егоїзму й зосередженості на власних бажаннях, яка віддає і співчуває. Дж. Кембелл у праці «Міфологія любові» розмірковує про любов як єдність пристрасті і співчуття, плоті та духу, коли закоханий виходить за межі себе й досягає тотожності із чимось ширшим і довготривалим [241]. Про таке почуття пише Г. Пагутяк в есеї «Рукави, вологі від роси», оприявнюючи алюзійний зв'язок мотиву зі сакральними текстами: «Любов з'єднує Янь та Інь, землю і небо. Вона примирює, а не протистоїть. Вона нагадує любов харитативну, як у св. Павла, але вимагає взаєморозуміння» [163, с. 107].

Шамхат схильна до роздумів над волею богів і їхніми стосунками з людьми, вона обурюється байдужістю, за якої «убивати того, кого любиш, звичайна річ в Небі-Землі» [134, с. 22]. Їй боляче від холоднокривності богів, адже для них «завжди можна наліпити нових людей з глини, що над прірвою» [134, с. 21]. Шамхат прислухається до серця, яке здатне зцілюватися: «Людське серце – не глиняний глек. Воно з живої плоті. Рани затягуються» [134, с. 25]. Героїня засуджує сліпоту богів, їхню неспроможність збагнути унікальність кожної істоти, її душі, бо їм «однаково любо чути бряжчання сокир, скрегіт плуга, передсмертний крик птаха і плач новонародженого» [134, с. 65]. Така сліпота – хвороба сучасного людства, тому мотив згубної незрячості є наскрізним у прозі Г. Пагутяк. Його ремінісцентний характер можна відслідкувати у Біблії. І в сакральних текстах, і в творах Г. Пагутяк ідеться про душевну сліпоту, про втрату чутливості. «Абсурдість у тому, що ми дивимось і не бачимо, слухаємо і не чуємо», – зазначає письменниця в есеї «Рукави, вологі від роси» [163, с. 100].

Однією з ознак міфомислення Г. Пагутяк є опозиція «духовне–тілесне», яка в повісті «Брат мій Енкіду» пов'язана з мотивом любові: ті, хто не здатен наповнитися високим почуттям, так і залишаються самою плоттю – «глиняними ляльками». І лише той, хто відкрив своє серце любові, освячує плоть духом і стає справжньою людиною. Саме таку особливість помітив пан з Ніппура в Шамхат: «Але ти вмієш жити життям, позбавленим сенсу, як уміє жити лише справжня людина, а не лялька з глини, чиє призначення годувати інших людей і богів» [134, с. 48]. Він хотів за допомогою Шамхат пізнати власну суть, тому просив її відкрити йому своє серце. Опозиція «душа–тіло» набуває аксіологічних ознак у відповіді героїні панові з Ніппура: «Бери моє тіло, але не чіпай моєї душі, бо стільки навіть ти не зможеш заплатити» [134, с. 46]. Шамхат піднеслася над представницями своєї професії, в якій від них вимагали лише тіла, бо «відчула себе кимось більшим, ніж блудниця. Від блудниці вимагають її вміння, а не серця, гри, а не любові» [134, с. 51]. Шамхат міркує над безсмертям душі і вразливістю: «Хоча й глиняна

оболонка нетривка, але те, що в ній – безсмертне, дарує радість, насолоду серцю, а душі – крила» [134, с. 26]. Письменниця психологізує міфологічний образ, із максимальною повнотою відображаючи внутрішні порухи жіночої душі. Її Шамхат страждає від провини, відчуває жаль, біль, співчуває: «Моє серце тужить за всім світом» [134, с. 46].

На нашу думку, знаковими з точки зору реалізації мотиву каритативної любові в повісті Г. Пагутяк є слова старої блудниці, яка виховувала Шамхат: «Мусите бути для кожного чоловіка матір'ю, сестрою й товаришкою в одній особі. <...> Бо справжня не та мати, яка народила, і не та сестра, що з одного лона, а та, що терпляче обіймає увесь світ, проте не належить нікому» [134, с. 32]. Вважаємо, що ключовим тут є уявлення про такий зв'язок однієї людини з іншою, який дозволяє їй лишитися незалежною. Ця властивість взаємодії двох визначає любов за Е. Фромом: «Любов – це активна сила, вона ламає стіни, які відділяють людину від інших людей і об'єднує її з ними; любов дозволяє людині подолати відчуття ізоляції й віддаленості й одночасно залишатися самою собою, зберегти власну цілісність» [208, с. 91].

Мотив любові у повісті пов'язаний також із образом Енкіду, якого Шамхат долучила до цивілізації, до світу людей, наповнивши його серце почуттям до жінки. Цей образ є втіленням архетипу «шляхетного дикуна»: «Стан невинності і духовного блаженства людини <...> стає в міфі про незіпсутого дикуна чистим, вільним і щасливим станом типової людини, оточеної щедрою материнською природою» [233]. Саме таку семантику архетипу артикульовано в образі Енкіду: «<...> із гір спустився, у степу бігав разом з онаграми, хлепав воду з газелями і левами» [134, с. 36]. У зв'язку з мотивом ініціації образ Шамхат набуває статусу провідника для Енкіду. До зустрічі з блудницею він виступає втіленням чистоти: «<...> невідомі йому людські вади: марнославство, захланність, лицемірство. Він достоту, як новонароджене дитя» [134, с. 60].

Знайомство з Шамхат зробило дикого чоловіка вразливим: «Любов до людей згубила Енкіду» [134, с. 46]. Трагедію Енкіду Шамхат пов'язує саме з

переходом до світу людей: «Енкіду, той не вбивав, доки Більгамес не навчив його, доки Шамхат його не навчила, доки світ людей не навчив його вбивати» [134, с. 33]. Образи Більгамеса, Шамхат та Енкіду актуалізують семантичні зв'язки тріади божественне–людське–тваринне, акцентовані у звертанні пана з Ніппура до блудниці: «<...> ти нитка, що сполучає тих двох, жоден з яких не є повністю людиною. В жилах Більгамеса тече кров богів, а Енкіду – напівзвір-напівлюдина» [134, с. 48].

Мотив згубного впливу цивілізації на природу є наскрізним не лише в художній прозі Г. Пагутяк, але і в її есеїстиці: «Цивілізація створила безліч засобів, щоб уникнути емоційної напруги, що призводить до щораз більшого занепаду культури почуттів» [163, с. 118]. На думку Є. Мелетинського, властива пізнішим міфологіям опозиція культури і природи відображена в «контрастному співвідношенні образів Гільгамеша й Енкіду, відповідно міста-держави Урука й дикої пустелі, в якій первісний богатир Енкіду живе одним життям з тваринами» [121]. Крім того, семантична опозиція цих образів акцентується їх зв'язком із міфологемами першостихій: у примітках до повісті Г. Пагутяк зазначає: «Більгамес символізує вогонь, Енкіду – воду» [134, с. 21]. Міфологеми першостихій у творі також актуалізують архаїчний мотив священного шлюбу: «Коли вода зливається з землею в любовних обіймах, народжуються рослини» [134, с. 24].

Семантика тваринного первня в образі Енкіду корелює з мотивом єднання з природою. Гармонія, як вважає Г. Пагутяк, криється в умінні досягти злагоди між різними іпостасями особистості. Спочатку Енкіду прагнув урівноважити їх, вважаючи себе однаково своїм серед людей і тварин, але його зусилля виявилися марними: «<...> Енкіду був лихий на людей, бо ті розставляли пастки на його братів, як він казав, онагрів і левів, на сестер газелей» [134, с. 60]. На думку Шамхат, Енкіду був надто мудрим, щоб жити серед людей, а мудрість у ньому була від звірів. Дикий чоловік загинув, бо порушив гармонію тваринного й людського первнів у собі, ставши частиною суспільства, наповненого руйнівними інстинктами. Енкіду

шкодував, що проміняв природу на цивілізацію, і за це прокляв перед смертю Шамхат. Г. Пагутяк в есеях збірки «Мій Близький і Далекий Схід» доходить висновку: «Насправді тварини живуть у злагоді з природою, а люди зробили її найбільшим ворогом, і коли намагаються слухатись «природних інстинктів», йдуть усупереч тій же природі, зневажаючи простоту взаємин між людьми» [163, с. 101].

Мотив каритативної любові увиразнює еволюцію внутрішнього світу Енкіду. Тілесна врода блудниці не залишила дикуна байдужим, проте продовженням їхнього кохання стало єднання душ. Шамхат усвідомлює свої почуття до Енкіду: «Я прикипіла серцем до дикого Енкіду, і не лише він пішов за мною, а і я за ним» [134, с. 61]. На думку М. Бердяєва, еротична любов іноді може виявляти себе як каритативна [15]. Любов до Енкіду не узалежнює, а звільняє Шамхат, оскільки переростає межі егоїзму й огортає собою весь світ. Така еманация почуття наближає його до сфери сакрального, «бо справжня любов завжди абсолютно моральна, як абсолютно моральна божественна сутність» [168, с. 75]. Ця любов набуває ознак каритативності, коли позбавляє страху смерті й дозволяє прийняти скінченність життя: «Шамхат було все одно, де померти, аби з братом своїм Енкіду, з мужем своїм Енкіду, сином своїм Енкіду» [134, с. 53]. Любов Шамхат поєднує в собі сестринську, материнську любов і любов жінки до чоловіка. Тож можемо говорити про імпліцитний зв'язок назви повісті з мотивом каритативної любові.

Значну увагу письменниця приділяє образу підземного світу, що в шумерській міфології постає як Країна без вороття, царство Нерґаля і Ґашінґаль. З цим інфернальним образом корелює міфологема сонця, репрезентована образом шумерського бога Уту, який щоночі спускається в царство смерті, проходячи «шлях із Східної брами до Західної» [134, с. 54]. Г. Пагутяк в образах богів акцентує амбівалентну семантику, закріплену за ними в шумерській міфології. Зокрема, ця двоїстість оприявнюється в образі Уту, який був покровителем Більгамеса: «Сяяло світле, безжальне і

милосердне обличчя Уту» [134, с. 31]. У повісті «Брат мій Енкіду» письменниця екстраполює амбівалентну міфосемантику не лише на образи богів: «Кожна річ в Небі-Землі так задумана Аном, що несе в собі одночасно добро і зло. Життя і смерть» [134, с. 51].

Небесні світила у багатьох теогоніях були наділені якостями всебачення і всевідання: «У низці міфологій Сонце і Місяць – два небесних ока на кінцях світової осі» [87, с. 604]. Такою ж міфосемантикою наділений у повісті «Брат мій Енкіду» образ бога Уту, «від чийого ока не сховатися потаємним діянням» [134, с. 59]. Молитви Шамхат, звернені до Уту-сонця і Нанни-місяця, символізують наявність солярного культу. Геліоцентричність архаїчного світу коментує Г. Пагутяк в есеї «Рукави, вологі від роси»: «Древні ставили Сонце в центр Всесвіту, доки врешті наука не зробила його третьорядним світилом Галактики» [163, с. 123]. Як і в інших її творах, у повісті «Брат мій Енкіду» образ призахідного сонця корелює з жіночим персонажем: очі Шамхат «дивились услід Володарю Заходу» [134, с. 23]. Семантику мотиву споглядання призахідного сонця Г. Пагутяк тлумачить у примітках: «Натяк на те, що Шамхат думає про смерть» [134, с. 23].

Модель художнього світу повісті відповідає трихотомічній вертикалі, що протиставляє верх і низ: «Згідно помислу богів, кожен мусить бути кимось одним, і його доля-нам, записана на небесах, опускається на землю, а звідти – у царство Нергала і Гашінгаль» [134, с. 27]. Окрім того, у роздумах Шамхат про Більгамеса відображено міфологічну опозицію по горизонталі: «Чому він не пішов на Схід, не вийшов через Східну браму? <...> Але демон туги погнав його на Захід» [134, с. 21].

Образ підземного світу в інтерпретації Г. Пагутяк має гетерогенний характер. У ньому оприявнюються ознаки раю та чистилища. Після смерті Шамхат потрапила до місця, в образі якого домінують ознаки раю: «На розкішному полі, де зліва колосився ячмінь, а справа доспівала пшениця. <...> За полями був округлий пагорб, на якому паслися ягнята й козенята. <...> Далі кучерявились сади з виноградом і яблунами» [134, с. 58]. У книзі

«Народження чистилища» Ж. Легофф прослідковує еволюцію уявлень про *purgatorium* і надає таку його характеристику: «Чистилище зрештою є тим проміжним потойбічним світом, у якому випробування може бути зменшене завдяки голосам, втручанню живих» [105, с. 22]. У примітках до повісті Г. Пагутяк актуалізує семантику зв'язку потойбіччя зі світом живих: «Його мешканці сиділи в пилюці й чекали на жертви живих» [134, с. 46]. Ще одна ознака чистилища, акцентована Ж. Легоффом, артикульована в роздумах Шамхат про підземний світ: «Можливо, її чекає випробування, і не одне. Це засмутило Шамхат, бо хоча й смерть звільнила її від втомленого тіла, залишилась втомлена тінь-душа» [134, с. 56].

Г. Пагутяк візуалізує образ потойбіччя з опертям на шумерську міфологію: до Країни без вороття дістаються у човні Того, хто перевозить мертвих, а потім «підходять до Того, хто пильнує воріт, і платять за перехід» [134, с. 40]. Ж. Легофф акцентує, що в аккадському епосі про Гільгамеша образ підземного світу пов'язаний із обома чоловічими персонажами. У поемі це оприявнюється передусім через образ Енкіду, який за життя побував у царстві мороку [105, с. 42]. В інтерпретації Г. Пагутяк семантика міфологеми потойбіччя артикульована в рефлексіях Шамхат: «На якийсь час доведеться повернутись до своєї жіночої роботи, щоб заробити собі на харч в підземному світі» [134, с. 24]. Розгортання мотиву переходу до Країни без вороття у повісті спирається на шумерсько-аккадські міфологічні уявлення та поховальні ритуали, за одним із яких тіла бідних людей кидали прямо в річку: «Довкола аж роїться від напівпрозорих постатей, однакових, безмовних. Душ убогих, старців, злочинців, жертв, немовлят, за кого нема кому заплатити» [134, с. 51].

Образ чорного птаха у творах Г. Пагутяк завжди наділений інфернальною символікою. Мотив смерті з'являється у повісті вже у першій сцені, коли ворона, яка вкрала золоту шпильку Шамхат, спровокувала загибель маленької служниці.

Таким чином, повість та есеї збірки «Мій Близький і Далекий Схід» Г. Пагутяк об'єднані мотивами каритативної любові, смерті та безсмертя, руйнівного впливу цивілізації і пошуку гармонії з природою. Коди до їх прочитання нами знайдено не лише в шумерській міфології, а й у текстах Біблії, що мають спадкоємний характер щодо писемних пам'яток древньої язичницької цивілізації.

Висновки з розділу 2

У новелах і оповіданнях, повістях і «маленьких романах» Г. Пагутяк спостерігаються прояви засадничих принципів неоміфологізму, перший із яких полягає у транспонуванні міфологічних образно-мотивних комплексів у змодельований письменником часопростір; ознаки другого принципу простежуються у створенні авторського антропоцентричного неоміфу шляхом художньої космізації реально існуючих топосів і побудові сюжету як етапів біографії міфологічного героя.

Г. Пагутяк актуалізує і ресемантизує міфологічні образи і мотиви, переосмислюючи в такий спосіб духовні феномени сучасного етапу цивілізації в контексті вічності. Статусу наскрізних у неоміфі письменниці набувають міфологеми Урожа, дому, саду, лісу, трьох груш, білого і чорного птахів, сонця, Ріки, острова, Перевізника, які організовують часопросторові зв'язки у її творах, уможливлуючи вихід за межі актуального хронотопу й повернення до міфічних прецедентів. Г. Пагутяк інтерпретує космогонічні та есхатологічні міфи, міфосимволіку чисел, міфологічні мотиви туги за втраченим раєм, подорожі, спокутування гріхів, спокуси, забезпечуючи заглиблення у сфери колективного несвідомого. Безіменність деяких героїв її неоміфів можна тлумачити як ознаку доіндивідуальності й недиференційованості архетипів.

Гетерогенність міфомислення Г. Пагутяк виявляється у ресемантизації фольклорно-міфологічних і біблійних претекстів із використанням неоміфологічних прийомів десакралізації та дегероїзації, у взаємодії в її

художньому світі різних інтертекстів: міфологічного і культурно-історичного, філософсько-міфологічного і духовно-автобіографічного, міфологізованих утопічного й антиутопічного. Реставрація архаїчного міфомислення простежується в актуалізації циклічного часу та архетипних бінарних опозицій.

Утіленням діалектики природного і культурного первнів є архетип «шляхетного дикуна», проекцією якого є Каспар Гаузер («Втеча звірів, або Новий Бестіарій») та Енкіду («Брат мій Енкіду»). Звернення письменниці до шумерської міфології розширює оптику інтерпретації характерних для її творчості мотивів згубного цивілізаційного впливу на довкілля та особистий мікрокосм людини, пошуку шляхів до гармонізації стосунків із природою. У цьому оприявнюється екоцентричний аспект міфотворчості Г. Пагутяк.

РОЗДІЛ 3

МІФОСВІТИ РОМАНІВ ГАЛИНИ ПАГУТЯК

3.1. Притулок і Королівство як неоміфи Галини Пагутяк

Мотив Притулку є наскрізним у творчості Г. Пагутяк. У дилогії «Писар Східних Воріт Притулку» та «Писар Західних Воріт Притулку» Г. Пагутяк вибудовує неоміф Притулку, послідовно дотримуючись принципів міфомислення і водночас уникаючи безпосереднього наслідування існуючих міфологічних моделей. Характерною прикметою космогонічного неоміфу письменниці є його антропоцентричність: взаємопов'язаність світу Притулку і долі окремої людини. Письменниця акцентує відмінність його від традиційних міфічних топосів (раю, землі обітованої, Авалону, Атлантиди, Ельдорадо та ін.). Зміни, метаморфози, динаміка – суть Притулку, тоді як атрибут раю та інших утілень омріяного життя – постійність блаженного існування. У Притулку відбувається «алхімічний процес перетворення людини із скривдженої, заляканої та упослідженої на ту, котра усвідомила абсурдність існування і перестала боятись *того* світу» [159, с. 52]. Притулок Г. Пагутяк – радше живий організм, чутливий до зовнішніх змін: «Зрештою, Притулок одразу змінювався, як тільки хтось покидав його межі, як то має бути всюди, але у світі народжень і смертей цього не помічали» [159, с. 7].

Головна ознака Притулку, що відрізняє його від християнського раю – доступність для усіх тих, хто потребує його і вірить у його існування. Можливість потрапити в нього не вимагає очисних обрядів, каяття і покути. Власне, процес очищення, як зазначає Г. Пагутяк в есеї «Рукави, вологі від роси», відбувається в самому Притулку: «Коли ти зміниш себе, очистишся, то зможеш вказати іншим дорогу до Притулку» [163, с. 114]. Він однаково відкритий як для невинної дитини (Настуні), так і для того, хто має справу з Дияволом (лікаря Якова), чи несе на собі тягар убивці (Джона Сміта): «Притулок – не рай, куди беруть лише праведників, чи пекло, де цілком незаслужено перебувають самогубці, за те, що вони нібито знехтували дар

життя» [159, с. 56]. Прибульцями в ньому можуть стати навіть книжки і мови.

На відміну від традиційних космогоній, існування Притулку не передбачає наявності сакрального центру: «Зрештою, Притулок теж не має центру, столиці, бо тут центр – усюди» [159, с. 85]. Він ніби є художнім утіленням уявлення Р. Барта про «структуру без об'єднуючого центру» [10, с. 416]. Важливішими є топоси на межі – Східні й Західні Ворота. Вони, як Альфа і Омега (невипадково імена Писарів починаються з першої й останньої літер алфавіту), відображають повноту ідеї Притулку, що втілює «абсолютний захист» [159, с. 83]. Монастир як варіант храму позбавлений функції центру, а є лише однією з частин Притулку. Навіть вежа, яка у космогонічному міфі може виступати «архітектурним «утіленням» Світового дерева» [235, с. 45], що символізує зв'язок верху й низу, зміщена на периферію – до Західних Воріт. Світ за межами Притулку – *той* світ – інтерпретується як хаос : «плач, брязкіт зброї, виття сирен і ляскання батога по людському тілі, перестук зубчатих коліс, поодинокі постріли самогубців, калатання сердець тих, кого вели на страту, крик породіль – усе це зливалось в один великий лемент людського роду» [159, с. 133]. Притулок із наявними у ньому селами, містами й хуторами не має чітких просторових обрисів: «<...> тут не було ні країн, ні кордонів» [159, с. 69]. Відтак, дифузна топографія Притулку свідчить про модифікацію письменницею традиційних космогонічних міфів, яким притаманне чітке означення свого/чужого простору з яскраво вираженим поділом верх/низ або ж верх/середина/низ та вказівкою сакрального центру. Навіть найвиразніші його просторові координати – схід/захід – не відображають властивого міфологічним уявленням протиставлення добра і зла.

Письменниця приділяє значно більшу увагу характеристиці темпоральних особливостей Притулку, адже він «вимірюється не простором, а часом» [160, с. 122]. Г. Пагутяк утілює у ньому модель циклічного часу, який протиставляється лінійному: життя прибульців «підкорялось не

бездушному цивілізаційному ритмові, а перебувало під владою пір року, чергуванням негоди з погожими днями, сходу й заходу сонця» [159, с. 67]. Акцентування специфіки часового виміру Притулку надає творові ознак неоміфу: «Час тече для кожного мешканця по-іншому, скільки хто подужає: сто років, двісті чи тридцять» [159, с. 5].

Річки складають важливу частину міфологічної географії, в якій гідроніми наділені потужною символікою. І в цьому випадку космогонічний неоміф Притулку оприявнюється через протиставлення традиційним топосам: «Тут не тече ріка Лета, у водах якої з тебе змиваються всі гріхи й добродієства. Річок тут мало» [159, с. 103]. Натомість письменниця фокусується на образі безіменного озера, семантика якого розкривається у взаємозв'язку з образом Симеона. Він був нерозлучний з озером, а «вода була його улюбленою стихією» [159, с. 17]. Через образ Симеона, чиє ім'я означає «той, хто чує Бога», реалізується мотив гармонії з природою: «<...> Симеон жив посеред дерев, глини, очерету і води. Вони розмовляли, а він їх слухав, отже, жив у злагоді з власним іменем. Схоже, що він прибрав його уже в Притулку, хоча могло бути й так, що тільки тут він усвідомив, як треба жити, маючи таке ім'я» [159, с. 20]. У романах Г. Пагутяк уподібнення людей до реалій природи допомагає збагнути їх сутність. Чи не кожному персонажеві діалогії відповідає якась зі стихій: наприклад, Симеон «був майже водою, бо водою була наповнена кожна клітина його тіла» [159, с. 111]. Варто зазначити, що у діалогії про Писарів Г. Пагутяк не дотримується традиційної гендерної співвіднесеності першоелементів, що спостерігається і у випадку Симеона, адже вода в міфології переважно пов'язується з жіночим первнем.

Окрім актуалізації міфологічних значень певного образу, неоміф передбачає також акцентування такої семантики, що пов'язує його з реальністю. Відповідно Г. Пагутяк протиставляє Притулок не лише міфічним місцям – раю, землі обітованій, пеклу, а й реальному – *тому* – світові: «У Притулку не було ні телеграфу, ні телефону, ні потягів чи автомашин» [159,

с. 69]. Письменниця артикулює значення Притулку як антитези прихисткам *того* світу: «Жоден з них не виконував свого священного призначення: не відновлював рівності, гідності та справедливості» [159, с. 26].

Антропоцентричність неоміфу Г. Пагутяк виявляється також у специфіці першоелементів, з яких постає Космос-Притулок. Стихії, що беруть участь у народженні світу з хаосу, в інтерпретації письменниці асоціюються з мешканцями Притулку: вогонь – з Марфою, вода – з Симеоном, повітря – з Лі, земля – зі Старим («був непроникний, як камінь, чиє серце б'ється рідко, зате надійно» [160, с. 119]) та Джоном Смітом («кам'янів протягом усього життя, і камінь дійшов уже до серця» [160, с. 14]). Вогонь – це також сила одержимості, яка вивела Ізидора, Марфу й Христинку з Притулку. Земля – це ґрунт, у якому вкорінені Писарі (Антон «весь час порається то на городі, то в саду» [159, с. 7]; «Яків мав город, латку ячменю, що захоплював його дивовижно гарним густим колосом» [159, с. 48]). Твердості каміння не вистачало Антонові та Якову, які надто переймалися долями прибульців, адже «Писар має бути наче камінь, на який наштовхується потік. Він має бути непорушний» [159, с. 117]. Така кореляція образів-персонажів діалогії з першостихіями відображає синтез космогонічного й героїчного міфів: створення світу Притулку ототожнюється з початками нових життів його мешканців.

У фінальних словах однієї з книг Бібліотеки – «ПРИТУЛОК – ЦЕ Я» і в уявленні індіанця Джо про те, що він сам собі є Притулком, можна вбачати код до розуміння художньої ідеї Притулку. На нашу думку, він закорінений у біблійній тезі «Царство Боже всередині вас», у якій сконцентровано думку про можливість віднайти в собі Божественну істину. У рецепції Г. Пагутяк євангельські слова набувають сенсу самопізнання: людина повинна усвідомити, що «все сховане в ній самій, що вона стає Притулком, цією скринькою, де зібрані всі скарби минулого, майбутнього і теперішнього» [160, с. 120]. Подібну семантику має топос Парижа в романі «Біограф

Леонтовича»: «Але у кожного – свій Париж, місце, яке робить тебе щасливим» [131, с. 11].

Образи Писарів Західних і Східних Воріт Притулку актуалізують мотив двійництва. У «Книзі вигаданих істот» ідеться про характерне для багатьох народів поняття двійника, яке «розвинулося завдяки дзеркалам, воді і близнюкам» [52]. Антонові здавалося, що «Писар Західних Воріт – ніби дзеркальне відображення Писаря Східних» [160, с. 19] і що «обидва світи є віддзеркаленням самих себе» [160, с. 34]. Схожість Писарів виявляється передусім у їхньому ставленні до прибульців: Антон переймається долею тих, кого впускає («Кожне відчиняння віконечка і дверей болісне, наче по серці черкає сліпуче лезо» [160, с. 6]), а Якова бентежать шляхи тих, кого випускає, не маючи права затримати («Яків відчув, що холод старечої руки, вже не придатної до будь-якої праці, дійшов йому аж до серця» [159, с. 8]).

Обидва Писарі не відходять від Воріт, і лише тоді, коли один із них вирушає в дорогу, інший також починає подорож. На думку Євтихія, власника годинника зі стрілками, що рухаються в протилежний бік, мандрівка Якова від Західних Воріт нагадувала дивний механізм. Цей епізод підкреслює «дзеркальність» Писарів, адже у люстрі стрілки також рухаються у зворотному напрямку. Образи обох персонажів оприявнюють семантику служіння («Антон не знав іншого життя, як служити комусь чи чомусь» [160, с. 25]; на думку Якова, «уміти служити іншим і не забувати, що ти належиш собі, – ось чого повинен досягти Писар» [159, с. 132]). Їх уподібнює також особливий статус у Притулку, адже вони не є прибульцями: Антон народився у Притулку, а Яків увійшов у нього через Західні Ворота.

В аспекті двійництва образи Писарів Східних і Західних Воріт Притулку можна розглядати як утілення міфологеми дволикого Януса, який був покровителем входів і виходів. Крім того, він вважався богом сонця, тому алюзійний зв'язок персонажів дилогії з римським міфом прослідковується і в їх кореляції з опозицією «схід–захід». «Янус був також богом початку і кінця часу та всякої діяльності» і зображувався «чоловіком з

двома обличчями, з яких одне вважалося зверненим у минуле, друге – в майбутнє» [188]. І тут можна провести аналогії з образами Писарів: ритуальна функція Антона символізує початок нового життя прибульців, а вихід через Західні Ворота, які охороняє Яків, є кінцем перебування у Притулку.

