

ZBIÓR
RAPORTÓW NAUKOWYCH

Literatura i kulturoznawstwo.
Najnowsze badania naukowe.
Teoria, praktyka

Poznan

30.03.2015 - 31.03.2015

Część 1

СБОРНИК
НАУЧНЫХ ДОКЛАДОВ

Филология и культурология.
Актуальные научные исследования.
Теория, практика.

Познань

30.03.2015 - 31.03.2015

Часть 1

U.D.C. 8.2+8.1.1.1.1.1 +8.0.1.8+082

B.B.C. 94

Z 40

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

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

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

e-mail: info@conferenc.pl

Cena (zl.): bezpłatnie

Zbiór raportów naukowych.

Z 40 Zbiór raportów naukowych. „Literatura i kulturoznawstwo. Najnowsze badania naukowe. Teoria, praktyka„ (30.03.2015 - 31.03.2015) - Warszawa: Wydawca: Sp. z o.o. «Diamond trading tour», 2015. - 80 str.

ISBN: 978-83-65207-08-1 (t.1)

Zbiór raportów naukowych. Wykonane na materiałach Międzynarodowej Naukowo-Praktycznej Konferencji 30.03.2015 - 31.03.2015 roku. Poznan.

Część 1.

U.D.C. 8.2+8.1.1.1.1.1 +8.0.1.8+082

B.B.C. 94

Wszelkie prawa zastrzeżone.

Powielanie i kopiowanie materiałów bez zgody autora jest zakazane.

Wszelkie prawa do materiałów konferencji należą do ich autorów.

Pisownia oryginalna jest zachowana.

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

Obowiązkowym jest odniesienie do zbioru.

Warszawa 2015

ISBN: 978-83-65207-08-1 (t.1)

"Diamond trading tour" ©

SPIS /СОДЕРЖАНИЕ

SEKSCJA 22. FILOLOGIEŃ. (ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ)

1. Тоирова Г. И.	5
НЕКОТОРЫЕ РАЗЛИЧИЯ МЕЖДУ ПАРАДИГМАТИЧЕСКОЙ И ДИСКУРСНОЙ СИСТЕМАМ	
2. Фрасинюк Н. І.	8
КОНЦЕПТ PATIENCE У ВЕРБАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ ІНТЕРНЕТУ	
3. Надточій Ю.М.	14
ПОЛІТИЧНИЙ ДИСКУРС В СУЧАСНІЙ ПУБЛІЦИСТИЦІ	
4. Биткивская Г.В.	16
ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ ОБРАЗ ХУДОЖНИКА В ЛИТЕРАТУРНОМ ЖУРНАЛЕ	
5. Філатова О. С., Дудурич Г. С.	21
СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦІЙНА ОРГАНІЗАЦІЯ РОМАНУ РОМАНА ІВАНИЧУКА «КРАЇНА ІРРЕДЕНТА» ЯК ПОЛІТИЧНИЙ КОЛАЖ ХХ СТОЛІТТЯ	
6. Кореновська І. Л.	24
АНТИУТОПІЯ ЮРІЯ ЩЕРБАКА «ЧАС СМЕРТОХРИСТІВ: МІРАЖІ 2077 РОКУ»: СЦЕНАРІЙ ДЛЯ УКРАЇНИ?!	
7. Ковальчук Н.П.	28
РОМАН «ЗА ПЛУГОМ» В. ЧЕРЕДНИЧЕНКО В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ РОМАНІСТИКИ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ	
8. Торопова А. О.	31
ХРОНОСОФСЬКІ ТА НАТУРФІЛОСОФСЬКІ МОТИВИ В ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО(НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «РІЧКА ГЕРАКЛІТА»)	
9. Вишницька Ю. В.	35
ТЕКСТОВІ ВАРІАНТИ ЕСХАТОЛОГІЧНОГО МІФОСЦЕНАРІЮ ГАЛІНИ ПАГУТЯК	
10. Ярош І.Ю.	44
РОЛЬ АДАЛЬБЕРТА ШТІФТЕРА У РОЗВИТКУ ТРАДИЦІЙ ЛІТЕРАТУРИ БІДЕРМАЄРУ	