Мандри обох Писарів задля пошуку істини – елементи ритуалу ініціації в космогонічному неоміфі про Притулок. Подорож Притулком допомогла Антонові стати на шлях самопізнання: він зрозумів, «що це означає – шукати себе. <...> Знайти себе – особливий стан душі і тіла, коли відчуваєш те, що відчувають інші душі й тіла, не вирізняючи ні болю, ні насолоди» [160, с. 110]. Яків (його ім'я означає «той, який слідує по п'ятах») попрямував услід за Ізидором, Марфою та Христинкою, щоби дізнатися, що об'єднувало цих трьох людей. «Йдучи по слідах» [159, с. 86], він також пізнавав себе і Притулок, у якому «можна бути самотнім і глибоко страждати» [159, с. 116].

Обидва Писарі живуть і служать на межі світів, тож цілком природними видаються асоціації цих образів із міфологемою Перевізника. Утім, і в цьому випадку Г. Пагутяк застосовує стратегію протиставлення: письменниця актуалізує інтертекстуальні зв'язки з давньогрецьким міфом, підкреслюючи відмінність Писарів від перевізника у царстві мертвих. Так, Антон «проводить прибульців у інший світ. І не бере за це плати, як роблять усі перевізники, у тому числі й Харон» [160, с. 67]. Якова від міфологічного персонажа передусім відрізняє аквафобія: «Та Харон з нього ніякий: Яків боявся води» [159, с. 48]. У діалогії наголошується відмінність Притулку від міфологічної моделі *того* світу: «Ні, Притулок не має нічого із цим спільного. Тут усі прибульці й ніщо не вічне» [160, с. 64–65]. Образи Писарів також змодельовані шляхом переосмислення архаїчної міфології.

Віра в існування Притулку постає своєрідною альтернативою до традиційних релігій, оскільки проектує з небесної на земну площину ідею Божественного порядку, яка виявляється у «здатності людського роду до самоочищення і справедливості за життя, а не після смерті» [159, с. 69].

Притулок утілює можливість досягнення омріяної гармонії, обіцяної християнським ученням, ще до переходу останньої межі: «Рослини жили тут так само спокійно, як і люди. Та й не може бути по-іншому, коли тут панує злагода. Із сонцем, порами року, небесними та земними водами» [160, с. 15]. Притулок постає особливим місцем, «куди приходять люди і де ніхто не вмирає» [160, с. 43], де «живуть за законами Всесвіту» [160, с. 24]. Зовнішню несхожість цього краю на небесну оазу акцентовано у роздумах Джона, для якого він «виглядав надто земним» [160, с. 22]. Відтак, топос Притулку є трансформацією християнських уявлень про потойбічне життя, адже в ньому атрибути небесного і райського (спокій, безсмертя, гармонія між усіма Божими створіннями) переносяться на земне.

Г. Пагутяк виводить генезу Притулку також від лісу, який певною мірою є його прообразом, акцентуючи в такий спосіб семантичну домінанту топосу – місце захисту, сховку, безпеки. Так, в есеї «Брама для солі і вітру» письменниця стверджує: «Найкраще – це ліс. У лісі не може бути війни, він – притулок» [133, с. 114]. Таку семантику цей образ має в повісті «Небесна кравчиня». У міфології образ лісу акумулює протилежне значення, адже він пов'язується з місцем перебуванням злих сил: «<...> на противагу місту, дому й обробленій землі, як безпечним територіям, ліс дає притулок усіляким небезпекам і демонам, ворогам і хворобам» [96, с. 289]. В інтерпретації Г. Пагутяк ліс як образна репрезентація опозиції «природа–цивілізація» протиставляється загрозам *того* світу: «<...> саме такий ліс був прообразом Притулку! Печери, дупла дерев, їхні крони, ями, засипані листям, їжа, яка завжди поруч – хіба це не робить його прихистком для слабкої істоти? <...> Отже, лісові Притулок завдячує минулим і, можливо, майбутнім» [160, с. 102].

Г. Пагутяк підкреслює, що семантичний об'єм образу Притулку не вичерпується одним значенням: «Притулок – це більше, ніж просто безпечне місце, хоча й створювався задля безпеки» [159, с. 9]. Письменниця також фокусує увагу на такому семантичному стрижні образу, як місце пізнання

життя і свого призначення в ньому: хоч прибульці залишали Притулок із порожніми руками, «того, що вони здобували отут, вистачало, щоб наповнити глибоку криницю пізнання цілого людського покоління у *тому світі*» [159, с. 9]. І в цьому випадку прослідковується кореляція образів Притулку й лісу: «Ліс ближчий до людської сутності на шляху пізнання, вдосконалення» [133, с. 93]. Таким чином, співвіднесеність топосів Притулку й лісу виявляється на кількох семантичних рівнях, що відображають трансформацію міфологічних уявлень, їх адаптацію до реалій сучасного світу.

Образ золотих дверей оприявнюється у двох частинах діалогії: у «Писарі Східних Воріт Притулку» він з'являється у сні Антона, а в «Писарі Західних Воріт Притулку» золоті двері наснилися Лі, про них читає Яків у одній із книг Бібліотеки. До розуміння символіки цього образу наближає звернення до архаїчних уявлень про дорогоцінний метал, із якого зроблені двері: «З золотом пов'язаний мотив здобування скарбів, які сприймаються в сенсі духовного збагачення» [236, с. 194]. Отже, золоті двері, через які Антон «може пізнавати світ» [160, с. 72], символізують доступ до духовних скарбів, пов'язаних із пізнанням. Ключ до тлумачення цього образу можна знайти і в есеях Г. Пагутяк: в одному з них ідеться про двері «з найшляхетнішого металу, який не піддається дії окислення, а його вартість полягає саме у безсмерті» [133, с. 144]. Таким чином письменниця акцентує значущість вічних цінностей, художнє апелювання до яких уможливлюється за посередництвом міфів.

Код до розуміння образу Притулку та його мешканців можна шукати й у буддійській міфології. У ній значна увага приділяється чудодійним силам, наприклад, здатності літати, перетворювати невидиме у видиме тощо [123, с. 159]. Такими надзвичайними властивостями наділений Бібліотекар Лі: «Він міг спалити на очах в Антона книгу, а потім, покропивши попіл водою, відновити її неушкодженою» [160, с. 17]. Незмінна усмішка Лі також провокує асоціації з Буддою: «Антон ніколи не бачив його сумним чи

хворим. Поруч з ним завжди переймався спокійною веселістю, властивою мудрецам, що ніколи не чекають дарунків, але завжди тішаються ними» [160, с. 16]. З юним Гаутамою порівнює себе Писар Яків. Образ дракона, який посідає важливе місце у шанованій буддистами міфологічній фауні, також співвідноситься з Лі: він не лише майстрував цих істот з паперу, а й сам «спустився з неба на колісниці, запряженій драконами» [160, с. 34]. Важливе місце у буддизмі належить філософській ідеї досягнення досконалості. Бібліотекар Лі у розмові з Антоном теж конкретизував її: «Хто порушує гармонію світу, диктує власні закони, той чинить несправедно. <...> Квітка – досконала, жук – досконалий, а людина – ні» [160, с. 37]. Отже, через інтертекстуальні зв'язки неоміфу про Притулок із буддійською міфологією та філософією актуалізовано мотиви самовдосконалення і космічної гармонії.

Таким чином, неоміф, створений у романах «Писар Східних Воріт Притулку» і «Писар Західних Воріт Притулку», засвідчує діалектичне співвідношення неоміфологічної стратегії Г. Пагутяк із архаїчними образами й моделями світоустрою. Міленарні уявлення письменниці відображені у мотивах відновлення космічної гармонії та пошуку шляхів до самовдосконалення. Антропоцентричний характер неоміфу Притулку виявляється в елементах космогонічних і героїчних міфів (ініціальні мотиви), в кореляції персонажів із першостихіями. Через акцентоване протиставлення образу Притулку та міфологічних варіантів землі блаженства налагоджується інтертекстуальний контакт у вигляді контрастування авторського художнього світу зі світом традиційних міфів.

На нашу думку, аналізуючи специфіку авторського неоміфу в діалогії «Королівство» та «Книгоноші з Королівства», доцільно спиратися на генотипні ознаки цих творів, що дають підстави дослідникам зараховувати їх до жанрового різновиду фентезі, у зразках якого «використовуються елементи архаїчного міфу, чарівної казки, лицарського роману з кодексом честі <...> тощо» [109, с. 530]. Відтак, простежуватимемо авторську

рецепцію міфологічного матеріалу у взаємозв'язках із фольклором та середньовічним епосом.

Особливого статусу в «Королівстві» набуває міфологема дому, втілена в образі будинку, в якому мешкала головна героїня Люцина разом із матір'ю. Він постає мікрокосмом, що відображає первісну гармонію людини і світу духів: «Той, хто виріс у такому будинку, не боятиметься привидів і не проганятиме, бо це також і їхній дім» [151, с. 9]. Із цим образом передусім корелює притаманний фентезійним творам мотив відновлення втраченого ладу. Образ будинку в «Королівстві» акумулює властивості сакрального простору, здатного охороняти й оберігати: «<...> дівчинці захотілось негайно опинитись удома, світі, захищеному з усіх сторін» [151, с. 9]. Такою аурую помешкання Люцини завдячує бабусі: вона «оточила квартиру невидимим бар'єром, через який не могло проникнути зло, доки самі мешканці залишатимуться вірними добру» [151, с. 31].

Чимало фольклорних творів містять згадки про хатні обереги й дім як місце перебування предків – охоронців роду [6, с. 670–699]. Опозиційною парою постає топос антидому, втілений у кількох образах: покинутого будинку, в якому отаборився фіктивний Клуб книголюбів; Замку Шкробеля, що містив вхід до Королівства; відьомської квартири сусідок Люцини.

Промовистою у творах Г. Пагутяк є міфосемантика чисел: відьми Гортензія та Олівія жили в квартирі №13. Подекуди числова символіка набуває казкового аранжування: «Рівно о дванадцятій годині мали відчинитись двері до Королівства» [151, с. 177]. Дванадцять Старих у Раді Королівства асоціюються з біблійними апостолами, що додає сакральних конотацій їх образам. Як і послідовники Христа, деякі з них були простого походження: «Казали, що до Старих належали часом непримітні люди, можливо, хтось із них працював теслею чи підмітачем вулиць» [151, с. 263].

Г. Пагутяк створює контрастні орнітологічні образи, антитетичність яких підкреслюється символікою кольорів. Наскрізною архетипною парою у творчості письменниці є образи чорного й білого птахів, варіантами яких

насамперед виступають чорний крук і Білий Пташок. У «Королівстві» згадка про Білого Пташка пов'язана з Чарівним лісом. Ще одним варіантом білого птаха у романі є епізодичний образ полонянки відьом – білої ворони, яка належала принцові Королівства. Варіантом чорного птаха постає образ перевертня, який смертельно поранив Короля. Символічного значення у романі набуває сцена битви Чорного і Білого Птахів, що в міфопоетичній площині тлумачиться як одвічна боротьба зла й добра.

Серед бестіарних образів дилогії про Королівство на особливу увагу заслуговують образи котів. У традиційній міфології та фольклорі уявлення про цих істот часто пов'язуються з нечистою силою, проте в романі Г. Пагутяк кіт Фелікс (таке ж ім'я має кіт Каспара Гаузера у «Втечі звірів»), його батько – король котів Сиволап – та інші представники їхнього племені виступають у ролі казкових «чарівних помічників» головних героїв. Темні сили намагалися знищити цих тварин, які «забезпечували охорону найбільших скарбів Королівства» – книг [151, с. 55].

Міфосвіт «Королівства» репрезентовано також образами рослин. Міфологему верби у романі інтерпретовано у народнопоетичній традиції: це священне дерево, як і у фольклорі, наділене функцією оберегу, саме тому в ньому Люцина віднайшла чарівне яйце. Побачивши вербу, дівчинка промовила слова з казки: «Вербо-яра, розчинися, Ганна-панна йде!» [151, с. 145]. Героїні фольклорних казок звертаються в такий спосіб до дерева, наділеного магічними властивостями [5, с. 461–462, 465–467]. Мортіус знайшов маленького Тигрисика у дуплі верби, що викликає асоціації з характерним для традиційної української культури образом вербової колиски.

Вектор переосмислення традиційного образу опирає у творах Г. Пагутяк скеровано у кількох напрямках: а) зображення цих істот як упорядкованої громади (Ордену) зі своїм кодексом честі, яка служить гармонізації світу; б) репрезентація опирів як істот, що тримають людей у страху через здатність потинати слабких; в) інтерпретація цього демонологічного образу в

гумористичному ключі. Саме в діалогії про Королівство маємо справу з контамінацією елементів готичного і комічного в образі опиря фон Стронціуса. Претензійна форма імені персонажа натякає на дворянське походження, що дисонує з його справжнім станом. Жалюгідність фон Стронціуса акцентується портретними деталями: опир одягнений у латаний халат і грубі вовняні шкарпетки. Усе його майно занедбане, зужите й зіпсує вогкістю. Опирям у діалогії властиві людські вади й слабкості, наприклад, схильність до крадіжок: у ній згадується про колекцію «знарядь тортур, поцуплених дідом Стронціуса з підземель інквізиції» [151, с. 12]. Утім, іспанські чобітки, ганебний стовп і шибениця не використовуються за призначенням через «ветхість», та й про жодну жертву опирів також не йде мова. Навпаки, зазнати тортур міг сам фон Стронціус, адже колекційні знаряддя чекали «нагоди накинутись на господаря» [151, с. 12].

Акцентування нетипових для образів нечистої сили рис також створює ефект комічного. Опирі в діалогії про Королівство мають майже романтичну вдачу: через захоплення іграми у Вампірнеті фон Стронціус рідко «виходив у місто помилуватись польотом кажанів і старовинним цвинтарем у місячному світлі» [151, с. 12], що був «для опирів та відьмаків останнім романтичним місцем» [151, с. 47]. Зіткнення архаїки й сучасності у змодельованому Г. Пагутяк світі провокує комічні ситуації: опирі у Замку, де відбувається збіговисько нечистої сили, жують «Орбіт» зі смаком крові й лимона» [151, с. 160]. Щоб замовити кров, опир користувався Вампірнетом у комп'ютері, «до якого Стронціус звертався ніжно «Тосик» [151, с. 12]. Зрештою, опир був змушений перейти на томатний сік. Таке «пом'якшення» готики обумовлене адаптацією до дитячої читацької аудиторії. Відтак, традиційна семантика образу опиря в романі Г. Пагутяк комічно переосмислюється.

Як ми підкреслювали у своїх дослідженнях [35, 43], осучаснення традиційної демонології зі створенням комічного ефекту – основний прийом модифікації демонологічних образів у діалогії про Королівство. Збіговисько нечистої сили авторка називає «бомондом», представниці якого одягнені у

чорні вечірні сукні [151, с. 27]. У повелителя був домовик Спрячик, який улітку «разом із друзями-домовиками мандрував автостопом, відвідуючи музичні фестивалі, бо був фанатом справжнього року» [151, с. 37]. Традиційні портретні деталі цього демонологічного образу контамінуються з авторськими, що й наділяє персонажа комічним потенціалом: волохате створіння було «маленького зросту, з хусткою на голові, як носять хіпі» [151, с. 37]. Схильність залишати обійстя заради подорожей суперечить призначенню домовика в народній демонології, де він виступає як «охоронець не тільки хати, а й усіх, хто живе в ній» [63, с. 160]. Експресивність комічного досягається завдяки художнім деталям, що створюють ефект парадоксу в образі Спрячика: «Слухаючи магнітофон, він любив покурювати особливе зіллячко» [151, с. 37].

Крім традиційних демонологічних персонажів (опирів, відьом, Блуду, вовкулаки), мешканцями фентезійного світу в романах «Королівство» та «Книгоноші з Королівства» є крутиголовці, довгомуди, слинявці та з'їдлики – образи, створені авторською уявою за міфологічними схемами. Лиходійства довгомудів обмежувалися крадіжками ламп у під'їздах і всього, «що погано лежить» [151, с. 362]. Відтак, ці міфічні істоти позбавлені справжньої могутності, а мізерність їхньої зловорожості надає персонажам комічної тональності. Таку характеристику можна екстраполювати на інші образи авторської демонології у творах для дітей.

Крім традиційного засобу протидії нечистій силі – зубця часнику, героями діалогії використовуються магічні формули, як-от винайдений авторкою чарівний вираз «Мене нема!», який допомагає Люцині стати «невидимою для відьом, відьмаків, довгомудів, вовкулак, слинявців і пліснявців» [151, с. 119]. Ці слова повторює мама дівчинки (королева Олімпія). Магічну формулу «Мене нема!» письменниця вживає також в одному з інтертекстів роману «Писар Західних Воріт Притулку».

До чарівних предметів, які використовуються героями казок, у «Королівстві» можна віднести «два короткі двосічні мечі з руків'ями,

прикрашеними гербом Королівства» [151, с. 69]; магічну кулю Марка («щоб приручити її, хлопець дев'ять днів тримав кулю під водоспадом і дев'ять ночей під зорями» [151, с. 217]); вогняне перо, яке загартовувалося особливим способом («Раз на рік, у день літнього сонцестояння, перо занурювали у вогонь з полін трьох дерев: липи, бука і яблуні, щоб воно набуло сили і гостроти») [151, с. 217]; магічне люстерко відьми Олівії, скалки якого «перетворились на ос і вилетіли через вікно» [151, с. 194]. Образ дзеркала у романі має традиційну міфо-ритуальну семантику, пов'язану з потойбіччям: після смерті короля Даниїла «всі дзеркала в Королівстві запнули темними покривалами, щоб душа короля не заблукала в задзеркальних світах» [151, с. 199]. Цей образ концентрує також магічні темпоральні характеристики: «Дзеркала – це двері до іншого світу, а буває, вони показують майбутнє» [151, с. 263].

Своєрідно інтерпретує Г. Пагутяк мотив ініціації, який у міфах часто пов'язується з перебуванням у тілі чудовиська [178]: при переході в інший світ Олімпія потрапила в пашу трьохголового Змія. М. Еліаде вказує, що казка повторює сценарій ініціації на іншому рівні й іншими засобами [231]. Приклад такої модифікації міфологічного мотиву через ресемантизацію хтонічного образу можна помітити і в діалогії Г. Пагутяк. Змії в Королівстві мали інший статус, ніж у Серединному світі: вони «належали підземному світові й своїм диханням зігрівали землю, аби вона могла виносити в собі насіння рослин і не поморозити дрібних тваринок, які не люблять денного світла» [151, с. 273]. Письменниця трансформує образ змія, акцентуючи в ньому протилежний традиційному семантичний полюс.

Варто згадати, що образ лицаря-заступника є улюбленим для Г. Пагутяк: «Для мене найважливіший образ-символ, який проходить через усе моє життя, – це лицар-заступник» [65]. Мотиви лицарського роману в діалогії реалізуються насамперед через образи Марка, принца Серпня (обидва персонажі є проекцією близнюкових міфів: хлопці «росли, наче рідні брати, як колись їхні батьки Теренцій і Даниїл» [151, с. 44]), Мортіуса, котів

Сиволапа і Фелікса, які здатні на героїчні вчинки та самопожертву. Окремої уваги вартує інваріантний образ Лицаря-заступника, найяскравішим утіленням якого у творчості Г. Пагутяк є Слуга з Добромиля. У діалогії про Королівство його репрезентує дід Люстій. Архетипний характер образу підкреслюється у його трансцендентності та понадчасовості: «Він завжди ставав на захист скривджених і вбогих. <...> Він то жив відлюдником у печері, то ходив по країні мандрівним фокусником, наймався перевізником через ріку, служив оглядальником у шпиталі, розповідав казки дітям на вулиці» [151, с. 355]. Епізодичний образ Лицаря-заступника є і в «Писарі Західних Воріт Притулку».

Г. Пагутяк оригінально використовує елементи календарних міфів. Сеанс чорної магії в «Королівстві» було призначено на 1 листопада. Ця дата у міфологічних уявленнях знаменує перехід від осені до зими, а ніч напередодні Дня Святих асоціюється з покійниками і нечистою силою: «У цей день у повітрі снують і чинять лихе відьми: деякі з них пролітають верхи на помелі, інші скачуть дорогами верхи на чорних кішках, перетворених на вороних коней. Феї і всілякі домовики вільно гуляють усюди» [210].

Романи «Королівство» та «Книгоноші з Королівства» мають виразні ознаки неоміфологічних творів. Крізь призму міфології в них осмислюються такі проблеми сучасності, як занепад культури, криза книгодрукування, екологічні катастрофи. Г. Пагутяк акцентує втрату первозданної злагоди у стосунках із природою: «Колись давно й люди не соромились співати деревам, шануючи їх і дбаючи про добрий настрій. А потім у них з'явилися важливіші справи – наживати майно. Доки вони так робитимуть, нікому коло них не буде добре: ні звірятам, ні рослинам, навіть рікам та горам» [151, с. 347]. Топос Королівства – втілення жаданої гармонії, проекція міфічного Едему: «Єдині і незаперечні докази самобутності Королівства: любов до всіх живих істот, включаючи людей, прагнення до знань і відсутність недовіри до прибульців. Ще можна додати гарні рівні дороги, безліч садів і чисті ріки, й легенький потаємний усміх на багатьох обличчях» [151, с. 120].

Мотив квесту, який в обох романах виконує сюжетотвірну функцію, передбачає пошук героями чогось важливого для всього людства, а на психологічному рівні є шляхом до самоідентифікації [245, с. 749]. У діалогії про Королівство його розгортання відображає процес самопізнання головних персонажів. Магічна формула «Королівство – це я» [151, с. 202], яку промовив принц Серпень, у романах про Писарів звучить як «Притулок – це я» та алюзійно пов'язується з біблійним «Царство Боже всередині вас». Такий інтертекстуальний зв'язок сугестує ідею про спроможність кожного досягти гармонії і облаштувати внутрішній рай, що є передумовою наближення до космічного ладу. Королівство у творчості Г. Пагутяк постає як варіант Притулку.

Таким чином, аналіз міфопоетики діалогії «Королівство» та «Книгоноші з Королівства» засвідчує наявність атрибутивних ознак фентезі: переосмислення архаїчних міфів, використання мотивів лицарського роману і чарівної казки. До фенотипних рис цих творів можна зарахувати контамінацію готичного й комічного в демонологічних образах.

3.2. Авторська міфотворчість у романах «Слуга з Добромиля» та «Магнат»

Романи «Слуга з Добромиля» і «Магнат» споріднює не лише міфологізація Добромильського краю, образ Слуги, що переходить із одного твору в інший, а насамперед розгортання сюжетів за принципом, «спрямованим на побудову нового міфу за початковою міфологічною моделлю (в аспекті сюжету «біографії» або/й «індивідуації»))» [175].

На нашу думку, для дослідження сюжету «біографії» в романі «Слуга з Добромиля» серед інтерпретаційних стратегій доцільно обрати ту, яка дозволить прослідкувати його зв'язки з героїчними міфами, адже, як слушно стверджує Я. Погребна, передусім «неоміфологізм апелює до героїчного, а не до космогонічного міфу» [175].

Розглядаючи міфологічні мотиви героїчного дитинства, Є. Мелетинський пише: «Мотиви божественного походження, чудесного народження, вражаюче швидкого зростання і дозрівання дитини-героя мають здебільшого ту ж саму функцію, що і випробування посвячення, оскільки вони пояснюють дивовижну силу героя» [120, с. 24]. В інтерпретації Г. Пагутяк ці мотиви розгортаються в оповіді Слуги з Добромиля про його незвичайне походження, з якої читач довідується, що герой був дхампіром – сином опиря та відьми – і дуже рано залишився сиротою. Коли односельці дізналися (завдяки ритуалу з конем), що його батько – носферату, «серце небіжчика проткнули дубовим кілком, відрізали голову, а потім спалили на вогні з тернового та шипшинового гілля» [165, с. 84]. Трагічний модус оповіді Слуги досягає ще більшої концентрації, коли герой згадує обставини загибелі матері. Священик вирішив, що злого духа з жінки може вигнати лише вогонь: «Він порадив їм обвести місце для кострища дев'ятьма колами з крейди, розведеної свяченою водою, щоб диявол, виходячи з тіла нещасної, не перейшов до когось із вірних» [165, с. 85]. Відтак, мотив незвичайного походження героя в інтерпретації Г. Пагутяк корелює з мотивом ритуального вбивства й набуває у такий спосіб містичних обертонів і готичного аранжування.

Є. Мелетинський згадує ще один важливий мотив, властивий героїчному міфу, – спасіння немовляти від навислої над ним небезпеки [120, с. 30]. Маленькому дхампіру загрожувала смерть, адже в синові відьми й носферату вбачали потенційну небезпеку для громади. Хлопчика врятувала вовчиця, яка лишила його при дорозі, де дитину знайшла валка Купця з Добромиля. Слуга так говорить про рішення матері: «Вона доручила вовкам пильнувати мене, бо довіряла їм більше, ніж людям» [165, с. 89]. Епізод спасіння Слуги хижою твариною алюзійно пов'язаний із образом капітолійської вовчиці, яка врятувала майбутніх засновників Риму Рема і Ромула. Мотив вигодовування дитини вовчицею присутній і в кельтському героїчному міфі про Кормака мак Арта [250, с. 98]. Слуга усвідомлював, що

майже ніхто не міг здогадатися про його незвичайне походження: «Тільки дуже сильний ворожбит здатний розпізнати мою приховану силу» [165, с. 89]. Такі смислові акценти в роздумах Слуги увиразнюють ознаки героїчного міфу.

Як зазначає Є. Мелетинський, «мотиви героїчного дитинства почасти також відображають обряди ініціації, а частково слугують загальним вираженням, знаком самого героїзму» [120, с. 24]. Коли Слуга підлітком перебував у монастирі, уві сні Ворожбит попередив про незвичайну місію, яку доведеться виконати хлопцеві у зв'язку з загадковою смертю в підземеллі чотирьох копачів: «Кожен з них наклав на себе руки в певний спосіб» [165, с. 119]. Ченці вважали, «що чоловіки знайшли вхід до пекла і не змогли винести жакливого видовища гесни огненної, в якій мучились також їхні кривні» [165, с. 120]. Слугу зачинили в підземеллі, офірувавши його злому духові: «Завжди в жертву приносили дітей і молодих гарних дівчат, і нема чого дивуватись нечулості простих марновірних ченців» [165, с. 122–123]. Там хлопчик побачив смерті чотирьох копачів із промовистими іменами: Жаль, Страх, Туга, Заздрість, яких приспав мелодією зі сопілки, відкривши чарівну силу свого подиху: «Моя колискова була ніжно-рожева. Пісня смерті, що я взяв із собою, була кольору глини, жовто-коричнева, але десь була ще й інша музика, до якої я тягнувся – тріумфуюча мелодія життя, що вміщувала всі барви світу» [165, с. 127–128]. Таким чином міфологічний мотив жертвоприношення в інтерпретації Г. Пагутяк трансформується в мотив ініціації, після якої герой дізнався про володіння особливим даром.

Роль вогню в обрядах переходу відзначає М. Еліаде: «Одне з випробувань в ініціації шаманізму вимагає здатності витримувати екстремальний холод і жар палаючого вугілля» [233]. Старозавітна Книга пророка Даниїла містить оповідь про чудесний порятунок із вогню трьох отроків, що засвідчив їхній особливий статус і зв'язок із істинним Богом. Аналізуючи «Слугу з Добромиля», А. Артюх акцентує, що «важливим у романі є архетипний образ вогню» [8, с. 475]. Погоджуємося з дослідницею в

тому, що міфологема вогню у творі Г. Пагутяк передусім корелює з образом Слуги, який сам характеризує значення цієї першостихії у своєму житті: «Можна сказати, що я народився у вогні, і вже не знаю, чи то я супроводжую його, а чи він супроводжує мої вчинки» [165, с. 64]. Маленьким він «занурив обидві руки в гарячий попіл і став вибирати з нього жар» [165, с. 92]. Після цього на руках не лишилося жодних слідів, що засвідчило надлюдську природу дхампіра. У зв'язку з іншими образами роману міфологема вогню виявляє семантику знищення. Кирило, який наглядав за Слугою в монастирі, смертельно обпікся вогнем, коли спалахнула сопілка. Таким чином, пов'язана з мотивом незвичайного походження міфологема вогню виявляє в романі амбівалентну семантику.