11. Іванова Ю. І.....	49
ОБРАЗ КИРИЛА РОЗУМОВСЬКОГО В РОМАНІ ЮРІЯ МУШКЕТИКА «ОСТАННІЙ ГЕТЬМАН»	
12. Михайлова Т. М.	53
ПОЕЗИЯ В. СТУСА ТА Б. ПАСТЕРНАКА: ДО ПРОБЛЕМИ СЕМАНТИ- КИ КЛЮЧОВИХ ОБРАЗІВ	
13. Весельська Г.	57
ПРОБЛЕМА КІЛЬКІСНОГО СКЛАДУ СУРЯДНИХ СПОЛУЧНИКІВ В УКРАЇНСЬКОМУ МОВОЗНАВСТВІ	
14. Гримашевич Г.	63
ПРИЙМЕННИКОВА СИСТЕМА ЛУЦЬКОЇ ЗАМКОВОЇ КНИГИ 1560-1561 РР.	
15. Панчишин М. В.	69
ОСОБЛИВОСТІ ВЖИВАННЯ ЗАЙМЕННИКІВ У НАУКОВО- ПОПУЛЯРНІЙ КНИЗІ ЄВГЕНА ОЗАРКЕВИЧА «НЕДУГИ ПОШЕСТНІ»	
16. Чубай С. А.	73
ДИАЛОГИЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ ТЕКСТОВ ПОЛИТИЧЕСКОЙ РЕКЛАМЫ	
17. Сусь М. Ф.	76
ЕТИМОЛОГИЯ ПОНЯТТЯ СТИЛІСТИЧНО ЗНИЖЕНОЇ ЛЕКСИКИ ТА ОСНОВНІ ПІДХОДИ ДО КЛАСИФІКАЦІЇ	
18. Козиряцька С. А.	79
САЙТИ УКРАЇНСЬКОГО ІНТЕРНЕТ-ПРОСТОРУ: МОВНИЙ АСПЕКТ	



ТЕКСТОВІ ВАРІАНТИ ЕСХАТОЛОГІЧНОГО МІФОСЦЕНАРІЮ
ГАЛИНИ ПАГУТЯК

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

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

Есхатологічний сценарій Галини Пагутяк вибудовується в містичних, ірреальних¹ світах, де вона, письменниця, зізнається в «Автобіографії без дат і майже без фактів» автор, знаходиться «завжди на межі, як той пес-охоронець». «Кого і що я охороняю? – задається питанням Галина Пагутяк. – Те, завдяки чому людина залишається людиною, те, що ніколи не люструє час» [4, 12].

Есхатологією пронизано як зовнішні світи текстових просторів Галини Пагутяк, так і внутрішні: душі – такі ж пустки, як і покинуті будинки. Зanedбаність – основна прикмета будинків у багатьох творах письменниці: будинки (і «колишній панський дім з моторошними привидами і чудовою терасою», і ще один – «порожній і занедбаний» – «дім зарічкою <...>, де майже ніхто не жив») і сільська хата сприймаються героїнею повісті «Захід сонця в Урожі» в абстрактно-символічному ключі: як «пустка» [4, 22, 53]. У містечку з повісті «Спалене листя» були «облуплені, бідні будинки. Поміж них траплялися досить старі», таким же «кладовищем покинутих хат, що пахли яблуками і гіркуватими здичавілими хризантемами» здався Н. ірреальний світ, витворений уявою письменниці Анни й поміщений кимось у паралельні виміри, куди ведуть лісові стежки [4, 219, 227]. У повісті «Небесна кравчиня» «занедбаний будинок» «побудовано» в лісі, де «стежки роздвоюються, зникають»: «У напівповаленій огорожі з поржавілої металевої сітки просвічували велетенські діри, а на дротах, протягнутих між дерев'яними стовпчиками, застигли запрані простирадла і ще якесь строкате лахміття. Останній притулок – ось на що воно було схоже». Ірреальність будинку підкреслюється хтонічно-артефактним образом страху, що охоплює Н.: «<...> наблизитися до будинку він не наважився: а раптом звідти вирветься згря псів-демонів і до крові покусась йому ноги. Дім був наче бомба, а він – детонатор». Розбиті вікна покинутих будинків є знаком інфернальних сил, що господарюють у помешканнях, приятелюючи (після випитого «лихого зілля») з «духами померлих». «Незворотний процес руйнації» стає ознакою покинутих будівель, передвіщаючи есхатологічний сценарій [4, 238, 242, 253, 254, 274].

Із героями творів Галини Пагутяк відбувається руйнація «зсередини», і для інших вони несуть певну загрозу: «Той чоловік має у собі щось руйнівне. <...> Руйнувати нема що. Ми з чоловіком уже зруйновані безкінечністю нашого побуту в

1 Ярослав Горобородько називає світи Галини Пагутяк ірраціональними [див.: 1].

Урожі. <...> Ми зруйновані найбільше самоїдством, і не кричимо від муки лише тому, що нас не почують» [4, 21-22]. «Пустка» стає внутрішнім прихистком від зовнішнього світу, своєрідним оберегом від впливу оточуючих («Сиди в своїй пустці, а я в своїй» [4, 32]). Про «заражених», «отруєних» смертю пише в «Досвіті самотності» Анна: «Є люди, як ті порожні місця, де нічого не може вирости на затруєній землі. <...> Вони стоять поза межами добра, а не поза межами зла» [4, 223]. Спостерігається процес зміщення локусу руйнації ззовні всередину (будинки → душа людини) і моделювання так званої інтраверсійної есхатології, однією з ознак якої є «роздвоєння» власного «я»: «Тут мене розділили на дві половини. Один не віддає душі, інший – тіла. Тому я така убога зараз, тому така розеублена» [4, 63, див. ширше: 4, 67-68]. «Болісна порожнеча <...> унеможливлувала будь-який вихід, крім смерті, але й зі смертю мука не припинилася б» [4, 186]. Внутрішня «пустка» пов'язана для Чоловіка з відчуттям «повної ізоляції й безвиході» з «пустки» («Нудьга з'їла мене» [4, 66, 67]); для Жінки – з мотивом постійного очікування біди, передчуттям нещастя: «Як я хотіла би змінитись, розтанути, скинути з себе одвічне чекання лиха, яке поклато на все моє життя похмуру тінь!» [4, 59], з почуттям самотності [4, 33], з ностальгією за Урожем, що є центром мікросвіту Жінки: «Цей чоловік здатний <...> зробити мене й себе вічними блукачами, якими ми, правда, й були. Він заразом знищить Уріж у моєму серці, і воно зійде ностальгією» [4, 40].

Отож, «пустку» душі може спроектувати руйнація сакрального центру, яким є Дім. Дім виявлюється в повісті «Захід сонця в Урожі» топографічно-антропоморфним образом «села-організма»: «Думаєш, село – це просто скупчення жителів? Це – організм. Як я поживу тут ще кілька років, висотаний до решти, то мої сили теж почнуть поповнюватися» [4, 60]. Уріж стає життєдайним центром, своєрідним енергетичним «пупом землі», який не відпускає: «Він <Уріж – Ю. В.> співчуває мені. <...> Я маю на увазі лише ауру, реальну силу Урожа, те, що тебе тут тримає і, певно, ніколи не відпустить. Вона дає тобі силу, а хто відмовиться від сили? Це ще більша спокуса, ніж багатство» [4, 60]. Життя «розірваної надвое» героїні можливе, за її ж словами, тому, що тримається Урожем – «рідною землею, яка годувала і моїх предків» [4, 63-64]. Подібні ознаки «анімаційної топографії» знаходимо й у «Записках Білого Пташка»: «мерзота запустіння, вбогості і злиднів власної душі» усвідомлюється Жінкою в «темному сні», куди пробирається Біла Пташка, аби порятувати жінку від диявола, який спокушає смертю [4, 70-71]. Матеріалізованим локусом ненависті стає у творі образ «підземля, де темно і воغو, немає жодного вікна, кубляться гади й стогони. Вони жеруть червоне тепле м'ясо людських сердець» [4, 74]. Хтонічність цього локусу розкриває синергійний образ інфернальності: візуальна складова (загерметизований простір, мешканці «низу» – «гади»), колоративна (темінь), тактильна (вогість), смакова («жеруть тепле м'ясо людських сердець»). Мотив «розірваності / розшматованості» реалізується в «Інших вимірах» (однойменна глава повісті) через міфологему дзеркала й задзеркалля як часопростір імовірних зустрічей розрізнених «я» – «багатьма істотами в одному тілі, між якими ніколи не буває злагоди». «Плодючою матроною», яка «породжує багато істот», називає Білий Пташка «тривогу» [4, 76]. Білий Пташка сприймає дзеркало як оманливий часопростір, адже «дзеркала брешуть <...>, бо зсередини, оком душі, бачиш себе справжнім», а мандри задзеркаллям небезпечні можливістю «зустріти