У «Поетиці міфу» Є. Мелетинський розглядає функції культурного героя, пов'язані з упорядкуванням світу: «<...> їхня специфіка не зводиться до здобування культурних благ, культура включає в себе і загальну впорядкованість, необхідну для нормального життя в рівновазі з природним оточенням» [121]. Слуга усвідомлює свою місію – «виправляти заподіяну кривду, пом'якшувати зло» [165, с. 64]. Адже у людському житті панують хаос й руйнація: більшовицька влада у романі ототожнюється з Антихристом, який «палить церкви, котрі дерев'яні, а з кам'яних робить вертепи і стайні» [165, с. 8]. Особиста аксіологія героя відображає синтез елементів християнської етики та язичеських уявлень, спільною для яких є космічна гармонія: «<...> не можна порушувати природний плин речей, треба шанувати давні звичаї, бо люди, котрі їх уклали, прислухалися до свого серця і до голосу природи» [165, с. 90]. Слуга цінував часи, за яких шанобливо ставилися до всіх Божих створінь: «Люди не дивились на тварин, як на їжу, а як на братів по крові» [165, с. 143]. В ієрархії істот Слуга віддавав перевагу опирам над людьми: «Опири є частиною природи, а ви, люди, вважаєте себе вінцем творіння, при цьому проповідуєте смирення і покору перед єдиним паном – Богом. Тому з вас погані слуги, себелюбні й заздрісні» [165, с. 91]. Героя пригнічувало вічне повторення зла, яке він намагався

врівноважити доброчинством: «Світ вперто не бажав змінюватись, але Слуга все одно мусив ним опікуватись, ставити на ноги, коли той, втративши рівновагу, падав, заюшившись кров'ю» [165, с. 287]. У подібних рефлексіях і характеристиках окреслюються риси, що споріднюють образ Слуги з Добромиля з міфологічним культурним героєм, основна місія якого – підтримувати лад у Всесвіті.

Одне з імен Слуги – Сівач: його він отримав у дитинстві завдяки особливому вмінню засівати зерно так, аби його не повикльовували птахи. У ньому вгадується алюзія на біблійну притчу, в якій сівачем є той, хто розповсюджує слово Боже, той, хто служить Господу. Такі смислові акценти також увиразнюють проекцію героїчного міфу в образі Слуги, адже в міфології є «чимало постатей немовлят, які є культурними героями і ототожнюються <...> із речами, що сприяють культурі, наприклад із вогнем, металом, зерном, кукурудзою і т. ін.» [228, с. 220–221].

Інтенції Слуги до впорядкування світу підкреслює образ «небесної мелодії». У розмові з Олексієм Івановичем він пояснює сутність музики: «Музика, яка лежить в основі гармонії світобудови, пане докторе. Її можна почути у собі й виїняти з себе. А потім відтворити. Ця музика не вбиває» [165, с. 70–71]. В есеї «Блукаюча пісня», що входить до книги «Сновиди: сни українських письменників», Г. Пагутяк розмірковує про свій оніричний досвід, завдяки якому дізналася про «космічну, потойбічну, нелюдську музику» [132, с. 279]. Авторка зазначає, що «у китайців музика – це закон світобудови. Вона не пов'язує душі праведників з Богом, а пронизує наскрізь усе суще. І людина може пізнати й відтворити цю гармонію, відшукавши її в собі» [132, с. 280]. Відтак, прагнення до відновлення ладу супроводжуються бажанням Слуги віднайти мелодію життя, що суголосно античній інтерпретації музики «як упорядкованої частини космосу» [96, с. 330].

Г. Пагутяк називає «Слугу з Добромиля» книгою «про безмежну відданість і про безкорисливість» [173]. Мотив служіння людям виступає основним, а, отже, головний персонаж є проекцією «незалежного

культурного героя – благодійника людства» [120, с. 17]. Як ми підкреслювали у статті про аксіологічні домінанти роману [27], ставлення Слуги до свого призначення («Я створений для того, щоб служити» [165, с. 89]) закорінене в Євангелії, а саме у словах Ісуса Христа: «Я ж серед вас як Той, що служить» (від Луки, 20:7). Прості люди називали Слугу з Добромиля ангелом-охоронцем. Така семантика образу дхампіра відповідає рисам архетипного героя, визначеним К. Г. Юнгом: «Його сила виявляється в чудесних діяннях героя-немовляти <...>, коли герой, хоча й переріс уже безсилля «немовляти», все ж залишається у становищі слуги» [228, с. 22].

Є. Мелетинський указує, що, крім турботи про світоустрій, культурний герой здійснює «захист від хтонічних, демонічних сил, які втілюють хаос, боротьбу з ними, знищення їх як тих, що заважають мирному життю людства» [120, с. 24]. Хтонічний характер сил, із якими боровся Орден Золотої Бджоли, підкреслюється в назві Ордену Золотого Дракона. Слуга у розмові з Яном Гербуртом навів алегорію, в якій сконцентровано антитетичні характеристики ворогуючих сторін: «Бджоли збирають мед із ранку до вечора, носять його до вулика, але ніч належить Дракону, котрий грабує вулики і ховає мед глибоко під землею, щоб міг користати з нього сам» [165, с. 275]. Отже, приналежність Слуги до Ордену Золотої Бджоли – об'єднання справжнього галицького лицарства, яке протистоїть силам зла, – акцентує в його образі риси міфологічного культурного героя.

Лейтенант, у якому говорить кров минулих поколінь, одержимий садистським бажанням розправи над людьми: «І найгірше, що мусить вдавати, ніби захищає отих недолугих істот, яких хочеться садовити на палю, розпанахувати їм черева, виривати серце й печінку, пити ще теплу кров із золотої чаші, садженої дорогим камінням» [165, с. 19]. Він, очевидно, нащадок вампіра, а не опиря. Принаймні, належність лейтенанта до слуг Антихриста безсумнівна. Солдати, яких цей командир перетворив у знаряддя зла, не можуть вважатися повноцінними людьми.

Значна частина простого народу настільки залякана, що не здатна протистояти насильству. Захисником цих людей постає головний герой. Купець дивувався поведінці Слуги: «І дивно мені: людського у тобі мало, бо люди так не чинять, як ти» [165, с. 178]. Образи опирів і людей у романі здебільшого протиставляються, і лише окремі представники інтелігенції та простого народу виступають носіями справжніх чеснот.

Суперперсональність міфологічного героя виявляється у надприродних властивостях Слуги: «<...> поодинокі кулі, а далі автоматна черга, не завдали незнайомцю жодної шкоди» [165, с. 25]. Він був свідомий своєї здатності впливати на природні стихії: «<...> надворі дощ, і він буде падати, скільки я йому скажу» [165, с. 70]. Слуга мав особливий зв'язок із тваринами, навіть із хижими, зокрема, з пардусами: «Наші погляди проникали дуже глибоко, й ми начебто ставали братами, бо від того контакту відразу з'явилась довіра» [165, с. 129]. Додаткову надприродну силу герой здобуває у ході ініціації, яка відбулася в лісі, біля кам'яного ідола Перуна: Лука, роблений опир, випив з нього кров, і Слуга був змушений увійти в його тіло. Він убив Ворожбита, що було під силу лише дхампіру: «Мертве тіло почало обвуглюватися від невидимого вогню і врешті розсипалось на порошок» [165, с. 160–161]. Властивий міфологічному культурному героєві норувистий характер як складову суперперсональності Г. Пагутяк трансформує у внутрішню активність і схильність до рефлексій, що також виступає ознакою неоміфологізму. Слуга усвідомлював свою незвичайність: «<...> я був не просто людиною: мав дві душі, хоч відчував у собі тільки одну, бо ці дві душі перебували у злагоді» [165, с. 123]. У цих словах сконцентовано зв'язок персонажа з моногероєм міфу, який «еквівалентний моделі Всесвіту, виступаючи синонімом його повноти і розмаїття» [175].

Є. Мелетинський визначає такі риси образу лицаря як утілення архетипу культурного героя: «Як відомо, він належить до космополітичного уявного товариства, яке дотримується лицарського кодексу честі, що включає поряд зі сміливістю поштивість, дотримання складних правил,

захист слабких і знедолених» [120, с. 32–33]. Як зазначалося, купці та їхній Слуга з Добромиля належали до Ордену Золотої Бджоли. У міфологічній площині вулик символізує зразковий суспільний устрій, а золото асоціюється з мудрістю, відтак назва ордену підкреслює його шляхетні устремління й організованість як осередку лицарства. Окрім того, у багатьох міфах бджола символізує моральні чесноти [243, с. 135]. Таку ж функцію виконує цей образ у творчості Г. Сковороди.

Купець із Перемишля став для Слуги ідеальним зразком лицаря-заступника – і таким залишився після трагічної смерті: «Його заманили в пастку й вбили люди Дракона. Такого сильного, мудрого, відважного і вірного Перемиській землі й Королівству Галицькому» [165, с. 295]. Юнак вирішив продовжувати справу свого шляхетного патрона. Образ Слуги з Добромиля концентрує семантику відданості: «Найважливіше для нього – лишатись вірним своєму призначенню аж до останнього віддиху» [165, с. 307]. Він дотримується певних правил: «<...> хотів би бути добрим і не чинити нікому зла» [165, с. 140]. Чесноти, які плекає в собі Слуга, за аксіологічною шкалою тотожні найвищим християнським цінностям. Зокрема, рішення його служити лише одному господарю є проекцією євангельських приписів, що ми акцентували у своїй статті [28].

Модель циклічного часу, якої зазвичай дотримується у своїй творчості Г. Пагутяк, у романі «Слуга з Добромиля» реалізується через образи безсмертних опирів й оригінально інтерпретується у роздумах головного героя: «<...> смерть – менше лихо, аніж те незмірно довге життя, яке маємо ми з Купцем із Перемишля. Життя, обтяжене безліччю помилок, що повторюються» [165, с. 239]. Лінійність у цьому випадку долається шляхом «уведення персонажів з різною темпоральністю», що забезпечують «комунікацію між емпіричним світом і світом вічності» [175]. Безсмертя Слуги з Добромиля – ще одна ознака суперперсональності, властивої міфологічному культурному героєві, хоча, на думку окремих міфологів, дхампір є смертною істотою [246; 248].

Сюжетотвірну функцію у романі виконує притаманний героїчному міфу мотив мандрів, який реалізується передусім через образи Слуги та купців: «Найліпше бути купцем: той всюди мандрує» [165, с. 192]. У розмові Слуги з Олексієм Івановичем образ дороги набуває символічного значення життєвого вибору: «<...> все залежить, із якої дороги ви звертаєте: з дороги добра чи дороги зла. Ви звертаєте з неї, коли пізнаєте саму суть дороги» [165, с. 193]. Слуга закликав Олексія Івановича зійти з «дороги, яка веде до комунізму, цієї утопії, що її спалювала різна нечисть» [165, с. 190]. Образ дороги в міркуваннях героя набуває сакральних конотацій: «Жити так, як жив Христос з апостолами – ото і є дорога добра, що веде до спасіння душі» [165, с. 172]. Корелюючи з образом безсмертного Слуги, мотив мандрів трансформується в мотив вічного повернення.

Таким чином, у романі «Слуга з Добромиля» Г. Пагутяк актуалізує мотиви героїчних міфів, що розгортаються як етапи біографії головного персонажа. В інтерпретації письменниці героїчне начало втілено в образі лицаря-дхампіра, що свідчить про оригінальну неоміфологічну трансформацію архетипу, як ми й довели у своїй статті [32].

Роман Г. Пагутяк «Магнат» є черговим твором, що переконливо засвідчує хист письменниці до органічного поєднання міфологічного інтертексту з культурно-історичним, який цього разу оприявнюється як біографічно-історичний інтертекст, репрезентований розлогими авторськими коментарями, насиченими різноманітною інформацією про життя українського і польського гуманіста-інтелектуала Яна Щасного Гербурта (1567–1616). Задум оповіді про маловідомого широкому загалу дипломата, письменника, культурного діяча виник в авторки за покликом душі: «Ввести в культурний обіг бодай одне забуте ім'я – добра справа. Особливо, коли відчуваєш містичний зв'язок з людиною, якої давно нема, але образ її тривожить, часом втішає, як найліпший приятель, допомагає, надає твоєму життю сенсу» [149, с. 165].

Становлення особистості Северина Никловського, який виступає у ролі наратора, відбувається за юнгіанською схемою «індивідуації», тобто індивідуального розвитку від Тіні до Персони, і саме постать Гербурта служить каталізатором цього процесу. Ми поділяємо думку Н. Чухонцевої: «Самобудівництво особистості», яка відчула себе «незавершеною», неминуче мало відбутися поруч з інтелектуалом, духовно високою особистістю» [218, с. 153].

Архетип Тіні, що виступає початковим етапом процесу індивідуації, художньо артикульований у ролі «парсуни» Гербурта, яку довелося виконати волинському шляхтичеві у похоронній містерії на прохання родини ясновельможного. Брат Яна – Миколай – розповів Никловському про жалобний звичай польської шляхти: «У нас заведено, щоб за труною на погребі йшла жива подоба небіжчика, хтось, хто на нього схожий» [155, с. 70]. Така специфіка ритуалу може пояснюватися тим, що в західних поховальних обрядах «цінність індивідуальності підкреслюється всіма способами» [241]. Неусвідомлене прагнення до самоідентифікації, яке посилилося після зустрічі з Гербуртом, виявляється в бажанні Северина звільнитися від тягара Тіні: «Не може один чоловік стати тінню другого чоловіка» [155, с. 111]. Шлях до Персони супроводжується виснажливими душевними терзаннями оповідача: «Може, справа у мені, бо я, наче стулений з двох половин, які ніяк не притруться одна до другої. І таким я став, узявши на себе тягар земний старости мостиського та вишенського» [155, с. 200]. Такі внутрішні конфлікти зумовлені тим, що хід індивідуації передбачає розщеплення індивіда на кілька особистостей і викристалізацію однієї, домінуючої [175]. Северин схильний до самоаналізу, що стає рушійною силою його самоідентифікації, адже «у плані етичному інтерпретація самого себе постає як самоповага» [183, с. 215].

Мотив самопізнання як проекція моделі індивідуації реалізується у романі через міфопоетичний образ дороги, адже «проходження шляху завжди пов'язане з подоланням труднощів, перешкод, тому шлях також

символізує ініціацію, обряд посвячення, долучення до раніше недоступного знання, здобуття мудрості, житейської чи сакральної» [235, с. 487]. Мотив мандрів, які здійснює Северин під впливом незалежних від нього обставин, увиразнюється образом перекотиполя: «Я ж тепер, як те перекотиполе, що бачив колись у степах України» [155, с. 57]. Образ дороги в «Магнаті» містифікується через незвичайний дар Никловського наперед відчувати небезпеки обраного шляху: «Я бачу дорогу, якою маю рушати» [155, с. 68]. Візії Северина наповнені таємними знаками («то повалені дерева, то лихі люди, вовки, то снігові замети» [155, с. 151]), які застерігають від небезпечної подорожі, адже, на його думку, підказки робить сам янгол-хоронитель.

Невизначеність і непевність становища Северина, його неусвідомлена потреба в самоідентифікації пов'язані з образом «відправної точки» [235, с. 487] – «роздоріжжя», з якого він прагнув вибратися. Зазвичай цей образ у творах Г. Пагутяк згідно з міфологічною традицією оповитий серпанком містики, оскільки символізує «межу поцейбічного і потойбічного» [235, с. 423]. У «Магнаті» він постає одним із «маркерів» життєвого шляху Северина, що втілює семантику незвіданого і, певною мірою, небезпечного: «На роздоріжжі кожен тебе тягне з собою, і ти врешті йдеш з кимось, хто обіцяє не полишати тебе, дбати про тебе, а потім лишає тебе самого в пустелі» [155, с. 241].

З розвитком сюжету мандри волинського шляхтича розгортаються у горизонтальному та вертикальному напрямках, у матеріальній та духовній площинах. Северину його життя бачиться як рух згори вниз і навпаки, що метафорично відображає складні душевні колізії персонажа, якими супроводжується процес індивідуації: «Але відколи я став «парсуною» ясновельможного, моє життя котилося колесом з горба, зчиняючи дедалі більший гуркіт» [155, с. 191]. Дорога до монастиря, якою мандрував герой зі сподіванням знайти розраду й полегшення, спрямована вгору, що символізує

«мандри духу» [235, с. 487]: «Що вище я підіймався, то менш значним ставав світ унизу, не таким вже й потрібним» [155, с. 153].

Сходження до монастиря на горі Северину уявляється шляхом на Голгофу, відтак образ дороги набуває сакральних обертонів. Підіймаючись до святої обителі, герой розмірковує: «Як на мене, то хрест мусить бути такий, щоб його можна було нести одному. Не залегкий, бо то вже не хрест буде, але й не зтяжкий. <...> Кожен з нас має свою Голгофу, і найбільші мої муки – попереду, на горі» [155, с. 153]. Такі уявлення Северина свідчать про гнітючі тривогу і неспокій, спричинені необхідністю виконувати роль «парсуни».

Образ дороги в «Магнаті» виступає символом життєвого вибору, правильність якого сприяє процесу самоідентифікації, а хибність, навпаки, ускладнює пошуки справжнього «Я». Северин пов'язує свої невдачі й поневіряння з неможливістю виконувати «сродну працю»: «<...> стелилася мені одна дорога, але вітцівська рука направила мене на іншу» [155, с. 88]. Семантика образу узагальнюється: він постає не лише утіленням індивідуальної долі, але й символом помилкового ціннісного вибору людства: «<...> сей світ зблудив зі своєї дороги, чорне називає білим, а біле чорним, з добра насміхається, а зло милує» [155, с. 230].

Образ дороги як проекція життєвого шляху Яна Щасного набуває символіки кола й актуалізує мотив вічного повернення: Гербурт «казав, що рід його зробив коло, повернувшись туди, звідки вийшов» [155, с. 197]. Легенда про перетворення Гербуртів після смерті на орлів сугестує інше тлумачення образу дороги: як незбагненого шляху, адже у Приповідях Соломона однією з трьох непідвладних розумінню речей є саме «дорога орлина в повітрі» (Приповіді, 30:18–19). Відтак, життєвий шлях Яна Щасного постає як загадкові мандри духу, які було так важко досягнути сучасникам і нащадкам добромилського магната.

Ще одним «маркером» дороги є її кінцева точка [235, с. 487], що співвідноситься у романі зі смертю Гербурта. Символічним утіленням

завершення земного шляху є образ годинника, який зупиняють на час перебування покійника в домі. У «Магнаті» образ дзигаря, який озвався після зупинки, позначено готичними конотаціями: «Сей був найбільший, у вигляді прямокутної вежі з чорного дерева. Особливо моторошним було те, що годинник був накритий чорним сукном й обрисами скидався на людську постать» [155, с. 50]. Образ годинника як «символу швидкоплинності життя» [236, с. 481] в інтерпретації Г. Пагутяк набуває також додаткових моторошних зооморфних характеристик, що підкреслює семантику невблаганності часу, фатальної приреченості всього сущого: «Знову закрипіло перо, зашурхотіли коліщата дзигаря, що, певно, вартує більше, ніж весь мій маєток, наче миша зашкреблася під підлогою. Та миша, що відкушує, гризе, дробить на кавалки наше життя» [155, с. 33].

Важливу функцію в розгортанні ініціаційного мотиву виконує образ дому. Северин тяжко переживає свою бездомність, втрату родинного гнізда, що співпадає зі втратою самототожності: «Де мій дім? Хто я? Знаю, волоцюга в одязі з чужого плеча» [155, с. 133]. Зруйнування обійстя татарами, загибель дружини та пограбування злодіями спричинили душевну спустошеність героя. Семантика страждання увиразнюються ремінісцентними зв'язками з біблійним образом Йова на згарищі. Кореляція образів «дім–господар» має протилежний вектор тлумачення стосовно образу Гербурта. Северин після смерті магната відчув справжню пустку «у бібліотеці, що була одночасно кабінетом Яна Щасного» [155, с. 123–124]. Як і в романі «Зачаровані музиканти», смерть господаря пов'язується з руйнуванням його обійстя: «Ще тіло ясновельможного не поховане, а вже маєток тріщить, розсипається» [155, с. 167]. З іншого боку, порівняння суперечливої вдачі Гербурта з домом відповідає прочитанню образу магната у психоаналітичному ключі: «Гербурт був схожий на дім, в якому повно кімнат і до кожної треба мати ключа, щоб зайти» [155, с. 67].

Сон Северина про збирання Гербурта у мандрівку перед заходом сонця актуалізує образ «останньої» дороги, дороги смерті. Автор коментує його

оніричну візію як пам'ять про «язичницький похоронний обряд, коли мертвого господаря клали в могилу разом зі слугами й кіньми, щоб служили йому на тому світі» [155, с. 170]. У ролі «парсуни» Яна Щасного в похоронній містерії Северину довелося йти дорогою смерті, що «була позначена зеленим ялиновим гіллям» [155, с. 234], яке вважається знаком жалоби. Ще один оніричний образ дороги-проходу до труни Гербурта є проекцією міфологеми лабіринту – «метафори життєвого шляху, сповненого несподіваними поворотами і перешкодами» [235, с. 323]. Ініціальне значення лабіринту полягає в тому, що він символізує «рух до центру», опанування таємною, сокровенною мудрістю» [235, с. 323]. Р. Махлсток (R. Muhlstock) указує на те, що ця міфологема символізує також зустріч себе й іншого [247, с. 2]. Відтак, оніричні образи дороги корелюють зі семантикою перехідних обрядів, що акцентує етапи індивідуації Никловського.

Ініціаційні випробування Северина, які потрактовуються як тимчасова смерть із наступним воскресінням, увиразнюються порівнянням із біблійним Лазарем, «воскреслим з гробу, що не тямить, як він опинився у світі живих» [155, с. 49]. Варто звернути увагу й на те, що початок випробувань Никловського припадає на зиму (Ян Щасний помер 31 грудня 1616 року), а завершуються вони весною (поховали магната у квітні). Така співвіднесеність із порами року також підкреслює ініціаційний мотив тимчасової смерті і воскресіння. Окрім того, образ снігу як одного зі станів води, пов'язується з несвідомим, що у психоаналітичному аспекті співвідноситься з архетипом Тіні.

Інші образи, які оприсутнюються у сні оповідача, корелюють із міфологемою двійництва: Ян Щасний з'явився шляхтичеві одночасно як чоловік у темному одязі, що манив пальцем у кінці проходу, і як мрець у труні. Перший із «двох Гербуртів» запропонував Северинові відгадати, котрий із них справжній. Цей оніричний епізод не лише актуалізує мотив ініціаційного випробування, характерний для казок, а й окреслює шлях індивідуації Никловського: він має досягнути істинну природу іншого, щоби

пізнати себе. Як зазначає Я. Погребна, «прийом двійництва, що об'єднує часто протилежних персонажів, ситуація морального переродження героя, генетично пов'язані з міфологічним протейзмом» [175].

Образ Голема, якого Гербурт наказав ченцеві зробити для охорони Добромиля, також дотичний до мотиву двійництва, адже це – зроблена з глини подоба людини, «у якої відсутній розум, уміння поводитися в суспільстві, виховання – протилежність духовної й освіченої особистості» [114]. Крім того, образ «глиняної потвори», з якою себе порівнював Северин, підкреслює процес індивідуації, у ході якої чоловік намагався звільнитися від обтяжливої ролі боввана: «Я був як та глиняна лялька, що її легко розбити й розтоптати на череп'я» [155, с. 213].

Мотив двійництва корелює і з образами «ангела темного по праву руку» й «ангела світлого по ліву», які змагалися за душу Гербурта в останні години його життя. Г. Пагутяк в авторських коментарях пояснює це «змагання» як тип ренесансного діалогу, що знайшов відображення в «Геркулесі слов'янському» Яна Щасного. Образи ангелів є своєрідною проекцією братів із близнюкових міфів, один із яких «пов'язується з усім хорошим або корисним, другий – з усім поганим» [123, с. 144].

Загадковим постає образ Слуги з Добромиля, який Г. Пагутяк перенесла з однойменного роману до «Магната», керуючись прагненням ще раз підкреслити значущість цього персонажа. У щоденнику «Кожен день інший» письменниця пише: «Єдиний міф, який я хотіла би перенести у дійсність, це мій Слуга з Добромиля. Хочу, щоб люди знали, що він існує. Вчора він повернувся у мій новий роман. Це додасть іншого акценту начебто історично-біографічному тлу, дуже пристойному, без містики» [149, с. 183]. У «Магнаті» образ Слуги, який був другим кумом у сина Севериного рятівника, зберігає іманентну семантику надприродного: «Люди дивились на нього з повагою, змішаною зі страхом, і довкола нього була якась пустота, ніби обвів він себе зачарованим колом» [155, с. 103]. Слуга подарував похресниці призначений для ворожби квіт білої ружі, що серед зими

виглядав справжнім дивом. Унікальний характер цього персонажа, його незбагненну природу письменника підкреслює у щоденникових записах: «Іноді він забуває, що людям ніколи не сягнути його розуміння, не охопити суть речей» [149, с. 184].

У міфології предмети одягу вважаються «символічними заміниками людини» [238, с. 421]. Звичай вимагав, щоби «парсуна» небіжчика мала на собі його одяг, тому Северину довелося вбратися в речі Яна Щасного. В інтерпретації Г. Пагутяк одяг постає носієм інформації про вчинки померлого, тому символізує тягар, від якого шляхтич відчував утому: «До моєї одежі з чужого плеча вже стільки поналипало чужих і моїх гріхів, що я мусив урешті скинути бодай трохи, щоб облегшити душу, бо будуть ще гріхи інші» [155, с. 157]. Вручення Северинові вдовою Гербурта персня-печатки з гербом символізує визнання його гідним високої ролі, оскільки цей предмет у міфології пов'язується з магичною силою та владою. Ще одним образом, що підкреслює динаміку сприйняття «парсуни» рідними Яна Щасного, є біла хустина, яку зронила вдова магната. Северин потрактував цей жест як знак того, що ясновельможна не вважає його «бовваном, вбраним в одягу її покійного чоловіка, а живою людиною, достойною носити перстень Гербурта» [155, с. 215]. Відтак, символіка предметів одягу й особистих речей увиразнює етапи ініціації, в ході якої Северин з «тіні», «глиняної ляльки» поступово перетворюється на гідну поваги особистість у сприйманні іншими.

Фінальна сцена роману символізує завершення процесу індивідуації Северина, адже Гербурт у видінні звертається до нього як до брата, підкреслюючи тим самим рівність у стосунках. Волинський шляхтич перестав бути лише «тінню» ясновельможного, «парсуною» небіжчика, глиняною лялькою, а відчув себе повноцінною особистістю. За чотири місяці жалоби Северин «пізнав себе, принаймні намагався се зробити» [155, с. 233]. Він вважав, що вчинив так «не задля себе, а задля Яна Щасного Гербурта, щоб не бути при ньому бовваном, вбраним у його одягу, в якому всередині лише глина» [155, с. 234]. У результаті ініціаційних випробувань

Никловський здобув знання, яке, на його переконання, здатне зробити його «свобіднішим, ніж покинутий і забутий усіма Ян Щасний Гербурт» [155, с. 239]. Символічним утіленням доступу до мудрості є образ срібної чаші з водою, яку оповідач отримав із рук магната у своєму видінні, адже цей предмет «символізує накопичення людських знань про світ і природу, про їх взаємовідношення» [236, с. 481].

Таким чином, розгортання неоміфу в романі «Магнат» за моделлю індивідуації зумовлює специфіку функціонування в ньому міфологічних образів дороги, лабіринту, дому, мотивів подорожі й самопізнання, що відображають складні пошуки героєм-наратором самоідентичності, його шлях від Тіні до Персони, що було доведено в нашій розвідці [40].

3.3. Міфосвіт творів «урізького циклу»

Міфологізація Урожа, що почалася з «Гірчиного зерна» і продовжилася в повісті «Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками», отримала оригінальний розвиток у романах Г. Пагутяк. В «Урізькій готиці» й «Заході сонця в Урожі» міфологізований і містифікований Уріж постає місцем, у якому відбуваються загадкові події.

Неоміфологічний аспект художнього мислення Г. Пагутяк виявляється у структуруванні реалій багатопланового сучасного світу засобами архаїчних семантичних опозицій, в адаптації оцінок складної суперечливої дійсності до спрощеної бінарної аксіології. На думку Є. Мелетинського, міфологічні бінарні опозиції долають «неперервність» сприйняття довколишнього світу шляхом виділення дискретних «кадрів» із протилежними знаками <...>, стаючи різноманітними способами вираження антиномій типу життя/смерть тощо» [121].

У міфосвіті роману «Урізька готика» найчіткіше оприсутнюється бінарна опозиція «світло–темрява», що відіграє ключову роль у моделюванні хронотопу, організації образної системи твору та в розгортанні сюжету. Події роману мають досить чітку темпоральну маркованість: вони відбуваються

восени, «коли світ темний і змучений, а дощ зганяє останнє листя з дерев» [172, с. 12], довкола панує «холодна листопадова темінь» [172, с. 224]. Присмеркові тони природи відповідають атмосфері жалоби в родині Петра Безуб'яка, який втратив дружину, а згодом і маленьку доньку Орісю. Похмурі кольори домінують у характеристиці Урожа, причому семантика темряви є символічним вираженням духовного стану його мешканців: «А Уріж лишався таким як був: темним забобонним скопищем людей, що цілком залежало від волі кесаревої та волі природних стихій» [172, с. 69].

Опозиція «світло–темрява» є семантично еквівалентною протиставленню «день–ніч», яке репрезентує у романі паралельні реальності: уночі в Урожі «панувала темрява, і дорогою та стежками заволоділи ті, кому не потрібне світло» [172, с. 76]. У міфології темрява та ніч співвідносяться з хаосом, тому акцентування темних кольорів у топосі Урожа є засобом його демонізації: письменниця називає село «темним організмом» [172, с. 44]. Таким Уріж постає і в очах священика Антонія: «З гірського монастиря Уріж видавався похмурим місцем, зануреним у темні води ще передхристиянських вірувань, населений душами померлих і духами» [172, с. 206]. Варто підкреслити, що поєднання автобіографічності, документальності (згадка про такі реалії, як гора Ласки, стара дзвіниця, Границя, поділ села на верхню й нижню частини, три груші на роздоріжжі, що стосуються «приватної» топографії письменниці) та різноманітних містифікацій є характерною ознакою авторського неоміфу про Уріж.

Опозиційна пара «світло–темрява» служить для умовного розмежування персонажів. Поділу людей за цим принципом дотримується вразливий Орко Безуб'як: «Хлопець почувався так, ніби вони з татом на одному боці, гіршому, а мама з Орісею – на другому, де все світле, тепле» [172, с. 29]. Спочатку видається, що сам Орко належить до тих персонажів, які змалку інстинктивно тягнуться до світла: «Душа його відштовхувала усе темне й страшне, як тільки на неї падав найменший промінчик сонця» [172, с. 141]. Утім, боротьба світла й темряви за незміцнілу душу підлітка прирікає

його на роздвоєність: «Його самого розділили надвоє, і хлопець не знав, що, можливо, так доведеться прожити ціле життя» [172, с. 293]. Такий стан зумовлений приналежністю роду Безуб'яків по лінії батька до громади опирів, які вважаються дводушниками, бо мають у собі «дві душі»: людську і демонічну» [63, с. 128].

Містична семантика темряви є засобом символічного відтворення психологічної напруги персонажів. Орко був безсилий супроти зла, що змагалося за його невинну душу: «То була інша темрява, якої остерігалась звичайна людина. Вона виждала момент, коли хлопець був ослаблений, і увійшла в нього» [172, с. 35]. Коли Петро почув незбагненну мелодію, його охопив безмежний відчай: «Годі було передати ті розпач і безнадію, хіба що порівняти з чорною порожнечою, у якій не може нічого зродитися і нічого не може вмерти» [172, с. 133]. Потойбічна музика пов'язується з трьома темними постатями, які кликали Безуб'яка своїм співом. Відтак, маємо справу з проекцією семантики темряви на психологічну сферу.

Письменниця вводить до бінарної опозиції «світло–темрява» образ гір, що символізують духовні устремління Петра, його прагнення до світла: «Не був він ані на тій горі, ані на отій, хоч завше хотів піднятися на них, особливо, коли на вершинах світило сонце, а в долині було похмуро» [172, с. 331]. Як указує М. Еліаде, сходження «на гору уві сні чи в уяві означає, на глибинному психологічному рівні, переживання «духовного відродження» [233]. Отже, опозиція «світло–темрява» в інтерпретації Г. Пагутяк, як і в архайчній міфосвідомості, еквівалентна протиставленню «верх–низ».

Взаємодія світла і темряви метафорично відображає стан душі отця Антонія, яка, «попри всю вченість і життєвий досвід, залежала від сонця, котре слабло з кожним днем, відступаючи перед темрявою пізньої осені» [172, с. 196]. Світло сонця в міфології символізує життя, радість і злагоду [236, с. 430], відповідно його згасання може тлумачитися як втрата вітальної енергії та наближення смерті.

Опозиція «світло—темрява» є значущою у характеристиці образу діда Болеслава Комарницького, який «не видить удень, але дуже добре бачить вночі» [172, с. 50]. Неспання діда провакувало недобрі чутки, оскільки «злі духи та одержимі ними опирі не зносять сонця» [172, с. 82]. Такий спосіб життя пана Болеслава суперечив закладеному Богом порядку, бо «Господь призначив ніч для відпочинку, а день – для роботи» [172, с. 94]. Кореляція образу діда з опозицією «світло—темрява»/«день—ніч» зумовлює семантику трагічності й містичності в ньому, акцентовану портретними деталями: «У ті очі страшно було заглянути: сама чорнота, у якій дрімали безмежні можливості, і дурний чоловік волів нею радше знищити самого себе, аніж спрямувати її на завоювання світу» [172, с. 311]. Концентрація «темного» до «чорного» увиразнює загадкову причетність Болеслава Комарницького до лихих сил і сягає межі трагізму: «Хто бачив би зараз цього чоловіка, згорбленого, у чорному сукняному плащі, <...> то подумав би: не чоловік, а чорна пляма. <...> Пан Болеслав – це була чорна діра, в якій зі свистом зникає світ» [172, с. 131].

Дотичним до опозиційної пари «світло—темрява» є образ фотографа Юліана Стеблинського: «Усім, що мав, пан Юліан завдячував сонячному світлу, яке ловив увігнутих шклом своєї камери» [172, с. 97]. Семантика світла у зв'язку з його образом набуває темпоральних акцентів: «Вони мають справу зі світлом, яке швидко згасає в переносному і прямому значенні. Се навчає їх цінувати мить, а не вічність» [172, с. 236]. Антиномічність світла і темряви в уявленні героя постає як особистісна діалектика добра і зла: «Юліан зробив вислід: кожна людина складається ніби з двох осіб, трохи темнішої і трохи світлішої, бо це потрібно для життя, це спосіб пристосування. Тому чорно-біла світлина краще передає суть людини, ніж та сама людина, але жива» [172, с. 157].

Балансування доброго і злого в одній особі втілено в образах опирів, чия природа Петрові видається неоднозначною: «І що то не душогуби і кровопивці. Мають дар ліпше видіти, знають, як вилічити хворого і знайти

вкрадене. І потяти когось не вважають за гріх, бо у них душа не в тілі, а коло нього – на волоску» [172, с. 228]. Власне, одним із механізмів, які рухають сюжет роману, є непростий вибір на користь світла або темряви. Джерелом емоційної напруги впродовж усього твору виступають вагання героїв. Петро чинить опір опирам із Нагуєвичів, які всіляко намагаються зробити своїми його й Орка. Історія цієї громади (Г. Пагутяк уводить її у свій текст у вигляді розлогої цитати з нарису І. Франка «Сожжение упырей в с. Нагуєвичах в 1831 г.») пов'язана зі смертю батька, відповідно є особистим травматичним досвідом, що й викликає страх героя: перехід до опирів спровокував би «пекло огненне за життя і по смерті» [172, с. 96]. Бажання врятувати сина й уможливити виїзд до Америки зумовлює згоду Петра на їхню вимогу потяти слуг Болестава Комарницького. Відтак Безуб'як став причетним до вбивства («це наче ініціація опиря» [172, с. 77]), зробивши фатальний вибір на користь темряви.

Як зазначає Є. Мелетинський, у міфології по річці «проходить демаркаційна лінія, що розділяє космос і хаос і навіть життя та смерть» [121]. Міфосемантику межі двох світів у романі «Урізька готика» має образ річки з мостом: «Відразу за мостом починався лихий та чужинський світ» [172, с. 23]. Образ моста містифіковано у сні Орка, де перехід через нього набуває символічного значення життєвого вибору, до якого спонукав вуйко Митро. Хлопець опинився на іншому боці ріки, там, де жили опирі: «Внизу шумів глибокий страшний потік. По мості щось гриміло й гуркало, відрізаючи йому шлях назад» [172, с. 172]. Цей оніричний епізод імплікує боротьбу світла й темряви за душу Орка, адже «міст завжди означав перехід з одного стану в інший – зміни чи бажання змін» [96, с. 330]. У книзі «Уріж та його духи» Г. Пагутяк згадує власні візії «завислого над прірвою» дерев'яного моста: «Внизу вирує вода, в ній застрягли рештки моста, і я сповзаю вниз, щоб потрапити на той бік» [172, с. 97].

Характеризуючи галичан, корабельний агент Влодко вдається до символіки кольору: «Темнота надворі й чорнота всередині – ото є галицький

хлоп» [172, с. 72–73]. Темним і чорним позначено в романі представників демонічних сил, серед яких – «чорні коні з палаючим очима» [172, с. 93], чорні лиховісні птахи, «дрібні чорні жуки» [172, с. 340], що посипалися з образу після здійснення опирівського обряду. З міфосемантикою темряви корелює мотив війни, що реалізується через образ Болеслава Комарницького: «Його життя проходило тепер серед цих мовчазних тіней, ніби після поля бою, залитого кров'ю, він спустився у вічно присмеркове царство Аїду» [172, с. 277].

В архаїчних культурах будь-якому рухові у просторі приписується аксіологічне значення: «моральним поняттям властива локальна ознака, а локальним – моральна» [93, с. 298]. В «Урізькій готиці» міфологічний мотив мандрів корелює з опозицією «схід–захід», що в контексті роману тотожне протиставленню «світло–темрява», бо асоціюється з рухом сонця. «Світовий волоцюга» Юліан Стеблинський вважав, «що яким би химерним і заплутаним не виглядало його пересування, насправді все життя він рухався із Заходу на Схід, і ніколи – у протилежному напрямі. Більша частина людськості натомість рухалася зі Сходу на Захід, але в містичному значенні» [172, с. 323–324]. Бажання власного дому для Юліана витіснялося прагненням руху. Вектор його мандрів спрямований на схід, що в сакральній площині тлумачиться як богошукування, а відтак – наближення до світла: «Ті, хто вибрав для себе пошук, дорогу до центра, повинні залишити все, що пов'язує їх із сім'єю і суспільством, будь-яке «гніздо» і сконцентруватися лише на «русі» до вищої істини, яка у високорозвинених релігіях змішується з віддаленим Богом» [234].

Пошук світла серед суцільної темряви – це шлях до порятунку, який пропонує Г. Пагутяк читачеві у своєму неоміфі: «Однак десь мало існувати світло, вікно чи ворота до нього» [172, с. 89]. Його джерелом, за художньою версією письменниці, може стати погляд дитини або дуже старої людини, туга за померлим або перша несмілива любов. Це світло є спасінням не лише для Урожа, що, «як кожне село, був моделлю світу людського, що як день,

так і ніч потопав у темряві» [172, с. 89]. Ця думка суголосна міфологічним уявленням, у яких «мікрокосм тотожний макрокосму, він містить у собі Всесвіт» [175]. Таким чином, в «Урізькій готиці» Г. Пагутяк, як і в архаїчному міфі, «перетворення хаосу на космос виявляється переходом від темряви до світла» [121]. Космогонія має концептуальне значення для неоміфу письменниці, подібне до її фундаментальної ролі у світовій міфології.

Характеризуючи визначальні риси неоміфологізму як мистецького явища ХХ–ХХІ ст., Я. Погребна пише: «Неоміфологізм апелює до загальних схем міфологічного мислення, до комплексу міфів, що утворюють сферу колективного позасвідомого, передбачаючи співвіднесеність нового тексту з архетипом, часто не інтерпретуючи певний архаїчний міф як такий» [175]. Як ми з'ясували у нашій статті [46], Г. Пагутяк у романі «Захід сонця в Урожі» моделює поведінку персонажів, укладаючи за допомогою мистецького чуття і психологічної інтуїції розмаїття проявів особистості до архетипних схем.

На нашу думку, вивчення міфопоетики роману «Захід сонця в Урожі» доцільно здійснювати шляхом аналізу інтерпретації архетипних рис первозданної жінки в образі оповідачки та його кореляції з іншими образами й міфологічними мотивами у творі. Такий підхід уможливить відстеження застосованих Г. Пагутяк неоміфологічних прийомів, що полягають у міфологізуванні рутинних сценаріїв і побутових колізій.

Головна героїня твору – Жінка, яка разом зі своїм чоловіком мешкає у селищі Уріж, переживає глибоку душевну кризу, оскільки своїм способом життя зраджує власній «дикій» природі. К. П. Естес вважає, що такий стан «вказує на серйозні порушення чи повну втрату зв'язку з глибинною, інстинктивною душею» [237, с. 23]. Ознаками «хвороби» вона вважає виснаженість, пригніченість, розгубленість, втому, тривожність, слабкість, непостійність, роздратованість, скутість, відсутність натхнення, перманентні сумніви, вагання, закритість, інертність, невпевненість, нерішучість тощо.

Зазначені симптоми легко розпізнати у способі життя героїні «Заходу сонця в Урожі», що можна потрактовувати як своєрідний анамнез. Жінка постійно порушує природні ритми і цикли душі, тому її життя більше нагадує деструктивне існування. Вона називає своє перебування у світі «напівсонним животінням» [143, с. 7], виявляючи в цих словах ознаки розладу тожсамості, втрату природних інстинктів, роз'єднаність із природною сутністю. Живучи в Урожі, героїня звикає «гойдатись на хвилях напівсонної свідомості» [143, с. 7], що свідчить про її хронічну втому, згасання творчого первня, притаманного кожній жінці від народження. «Сновидність» існування увиразнюється алюзією на образ Ріпа ван Вінкля з однойменної новели Вашингтона Ірвінга, який проспав 20 років, тому став символом відсталості від свого часу людини.

Письменниця моделює духовне життя Жінки в монологах, у яких повсякчас натрапляємо на описи її фобій і неспокою: «ангели-охоронці <...> відводять ніж, націлений на мене» [143, с. 7]. Жінку мучать дитячі страхи, вона намагається вирватися «з-під чорних крил дощової ночі» [143, с. 10]. Від таких нав'язливих станів героїня рятується фантазіями про опирів, що усе ж засвідчує борсання в ній творчих поривів, намагання жити вроджений вогонь креативності, подолати передбачуваність і одноманітність сільського життя. На думку К. П. Естес, відсутність подієвості й плинності інформації негативно позначається на первозданності особистості. Отож головна героїня роману використовує уяву як дієвий механізм для побудови внутрішнього мікрокосму, що служить порятунком від стагнації зовнішнього життя.

Подекуди можна вирізнити схильність Жінки до самозаглиблення й самоаналізу, що засвідчує неусвідомлене бажання реставрувати порушені зв'язки з власною природою та зцілити пошкоджені інстинкти. У психоаналітичних тлумаченнях оніричний будинок символізує організацію внутрішнього психічного простору: «Передусім дім як житло викликає багаті асоціації з тілом і думкою (тобто життям) людини» [96, с. 179]. За

Г. Башляр, «дім ще більшою мірою, ніж пейзаж, є «станом душі» [13, с. 43]. Жінці з роману Г. Пагутяк часто сняться покинуті будинки. Крім того, вони й у реальному житті переслідують її своєю таємничістю (зокрема, оповитий містикою і загадковими драмами маєток Бандрівських). Жінка зазначає, що «розмовляє з тими домами» [143, с. 15]. Подібні рефлексії відображають спустошеність внутрішнього простору, занедбаність власної душі, особистого мікрокосму. Співчуття до будинку є проекцією переживань через власну невлаштованість: «Я його жалію і бажала б йому кращої долі» [143, с. 27]. Жінка прагне змінити своє розхристане життя, віднайти загублену самість і виправити деформації. Одного разу їй наснилася власна хата, що стояла у воді. У психоаналізі це – типовий сон, що свідчить про внутрішню потребу омиту душу. Героїня час від часу намагається зрозуміти свої сни й використовує їх тлумачення як «шлях усередину самої себе» [112, с. 125]: «Фрейд каже, що сни уособлюють наші бажання. Коли добре витлумачити сон, можна багато чого дізнатися про себе» [143, с. 41].

На думку К. П. Естес, кожна жінка має шукати ліки від душевних розладів у природі. Героїня роману інтуїтивно вбачає джерело внутрішнього світла у сонці, адже темрява зовнішнього життя негативно впливає на формування особистого психічного ландшафту: «Не знаю більше ніякого світла, крім світла призахідного сонця» [143, с. 10]. На думку К. Г. Юнга, «сонце насправді є символом джерела життя й вищої цілісності людини» [96, с. 482]. Відсутність сонця, відповідно, ототожнюється зі смертю і потойбіччям. Таким чином, у психоаналітичній площині назву повісті можна тлумачити як віддзеркалення концепції твору: лише повернення до природних витоків, до життєдайних начал забезпечує цілісність особистості та її автентичність.

Жінка з Чоловіком завважують занедбані сади, воліючи повернути їх до життя. Вони відчують необхідність відновлення саду душі, бажання відродитися, дотримуючись природної циклічності. Героїня роману помічає дерева й кущі на території полишеного будинку. Їй здається, що вони можуть

розростися й знищити терасу. У психоаналітичних тлумаченнях «сад – місце підкорення, упорядкування, відбору й огороження Природи. Тому він – символ свідомості, що протиставляється лісу як несвідомому» [96, с. 450]. З огляду на це можна інтерпретувати занепокоєність Жінки станом будинку як переживання занедбаності власної душі, яку необхідно плекати, як сад. Вона завважує занапащений внутрішній простір, що потребує очищення від непотребу. Образ саду, характерний для багатьох творів Г. Пагутяк, у романі «Захід сонця в Урожі» набуває дуже глибокого психоаналітичного виміру.

Попри очевидні симптоми роз'єднаності з інстинктивною природою Жінка з роману Г. Пагутяк доволі часто виявляє ознаки жевріння життєдайної первозданності. К. П. Естес актуалізувала архетипний образ старої жінки-вовчиці, яка збирає вовчі кістки і, співаючи пісню, повертає тварин до життя. Вона втілює природні цикли і навчає приймати смерть як компонент і навіть передумову життя. На думку дослідниці, все, що «нам треба шукати – нездоланну життєву силу, кістки» [237, с. 38]. З її висновком суголосні рефлексії героїні «Заходу сонця в Урожі»: «Воно все одно наросте, як м'ясо на кістках, були б кістки. Мої кістки – це камені на горі Ласки і дім з терасою, звідки видно захід сонця в Урожі» [143, 19]. У Жінці ніби лунає пісня жінки-вовчиці, для якої кістки – суть, що не міняється, те, що можна відродити, повернути до життя інстинктами первозданності. М. Еліаде таке світобачення пов'язує з архаїчними уявленнями племен, які займалися полюванням: «<...> кістки представляли саме джерело життя; саме в кістках була сконцентрована первинна субстанція життя; і саме з них відроджувалися як тварини, так і люди» [233].

Чоловік подивований реакціями Жінки на найбільші втрати: «Смерть близьких родичів вона сприймає суто по-біблійськи: з землі ви прийшли, і в землю підете» [143, 18]. Героїня володіє рідкісним умінням гідно зустріти перехід рідних до потойбіччя і відпустити померлого заради нового життя, виявляючи в цьому риси первозданної жінки, здатної керуватися інстинктами адаптації.

К. П. Естес, розглядаючи архетипні моделі в казці «Синя борода», пояснює наявність руйнівних сил у душі кожної людини, котрі нищать надії, мрії, творчий запал, зацікавленість життям. Жінка так діагностує в собі та інших деструктивні начала: «Ми зруйновані найбільше самоїдством» [143, с. 15]. Її характерною рисою є здатність визнати існування темряви у власній душі.

Чоловік стурбований непорозуміннями з дружиною і навіть здогадується, чим вони зумовлені: «Ми до кінця не пізнали одне одного» [143, с. 8]. Попри незбагненність духовного світу Жінки, він усе ж намагається осягнути його сутність: «Її глибина не там, де в інших людей, адесь за стіною, куди вона потрапляє через маленькі дверці» [143, с. 18], але не знаходить ключа до найпотаємнішої кімнати її душі. Монологи засвідчують інтровертність обох героїв і втечу кожного у власний світ. У повісті майже відсутня їхня взаємодія через спілкування. Таке співжиття призводить до деструктивних взаємин подружжя і до внутрішніх конфліктів. Як відзначає К. П. Естес, негармонійні стосунки можуть стати причиною притуплення найважливіших інстинктів, перевіддачі енергетичних заощаджень [237]. Зустріч Жінки з Моряком ще більше посилює її внутрішній розкол, вона відчуває себе ніби розділеною між двома чоловіками: «Один не віддає душі, інший – тіла» [143, с. 56].

Крізь нетрі сумнівів Жінка намагається дістатися своїх первнів. Вона дослухається до голосу інтуїції, який кличе її наблизитися до природи: «А ввечері жалкую, що через дощ не побачила ні гір, ні лісу» [143, с. 7]. Героїня керується несвідомим бажанням віднайти дорогу до первозданності, втікаючи до лісу: «Там була галявина з високою травою. Я лягла в траву і слухала, як дзижчать комахи» [143, с. 33]. Такі нахили Жінки не лишаються поза увагою Чоловіка: «Вона пахне листям і травою» [143, с. 19], але він не знаходить адекватного пояснення їх. Дружина нагадує йому китайську лисицю, головна втіха якої – «морочити і мучити людей» [52]. Жінка відчуває, що тільки у природи можна отримати відповіді на сокровенні

питання, знайти заспокоєння, відряду й полегшення. Для неї мандрівка в поле або ліс має терапевтичну дію, тому вона закликає: «Давай підемо по гриби. Це найкращі ліки від поганих думок» [143, с. 42]. Похід до лісу можна потрактувати як занурення у підсвідомість, сягання найпотасмніших глибин: «Складна символіка лісу пов'язана на всіх рівнях зі символікою жіночого начала або Великої матері. <...> Оскільки жіноче начало прийнято ототожнювати з позасвідомим у людині, ліс також розглядається як символ позасвідомого» [96, с. 289]. Для Г. Пагутяк, як і для Жінки, втечі до лісу – «інтуїтивна психотерапія, яка приносила тимчасову полегкість» [164, с. 12].

Образ героїні корелює з міфологемою води, що співвідноситься з жіночим первнем буття, а відтак – із мінливістю і непостійністю. Моряк порівняв Жінку з неспокійною водою: «О, ти сама як море! Хіба з підводними бурями» [143, с. 52]. Чоловік відчуває принесений Жінкою «запах дощу» [143, с. 10]. Героїня несвідомо шукає контакту з водою: «Я щосили трималась за поручні мосту, коли дивилась на похмурі бурі хвилі» [143, с. 10]. У такий спосіб Г. Пагутяк увиразнює психологічну характеристику Жінки, якій притаманний внутрішній неспокій і невпинний рух до досягнення власної ідентичності.

Рух, спрямований на відновлення тожсамості героїв, набуває траєкторії кола, відображеного в мотиві вічного повернення, реалізованого на кількох рівнях: 1) безуспішні намагання Жінки вирватись із «зачарованого кола»: «<...> мене носить по світах з вісімнадцяти років, але все навертає до Урожа» [143, с. 7]; 2) її рекція на сварки: «вибігала з хати і блукала десь над річкою, плакала і врешті-решт поверталась» [143, с. 24]; 3) від'їзди та повернення Чоловіка: «Доля розправляєється зі мною за межами Урожа, але, певно, в Урожі вариться трикляте зілля» [143, с. 30]; 4) метафоричне «повернення» як імітація примирення: «Наше життя поверталось час від часу на цей круг пекла, що зветься замиренням» [143, с. 33]. Модель кола окреслюється й у роздумах Чоловіка: він називає Уріж «підступною планеткою» [143, с. 12], довкола якої вони з Жінкою якийсь час оберталися.

Мотив вічного повернення увиразнюється образом Моряка, якого Жінка вважає витвором уяви: «Цей чоловік здатний пустити її з димом, зробити мене й себе вічними блукачами, якими ми, правда, й були» [143, с. 33].

Чоловік здогадувався, що був тягарем для Жінки: «Я для неї був карою, дияволом, сама присутність якого викликає задуху чи алергію від запаху сірки» [143, с. 23]. У цій площині стосунки Жінки, Чоловіка й Моряка асоціюються з казковим мотивом викрадення принцом у чудовиська чарівної полонянки. Образ Моряка також утілює архетип провідника у сценарії ініціації: «Як чорний ангел смерті, він взяв мене за руку і повів, щоб полегшити мені перехід до іншого життя» [143, с. 43]. Безіменність персонажів роману, на нашу думку, є засобом акцентування їхнього зв'язку з архетипами та високого ступеня узагальнення.

Героїня роману «Захід сонця в Урожі» перебуває в пошуках себе справжньої. Вона інтуїтивно прагне віднайти в природі ліки від невтішних рефлексій і постійного передчуття лиха. Жінка іноді наближається до своєї первозданності, проте несприятливі зовнішні обставини перетворюють її пошуки власної ідентичності на вічне повернення.

Отже, Г. Пагутяк міфологізує приватний простір Жінки й Чоловіка – їхні родинні конфлікти і внутрішні драми, вибудовуючи неоміф про сімейне життя відчужених одне від одного людей, зруйноване невмінням долучитися до особистої первозданності, а відтак – нездатністю налагодити гармонійні стосунки в парі.

3.4. Неоміфологізм у романах «Зачаровані музиканти» та «Сни Юлії і Германа»

Фентезійний світ у романі-феєрії «Зачаровані музиканти» репрезентований містичною країною за Дунаєм і світом журавненських людей, які співіснують з духами природи. Особливістю моделювання світу за Дунаєм («країни забуття») є синтез образів кельтської та слов'янської міфології, а також авторська міфотворчість. Прикметна риса цього світу –

відкритість лише для обраних, причому обраність проявляється то як винагорода, то як покарання. Потрапити до нього можуть ті, хто пошановує духів природи (маршалок Боніфацій, пахолок Івась), або ж ті, хто несе тягар родового прокляття за кривду, заподіяну їм, і має спокутувати гріхи своїх предків (Матвій Домницький).

Спускаючись у пошуках дідача до наповненої духами пивниці, Боніфацій зняв із себе хрестика: «Бо чув, що чудовні істоти бояться залізного хреста і гніваються, якщо до них приходиш в ньому» [144, с. 31]. Дж. Фрезер пов'язує табу на залізо з найдавнішим етапом розвитку людства, коли цей метал був новим і викликав забобонний страх, і відзначає, що відтоді беруть початок архаїчні уявлення про залізо як захист від ельфів, фей та інших потойбічних істот [210]. Учинок Боніфація можна потрактувати як вияв поваги до духів природи, небажання завдати їм шкоди. На руїнах села Оришківці він надав допомогу пораненому ласицею хатнику і згодом поховав померлу істоту в печі, засвідчивши співчуття й поштивне ставлення до духів. За ці вчинки, а також «за те, що не потривожив житнього вовка» [144, с. 196], колишньому маршалку надано дозвіл увійти до двору Князя Тих, що літають у повітрі і живуть під землею. Г. Пагутяк актуалізувала міфологему хлібного духа, який в архаїчних уявленнях зазвичай візуалізувався в образі вовка. Дж. Фрезер вказує на розповсюдженість цього образу в міфології древніх германців та слов'ян, зокрема у жнивній обрядовій драматургії [210].

Пахолок Івась потрапив під опіку духів і здобув від світлої постаті у пивниці дар розуміти мову рослин і тварин: «Віднині його вчитимуть трави, дерева й вода, і вони ж його захищатимуть» [144, с. 44]. Г. Пагутяк пов'язує цей мотив із чарівною казкою, що мала вплив на формування фентезі: «У давніх казках особливо коштовним даром вважалось розуміння мови рослин і звірів» [133, с. 92]. У романі-фесрії «Зачаровані музиканти» відкритість світу природи для людини пов'язується з чистотою та невинністю, що на міфологічному рівні опосередковано уявленням про дитинство як райський

безгрішний стан. Івась не зізнався Тимошеві про духів, побачених у пивниці, «бо відчув, що відтепер у ньому є щось таке, чого немає в Тимоша. Бо той старший, і серце в нього уже закрите» [144, с. 42]. Семантика дитинної чистоти, яка уможливорює первозданну єдність з природою, прочитується в образі чарівниці Насті, яка маленькою заблукала в лісі й натрапила на Тих, що живуть під землею і літають у повітрі. Прекрасна Пані вказала дівчинці дорогу додому, відвівши від болота: «Настя вірить, наче в неї дар від того, що пані тримала її за руку» [144, с. 74].

У «Зачарованих музикантах» Г. Пагутяк актуалізує мотив лицарського роману через образ Матвія, який спокутує гріх діда Григорія служінням Прекрасній Пані, яка належить іншому світові. Неземне кохання героя і пов'язані з ним виснажливі мандри є складовими «ініціаційної «романтики», яку згадує Є. Мелетинський у праці про літературні архетипи [120, с. 32].

Варто зауважити, що архетипний образ лицаря в інтерпретації письменниці зазнає певної дегероїзації, що властиво творам неоміфологічної формації, адже Матвій не бере участі у лицарських турнірах, не вступає у двобій з чудовиськом, щоби звільнити полонянку. Спорідненість юного Домницького з героями куртуазних романів виявляється насамперед у його «любовній пристрасті до незамінного об'єкта» [120, с. 33]. Герой наповнюється коханням, схожим на одержимість, після першої з'яви Пані з огненним волоссям: «Вона обернула до Матвія сліпуче біле лице і вдарила його поглядом просто в саме серце» [144, с. 13]. Мотив мандрів до іншого світу виконує в романі сюжетотвірну функцію, а рушійною силою подорожі виступає несамовите почуття. Дегероїзуючи образ, письменниця акцентує відсутність у Матвія традиційного лицарського атрибута – коня: «Чому не взяв його з собою? Не до коня тоді було, та й коня треба любити, пильнувати, а він міг тепер любити лише її – свою Пані. Як ченчик любить Бога, зрікаючись земного життя» [144, с. 120]. Наприкінці твору Прекрасна Пані, яка виявилася княгинею Тих, що літають у повітрі і живуть під землею,

звертається до юного Домницького «Лицарю мій» [144, с. 217], що означає визнання його самопожертви подвигом, гідним такого високого звання.

Образ Матвія, найменшого з трьох синів дідича, асоціюється з героєм чарівної казки, елементи якої традиційно оприявнюються у фентезійних творах. Цей персонаж «Зачарованих музикантів» акумулює риси, визначені атрибутивними для фентезі: «Романтичний принцип двох світів набуває багатовимірної перспективи, де самореалізується самотній герой, приречений здійснювати Квест (шлях), тобто мандри, передусім у власній душі, у пошуках власної ідентичності, гармонії» [109, с. 530]. Квест Матвія – це спокута гріхів його роду та й людей загалом і знаходження гармонії зі світом духів природи.

Олександр Домницький так само мав невилгоїну сердечну рану, нанесену йому Прекрасною Пані, проте не став на шлях спокутування гріха свого батька служінням їй, а натомість закохався у чарівну істоту, яка йому привиділася у глибині брили білого порфиру. Камінь, якому поклонявся дідич, ховаючи його в пивниці, постає фетишем, що відіграє роль замітника Прекрасної Пані. Олександр плекав найніжніші почуття до каменя, вгадуючи в ньому існування любої йому істоти: «Здавалось, світло жило в ньому завжди. Його слід було пробудити, як будять зі сну кохану жінку» [144, с. 26]. Пристрасть старшого Домницького до нібито закутої в камені чарівної істоти ремінісцентно пов'язана з міфами про Пігмаліона й Галатею, про Кібелу та багатьох інших богів і героїв архаїчного епосу різних народів [201]. Проте він був «прикутий до каменя, свого ідола, так і не ставши Пігмаліоном» [144, с. 27]. Кореляція образу Олександера з мотивом лицарського роману увиразнюється завдяки інтертекстуальним зв'язкам зі «Сказанням про трьох лицарів і сорочку» Жака де Безьє, що у романі Г. Пагутяк постає у вигляді оповідки, розказаної Миколаєм.

З мотивом несамовитого кохання корелює образ чарівниці Докії, яка мешкала в крайній хаті села: «<...> ті, хто живе в ній, ніби перебувають на межі двох світів і не бояться нічого» [144, с. 122]. Жінка відразу впізнала у

Матвієві споріднену душу, адже вона також зазнала одержимості одним із Тих, хто літає в повітрі й живе під землею, а саме їхнім Князем. Світ за Дунаєм, у якому упродовж року перебувала Докія, має особливий часовий вимір: «То був не рік, а цілих сім, бо час серед тих, що літають у повітрі й живуть під землею, спливає по-іншому» [144, с. 137].

Перехід до іншого світу, відповідно до міфологічних прецедентів, вимагає певної плати. Звертаючись до Боніфація, Матвія та Івася, Княгиня пояснила: «Ступаючи в наш край, люди мусять позбутися того, чого в них найбільше. <...> А будете вертатися, заберете назад» [144, с. 219]. Так, маршалок віддав «розум чоловіка поштивого, прагматичного» [144, с. 31], юний Домницький залишив в озері Обшир своє серце, а хлопчик розплатився розумінням. Наскрізний для творчості Г. Паутяк образ Перевізника увиразнює міфопоетичний мотив переходу до іншого світу, який є утопічним утіленням ідеального співіснування людини і природи. Щоби потрапити до Пані, Матвій мав переплести через Дністер, який Перевізник назвав Дунаєм. Боніфацій та Івась також мали перейти підземний Дунай, аби дістатися князівства. Перехід через цю ріку, на думку авторки, звільнює «від прокляття роду, від карми громади» [171, с. 57]. Саме цього потребував Матвій, якому Княгиня пояснила причину його поневірян: «Твій дідко зрубав моє дерево. І за це його рід несе покуту. Ти можеш піти звідси, але твій син і син твого сина нестимуть її» [144, с. 218].

Серед інших персонажів, які репрезентують світ людей, умовно можна виділити тих, хто скептично ставиться до існування духів (слуга Петро); тих, хто усвідомлює наявність іншого світу, але не може контактувати з ним (шляхтич Миколай Р., слуга Осип); і тих, хто наділений даром бачити його (чарівниця Настя). Петро за недовірливе ставлення до духів природи був покараний: він загинув під уламками родового маєтку Домницьких. Миколай переконався в їх існуванні, але запізно: «І чоловік відчув теж, наскільки він безборонний супроти очей, що стежать за ним – очей духів води, лук і дерев» [144, с. 59]. Врешті він теж був покараний смертю. Осип від чарівниці Насті

перейняв уявлення про духів природи як про Божі створіння і прихильно ставився до них: «Хіба любити все живе – дерева, квіти, воду – се гріх? Господь усе це сотворив, а не диявол. І як хтось має ліпші очі чи вуха, то се дар Божий, а не диявола» [144, с. 62]. Така маркованість образів твору корелює з укоріненим у Біблії мотивом згубної сліпоти, який розгортається у низці творів Г. Пагутяк. У «Зачарованих музикантах» цей мотив увиразнюється у сцені, що зображує ніч зустрічі Князя та Княгині: у їхньому дворі збиралися «духи землі, повітря, води, дерев у подібі істот, яких люди часом бачать своїм вбогим зором» [144, с. 215].

Світ духів природи у романі оприявнюється через зорові, слухові й нюхові образи. Він дає про себе знати через світло, зелений колір якого, з одного боку, символізує життєдайність, а з іншого – слугує маркером зв'язку з потойбіччям: «Але виявилось, що за дверима не бракло світла, тільки то не було сіре вранішнє світло, а зелене, що йшло з найдалшого кутка. І воно пахло свіжо стятою майовою травою, соковитою і товстою, наливою дощами» [144, с. 29]. Чарівний запах рослин також оприсутнює духів природи. Ще одним атрибутом цього світу постає неземна музика, яку чує Матвій Домницький (для пастухів, які були поруч панича, вона лишилася непоміченою, бо вони «наче понапивалися сонного зілля» [144, с. 12]). Пані з огненным волоссям вперше з'явилася паничеві у супроводі трьох музикантів: «Вони пропливли над Матвієм, награвши музику, ні веселу, ні сумну, а якусь наче нелюдську» [144, с. 13]. Як попередньо згадувалося, у китайців музика пов'язується з ладом у Всесвіті. Таким чином, семантика космічної гармонії може бути екстрапольована на топос країни за Дунаєм, представники якої з'являються у світі людей під звуки незвичайної мелодії, що надається до сприйняття лише обраним.

Світ духів природи в «Зачарованих музикантах» наділений здатністю карати за несправедливо завдану йому кривду. Обійстя Домницьких було зруйноване рослинами через гріх Григорія, який зрубав липу і збудував дім на недозволеному місці, тим самим скривдивши Тих, що живуть під землею і

літають у повітрі: «Трава заволоділа дахом, підривала фундамент» [144, с. 60]. У такий спосіб Г. Паутяк художньо артикулює застереження людям, які чинять шкоду іншим істотам і щораз більше віддаляються від первозданного ладу. Письменниця занепокоєна тим, що в сучасному світі «вже не існує того гармонійного, добре продуманого співіснування з краєвидом, ніхто не шукає доброго місця, не питається в духів дозволу» [164, с. 20].

Про властивість духів рослин мститися тим, хто завдає їм кривди, пише Дж. Фрезер, акцентуючи анімізм архаїчних уявлень: древні народи вважали, що «дерево відчуває надріз не менше, ніж людина – рану» [210]. Дослідник аналізує давній звичай просити пробачення у дерева перед тим, як зрубати його. Первісне світовідчуття, наповнене повагою до природи, притаманне Івасеві: «І так йому не хотілось завдавати траві муки, що аж тіло стало легким й Івась йшов, ледь торкаючись трави, пригинаючи, не зламавши найтендітнішої стеблини» [144, с. 43]. Збереження гармонії між світами, на думку Г. Пагутяк, можливе за умови поваги до простору, населеного іншими істотами. Духи не завдаватимуть клопотів людям, якщо в їхнє життя не втручатимуться з метою зашкодити: «Просто не треба посягати на їхню територію» [164, с. 160].

Героїв роману-феєрії, які зближуються з духами природи, охоплює бажання залишити світ людей, який видається їм чужим і ворожим. Так, Боніфаций зважується вирушити до Чорного лісу й відмовитися від звичного йому оточення: «Він зрозумів, що втомився від людей і не хоче їх бачити» [144, с. 106]. Подібні відчуття після зустрічі з Прекрасною Пані переживає Матвій: «За цей час він збагнув, які всі люди йому чужі, як важко до них озватись» [144, с. 108]. Образ юного Домницького набуває драматичних обертонів, бо втілює наслідки порушених зв'язків з природою: «Десятилітнім хлопцем його відірвали від журавненських лук, від ріки, від гір, як від материних грудей, від товаришів дитячих забав, проклавши між ними межу, яку він тепер не міг перейти» [144, с. 11–12]. Топос Чорного лісу акумулює

семантику відновлення втраченої гармонії через образи духів, які мешкають у ньому: «Істоти, що літають у повітрі (не всі), і живуть під землею (теж не обов'язково), підібравши заблукану істоту: чоловіка, коня, kota, роблять це не з милосердя, а тому, що зникає стіна, що ніби розділяє їхні душі» [144, с. 146]. Через цей образ Г. Пагутяк актуалізує міфологему саду, адже, як зазначає письменниця, «ліс – то Божий сад» [133, с. 93]. Загалом у творчості письменниці топос лісу наділений символікою Притулку.

З міфологемою «саду людського» пов'язаний образ Григорія Домницького, який доглядав за рослинами в монастирі: «Як рай посеред світу, так монастирський сад виглядав серед одноманітних боліт, особливо в пору цвітіння» [144, с. 186]. Дбаючи про дерева і квіти, чернець ніби спокутував гріх і просив прощення у Тих, що літають у повітрі й живуть під землею. Розглядаючи символізм монастирських садів, М. Еліаде зазначає: «Пейзаж, що оточує монаха, відображає земний рай і, певним чином, передбачає його» [233]. Відтак, плекання саду прирівнюється до відновлення первісної гармонії між людиною та іншими Божими створіннями.

Образи Тих, хто літають у повітрі і живуть під землею є проекцією міфологем кельтського походження: Г. Пагутяк пов'язує їх із сидами – різновидом ельфів. Авторка акцентує подібність галицьких ландшафтів та ірландських краєвидів, а також відчуває у землі бойків «кельтську магію», тому саме на рідній Дрогобиччині вона «шукала декорацію до майбутнього роману про Тих, що літають в повітрі» [164, с. 146]. Есеї Г. Пагутяк наповнені вірою в лісових духів, зокрема, ельфів, які вночі танцюють на галявинах поблизу печери Прийма [164, с. 153]. Образ Пані з огненним волоссям – «королеви сидів» – можна вважати автобіографічно маркованим, оскільки письменниця наводить історію свого діда, яка інспірувала початкову сцену «Зачарованих музикантів»: «Це мій дід перед Другою світовою війною бачив Дике весілля, відоме з британської міфології, у нас в Урожі, а я перенесла цей найпрекрасніший спогад у Журавно» [164, с. 148].

Міфологеми першостихій у «Зачарованих музикантах» мають амбівалентний характер. Найбільш чітко це простежується щодо міфологеми вогню. Актуальними для нашого дослідження є міркування Г. Башляра про вогонь: «З усіх явищ він один настільки очевидно наділений властивістю приймати протилежні значення – добра і зла. <...> Вогонь суперечливий, і тому це одне з універсальних начал пояснення світу» [14, с. 18–19].

У перших епізодах роману «Зачаровані музиканти» міфологема вогню реалізує семантику світла, асоційованого з мотивом очисної сили: «І хлопці-пастухи, розбещені двірським життям <...> при світлі вогнища, розпаленого й підтримуваного за допомогою плавника, мали на обличчях вираз, властивий дітям, які ще не відають, що то є правдивий гріх» [144, с. 9]. Проте далі образ вогню набуває зловісного значення: «А пастухи перед світом прокинулися й побачили на траві випалену смугу вогню, а на місці кострища ще теплий попіл замість жару» [144, с. 13].

З образом липи, яка палає під грозовим дощем на обійсті Олександра Домницького, корелює мотив покарання за гріхи, адже загибель світу в християнстві пов'язується як з вогнем, так і з водою. Г. Башляр називає поєднання води і вогню прикладом «надзвичайно потужної амбівалентності» [11, с. 70]. У язичницьких уявленнях пожежа від блискавки також пояснювалася Божою карою за чийсь гріх [238, с. 74]. У скандинавській міфології липа вважалася священним деревом, відтак тому, хто завдавав йому шкоди, загрожувало нещастя (Григорій Домницький був покараний за порушення сакрального табу). За прадавніми слов'янськими уявленнями, у липу не могла влучити блискавка, тому вона виконувала функцію охорони обійстя під час грози. Г. Пагутяк модифікує традиційну семантику міфологеми липи, позбавляючи її образ захисних властивостей й увиразнюючи в такий спосіб мотив гріха. Образ палаючої липи посилює містичну атмосферу роману, оскільки «вогонь, запалений у дереві блискавицею Перуна, вважався чаклунським» [63, с. 83].

У творі згадується звичай палити громові свічки: «До осені з тих свічок залишались самі недогарки. Вірили, що це помагає, що святий вогонь здатний відвернути гнів Перуна чи Іллі» [144, с. 27]. Образ свічок також акумулює в романі амбівалентну семантику: «Свічки за порятунок погасили двома пальцями, і настав час для жалобних свічок» [144, с. 28]. Лейтмотивного характеру в «Зачарованих музикантах» набуває образ свічки, що горить зеленим світлом, яке в народних уявленнях пов'язується з нечистою силою [63, с. 83].

Образ вогняної стіни акумулює семантику межі між світами: Матвієві здавалося, що вона разом із вершниками на чорних конях охороняє чистий і радісний світ дитинства. Цей образ асоціативно співвіднесений із вогнем, який охороняє підхід до Раю: «Хто б не хотів потрапити до Раю, повинен спочатку пройти через вогонь, який оточує його» [233].

Цікаву художню інтерпретацію має образ вогненного змія, який спричинив смерть Докіїної тітки. За давніми уявленнями цей образ пов'язується з пеклом і є обов'язковим атрибутом «нижнього світу»: «За часів християнства пекло змальовувалося у вигляді вогняної річки, яку оберігає чи утворює своїм тілом змій» [238, с. 72]. З вогнем асоціюється образ слов'янського бога Сварожича, який грішних «страшно карає – вони горять у вогні» [63, с. 83]. Отже, смерть Докіїної тітки потрактовується як розплата за гріхи.

Водна стихія у «Зачарованих музикантах» репрезентована переважно в образі річки (земної води), яка постає то як гідроніми (Дунай, Свіча, Дністер), то як узагальнення – Ріка. Семантика води як каральної сили реалізована через образи злодіїв, які опинилися «на дні Ріки, куди зтягнув їх дністровський вир, перш ніж зійшло сонце, разом із золотим клейнодом» [144, с. 92]. Згадувані в романі образи русалок акумулюють пов'язану з водою семантику смерті. Товариш Олександра Домницького – Лукаш – загинув у болоті, що потрактовується як «мертва вода».

Міфологема води корелює з образом Олександера Домницького, який був «непроникний, як темна вода. Темна вода із зеленуватим відтінком, яка буває в лісовому озері» [144, с. 37]. Свяченою водою, якій приписували чудодійні властивості, намагалися вирівняти скорчене тіло діди́ча.

Крім образів земної води, у романі присутній образ води небесної – дощу (зливи). У сприйманні його Лукашем оприявнюються ознаки міфосвідомості, що виявляються у зачудуванні силами природи: «Він дивився, як води небесні гасили небесний вогонь, і на вустах його завітла ледь помітна усмішка вдячності» [144, с. 23]. Крім згадуваної семантики каральної сили, асоційованої з потопом, цей образ акумулює значення очищувальної стихії, адже «як і вогонь, вода нетерпима до всякої нечистої сили» [63, с. 83].

Міфологема землі, асоційована з «нижнім світом» та хтонічними силами, представлена в романі «Зачаровані музиканти» образами пивниці, нори, каменя, підземного лабіринту. Образ пивниці, «осіяної потойбічним світлом», акумулює семантику містичного простору і водночас «глибоке підземелля свідомості» [144, с. 23]. Г. Башляр завважує, що «передусім підвал втілює темну сутність дому; він причетний до таємних підземних сил» [13, с. 24]. Амбівалентний характер землі експліковано в романі саме через образ пивниці, яка «не раз у лихі часи була останнім порятунком або ставала могилою для тих, хто потерпав від облоги» [144, с. 23]. Олександр шукав під землею спокій, якому протиставляв «увесь галасливий надокучливий світ» [144, с. 26]. За Г. Башляром, підземне життя асоціюється з ідеалом спокою [12, с. 7]. У пивниці зберігався порфир, із яким пов'язана таємнича смерть Домницького. Образ каменя як репрезентант міфологеми землі також сугестує семантику вічного спокою: «Однією із символічних ознак каменя є те, що він, як і мертва кістка, холодний, неживий. Як і мерці, каміння лежить у землі, як і мерці, воно не говорить» [238, с. 82]. Окрім того, білий порфир акумулює семантику ідола, адже на кам'яну брилу Олександр спрямував усю свою любов, відмежувавшись від родини. Тіло мертвого Олександера,

що «не бажало розлучатись з білим каменем» [144, с. 36], актуалізує в образі порфиру семантику вівтаря, на якому було принесено жертву інфернальним силам.

Берлога, в якій зимували Боніфаций та Івась, наділена семантикою материнського лона, бо в ній було «м'яко і затишно» [144, с. 152]. Як зазначає Г. Башляр, «мешкати в печері означає <...> бути причетним до життя в самому лоні Землі як матері» [12, с. 88].

Отже, змодельований відповідно до дифузійної жанрової специфіки твору фентезійний часопростір «Зачарованих музикантів» відображає інтенції Г. Пагутяк до конструювання злагоджених світів за принципом рівності всіх живих істот. Як ми довели у своїх статтях [31, 47], кореляція міфологем першостихій з образами духів природи у романі-феєрії увиразнює мотив згубної знечуленості людей, що перешкоджає досягненню гармонії мікросвіту та макросвіту, яка служить запорукою космічного ладу.

Роман Г. Пагутяк «Сни Юлії і Германа» репрезентує неоміфологічну інтерпретацію трагічної долі Кенігсберга. Письменниця пояснює «рух у бік міфічного відображення Кенігсберга» як «вияв творчого сумління» [145, с. 278]. У творах неоміфологічної формації досить часто «в якості конструктивних прийомів, спрямованих на відтворення первинних архаїчних міфологічних смислів, виступає сон» [175]. Особливості наративної моделі твору письменниця коментує в «Кенігсберзькому щоденнику»: «<...> обрала для свого роману форму снів, які більш реальні, ніж сама реальність, і більш правдивіші. Бо це сни, спричинені нестерпністю існування» [145, с. 244]. Тож маємо на меті проаналізувати прояви неоміфологізму у поєднанні письменницею культурно-історичного й міфологічного інтертекстів, оніричних візій із картинами реальності.

У міфологічному континуумі роману «Сни Юлії і Германа» найбільш виразно оприявнюються міфологеми першостихій, семантика яких має амбівалентний характер. Концептуального значення у творчості Г. Пагутяк набуває ідея вселенської гармонії, що передбачає злагожене існування у

Всесвіті живих створінь, а також повернення до природних першооснов. В аксіології письменниці першостихії мають особливу цінність, бо наділені психотерапевтичними властивостями: «Це завжди рятувало мене саму – повернення до найпростіших речей: землі, води, каміння. Відновлення між ними і собою зв'язку» [145, с. 278]. Головних героїв роману «Сни Юлії і Германа» творча воля письменниці змусила пізнати фундаментальний сенс цих першооснов за трагічних обставин.

Міфологема вогню в романі втілена в образах пожежі, багаття, чарівного ліхтаря й попелу. У снах Германа повторюється моторошна картина пожежі в Кенігсбергу, яку він співвідносить зі знищенням Содому й Гоморри, загибеллю Карфагена і Помпеї та Дантовим пеклом. Семантика вогню в цьому контексті корелює з мотивом покарання за гріхи. Знищення полум'ям міста, що стоїть на березі ріки, оприявнює семантику міфологічного хаосу, оскільки він здебільшого конкретизується як «неорганізована взаємодія води та вогню» [121]. Образ заграви над містом у Германових снах набуває функції «оніричної антиципації» (за І. Качуровським [95, с. 80]), адже передбачає те, що «невдовзі Кенігсберг перетвориться на вогненне пекло» [167, с. 56]. Профетичні сни Германа актуалізують алюзію на пророцтво шведського філософа Сведенборга про пожежу в Стокгольмі в кінці 1759 року, пов'язуючи оніричний інтертекст роману з культурно-історичним. У «Снах Юлії і Германа» згадуються спіритичні сеанси, до яких свого часу був причетний містик Сведенборг, адже, за його вченням, «усі люди завжди перебувають у тісному спілкуванні з духами, хоча вони цього не визнають. Тільки окремим особам відкритий дар пізнання і спілкування зі світом духів» [97]. У такий спосіб містична атмосфера твору увиразнюється, проте не набуває характеру жанрової домінанти. Г. Пагутяк підкреслює, що цей «роман має бути психологічний, а не історичний чи містичний» [145, с. 259]. Акцентуючи психологізм як домінантну ознаку твору, письменниця спонукає дослідників до психоаналітичного декодування образів.

Герої роману «Сни Юлії і Германа» балансують у стані «напівсну-напівз'яви», відчуваючи, як сновидні сюжети стають частиною їхньої реальності. Так, народжена сонною уявою пожежа в Кенігсбергу потрапляє у фокус уваги денних рефлексій Германа. Ледь не загинувши від чадного газу, Юлія прокинулася від «відчуття того, що все переплуталось, і щось було сном, а щось реальністю» [167, с. 48]. Образ попелу на волоссі Германа з оніричних візій переходить у площину реальності, що оприявнює одну з особливостей неоміфологічного мислення, яка полягає в установленні за допомогою міфологізованих об'єктів зв'язку між уявним (ментальним) та реальним світами [175].

Усвідомлюючи містично-пророчий характер своїх снів, Герман зауважує, що пожежа й руйнування також «тлумачаться як стан душевної тривоги. Причини її були зрозумілі: переміни, нове життя, самотність і таке інше» [167, с. 115]. Психоаналітична символіка вогню використовується для характеристики людей у візіях Германа: в їхніх очах «під попелом відчаю жеврів вогонь одержимості» [167, с. 141]. Звернення до семантики першостихій дозволяє метафорично визначити емоційну напругу, в якій перебуває Юлія: «води не вистачить, щоб загасити пожежу в її серці» [167, с. 26]. Нервові виснаження, «вигорання», Германа акцентується за допомогою художньої деталі, пов'язаної з образом вогню: «йому вдасться, так би мовити, змити попіл зі своєї душі й трохи заспокоїтись» [167, с. 169].

Образ згарища у снах Германа оприявнює передусім семантику вогню як руйнівної сили. Однак алюзійний зв'язок із біблійним образом Йова сугестує його декодування в іншій площині: пожежу в Кенігсбергу можна тлумачити не як покарання за гріхи людства, а як випробування терпіння й вірності. У «Кенігсберзькому щоденнику» це місто постає як осередок гуманізму й високих ідей Просвітництва, носієм яких був Кант. Пруссія як колишній духовний центр Європи більше асоціюється з образом праведного Йова, ніж з образом грішника. Знакового характеру в цьому контексті набуває висновок Г. Пагутяк: «Якби Пруссія існувала досі, світ зараз,

можливо, не зісковзував би так швидко у прірву морального й культурного розкладу» [145, с. 197]. Разом із тим у романі акцентується загибель Кенігсберга як покарання, що пов'язується з образом «вогняного кола смерті»: «Уся Німеччина оточена кільцем розплати, яке звужується» [167, с. 48]. У такий спосіб реалізується семантика есхатологічного міфу, який «виражає поширену ідею про прогресуючу «деградацію» Космосу, що потребує його періодичного руйнування і відновлення» [231]. Апокаліптична риторика сконцентрована у внутрішньому монолозі Юлиного дідуся, в якому Кенігсберг постає пеклом: «<...> десять років у мене вкрав світ, охоплений полум'ям ненависті й жадобою влади. <...> Світ абсурдний, світ брехливий, світ лихий» [167, с. 52]. У цьому контексті образ вогню набуває символічного значення пекельного полум'я, увиразненого алюзіями на «Божественну комедію» Данте.

Міфологема вогню у сні Германа репрезентована також образом дверної ручки у вигляді саламандри. «Саламандра стала атрибутом персоніфікованого Вогню» [236, с. 426] через легенди про здатність цієї істоти витримувати жар полум'я і навіть гасити пожежі холодом свого тіла.

У зв'язку з образом Юлії міфологема вогню оприявнює передусім семантику рятівного тепла і світла: у підвалі дівчинка була змушена розпалювати книжками грубку, щоби зігріти себе й дідуся. Долаючи докори сумління, Юлія жертвувала в першу чергу тими виданнями, «які не викликають у неї жодних почуттів» [167, с. 26]. Г. Пагутяк ресемантизує символічний образ книги: в її інтерпретації він набуває додаткового оказіонального значення – спасенного джерела тепла. У зруйнованому війною світі книги перестають бути універсальним символом культури, тому їхнє спалення російським солдатами відображає занепад цивілізації, її духовну кризу: «Їхній вогонь був почасти й вогнем ненависті, бо вони не вміли читати ні латиною, ні німецькою. Шафи, стелі, парти давали більше тепла, але дивитись, як корчаться в полум'ї сторінки з готичним шрифтом, приємніше» [167, с. 26–27].

Образ палаючої кенігсберзької пекарні, «де пекли булки й тістечка упродовж десятка років» [167, с. 49], увиразнює амбівалентну семантику вогню як життєдайної і руйнівної стихії, «кухонного вогнища й апокаліпсису» [14, с. 18–19]. Таке розщеплення семантики вогню артикульоване в рефлексіях Германа: «Він тепер відчував різницю між вогнем, що спалює, і вогнем, що зігріває» [167, с. 111].

Як репрезентант міфологеми вогню постає образ чарівного ліхтаря, до якого звертається Юлія: «І тобі добраніч, ліхтарику, Божий світильнику, бо тільки Божий світильник може так довго горіти» [167, с. 111]. Реалізована через цей образ семантика світла набуває сакрального характеру. Коментар Г. Пагутяк у «Кенігсберзькому щоденнику» обумовлює тлумачення семантики світла в психоаналітичному ключі: «У людини є внутрішнє світло, яке повинне проступати в темряві. Це знак її свободи й незалежності» [145, с. 241]. Юлія мала на увазі саме внутрішнє світло, говорячи, що «без їжі й води вона проживе довго, без світла – ні» [167, с. 104].

У романі «Сни Юлії і Германа» міфологеми першостихій також наповнені духовною семантикою: образи духів землі, води, повітря й домашнього вогнища в ньому пов'язані з пруською міфологією. О. Смольницька підкреслює, що у статті «Литовская народная поэзия» М. Костомаров уперше здійснив порівняльний аналіз слов'янського і балтійського міфомислення і дійшов висновку, що «пруска міфологія є прикладом балтослов'янської» [189, с. 113]. Зіставляючи свята Івана Купала й Ліго, Г. Пагутяк також убачає «подібність українського й балтійського обрядів» [145, с. 227]. Письменниця підкреслює: «Каміння, земля, дерева, вода – матері-захисниці у прибалтів» [145, с. 278]. Відтак авторка наповнює світ Юлії добрими духами природи, які дбають про її безпеку: «Відколи вона вийшла з підземелля, духи неба й землі взяли під свою опіку дівчинку, яка безстрашно відкрилась назустріч майбутньому, залишившись без родини» [167, с. 163]. У такий спосіб Г. Пагутяк ніби відновлює втрачену гармонію людини з природою.

Міфологема води пов'язується з жіночим первнем буття, тому в романі Г. Пагутяк акватичні образи корелюють передусім із образом Юлії. Г. Башляр зазначає: «Вода є об'єктом однієї з найбільших символічних цінностей, будь-коли створених людською думкою: архетипу чистоти» [11, с. 18]. Зберігаючи в романі традиційну міфосемантику води, письменниця доповнює її контекстуальним антитетичним значенням, увиразнюючи в такий спосіб здатність війни нищити першооснови життя: «У цій воді весь бруд війни: попіл, пилюка, кров, сеча» [167, с. 53]. Проте Г. Пагутяк акцентує здатність води до самоочищення й самовідновлення, підкреслюючи її первинне фундаментальне значення: «У мертвій тиші й нерухомості підвалу брудна вода відстоюється і перетворюється на щось потрібне» [167, с. 53]. У цій властивості, на думку Г. Башляра, криється «вищою мірою активний характер субстанції» [11, с. 95]. Аналізована дослідником «діалектична тема чистоти і нечистоти вод» [11, с. 95] своєрідно інтерпретована Г. Пагутяк в образі підземного озера: «Може, це найчистіша вода в світі. А може отрута» [167, с. 132]. Схильність води до метаморфоз, що символізує непостійність і змінність, відображено в антитетичних акватичних образах: «<...> ручай з твердої ущелини впливає на широку рівнину й не знайшовши, до кого приєднатись, перетворюється на затхле болото» [167, с. 39].

У зв'язку з гендерною співвіднесеністю першостихій особливої значущості для нашого дослідження набувають міркування Г. Башляра: «Вода – глибокий, органічний символ жінки, яка вміє лише оплакувати своє горе й очі якої з такою легкістю тонуть у сльозах» [11, с. 60]. Означена «жіноча» сутність водної стихії акумульована у снах головної героїні: «Лице Юлії залите слізьми, вона тоне у власних сльозах й зливається з морем сліз. Небо, низький горизонт свідчать, що це край світу, безмежні води, в яких потонув не один корабель надії» [167, с. 164]. У зв'язку з «жіночою» природою води цікавою є думка письменниці про те, що саме ріка навчила її свободи, нескореності й незалежності, сформувала її тожсамість: «<...> без

Бистриці я б не стала такою, як є» [164, с. 16]. Міфологема ріки є наскрізною у творчості Г. Пагутяк.

Головні герої роману «Сни Юлії і Германа» втратили батьків, прикметним же є те, що пов'язана з ними семантика міфологеми води корелює з архетипом матері. Підкреслюючи «материнство» води, Г. Башляр зазначає: «Саме вона – заколисуюча стихія» [11, с. 88]. Пригнічений спогадами дитинства, Герман блукає Кенігсбергом і знаходить відраду й заспокоєння біля водойми: «Дитячий страх наче дрібка солі розчинився у велетенській масі води, де на середині ріки панувала блакить» [167, с. 38]. «Тепле молоко сну» [167, с. 109], подібно до матері, захищає Юлію від нестерпної реальності, живить її, додає сили. Образ молока, таким чином, репрезентує міфологему води, адже «саме за допомогою води, яка перетворилася на материнське молоко, найкраще можна зрозуміти фундаментальну ідею самої стихії. Рідка стихія тоді постає як своєрідне ультрамолоко, як молоко матері матерів» [11, с. 85].

В оніричних візіях Юлії вода постає в образі моря «з його гіркою водою та неспокійною вдачею» [167, с. 124]. Такі сни свідчать про тривожний стан дівчинки, її страх перед невідомим. Г. Башляр акцентує ворожі властивості морської води: «Морська вода – вода нелюдська, вона не виконує первинного обов'язку кожної шанованої стихії, що полягає в безпосередньому служінні людям» [11, с. 101]. Дослідник вважає, що бурхлива морська стихія репрезентує не жіноче, а чоловіче начало [11, с. 18]. У підземних блуканнях Юлія натрапляє на мертве озеро, що постає як «нерухома гладінь чорної води» [167, с. 126]. Цей образ актуалізує семантику смерті. Ріка як місце загибелі Софії також оприявнює танатичне значення водної стихії, артикульоване в праці Г. Башляра: «Вона – справжня матерія смерті «найбільшою мірою жіночної» [11, с. 59]. Образ весляра, у човні якого до фатального випадку перебувала Софія, асоціюється з міфологічним образом Перевізника.

З міфологемою води в романі Г. Пагутяк пов'язані образи лебедів, що набувають значення зловісних символів у зв'язку з загибеллю Софії у ріці: «у тому, як вони швидко й цілеспрямовано розтинали воду грудьми, було щось хиже» [167, с. 130]. Така інтерпретація цих орнітологічних образів суголосна потрактуванню їх у германській міфології: давні германці вважали, що душі померлих дівчат утілюються в лебедях. Трагедійні конотації в семантиці акватичних образів спонукали до означення води «меланхолійною стихією» [11, с. 64]. Такою вона постає і в романі Г. Пагутяк: «Меланхолії додавав туман, що поволі виповзав з темних вод» [167, с. 180].

У віщому сні Германа з'являється образ водойми з годинниками на дні, що в культурно-історичному контексті роману співвідноситься зі символічним учинком полонених німців на мості через річку Прегель, який Г. Пагутяк пояснює в коментарях до твору [167, с. 186]. Отже, міфологема води реалізує свою семантику не лише через узагальнені акватичні образи, але й через конкретний гідронім – «незамерзла вода Прегеля» [167, с. 155].

Міфологема землі в романі втілюється в образах підвалу, підземелля, священних каменів і сільських угідь. Спочатку Юлія переховується від жахів війни у підвалі, а потім мандрує підземним лабіринтом у пошуках виходу з міста. Підземелля слугує дівчинці прихистком, тому оприявнює семантику материнського лона: «Тут було сухо й тепло, тут їй нічого не загрожувало» [167, с. 100]. З іншого боку, корелюючи з образами загиблих у Кенігсбергу, міфологема землі фокусує семантику вічного притулку. У внутрішньому монолозі Юліїного дідуся підвал ототожнюється з місцем поховання: «Тут справжнісінький склеп» [167, с. 23]. Семантика вічного притулку реалізується й через образ печери з мертвими тілами, на яку натрапила в підземних блуканнях дівчинка. Доцільним у зв'язку з цим є посилення на Г. Башляра: «Поховання в печері є поверненням до матері. Грот – це природна могила, могила, влаштована матір'ю-землею» [12, с. 88]. В оніричних візіях Германа підземелля також постає як країна мертвих. Сприймання Юлією мертвих як сплячих акцентує семантику сну як вічного

спочинку та сугестує алузійні зв'язки з міфологічними образами братів Гіпноса й Танатоса: «Смерть – це сон» [167, с. 27].

Підземелля для Юлії набуває характеру Притулку. Образ дверей у цьому контексті символізує межу переходу в інший світ: «Ці двері для тих, кому немає куди йти» [167, с. 56]. Послідовно розвиваючи у своїй творчості ідею множинності світів, Г. Пагутяк зазначає: «Мене завжди вабили старовинні підземелля, як вхід до іншого світу. Відчуття іншого часу, не підвладного сонцю» [145, с. 281]. Темпоральні особливості підземелля відчуває Юлія: «<...> час під землею зовсім інший, ніж на поверхні» [167, с. 143]. Перебування героїні в підземеллі з водою потрактовується як випробування в обряді ініціації. Вихід із нього, відповідно, актуалізує мотив воскресіння [12, с. 77], що в романі Г. Пагутяк корелює з початком нового життя для Юлії. Ознаки обряду переходу простежуються й у передачі дідусем онуці ключа, оскільки його образ символізує «знання, представлене в ініціації» [96, с. 245].

Схожі на лабіринт коридори підземелля, якими блукає Юлія, є проекцією можливості вибирати: «З чого їй обирати? З двох однаковісньких коридорів? А хіба не все одно?» [167, с. 104]. Авторка вважає, що в людини є лише ілюзія вибору: «Насправді вибору не існує, особливо в кращих серед людей» [145, с. 191]. Повторювані сні Юлії про неспроможність вибрати потрібний напрямок тлумачаться як стан тривожності, розгубленості. Цінними для декодування цих оніричних візій є міркування Г. Башляра: «У лабіринтних мареннях ми саме переживаємо цю типову ситуацію заблуканої істоти. Значить, загубленість з усіма імплікованими нею емоціями становить типово архаїчну ситуацію» [12, с. 89].

Утіленням міфологеми землі в романі є образ священних каменів, яким поклонялися прибалтійські народи [145, с. 277]. За допомогою цього образу створено часові аберації, що підкреслюють існування іншої реальності: «Якщо порівняти життя каменя з людським, то години, які вона провела під землею, й століття – рівноцінні» [167, с. 110]. М. Еліаде пояснює міфологічну

ієрофанію каменя тим, що своїм непорушним характером він відкриває людині «абсолютне існування поза межами часу, непідвладне змінам» [234]. Семантику незнищенності й трансцендентності реалізовано через образ каміння, що лишилося після пожежі в Кенігсбергу: «Каміння і цеглу вивезуть до Росії і там побудують з неї нові будинки» [167, с. 84]. У такій інтерпретації образу вбачаємо алюзійний зв'язок із пророчими словами старозавітної книги Авакума: «Бо камінь з стіни буде кликати <...>. Горе тому, хто кров'ю місто будує, хто беззаконням встановлює город!» (2:11–12). Своєрідність міфомислення Г. Пагутяк відображене в анімістичних уявленнях про каміння, які письменниця експлікує в «Сентиментальних мандрівках Галичиною»: «Для мене вони наче живі. Я чула, що камені теж мають серце, тільки б'ється воно дуже повільно» [164, с. 145]. Таке сприймання каменя, за свідченням М. Еліаде, властиве багатьом міфам світу: «Якщо Земля – це жива і плодюча Мати – то все, що вона народжує, також є органічним і живим – не лише люди і дерева, але й каміння і мінерали» [233].

Міфологема землі у романі Г. Пагутяк реалізує полівалентну семантику, що відображає численні зв'язки людини з цією стихією. Взаємодію різноманітних смислів артикульовано С. Кримським: «<...> земля для людини не обмежується поняттям про ґрунт, або гумус; це – і життєвий топос, святе довкілля буття, «рідна земля», «мати – сира земля», софійне начало життя, земляцтво тощо» [100, с. 17]. У «Снах Юлії і Германа» міфологема землі, втілена в образі сільського угіддя – частини спадку Германа, виявляє семантику родючої стихії, яка корелює з архаїчним культом у землеробських народів: «Вони не розкладали ґрунти на хімічні елементи, не мали уявлення, що таке азот, калій чи магній, а просто розтерши пальцями грудку землі, могли сказати, чого вона потребує, чого в ній мало, а чого забагато. <...> вважали, ніби плугом орати недобре» [167, с. 149]. Упередження щодо використання плуга в цьому контексті може тлумачитися як трепетне ставлення до божества й небажання «ранити» його. Повернення

Германа в успадкований маєток – на батьківську землю – набуває символічного значення вшанування культу предків.

Міфологема повітря, асоційована з чоловічим первнем, у романі передусім корелює з образом літаючих машин для вбивства, «смертоносних залізних птахів», які з'являються у снах Германа. Відтак в оніричних візіях героя семантика земної і повітряної стихій протиставляються: земля надає притулок, а повітря несе загрозу знищення. Звуки грому й шум вітру, які репрезентують першоеlement повітря, Герман називає «небесною артилерією», що сугестує семантику руйнування. Окрім того, описаний у романі «вогнепад» – феєрверк, що закрив собою місяць уповні у ніч загибелі Софії, актуалізує зловісне значення, пов'язане з образом вогню.

Міфологеми першостихій актуалізують семантику найважливіших речей, які допомагають головним героям зрозуміти справжню цінність життя. Зазнавши болю втрати рідних, Юлія усвідомлює: «Але я жива. <...> Мене нема за що жаліти» [167, с. 101]. У снах Германа образ підземелля, в якому гуде полум'я і дзюркотить вода, сугестує семантику захищеності: «Відчуття затишку й безпеки дивним чином викликало у Германа якесь піднесення» [167, с. 138]. Г. Пагутяк зв'язок людини з цими найпростішими й найсуттєвішими речами вважає ключовим для наповнення життя сенсом: «Вода, світло, повітря. Той, для кого це було колись питанням життя і смерті, ніколи вже не буде таким, як раніше» [145, с. 277].

Особливості неоміфологічного мислення в художній прозі Г. Пагутяк виявляються й у різних способах «позбуватися лінійного мислення» [145, с. 202]. Концепція міфологічного часу реалізується в романі «Сни Юлії і Германа» у зв'язку з образом Германа, що починає сприймати пори року як частини землеробського циклу: «оранка, сівба, косовиця, жнива» [167, с. 151]. Темпоральну модель, підпорядковану колообігу землеробства, характеризує С. Кримський: «То був замкнений час, що не описувався рухом від минулого до теперішнього та майбутнього, а достоту збігався з вічністю» [100, с. 89]. Циклічний характер часу в романі Г. Пагутяк пов'язаний також із

уявленням про смерть як передумову народження: залишаючи Кенігсберг, Юлія називає себе Софією. Мотив зміни імені імплікує завершення попереднього життя й початок нового: «Вона покине Кенігсберг, щоб ніколи сюди не повертатись» [167, с. 102]. Перехід в іншу реальність увиразнено образом водойми як межі між світами: з Кенігсберга «Юлія пливла разом з іншими репатріантами на баркасі» [167, с. 184].

Реставруючи образ Кенігсберга, «заново будуючи його» [145, с. 279], Г. Пагутяк актуалізує космогонічний міф, у якому в ролі *axis mundi* постає «Королівська гора». Оніричний дім у працях Г. Башляра оприявнюється як замок, що «виростав на пагорбі, а розгалужені підземелля були його корінням» [13, с. 25], причому коріння бачиться як «таємниче дерево, дерево підземне, дерево перевернуте» [12, с. 121]. У романі Г. Пагутяк «підземелля під Королівським замком розгалужується в різні кінці Кенігсберга» [167, с. 101]. Отже, існування підземного й наземного міста асоціативно співвідноситься з архетипним образом світового дерева з оберненою вертикальною структурою: знищений війною наземний Кенігсберг радше відповідає світу мертвих, а його підземна частина слугує притулком для живих.

Як ми довели у наших статтях [49, 239], Г. Пагутяк відтворила трагедію Кенігсберга через зображення драматичної долі причетних до цього міста людей, вірячи у їхню здатність «зберегти себе як особистість, навіть ціною втрати свого імені» [145, с. 267]. У пошуках зниклого міста письменниця примусила читачів мандрувати снами героїв, адже вони «зберігають пам'ять про минуле, коли вже й сліду його не залишилось» [164, с. 12]. Специфіка міфомислення Г. Пагутяк у романі «Сни Юлії і Германа» виявилася в ресемантизації космогонічного й есхатологічного міфів; у застосуванні оніричного прийому для актуалізації образів, що репрезентують міфологеми першостихій; розширенні семантичного об'єму цих образів за рахунок доповнення традиційних смислів оказіональними значеннями.

Висновки з розділу 3

У побудові космогонічного неоміфу Притулку Г. Пагутяк основною художньою стратегією є протиставлення цього топосу традиційним міфологічним образам зі семантикою «країни блаженства» через інтертекстуальні зв'язки з християнською, буддійською та іншими традиційними міфологіями. Як і в інших романах, письменниця реалізує у діалогії «Писар Східних воріт Притулку» і «Писар Західних Воріт Притулку» модель циклічного часу. Міленарні уявлення Г. Пагутяк, відображені у мотивах відновлення космічної гармонії та пошуку шляхів до самовдосконалення, засвідчують антропоцентричний характер її неоміфу.

Свою специфіку має авторський неоміф у творах для дітей: самотутнім неоміфологічним прийомом у діалогії «Королівство» та «Книгоноші з Королівства» є контамінація готичного й комічного в потойбічних образах, створення авторської демонології за традиційними міфологічними схемами.

У романах Г. Пагутяк «Слуга з Добромиля» та «Магнат» сюжети розгортаються за архетипним принципом, що полягає в моделюванні неоміфу за схемою біографії/індивідуації. Ознаки неоміфологізму в «Слузі з Добромиля» оприявнюються передусім в актуалізації героїчних міфів (в інтерпретації мотивів чудесного народження, спасіння від небезпеки, ініціаційних випробувань тощо) та у втіленні функцій культурного героя (підтримання ладу у Всесвіті та захист від зловорожих сил) в образі дхампіра, що засвідчує трансформацію архетипу лицаря-рятівника. У романі «Магнат» неоміф змодельовано за схемою індивідуації – психологічного розвитку Северина Никловського від Тіні до Персони. Мотив пошуку самоідентичності накладається на міфологему двійництва, а також на мотив мандрів, який корелює з образами дороги, дому та лабіринту, що обумовлює специфіку їх функціонування.

Своєрідність міфомислення письменниці у романі «Урізька готика» виявляється у структуруванні художнього світу засобами архаїчних опозицій, в адаптації оцінок суперечливої дійсності до законів бінарної логіки.

Семантичні антиномії, що оприсутнюються у творі, виконують ключову роль у моделюванні хронотопу, розгортанні сюжету та організації системи образів-персонажів. Об'єктом міфологізування у романі «Захід сонця в Урожі» стають побутові колізії, рутинні сценарії подружніх стосунків: Г. Пагутяк моделює поведінку персонажів, укладаючи за допомогою мистецького чуття і психологічної інтуїції розмаїття проявів особистості до архетипних схем. Ключовим у творі є архетип первозданної жінки, втілений в образі оповідачки. Його взаємодія з іншими міфологічними мотивами й образами рухає сюжет твору, фоном якого виступає неоміф про Уріж.

Особливості рецепції міфологічного матеріалу в «Зачарованих музикантах» визначаються приналежністю твору до синтетичного жанрового різновиду, в якому поєднуються риси роману-феєрії та фентезі: мотиви лицарського епосу (дегероїзація архетипного образу лицаря), чарівної казки (модифікація традиційної семантики міфологічних образів і мотивів), образи кельтської і слов'янської міфології. Характерною рисою «Зачарованих музикантів» є наповнення образів, що репрезентують міфологеми першостихій, духовною семантикою. Міфологеми першостихій своєрідно інтерпретовано в романі «Сни Юлії і Германа»: письменниця створює оніричні інтертексти, преплітаючи їх із картинами реальності, ресемантизує космогонічні та есхатологічні міфи, що дозволяє розширити смисловий об'єм образів за рахунок оказіональних значень.

ВИСНОВКИ

Компаративне дослідження доробку Г. Пагутяк у контексті літератури неоміфологічного напрямку дозволило з'ясувати типологію і специфіку візуалізації міфомислення письменниці. Порівняльний аналіз її художньої прози з творами А. Мердок, Дж. Фаулза, Р. Бредбері свідчить про функціональність і поліморфність просторової моделі «острова», що допомагає авторам упорядковувати герметичні світи та створювати паралельні реальності, притаманні неоміфологічній літературі (Незаймана земля у творах британців та Притулок, Королівство, Радісна пустеля в української письменниці, утопічні цивілізаційні «острови» на інших планетах у її «Господарі» та в «Марсіанських хроніках» Р. Бредбері). Жанрово-тематичні, мотивні, образні, стильові аналогії і навіть спільні міфологічні джерела визначено у романах «Єдиноріг» А. Мердок і «Зачаровані музиканти» Г. Пагутяк, у повістях «Вежа з чорного дерева» Дж. Фаулза та «Спалене листя» української авторки.

Типологічна подібність відзначена в художній концептуалізації «шляхетного дикуна» і «вічної дитини» Каспара Гаузера у повісті Г. Пагутяк «Втеча звірів, або Новий бестіарій» і «Каспар Гаузер, або Лінощі серця» Я. Вассермана та якісна відмінність її версії цього образу від Пітера Пена. Відрізняються також інтерпретація шумеро-аккадського епосу про Гільгамеша (Більгамеса) у повістях «Брат мій Енкіду» Г. Пагутяк та «Про діяння Гільгамеша» Ю. Логвина. Найдавніший сюжет світової літератури під пером української письменниці набув цілком оригінального звучання і несподіваних акцентів, оскільки нараторкою у творі постає блудниця Шамхат, яка піднеслася до каритативної любові. Звернення авторки до шумерської міфології урізноманітнює способи інтерпретації характерних для її творчості мотивів згубного цивілізаційного впливу та пошуку шляхів до гармонізації стосунків із природою, що оприявнює виразний екоцентричний струмінь у її міфотворчості.

Спорідненість прози Вал. Шевчука і Г. Пагутяк помітна на стилістичному, образному й жанровому рівнях. У доробках обох митців особливої виразності набуває оніричний дискурс, що уможливлює налагодження зв'язків з архетипами позасвідомого. Інтерпретація фольклорної демонології є засобом створення готичної атмосфери, що не суперечить численним алюзійним зв'язкам із Біблією.

Міфологізація топосів «малої батьківщини» зближує творчість Г. Пагутяк, Ю. Винничука, Т. Прохаська, М. Матіос, Г. Вдовиченко. Авторські неоміфи постають у реально існуючих координатах Галичини. Гротескність і сатиричність демонологічних образів Ю. Винничука перетворює його готику на пародію, тоді як Г. Пагутяк використовує подібний підхід до інтерпретації аналогічних образів лише у творах для дітей.

У творчості Г. Пагутяк і Т. Прохаська висококонцентрована міфологічність виявляється на всіх рівнях поезики і найбільш переконливо реалізується через символіку космогонічного міфу. Потреба в космізації часопростору в обох авторів обумовлена прагненням створити для дивних і химерних персонажів комфортне середовище, наділене терапевтичними властивостями утопічних топосів (Ялівець у Т. Прохаська та Притулок і Королівство у Г. Пагутяк). Окремі герої їхніх творів інтертекстуально пов'язані з образом святого Франциска Асизького та філософами Г. Сковороди, причому деяким із цих героїв властива міфологічна андрогінність. Семантичною домінантою «непрóстих» Т. Прохаська та опирів у прозі Г. Пагутяк є тяжіння до відновлення світового ладу.

Міфопоетику художньої прози М. Матіос, Г. Вдовиченко і Г. Пагутяк споріднює інтерпретація мотивів і образів карпатської міфології, проте у двох перших із названих вище письменниць над міфомисленням домінує емоційно-чуттєвий первень із властивою фемінній манері письма поляризацією чоловічої і жіночої психології, особливою увагою до теми кохання, тоді як у доробку третьої з них більшу вагу мають інтелектуально-

філософські мотиви з переважанням універсальної проблематики, позбавленої виразної гендерної специфікації. Зазначені відмінності дуже яскраво виявляються при співставленні текстів Г. Пагутяк, явно «елітарних», та М. Матіос, призначених для «масової» читацької аудиторії.

Г. Пагутяк і Г. Вдовиченко міфологізують і містифікують спільну для обох «приватну топографію» – Бойківщину (Доброміль, Уріж, замок Гербуртів, вілла «Анна» та ін.). Типологічні збіги у текстах письменниць помітні у розробці мотиву «дикого весілля», наділенні образів гір функцією світової осі, протиставленні цивілізації та природи, кореляції персонажів із образом Франциска Асизького тощо. Проте слід підкреслити, що в романі Г. Вдовиченко «Тамдевін» («Замок Гербуртів») міфічні елементи лише белетризуються і слугують увиразненню неоромантичного сюжету карпатським колоритом, тоді як у доробку Г. Пагутяк авторська міфотворчість і оригінальна художня інтепретація традиційної міфології є концептуально важливими і стилістично знаковими.

Прозу Г. Пагутяк і В. Вовк споріднює не стільки апелювання авторок до міфології Карпат, скільки суголосність їхнього художнього мислення, а також екоцентричність міфопоетики. У творчості Г. Пагутяк та Е. Андієвської помітні аналогії в інтерпретації міфологічного культурного героя та архетипного образу лицаря. Обоє письменниць об'єднує увага до етичної категорії доброчинства, що на художньому рівні реалізується в мотиві заступництва й захисту упосліджених.

Аналіз творів Г. Пагутяк у жанровому аспекті засвідчив домінування у художньому доробку авторки романів і повістей та питомо меншу кількість малих форм – оповідань та новел. Письменниця тяжіє до таких жанрових різновидів, як історично-міфологічний та готичний романи, фентезі, філософсько-фантастична повість (переважають форми з кількома жанровими домінантами). Експериментальний характер прози Г. Пагутяк виявляється у творах, що репрезентують екзотичний жанр (дзуйхіцу) або мають синтетичну жанрову природу (повість-балада, повість-містерія).

Тематика творів Г. Пагутяк здебільшого охоплює онтологічно-антропологічні універсалії (самотність, відчуження, пошуки власного призначення тощо) та культурно-історичний матеріал. Особистий досвід авторки відображається переважно в есеїстиці, а також оприявнюється в художніх текстах на рівні міфопоетики у вигляді автобіографічних маркерів.

Аналіз новел, оповідань, повістей і «маленьких романів» Г. Пагутяк уможливив відстеження проявів у них концептуальних принципів неоміфологізму: 1) транспонування міфологічних образно-мотивних комплексів у художній часопростір; 2) створення антропоцентричного неоміфу шляхом космізації реально існуючих топосів і побудові сюжету як етапів біографії міфологічного героя (індивідуації).

У романах Г. Пагутяк продовжує використовувати характерні для малої та середньоформатної прози неоміфологічні прийоми, а також апробує нові стратегії. Зокрема, головною художньою стратегією у побудові космогонічного неоміфу Притулку обрано протиставлення цього топосу міфологічним образам з утопічною семантикою «вічного блаженства» через алузійно-ремінісцентні зв'язки з християнською, буддійською та іншими традиційними міфологіями. Для дилогії «Писар Східних воріт Притулку» і «Писар Західних Воріт Притулку» характерна модель циклічного часу, що притаманна багатьом творам письменниці. Антропоцентричний характер неоміфу Притулку виявляється у міленарних мотивах, що розгортаються як прагнення до відновлення космічної гармонії та пошуку шляхів до самовдосконалення.

У дилогії «Королівство» та «Книгоноші з Королівства» основним неоміфологічним прийомом є контамінація готичного й комічного в потойбічних образах (опирів, домовика, Повелителя), створення авторської пародійної демонології за традиційними міфологічними схемами (образи довгомудів, крутиголовців, з'їдликів, слинявці, пліснявців).

У романі «Слуга з Добромиля» чітко оприявнюється матриця героїчного міфу: сюжет твору розгортається як біографія головного

персонажа, який репрезентує архетип культурного героя. Специфіка неоміфологічної інтерпретації архаїчного матеріалу полягає в тому, що героїчний первень утілено в образі дхампіра, через якого реалізуються мотиви героїчного дитинства, упорядкування світу, боротьби зі хтонічними силами та суперперсональності. У романі «Магнат» наділена сюжетотвірною функцією юнгіанська модель індивідуації визначає особливості функціонування міфологічних образів дому, дороги, лабіринту, а також дотичних до них мотивів мандрів та самопізнання, які відображають складний шлях героя-оповідача до самоідентичності, що на архетипному рівні є особистісним розвитком від Тіні до Персони.

У романі «Урізька готика» Г. Пагутяк структурує реалії зовнішнього (урізького) і внутрішнього світів персонажів засобами архаїчних семантичних опозицій, ключовою серед яких є антитетична пара «світло—темрява». Вона є визначальною у моделюванні хронотопу, розвитку сюжету та організації системи образів-персонажів. Діалектика світла й темряви постає елементом міфологічної взаємодії хаосу та космосу. У романі «Захід сонця в Урожі» реалії сучасного світу інтерпретовано через архетип первозданної жінки, співвіднесений із образом оповідачки. Об'єктами міфологізації тут є не лише Уріж, але й приватний простір Жінки та Чоловіка, що постає як неоміф про наповнене конфліктами й особистими драмами сімейне життя відчужених одне від одного людей, які втрачають зв'язки з вродженою первозданністю.

Неоміфологічні стратегії в романі-феєрії «Зачаровані музиканти» виявляються в ресемантизації мотивів і образів лицарського роману та чарівної казки. Специфікою інтерпретації міфологем першостихій у цьому творі є наповнення їх духовною семантикою, що увиразнює розгортання мотиву згубної знечуленості та душевної сліпоти, які перешкоджають досягненню особистої гармонії та космічного ладу. Міфологеми першостихій також своєрідно інтерпретовано в романі «Сни Юлії і Германа»: письменниця переплітає оніричні інтертексти з картинами реальності,

ресемантизує космогонічні та есхатологічні міфи, що уможливлює розширення смислового об'єму образів за рахунок додаткових okazіональних значень.

До констант ідіостилю Г. Пагутяк належать філософічність, інтелектуалізм, психологізм, містичність і символічність, камерність і герметичність, причому насичену міфологічність слід вважати найприкметнішою стильовою домінантою художньої прози письменниці.

Актуалізація та ресемантизація міфологічних образів і мотивів у художній прозі Г. Пагутяк спрямована на переосмислення суспільних та особистісних феноменів сучасної цивілізації крізь призму міфу в контексті вічності. Міфологеми Урожа, дому, саду, трьох груш, чорного птаха, сонця, Ріки, острова, Перевізника набувають статусу наскрізних у неоміфі письменниці: вони організовують часопросторові зв'язки у її творах, уможливлюючи трансценденцію й повернення до міфічних первнів. Авторська інтерпретація космогонічних та есхатологічних міфів, міфосимволіки чисел, міфологічних мотивів туги за втраченим раєм, мандрів, спокутування гріхів, спокуси та використання оніричних візій уможливлюють заглиблення у сфери колективного позасвідомого. Безіменність деяких героїв неоміфу Г. Пагутяк можна тлумачити як ознаку акцентованої архетипності.

Гетерогенність як специфіка міфотворчості Г. Пагутяк оприявнюється в ресемантизації біблійного і фольклорно-міфологічного матеріалу за допомогою неоміфологічних прийомів десакралізації та дегероїзації. Взаємодія міфологічного і культурно-історичного, духовно-автобіографічного й філософсько-міфологічного, утопічного й антиутопічного інтертекстів свідчить про синкретизм авторського міфомислення. Неоготичний стрижень прози Г. Пагутяк візуалізується в образах із домінуючою демонологічною семантикою. Художня реставрація констант архаїчного міфомислення простежується у співіснуванні лінійного й циклічного часу та в артикуляції семантики бінарних опозицій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антологія світової літературно-критичної думки / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. 633 с.
2. Агєсва В. Про книгу Галини Пагутяк «Потрапити в сад». *Слово і час*. 1990. № 3. С. 74–76.
3. Андієвська Е. Роман про добру людину. Київ : Обрій, 1993. 269 с.
4. Антологія українського міфу : у 3 т. / упор. В. Войтович. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2007. Т. 1. 867 с.
5. Антологія українського міфу : у 3 т. / упор. В. Войтович. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2007. Т. 2. 595 с.
6. Антологія українського міфу : у 3 т. / упор. В. Войтович. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2007. Т. 3. 839 с.
7. Артюх А. Ідея «всесвітньої бібліотеки» в інтерпретації Галини Пагутяк. *Наукові праці : Науково-методичний журнал. Вип. 46. Т. 59. Філологія. Літературознавство*. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2006. С. 48–52.
8. Артюх А. Поетика самопізнання. *Критика прози : статті та есеї / В. Неборак та ін.* Київ : Грані-Т, 2011. С. 469–478.
9. Артюх А. Проза Галини Пагутяк : герметичність як домінанта індивідуального стилю : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література». Київ, 2009. 21 с.
10. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.
11. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи. Москва : Изд-во гуманит. л-ры, 1998. 268 с.
12. Башляр Г. Земля и грезы о покое. Москва : Изд-во гуманит. л-ры, 2001. 320 с.
13. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. Москва : Российская политическая энциклопедия, 2004. 376 с.
14. Башляр Г. Психоанализ огня. Москва : Прогресс, 1993. 176 с.

15. Бердяев Н. О рабстве и свободе человека. URL: www.vehi.net/berdyaev/rabstvo/033a.html (дата звернення: 10.02.2014).
16. Беттельхейм Б. Просвещенное сердце. URL: http://royallib.ru/book/bettelgeym_bruno/prosveschennoye_serdtse.html (дата звернення: 26.06.2014).
17. Біблія. URL: www.my-bible.info (дата звернення: 25.04.2012).
18. Біла І. Концепція світу в романі Галини Пагутяк «Писар західних воріт притулку». URL: archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_Gum/Tkht/.../2.html (дата звернення: 14.09.2013).
19. Біла І. Метароман Галини Пагутяк: текст і контекст : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література». Дніпропетровськ, 2011. 20 с.
20. Біла І. Мотив блудного сина у творах Галини Пагутяк. *Вісник Львівського університету: іноземні мови*. Львів : Львівський нац. ун-т ім. Івана Франка, 2012. Вип. 20. Ч. 1. С. 46–50.
21. Біла І. Мотив втраченого дитинства (на матеріалі повісті Г. Пагутяк «Діти»). *Актуальні проблеми слов'янської філології: лінгвістика і літературознавство: зб. наук. праць / відп. ред. В. А. Зарва*. – Бердянськ : БДПУ, 2009. Вип. 21. С. 387–392.
22. Біла І. Мотив пошуку притулку в романі Галини Пагутяк «Компроміс». *Літературознавчі обрії : праці молодих учених / наук. ред. М. Сулима*. Київ : Інститут літератури ім. Шевченка НАН України, 2010. Вип. 18. С. 178–181.
23. Біла І. Опозиція світ/людина як екзистенційний концепт розкриття абсурдності світу. *Український смисл : збірник наук. праць / за ред. д-ра філол. наук, проф. А. Поповського*. Дніпропетровськ, 2012. № 1. С. 241–249.
24. Біла І. Урбаністичний простір у творах Галини Пагутяк: специфіка вираження. URL: www.inu.edu.ua/faculty/inomuv.new/...1/.../7Bila_pdf (дата звернення: 31.08.2013).

25. Бовсунівська Т. Типологія української посттоталітарної художньої деструкції світобудови (на матеріалі роману «Писар східних воріт притулку Г. Пагутяк»). *Сучасність*. 2003. № 10. С. 146–151.

26. Бокшань Г. Автобіографічні маркери у міфопоетиці Галини Пагутяк. *Питання літературознавства : науковий збірник*. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2015. Вип. 92. С. 78–87.

27. Бокшань Г. Аксіологічні домінанти роману Галини Пагутяк «Слуга з Добромиля» в контексті християнської етики. *Наукові праці : науково-методичний журнал*. Т. 192. Вип. 180. Філологія. Літературознавство. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2012. С. 14–17.

28. Бокшань Г. Архетипний образ лицаря в художній інтерпретації Емми Андієвської та Галини Пагутяк. *Вісник Таврійської фундації : літературно-науковий збірник*. Київ; Херсон : Просвіта. Вип. 11. 2015. С. 59–62.

29. Бокшань Г. Архетипні риси біографії Каспара Гаузера в казковій повісті Галини Пагутяк «Втеча звірів, або Новий бестіарій». *Питання літературознавства : науковий збірник*. Вип. 90. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2014. С. 62–71.

30. Бокшань Г. Бестіарний код у міленарній міфології Галини Пагутяк. *Південний архів. Філологічні науки : збірник наукових праць*. Вип. LXVI. Херсон : ХДУ, 2017. С. 15–18.

31. Бокшань Г. Відображення світоглядного синкретизму в етнокультурних концептах роману-феєрії Галини Пагутяк «Зачаровані музиканти». *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки*. Бердянськ : ФО-П Ткачук О. В., 2015. С. 221–230.

32. Бокшань Г. Героїчний міф у романі Галини Пагутяк «Слуга з Добромиля». *Науковий вісник Ужгородського університету*. Вип. 2 (36). Філологія. Ужгород : Видавництво УжНУ «Говерла», 2016. С. 65–69.

33. Бокшань Г. Екзистенційні мотиви в оповіданнях і новелах Галини Пагутяк. *Збірник тез доповідей і статей IV Всеукраїнської науково-*

практичної конференції «Філософські обрії сьогодення», присвяченої Всесвітньому дню філософії (17 листопада 2016 року). Херсон : РВВ «Колос», 2016. С. 18–20.

34. Бокшань Г. Екзистенційно-християнський вимір проблеми вибору в повісті Галини Пагутяк «Кіт з потонулого будинку». *Південний архів. Філологічні науки : збірник наукових праць*. Вип. LXI. Херсон : ХДУ, 2014. С. 37–41.

35. Бокшань Г. Елементи комізму в міфопоетиці роману Галини Пагутяк «Королівство». *Поетика художнього тексту : матеріали Всеукраїнської наукової конференції (Херсон, 20 травня 2016 року)*. Херсон : ХДУ, 2016. С. 6–8.

36. Бокшань Г. Міфологема сонця у творчості Бруно Шульца та Галини Пагутяк. *Вісник Львівського університету : іноземні мови*. Львів : Львівський нац. ун-т ім. Івана Франка, 2016. Вип. 24. Ч. 1. С. 2–10.

37. Бокшань Г. Міфологеми першостихій у творчості Григорія Сковороди та Галини Пагутяк. *Переяславські Сковородинівські студії : збірник наукових праць*. Ніжин : Видавець Лисенко М. М., 2015. С. 19–24.

38. Бокшань Г. Міфологічний та культурно-історичний інтертексти в повісті Галини Пагутяк «Гірчичне зерно». *Збірник наукових праць «Теоретична і дидактична філологія»*. Вип. 17. Переяслав-Хмельницький, 2014. С. 238–248.

39. Бокшань Г. Міфологічні джерела образів Прекрасної Пані у романах «Зачаровані музиканти» Галини Пагутяк та «Єдиноріг» Айріс Мердок. *Поетика художнього тексту: матеріали Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої сторіччю Херсонського державного університету*. Херсон : Айлант, 2017. С. 10–12.

40. Бокшань Г. Міфологічні мотиви й образи в романі Галини Пагутяк «Магнат». *Слов'янська фантастика : збірник наукових праць*. Київ : Освіта України, 2016. С. 19–27.

41. Бокшань Г. Міфопоетика віршованого інтертексту в романі Галини Пагутяк «Компроміс». *Міфосвіт української поезії: тенеза прочитання. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції (Херсон, 17 грудня 2015 року)*. Херсон : ХДУ, 2016. С. 3–5.

42. Бокшань Г. Міфопоетика повісті Джона Фаулза «Вежа з чорного дерева». *Американські та британські студії: мовознавство, літературознавство, міжкультурна комунікація: збірник наукових праць*. Київ : Талком, 2015. С. 3–7.

43. Бокшань Г. Міфопоетика пригодницького роману Галини Пагутяк «Королівство». *Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа. Збірник наукових матеріалів конференції (Бердянськ, 22–23 вересня 2016 року)*. Бердянськ : БДПУ, 2016. С. 17–18.

44. Бокшань Г. Мотив каритативної любові у повісті Галини Пагутяк «Брат мій Енкіду». *Слов'янська фантастика : збірник наукових праць*. Київ : Освіта України, 2015. С. 359–367.

45. Бокшань Г. Проблема ідентичності творчої особистості у повістях «Спалене листя» Галини Пагутяк і «Вежа з чорного дерева» Джона Фаулза. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції : збірник наукових праць (філол. науки)*. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. №7. С. 147–151.

46. Бокшань Г. Своєрідність художньої реалізації архетипних рис первозданної жінки в повісті Галини Пагутяк «Захід сонця в Урожі». *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського : збірник наукових праць*. Випуск 4.13 (104). Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2014. С. 29–33.

47. Бокшань Г. Специфіка моделювання фентезійного світу в романі Галини Пагутяк «Зачаровані музиканти». *Наукові праці : Науково-методичний журнал*. Вип. 259. Т. 271. Філологія. Літературознавство. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2016. С. 64–68.

48. Бокшань Г. Темпоральні міфологеми в художній прозі Галини Пагутяк. *Наукові праці : Науково-методичний журнал*. Вип. 264. Т. 276. Філологія.

Літературознавство. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2016. С. 131–136.

49. Бокшань Г. Трагедія Кенігсберга в неоміфологічній інтерпретації Галини Пагутяк (на матеріалі роману «Сни Юлії і Германа»). *Сучасні літературознавчі студії. Літературний дискурс: транскультурні виміри : збірник наукових праць*. Київ : ВЦ КНЛУ, 2015. Вип. 12. С. 67–76.

50. Бокшань Г. Філософсько-релігійні мотиви в антиутопіях «Господар» Галини Пагутяк і «Марсіанські хроніки» Рея Бредбері. *Південний архів. Філологічні науки : збірник наукових праць*. Вип. LX. Херсон : ХДУ, 2014. С. 105–109.

51. Бондарєва О. Міф та антиміф у жанровому моделюванні української драматургії кінця XX – початку XXI століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література», 10.01.06 «Теорія літератури». Київ, 2007. 40 с.

52. Борхес Х. Книга вымышленных существ. URL: http://royallib.com/book/borhes_horhe/kniga_vimishlennih_sushchestv.html (дата звернення: 18.09.2013).

53. Бредбері Р. Марсіанські хроніки. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2016. 192 с.

54. Букіна Н. Модифікації готичного в сучасній українській прозі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література». Київ, 2016. 24 с.

55. Букіна Н. Типологія родинного прокляття та помсти в романі «Зачаровані музиканти» Галини Пагутяк. *Слово і час*. 2013. №6. С. 93–97.

56. Валерій Шевчук: «З чортами я не зустрічався, а з жінками, що називали себе відьмами, так». URL: <http://glavred.info/archive/2009/08/04/174420-0.html> (дата звернення: 23.03.2014).

57. Вассерман Я. Каспар Гаузер, или Ленность сердца. URL: http://lib.aldebaran.ru/author/vasserman_yakob/vasserman_yakob_kaspar_hauzer_ili_lenost_serdca/ (дата звернення: 05.06.2014).

58. Вдовиченко Г. Тамдевін : роман. Київ : Нора-Друк, 2012. 234 с.
59. Винничук Ю. Королева снів. *Пагутяк Г. Писар Східних Воріт Притулку*. Львів : ЛА «Піраміда», 2003. С. 5–9.
60. Винничук Ю. Мальва Ланда. Харків : Фоліо, 2014. 602 с.
61. Вовк В. Спілкування з опалевим метеликом. *Диптих*. Львів : БаК, 2013. 120 с.
62. Вовк В. Тотем скальних соколів. Львів : БаК, 2010. 116 с.
63. Войтович В. Українська міфологія. Київ : Либідь, 2002. 664 с.
64. Габор В. Галина Пагутяк – прозаїк, есеїст. *Незнайома: антологія української «жіночої» есеїстики другої пол. XX – поч. XXI ст.* Львів : ЛА «Піраміда», 2005. С. 426–429.
65. Галина Пагутяк: «Навіть найстрашніші речі, якщо вони мають естетичну цінність, можуть бути описаними»: інтерв'ю з Лілією Хомишинец. URL: <http://vsiknygy.net.ua/interview/5246/> (дата звернення: 02.01.2016).
66. Галина Пагутяк: «Я з тих людей, яким більше подобається виходити через вікно»: інтерв'ю з В. Панченком. URL: <http://litakcent.com/2008/05/19/ya-z-tyh-lyudey-yakym-bilshe-podobayetsya-vyhodyty-cherez-vikno/> (дата звернення: 10.12.2015).
67. Гірняк М. Поетика пограниччя у «Книзі снів і пробуджень» Галини Пагутяк. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2014. Вип. 60 (2). С. 330–341.
68. Голобородько Я. Ірраціональні модуси Галини Пагутяк : літературознавчий есей. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2012. №11. С. 2–5.
69. Голобородько Я. Ірраціо-world Галини Пагутяк. *Кур'єр Кривбасу*. 2008. № 222–223 (травень-червень). С. 288–296.
70. Голобородько Я. Перебувати над реальністю: несучасна температура духу Галини Пагутяк. *Українська мова та література*. 2009. №44. С. 3–5.

71. Голобородько Я. Социум душевних драм: рефлексии над текстами Марии Матиос. URL:

http://gazeta.zn.ua/SOCIETY/sotsium_dushevnyh_dram_refleksii_nad_tekstami_marii_matios.html (дата звернення: 31.08.2014).

72. Голобородько Я. Соціумний інтер'єр чи психологічний дизайн? (Художні дилеми Марії Матиос). URL:

http://www.slovoichas.in.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=340&Itemid=49 (дата звернення: 31.08.2014).

73. Городнюк Н. Знаки необарокової культури Валерія Шевчука: компаративні аспекти. Київ : Твім інтер, 2006. 216 с.

74. Гребенюк Т. Форми художньої умовності у прозі Галини Пагутяк. *Дивослово*. 2013. №6. 43–47.

75. Гребенюк Т. Художні здобутки прози: Галина Пагутяк. *Історія української літератури XX – поч. XXI ст. : у 3 т. / за ред. В. Кузьменка*. Київ : ВЦ «Академія», 2017. Т. 3. С. 254–266.

76. Гречаник І. Афективний часопростір у романі-фентезі Галини Пагутяк «Королівство». *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка : Філологічні науки*. 2010. №11 (198). Ч. 2. С. 38–43.

77. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека : український літературний постмодерн. Київ : Критика, 2005. 264 с.

78. Гурбанська А. Жанровий дискурс української повісті 60–80-х років ХХ ст. : монографія. Київ : Вид-во КНУКіМ, 2008. 384 с.

79. Джугастрянська Ю. Радісна пустеля Галини Пагутяк. *Літературна дефіляда : сучасна українська критика про сучасну українську літературу*. Київ : Темпора, 2012. С. 32–48.

80. Дзюба І. Антиутопія чи пересторога? *З криниці літ : у 3 т.* Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. Т. 1. С. 507–513.

81. Дьяконов І. Про того, хто бачив усе. *На ріках Вавилонських: з найдавнішої літератури Шумеру, Вавилону, Палестини*. Київ : Дніпро, 1991. С. 5–45.

82. Жайворонок В. Знаки української етнокультури : словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. 703 с.
83. Жулинський М. Чому на сонячній галявині плакав лис? *Пагутяк Г. Діти*. Київ : Рад. письменник, 1982. С. 5–12.
84. Замаровський В. Спочатку був Шумер. Київ : Веселка, 1983. 207 с.
85. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство : посібник. Київ : Академвидав, 2003. 392 с.
86. Іздрик Ю....Про...За...Про. *Прохасько Т. Лексикон таємних знань*. Львів : Кальварія, 2006. С. 7–11.
87. Иллюстрированная энциклопедия символов / сост. А. Егзаров. Москва : Астрель; АСТ, 2007. 723 с.
88. Інтерв'ю з Тарасом Прохасько про місто Ялівець. URL: <http://sumno.com/article/intervyu-z-tarasom-prohaskom-pro-misto-yalivets/> (дата звернення: 31.08.2014).
89. Ісаєнко К. Особливості презентації жіночого образу у прозі Марії Матіос. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя : філологічні науки*. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2011. С. 6–8.
90. Карабьова О. Засади міфопоетики художньої версії самотності у прозі Галини Пагутяк. *Донецький вісник наукового товариства ім. Шевченка*. 2007. Т. 17. С. 15–19.
91. Карабьова О. Своєрідність осмислення біблійних текстів у прозі Галини Пагутяк. *Літературознавство*. 2009. № 14. С. 3–7.
92. Карабьова О. Художні версії проблеми самотності у сучасній жіночій прозі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література». Київ, 2004. 20 с.
93. Кассирер Э. Философия символических форм : в 2 т. Москва; Санкт-Петербург : Университетская книга, 2001. Т. 2. 280 с.
94. Качак Т. Художні особливості жіночої прози 80–90-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література». Кіровоград, 2006. 25 с.

95. Качуровський І. Генерика і архітектоніка. Кн. 2 Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. 356 с.
96. Керлот Х. Словарь символов. Москва : REFL-book, 1994. 608 с.
97. Ковалевский П. Эммануэль Сведенборг. *Психиатрические эскизы из истории*. URL: <http://coolib.com/b/95308/read> (дата звернення: 24.05.2014).
98. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів : ПАІС, 2005. 368 с.
99. Косинська Н. Міфосимвол води у прозі М. Матіос. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/6921/> (дата звернення: 17.03.2014).
100. Кримський С. Під сигнатурою Софії. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. 718 с.
101. Кулик О. Гносеологічні, онтологічні та етичні конструкти у творах Тараса Прохаська. *Філософія і соціологія в контексті сучасної культури: збірник наукових праць*. Дніпропетровськ : Пороги, 2009. С. 98–103.
102. Кушнерюк Ю. Українська жіноча проза кінця ХХ століття : світоглядні моделі й особливості художнього стилю : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література». Дніпропетровськ, 2008. 24 с.
103. Левків К. Містична історія від родички Дракули. *Критика прози: статті та есеї / В. Неборак та ін.* Київ: Грані-Т, 2011. С. 199–205.
104. Левків К. Схід стає ближчим. *Критика прози: статті та есеї / В. Неборак та ін.* Київ : Грані-Т, 2011. С. 225–232.
105. Ле Гофф Ж. Рождение чистилища. Екатеринбург : У-Фактория; Москва : АСТ, 2009. 544 с.
106. Леоненко О. Національний варіант жанру фентезі в прозі Галини Пагутяк (на матеріалі роману «Смітник Господа нашого»). URL: www.irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis_64.exe? (дата звернення: 02.12.2013).
107. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.

108. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 608 с.
109. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.
110. Логвин Ю. Про діяння Гільгамеша. *Заклятий вершник : історичні повісті, оповідання*. Київ : Дніпро, 1990. С. 191–210.
111. Лосев А. Знак. Символ. Миф. Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1982. 480 с.
112. Лотман Ю. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство, 2008. 704 с.
113. Маг і непростий української літератури : інтерв'ю Т. Прохаська з А. Богуславською. URL: <http://www.umoloda.kiev.ua/number/825/164/30055/> (дата звернення: 31.08.2014).
114. Макерле И. Тайна пражского Голема. URL: <http://prahafx.ru/josefov/golem2.htm> (дата звернення: 19.07.2016).
115. Матійчак А. Дитяча література як інтертекстуальний фермент романів Айріс Мердок. *Іноземна філологія*. Вип. 118. Чернівці, 2007. С. 249–254.
116. Матійчак А. Жанрові моделі романів Айріс Мердок. *Питання літературознавства*. Вип. 77. Чернівці, 2007. С. 221–230.
117. Матійчак А. Феномен Айріс Мердок в аспекті рецептивного потенціалу світоглядно-філософського роману : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн». Київ, 2007. 24 с.
118. Матіос М. Майже ніколи не навпаки : роман. Львів : ЛА «Піраміда», 2007. 176 с.
119. Мейзерська Т. Проблеми індивідуальної міфології: Міфотворчість Шевченка. Одеса : Астропринт, 1997. 128 с.
120. Мелетинский Е. О литературных архетипах. Москва : Российский государственный гуманитарный университет, 1994. 136 с.
121. Мелетинский Е. Поэтика мифа. Москва : Наука, 1995. 407 с.

122. Мердок А. Единорог. URL: http://royallib.com/book/merdok_ayris/edinorog.html (дата звернення: 28.12.2016).
123. Мифы народов мира. URL: <http://www.alleng.ru/d/inform/inform057.htm> (дата звернення: 01.09.2009).
124. Набитович І. Категорія *sacrum* і художня література. *Слово і час*. 2009. №6. С. 27–39.
125. Набитович І. Універсум *sacrum*'у в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму) : монографія. Дрогобич; Люблін : Посвіт, 2008. 600 с.
126. Нахлік Є. Між природою і цивілізацією (Пагутяк Галина. Господар. – К. : Рад. письменник, 1986). *Київ*. 1988. №1. С. 141–144.
127. Неборак В. Слуга опира з Добромиля : спроба переказу. *Критика прози : статті та есеї / В. Неборак та ін.* Київ : Грані-Т, 2011. С. 206–224.
128. Павличко С. Лабіринти мислення : інтелектуальний роман сучасної Великої Британії. *Зарубіжна література : дослідж. та критич. статті*. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. С. 271–389.
129. Пагутяк Г. Апологія фантастики. URL: <http://litakcent.com/2011/02/22/apolohija-fantastyky/> (дата звернення: 08.01.2014).
130. Пагутяк Г. Бесіди з Перевізником. *Гірчичне зерно : повісті*. Київ : Радянський письменник, 1990. С 183–231.
131. Пагутяк Г. Біограф Леонтовича. *Дзвін*. 2001. №5–6. С. 3–41.
132. Пагутяк Г. Блукаюча пісня. *Сновиди : сни українських письменників / упоряд. Т. Малкович*. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2010. С. 277–280.
133. Пагутяк Г. Брама для солі й вітру. *Потонулі в снігах : новели, оповідання та есеї*. Львів : ЛА «Піраміда», 2010. С. 87–183.
134. Пагутяк Г. Брат мій Енкіду. *Мій Близький і Далекий Схід : повість та есеї*. Львів : ЛА «Піраміда», 2014. С. 12–67.
135. Пагутяк Г. Втеча звірів, або Новий бестіарій. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2013. 240 с.

136. Пагутяк Г. Втеча звірів, або Новий бестіарій : коментарі до роману. URL: <http://pahutyak.com/втеча-звірів> (дата звернення: 17.03.2014).
137. Пагутяк Г. Гіркі землі. Вінниця : Теза, 2016. 222 с.
138. Пагутяк Г. Гірчичне зерно : повість. *Гірчичне зерно : повісті*. Київ : Радянський письменник, 1990. С 5–122.
139. Пагутяк Г. Гірчичне зерно : коментарі до роману. URL: <http://pahutyak.com/гірчичне-зерно> (дата звернення: 14.12.2013).
140. Пагутяк Г. Господар : фантастичний роман. *Господар : фантастичний роман, повість-балада*. Київ : Радянський письменник, 1986. С. 3–160.
141. Пагутяк Г. Діти. *Діти : повісті і роман*. Київ : Рад. письменник, 1982. С. 13–60.
142. Пагутяк Г. Записки Білого Пташка. *Записки Білого Пташка : романи; повість*. Київ : Український письменник, 1999. С. 115–150.
143. Пагутяк Г. Захід сонця в Урожі. *Захід сонця в Урожі : романи, повісті, оповідання та новели*. Львів : ЛА «Піраміда». С.7–61.
144. Пагутяк Г. Зачаровані музиканти: роман. Київ : Ярославів вал, 2010. 224 с.
145. Пагутяк Г. Кенігсберзький щоденник. *Сни Юлії і Германа. Кенігсберзький щоденник*. Київ : Ярославів вал, 2011. С. 187–298.
146. Пагутяк Г. Кіт з потонулого будинку. *Захід сонця в Урожі : романи, повісті, оповідання та новели*. Львів : ЛА «Піраміда». С. 212–234.
147. Пагутяк Г. Книга снів і пробуджень. *Захід сонця в Урожі : романи, повісті, оповідання та новели*. Львів : ЛА «Піраміда». С. 235–298.
148. Пагутяк Г. Книгоноші з Королівства. Вінниця : Теза, 2016. 286 с.
149. Пагутяк Г. Кожен день інший. Львів : ЛА «Піраміда», 2013. 192 с.
150. Пагутяк Г. Компроміс : роман. *Потрапити в сад : роман, оповідання*. Київ : Молодь, 1989. С. 3–142.
151. Пагутяк Г. Королівство : роман. Харків : Фоліо, 2010. 374 с.
152. Пагутяк Г. Кров і піт вигаданого світу : новели та оповідання. *Потонулі в снігах : новели, оповідання та есеї*. Львів : ЛА «Піраміда», 2010. С. 13–86.

153. Пагутяк Г.: «Людина не повинна прагнути щастя». URL: <http://life.pravda.com.ua/person/2011/01/18/70491/> (дата звернення: 30.08.2014).
154. Пагутяк Г. Лялечка і Мацько. *Діти : повісті і роман*. Київ : Рад. письменник, 1982. С. 137–218.
155. Пагутяк Г. Магнат : роман. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2014. 256 с.
156. Пагутяк Г. Небесна кравчиня. *Березіль*. 2012. №11–12. – С. 5–64.
157. Пагутяк Г. Новий рік у Стамбулі. Львів : ЛА «Піраміда», 2015. 84 с.
158. Пагутяк Г. Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками. *Захід сонця в Урожі : романи, повісті, оповідання та новели*. Львів : ЛА «Піраміда». С.62–102.
159. Пагутяк Г. Писар Західних Воріт Притулку. *Писар Східних Воріт Притулку; Писар Західних Воріт Притулку : романи*. Львів : ЛА «Піраміда», 2001. 140 + 136 с.
160. Пагутяк Г. Писар Східних Воріт Притулку. *Писар Східних Воріт Притулку; Писар Західних Воріт Притулку : романи*. Львів : ЛА «Піраміда», 2001. 140 + 136 с.
161. Пагутяк Г. Повість про Марію і Магдалину. *Діти : повісті і роман*. Київ : Рад. письменник, 1982. С. 61–136.
162. Пагутяк Г. Радісна пустеля. *Записки Білого Пташка : романи; повість*. Київ. : Український письменник, 1999. С. 79–114.
163. Пагутяк Г. Рукави, вологі від роси. *Мій Близький і Далекий Схід : повість та есеї*. Львів : ЛА «Піраміда», 2014. С. 86–131.
164. Пагутяк Г. Сентиментальні мандрівки Галичиною. Львів : ЛА «Піраміда», 2014. 192 с.
165. Пагутяк Г. Слуга з Добромиля: роман. Київ : Дуліби, 2006. 336 с.
166. Пагутяк Г. Смітник Господа нашого. *Записки Білого Пташка : романи; повість*. Київ : Український письменник, 1999. С. 3–78.
167. Пагутяк Г. Сні Юлії і Германа : роман. *Сні Юлії і Германа. Кенігсберзький щоденник*. Київ : Ярославів вал, 2011. С. 5–186.

168. Пагутяк Г. Сніг у жмені. *Мій Близький і Далекий Схід: повість та есеї*. Львів : ЛА «Піраміда», 2014. С. 68–75.
169. Пагутяк Г. Соловейко : повість-балада. *Господар : фантастичний роман, повість-балада*. Київ : Радянський письменник, 1986. С. 161–199.
170. Пагутяк Г. Спалене листя. *Захід сонця в Урожі: романи, повісті, оповідання та новели*. Львів : ЛА «Піраміда», 2007. С. 299–334.
171. Пагутяк Г. Уріж та його духи. Львів : ЛА «Піраміда», 2012. 120 с.
172. Пагутяк Г. Урізька готика : роман. Київ : Дуліби, 2009. 352 с.
173. Пагутяк Г. Усе висміяли, перевернули, вирубали сад і побігли за гранатами. URL: <http://www.litgazeta.com.ua/node/621> (дата звернення: 10.01.2015).
174. Пагутяк Г. Філософський камінь. *Діти : повісті і роман*. Київ : Рад. письменник, 1982. С. 219–319.
175. Погребная Я. Актуальные вопросы современной мифопоэтики. URL: http://royallib.com/book/pogrebnyaya_yana/aktualnie_problemi_sovremennoy_mifo_poetiki.html (дата звернення: 04.12.2014).
176. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. 392 с.
177. Поліщук Я. Спокуса історією. *Реактивність літератури*. Київ : Академвидав, 2016. С. 166–185.
178. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. URL: http://royallib.com/book/propp_vladimir/istoricheskie_korni_volshebnoy_skazki.html (дата звернення: 05.03.2016).
179. Прохасько Т. Непрості. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2006. 140 с.
180. Радин П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К. Г. Юнга и К. К. Кереньи. Санкт-Петербург : Евразия, 1999. 288 с.
181. Ревакович М. Гендер, географія, мова: у пошуках ідентичності в сучасній українській літературі. Львів : Центр гуманітарних досліджень; Київ : Смолоскип, 2012. 72 с.

182. Рижкова Г.-П. Українська жіноча проза 90-х років ХХ – початку ХХІ ст.: жанрові й наративні моделі та лінгвопоетика : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література». Кіровоград, 2008. 22 с.
183. Рікер П. Сам як інший. Київ : Дух і Літера, 2000. 458 с.
184. Романенко О. Архетип села у високій та масовій літературі (на матеріалі творів Г. Пагутяк, В. Медвідя, Люко Дашвар). *Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика: вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2011. № 22. С. 15–19.
185. Сабат Г. У лабіринтах утопії й антиутопії. Дрогобич : Коло, 2002. 160 с.
186. Свято Р. Непростий бай Тараса Прохаська. URL: <http://litakcent.com/2011/11/22/neprostyj-baj-tarasa-prohaska/> (дата звернення: 31.08.2014).
187. Семків Р. Замість передмови. Винничук Ю. *Мальва Ланда*. Львів: ЛА «Піраміда», 2003. С. 5–9.
188. Словник античної міфології. URL: <http://litopys.org.ua/slovmith/slov10.htm> (дата звернення: 30.07.2016).
189. Смольницька О. Передумови і контекст української «романтичної фольклористики». *Вісник Львівського університету: серія філологічна*. 2007. Т. 41. С. 110–116.
190. Соколова А. Образ міста у міфосистемі Валерія Шевчука (на прикладі роману «Стежка в траві. Житомирська сага»). *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2010. Вип. XXIII. Ч. 1. С. 228–239.
191. Соловьева Н. В лабиринте фантазии. *Комната с гобеленами : англ. готич. проза*. Москва : Правда, 1991. С. 5–22.
192. Стефановська Л. Довге підводне плавання. Прохасько Т. *Лексикон таємних знань*. Львів : Кальварія, 2006. С. 173–187.
193. Тарас Прохасько: «Як розкажеш собі про життя, так і буде» : інтерв'ю зі С. Пиркало. URL:

http://www.bbc.co.uk/ukrainian/entertainment/story/2006/01/060104_books_proxasko_sp.shtml (дата звернення: 31.08.2014).

194. Тарнашинська Л. Прояви ірраціонального та інобуття в прозі Валерія Шевчука. *Презумпція доцільності : абрис сучасної літературознавчої концептології*. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 292–303.

195. Тебешевська-Качак Т. Художні особливості прози Галини Пагутяк (жанрово-стильовий аспект). *Слово і час*. 2006. № 9. С. 51–58.

196. Ткаченко А. Мистецтво слова: вступ до літературознавства : підруч. для студентів гуманітарних спеціальностей. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.

197. Ткачик Н. Міфологічна парадигма внутрішнього світу повісті Галини Пагутяк «Захід сонця в Урожі». *Антропологія літератури : комунікація, мова, тілесність*. Вип. 25. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. С. 188–193.

198. Ткачик Н. Міфопоетика простору в повістях Галини Пагутяк. *Вісник Прикарпатського університету. Філологія (літературознавство)*. 2008. Випуск XVII–XVII. С. 35–40.

199. Ткачик Н. Міфопоетичний континуум метаісторії роду: типологічне зіставлення романів Т. Прохаська, В. Шевчука, Г. Маркеса. *Волинь-Житомирщина : історико-філологічний збірник з регіональних проблем*. Вип. 20. Житомир, 2010. С. 176–183.

200. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. URL: http://royallib.ru/book/todorov_tsvetan/vvedenie_v_fantasticheskuyu_literaturu (дата звернення: 26.06.2014).

201. Трубецкой Н. Кавказские параллели к фригийскому мифу о рождении из камня (земли). *Наследие Чингисхана*. Москва : Эксмо, 2007. С. 685–689.

202. Турган О., Гребенюк Т. Універсальні категорії в системі літературного твору (модерністська та постмодерна світоглядно-художні парадигми) : монографія. Запоріжжя : Просвіта, 2008. 292 с.

203. Українка Леся. Утопія в белетристиці. *Зібрання творів у 12 т.* Київ : Наукова думка, 1977. Т. 8. С. 155–201.
204. Усачова В. Груша. URL: pagan.ru/slowar/g/grusha8.php (дата звернення: 20.07.2014).
205. Фаулз Дж. Вежа з чорного дерева. Київ : Дніпро, 1986. 276 с.
206. Франко І. Біблійне оповідання про Сотворення Світа в світлі науки. URL: thales2002.narod.ru/frantyt.html (дата звернення: 10.02.2014).
207. Франко І. Гірчичне зерно : оповідання. *Зібрання творів у 50 т.* Київ : Наукова думка, 1979. Т. 21. С. 319–332.
208. Фромм Э. Искусство любить. Санкт-Петербург : Издательский дом «Азбука-классика», 2008. 224 с.
209. Фрумкин К. Философия и психология фантастики. URL: http://royallib.ru/book/frumkin_konstantin/filosofiya_i_psihologiya_fantastiki (дата звернення: 03.07.2014).
210. Фрэзер Дж. Золотая ветвь: исследование магии и религии. Москва : Эксмо, 2006. 960 с.
211. Хализев В. Теория литературы. Москва : Высш. школа, 2002. 437 с.
212. Харчук Р. Одкровення Галини Пагутяк. URL: litakcent.com/2008/07/14/roksana-harchuk-odkrovennja-halyny-pahutjak/ (дата звернення: 11.09.2013).
213. Харчук Р. Сучасна українська проза : постмодерний період: навч. посіб. Київ : ВЦ «Академія», 2008. 248 с.
214. Хвіртка в сад Галини Пагутяк: інтерв'ю з Г. Вдовиченко. URL: <http://archieive/wz/lviv/ua/articles/pg/249> (дата звернення: 11.07.2014).
215. Хобзей Н. Гуцульська міфологія: етнолінгвістичний словник. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 2002. 216 с.
216. Хопта С. Парадигма екзистенціалізму в українській літературі кінця ХХ століття: систематика художніх образів та характерів : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література». Івано-Франківськ, 2009. 22 с.

217. Хохель Д. Епітетарій сучасного англійського й українського історичного фентезі (твори С. Кларк і Г. Пагутяк) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство». Київ, 2014. 20 с.

218. Чухонцева Н. Міфологема двійництва у романі Галини Пагутяк «Магнат». *Наукові праці : науково-методичний журнал*. Вип. 264. Т. 276. Філологія. Літературознавство. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2016. С. 151–154.

219. Чухонцева Н. Міфологема метелика у творчості Галини Пагутяк і Віри Вовк. *Поетика художнього тексту: матеріали Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої сторіччю Херсонського державного університету*. Херсон : Айлант, 2017. С. 63–65.

220. Чухонцева Н. Наративні дискурси у романі Галини Пагутяк «Магнат». *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика» : зб. наук. праць*. Херсон : ХДУ, 2016. С. 92–99.

221. Чухонцева Н. Неоміфологізм у романі Галини Пагутяк «Урізка готика». *Поетика художнього тексту : матеріали Всеукраїнської наукової конференції (Херсон, 20 травня 2016 року)*. Херсон : ХДУ, 2016. С. 92–93.

222. Чухонцева Н. Семіосфера концепту «музика» в романах Галини Пагутяк. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика» : зб. наук. праць*. Херсон : ХДУ, 2017. С. 110–115.

223. Чухонцева Н. Художній світ роману Марії Матіос «Майже ніколи не навпаки». *Сучасна українська белетристика: координати «Коронації слова» : колективна монографія / за заг. ред. С. Підпригори*. Миколаїв : Іліон, 2014. С. 236–258.

224. Шахова К. Записки як жанровий різновид української прози ХХ – початку ХХІ століть: еволюція, специфіка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література». Київ, 2015. 20 с.

225. Шевчук В. Дім на горі. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011. 560 с.

226. Шевчук В. Темна музика сосон. *Темна музика сосон. Сад житейський*. Київ : Акцент, 2003. С. 5–332.
227. Шевчук В. Тіні зникомі. Сімейна хроніка. Київ : Темпора, 2002. 304 с.
228. Юнг К. Г. Архетип і позасвідоме. Київ : Українські пропілеї, Український письменник, 2010. 400 с.
229. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев : Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. 384 с.
230. Юрій Винничук: «Кохання, потяг до самогубства, кохання, кохання і кохання!» : інтерв'ю з Я. Дубинянською. URL: http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/yuriy_vinnichuk_kohannya_potyag_do_samogubstv_a_kohannya_kohannya_i_kohannya.html (дата звернення: 31.08.2014).
231. Элиаде М. Аспекты мифа. URL: http://royallib.ru/book/eliade_mircha/aspekti_mifa.html (дата звернення: 09.05.2015).
232. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. URL: http://royallib.com/book/eliade_mircha/mif_o_vechnom_vozvrashchenii.html (дата звернення: 28.08.2014).
233. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. URL: http://royallib.ru/book/eliade_mircha/mifi_snovideniya_misterii.html (дата звернення: 11.07.2014).
234. Элиаде М. Священное и мирское. URL: http://modernlib.ru/books/eliade_mircha/svyaschennoe_i_mirskoe/ (дата звернення: 28.04.2014).
235. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / автор-составитель К. Королёв. Москва : Эксмо; Санкт-Петербург : Мидгард, 2006. 608 с.
236. Энциклопедия: символы, знаки, эмблемы / В. Телицин, И. Орлов, В. Багдасарян. Москва : Локид, 2003. 495 с.
237. Эстес К. П. Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях. Москва : ООО Издательство «София», 2010. 496 с.

238. 100 найвідоміших образів української міфології / В. Завадська та ін. Київ : Орфей, 2002. 448 с.
239. Abrams M. H. A Glossary of Literary Terms. Boston : Heinle&Heinle, 1999. 366 p.
240. Bokshan H. Mythologems of Primordial Elements in the novel “Yuliia’s and Herman’s Dreams” by Halyna Pahutiak. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. V.21. Issue 130. Budapesht, 2017. P. 21–24.
241. Campbell J. Myths to Live by. Arkana, 1993. 276 p.
242. Creation Myths of the World : an Encyclopedia / D. Lemming (ed.). Santa Barbara : ABC-CLIO, 2010. 602 p.
243. Cherry R. The Functions of Insects in Mythology. URL: https://oup.silverchair-cdn.com/oup/backfile/Content_public/Journal/ae/48/3/10.1093_ae_48.3.134/2/ae48-0134.pdf (accessed on: 06.03.2017).
244. Cuddon J. A. A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. Malden : Wiley-Blackwell, 2013. 801 p.
245. Encyclopedia of Psychology and Religion / D. Leeming, K. Madden, S. Marlan. New York : Springer, 2010. 1023 p.
246. Encyclopedia of Vampire Mythology / Th. Bane. Jefferson : McFarland&Company, 2010. 200 p.
247. Muhlstock R. L. Literature in the Labyrinth: Classical Myth and Postmodern Multicursal Fiction. A Thesis Submitted to the Faculty of the Graduate School of the University at Buffalo in partial fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. New York: State University, 2014. 199 p.
248. Perkowsky J. Vampires of the Slavs. Cambridge : Slavica Publishers, 1976. 391 p.
249. Storytelling : an Encyclopedia of Mythology and Folklore / J. Shermann (ed.). New-York : Sharpe Reference, 2008. 753 p.
250. The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore / P. Monaghan. New York : Facts On File, 2004. 512 p.

ДОДАТОК А

**до дисертації Бокшань Галини Іванівни на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук (доктора філософії)
«НЕОМІФОЛОГІЗМ У ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК»**

НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Бокшань Г. Аксіологічні домінанти роману Галини Пагутяк «Слуга з Добромиля» в контексті християнської етики. *Наукові праці : науково-методичний журнал*. Т. 192. Випуск 180. Філологія. Літературознавство. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2012. С. 14–17.
2. Бокшань Г. Міфологічний та культурно-історичний інтертексти в повісті Галини Пагутяк «Гірчичне зерно». *Збірник наукових праць «Теоретична і дидактична філологія»*. Випуск 17. Переяслав-Хмельницький, 2014. С. 238–248.
3. Бокшань Г. Своєрідність художньої реалізації архетипних рис первозданної жінки в повісті Галини Пагутяк «Захід сонця в Урожі». *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського : збірник наукових праць*. Випуск 4.13 (104). Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2014. С. 29–33.
4. Бокшань Г. Філософсько-релігійні мотиви в антиутопіях «Господар». Галини Пагутяк і «Марсіанські хроніки» Рея Бредбері. *Південний архів. Філологічні науки : збірник наукових праць*. Випуск LX. Херсон : ХДУ, 2014. С. 105–109.
5. Бокшань Г. Екзистенційно-християнський вимір проблеми вибору в повісті Галини Пагутяк «Кіт з потонулого будинку». *Південний архів. Філологічні науки : збірник наукових праць*. Випуск LXI. Херсон : ХДУ, 2014. С. 37–41.
6. Бокшань Г. Архетипні риси біографії Каспара Гаузера в казковій повісті Галини Пагутяк «Втеча звірів, або Новий бестіарій». *Питання*

літературознавства : науковий збірник. Випуск 90. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2014. С. 62–71.

7. Бокшань Г. Відображення світоглядного синкретизму в етно-культурних концептах роману-феєрії Галини Пагутяк «Зачаровані музиканти». *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки.* Бердянськ : ФО-П Ткачук О. В., 2015. С. 221–230.

8. Бокшань Г. Трагедія Кенігсберга в неоміфологічній інтерпретації Галини Пагутяк (на матеріалі роману «Сни Юлії і Германа»). *Сучасні літературознавчі студії. Літературний дискурс: транскультурні виміри : зб. наук. праць.* Київ : ВЦ КНЛЮ, 2015. Випуск 12. С. 67–76.

9. Бокшань Г. Проблема ідентичності творчої особистості у повістях «Спалене листя» Галини Пагутяк і «Вежа з чорного дерева» Джона Фаулза. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції : зб. наук. праць (філол. науки).* Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. №7. С. 147–151.

10. Бокшань Г. Специфіка моделювання фентезійного світу в романі Галини Пагутяк «Зачаровані музиканти». *Наукові праці : Науково-методичний журнал.* Вип. 259. Т. 271. Філологія. Літературознавство. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2016. С. 64–68.

11. Бокшань Г. Темпоральні міфологеми в художній прозі Галини Пагутяк. *Наукові праці : Науково-методичний журнал.* Вип. 264. Т. 276. Філологія. Літературознавство. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2016. С. 131–136.

12. Бокшань Г. Героїчний міф у романі Галини Пагутяк «Слуга з Добромиля». *Науковий вісник Ужгородського університету.* Вип. 2 (36). Філологія. Ужгород : Видавництво УжНУ «Говерла», 2016. С. 65–69.

13. Бокшань Г. Бестиарний код у міленарній міфології Галини Пагутяк. *Південний архів. Філологічні науки : збірник наукових праць.* Випуск LXVI. Херсон : ХДУ, 2017. С. 15–18.

Стаття у фаховому виданні України, що входить до Міжнародної наукометричної бази Index Copernicus

1. Бокшань Г. Автобіографічні маркери у міфопоетиці Галини Пагутяк. *Питання літературознавства : науковий збірник*. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2015. Вип. 92. С. 78–87.

Стаття у періодичному іноземному виданні

1. Bokshan H. Mythologems of Primordial Elements in the novel “Yuliia’s and Herman’s Dreams” by Halyna Pahutiak. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. V.21. Issue 130. Budapesht, 2017. P. 21–24.

НАУКОВІ ПРАЦІ, ЯКІ ДОДАТКОВО ВІДОБРАЖАЮТЬ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Бокшань Г. Міфопоетика повісті Джона Фаулза «Вежа з чорного дерева». *Американські та британські студії: мовознавство, літературознавство, міжкультурна комунікація: збірник наукових праць*. Київ : Талком, 2015. С. 3–7.

2. Бокшань Г. Мотив каритативної любові у повісті Галини Пагутяк «Брат мій Енкіду». *Слов'янська фантастика : збірник наукових праць*. Київ : Освіта України, 2015. С. 359–367.

3. Бокшань Г. Міфологеми першостихій у творчості Григорія Сковороди та Галини Пагутяк. *Переяславські Сковородинівські студії : зб. наук. праць*. Ніжин : Видавець Лисенко М. М., 2015. С. 19–24.

4. Бокшань Г. Архетипний образ лицаря в художній інтерпретації Емми Андіївської та Галини Пагутяк. *Вісник Таврійської фундації : літературно-науковий збірник*. Київ – Херсон : Просвіта. Вип. 11. 2015. 59–62.

5. Бокшань Г. Міфологема сонця у творчості Бруно Шульца та Галини Пагутяк. *Вісник Львівського університету : іноземні мови*. Львів : Львівський нац. ун-т ім. Івана Франка, 2016. Вип. 24. Ч. 1. С. 2–10.

6. Бокшань Г. Міфопоетика віршованого інтертексту в роіані Галини Пагутяк «Компроміс». *Міфосвіт української поезії: тенеза прочитання*.

Матеріали Всеукраїнської наукової конференції (Херсон, 17 грудня 2015 року). Херсон : ХДУ, 2016. С. 3–5.

7. Бокшань Г. Елементи комізму в міфопоетиці роману Галини Пагутяк «Королівство». *Поетика художнього тексту. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції (Херсон, 20 травня 2016 року).* Херсон : ХДУ, 2016. С. 6–8.

8. Бокшань Г. Міфопоетика пригодницького роману Галини Пагутяк «Королівство». *Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа. Збірник наукових матеріалів конференції (Бердянськ, 22–23 вересня 2016 року).* Бердянськ : БДПУ, 2016. С. 17–18.

9. Бокшань Г. Міфологічні мотиви й образи в романі Галини Пагутяк «Магнат». *Слов'янська фантастика : збірник наукових праць.* Київ : Освіта України, 2016. С. 19–27.

10. Бокшань Г. Екзистенційні мотиви в оповіданнях і новелах Галини Пагутяк. *Збірник тез доповідей і статей IV Всеукраїнської науково-практичної конференції «Філософські обрії сьогодення», присвяченої Всесвітньому дню філософії (17 листопада 2016 року).* Херсон : РВВ «Колос», 2016. С. 18–20.

11. Бокшань Г. Міфологічні джерела образів Прекрасної Пані у романах «Зачаровані музиканти» Галини Пагутяк та «Єдиноріг» Айріс Мердок. *Поетика художнього тексту: матеріали Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої сторіччю Херсонського державного університету.* Херсон : Айлант, 2017. С. 10–12.

ДОДАТОК Б

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Міжнародні конференції

1. Міжнародна наукова конференція «Скарбниця розуму: Інтелектуальний дискурс літератури» (м. Бердянськ, Бердянський державний педагогічний університет, 25–26 вересня 2013 року (заочна участь).
2. Міжнародна науково-практична конференція «Європейські студії: особистість і світ в історико-культурному просторі. Пам'яті Олега Васильовича Мішукова» : м. Херсон, Херсонський державний університет, 10–11 жовтня 2013 року (очна участь).
3. XI Міжнародна поетологічна конференція «Біографія як текст» : м. Чернівці, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 16–17 жовтня 2014 року (заочна участь).
4. II Міжнародна наукова конференція «Слов'янська фантастика» : м. Київ, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 24–25 жовтня 2014 року (очна участь).
5. Міжнародна наукова конференція «Транскультурні коди літературного дискурсу» : м. Київ, Київський національний лінгвістичний університет, 19–20 березня 2015 року (очна участь).
6. Міжнародна конференція «XVII Сковородинівські читання» : м. Переяслав-Хмельницький, Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди, 1–3 жовтня 2015 року (заочна участь).
7. IX Міжнародні Чичерінські читання «Світова література у літературознавчому дискурсі XXI століття» : м. Львів, Львівський національний університет імені Івана Франка, 15–16 жовтня 2015 року (очна участь).
8. Міжнародна наукова конференція «Літературний процес: становлення ідентичностей» : м. Київ, Київський університет імені Бориса Грінченка, 1–2 березня 2016 року (заочна участь).

9. Міжнародна наукова конференція «Біополітичний вимір літературних студій» : м. Миколаїв, Чорноморський державний університет імені Петра Могили, 15 квітня 2016 року (очна участь).

10. Міжнародна наукова конференція «Слов'янські студії» : м. Миколаїв, Чорноморський державний університет імені Петра Могили, 24–26 травня 2016 року (очна участь).

11. Міжнародна наукова конференція «Мільйон історій: поетика пригод у літератур та медіа» : м. Бердянськ, Бердянський державний педагогічний університет, 22–23 вересня 2016 року (заочна участь).

12. Міжнародна наукова конференція «Слов'янська фантастика» : м. Київ, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 23–24 вересня 2016 року (заочна участь).

13. Міжнародна наукова конференція «Бестіарний код у діалозі культур: традиція та сучасність», присвячена пам'яті професора Олега Васильовича Мішукова : м. Херсон, Херсонський державний університет, 7–8 жовтня 2016 року (очна участь).

14. III Міжнародна наукова конференція «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво («Екоцентризм: культура і природа»))» : м. Харків, Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна, 7–8 квітня 2017 року (заочна участь).

Всеукраїнські та регіональні конференції

1. Всеукраїнська наукова конференція «Література в контексті культурних студій» : м. Миколаїв, Чорноморський державний університет імені Петра Могили, 27 квітня 2012 року (заочна участь).

2. Всеукраїнська наукова конференція «Творчість Дмитра Марковича у світовому літературно-мистецькому контексті», присвячена 165-річчю від дня народження видатного письменника і громадського діяча : м. Херсон, ХДУ, 14–15 жовтня, 2013 року (очна участь).

3. Всеукраїнська наукова конференція «Творча постать Ліни Костенко : сучасне прочитання», присвячена 85-річчю від дня народження

письменниці : м. Херсон, Херсонський державний університет, 12 березня 2015 року (очна участь).

4. Всеукраїнська наукова конференція «Міфосвіт української поезії: генеза прочитання» : м. Херсон, Херсонський державний університет, 17 грудня 2015 року (очна участь).

5. Міжвузівська наукова конференція молодих учених і студентів «Художній світ Емми Андієвської»: м. Херсон, Херсонський державний університет, 21 березня 2016 року (очна участь).

6. Всеукраїнська наукова конференція «Поетика художнього тексту» : м. Херсон, Херсонський державний університет, 20 травня 2015 року (очна участь).

7. Всеукраїнська наукова конференція «Українська література з загальноєвропейському контексті» : м. Ужгород, Ужгородський національний університет, 20–21 жовтня 2016 року (заочна участь).

8. IV Всеукраїнська науково-практична конференція «Філософські проблеми сучасності» : м. Херсон, ХДАУ, 17 листопада 2016 року (очна участь).

9. Всеукраїнська наукова конференція «Кордони, межі й помежів'я в літературі» : м. Миколаїв, Чорноморський національний університет ім. Петра Могили, 28 квітня 2017 року (очна участь).

10. Всеукраїнська наукова конференція «Поетика художнього тексту» : м. Херсон, Херсонський державний університет, 19 травня 2017 року (очна участь).