у тих світах саму себе і загинути. <...> Зустріти себе самого – означає злитись в одну істоту і залишитись там назавжди без жодного права на переміщення» [4, 75]. Здатність дзеркала роздвоювати, множити «я» робить його небезпечним і таким, що відштовхує. Особливо «негарним» є тріснуте дзеркало, що в міфологічній традиції народів світу означає знак, передвісник нещастя, біди. Таке дзеркало знаходить на горіщі будинку Н.: «<...> лежав згорнутий дріявий матрац <...>. І ще – тріснуте дзеркало, приставлене до стіни. Пил з нього був витертий, але недбало. Н. зазирнув у дзеркало і побачив себе. І ще одного себе. Обох Н. розділяла тріщина. Ясно, ніхто не стане тримати таке дзеркало в хаті». Пізніше це дзеркало Н. оберігатиме як атрибут світу міфологізованого минулого й мрії, як символ цілісності й гармонії: «<Н. – Ю. В.> протирав тріснуте дзеркало від пилу й павутини. То було правильне дзеркало, дивлячись у яке, людина не почувалась самотньою, бо бачила себе й себе» [4, 284, 288]. Для героїні «Спаленого листя» задзеркалля було тим «іншим, особистим світом <в якому вона – Ю. В.> була ніби подвійно захищена» [4, 225].

Своєрідним симулякром («пусткою») виступає у творах Галини Пагутяк також міфологема Раю: «Рай – це пустеля, де нічого нема і бути не може, як казали середньовічні містики. Чого ж ти хочеш, небого, коли маєш Рай? Не мучать тебе ні жадібність, ні честолюбство, ні хтивість, ні задрість, але лишилися ще сумніви, чи вірно я чиню, зачинившись у порожнечі?» [4, 28]. Плекання-виросування в собі «порожнечі» призводить до того, що такий Рай перетворюється на псевдорай, на онтологічне «ніщо». Есхатологічний кінець сприймається героями повісті «Захід сонця в Урожі» як «задуха» й супроводжується «запахом сірки» [4, 30]. А це – синестезійні маркери світу артефактів. З одним із представників ірреального, потойбічного світу читач зустрічається ще на початку твору «Захід сонця в Урожі»: коли «щось колюче і бридке тулилося» вночі до героїні («На потилиці я виразно чула дотик чогось колючого: я ніколи не почувала такої відрази й ненависті, кусала його за пальці, і мої зуби проходили крізь щось безкосте й пружне. Боротьба тривала дуже довго. Я вся була мокра. А воно не відпускало. Коли запіяли півні, воно зникло. Я лежала, паралізована жахом і передчуттям поразки. Хто мені повірить, що я кілька годин боролась з нічною примарою, і ніхто з нас не переміг» [4, 31, 14]). Семантичне дублювання зустрічі з упирем (чи іншою, неозначеною істотою з потойбіччя) відбувається у світі уяви: «Двері відчиняються самі по собі, спочатку одні, потім другі, і на порозі стане істота з очима, повними нелюдського блиску, червоним лицем і розкуйовдженим волоссям. Вона засміється і простягне до мене довжелезні руки з синіми пазурями. Я закричу, кинусь до вікна, пробуватиму його розчинити. Може, мені вдасться втекти...» [4, 64] В українській міфологічній традиції упир міг з'являтися як в зооморфному (собака, кіт, вовк), так і в антропоморфному вигляді (двома хлопчиками). Остання подоба упиря ретранслює подвійну природу душі цього злого духа: одна його душа завжди залишається в тілі й після смерті [див. про це: 2, 612]. На артефактну природу створіння вказує декілька ознак: безформність, бридкість, колючість, відразливість, ефект жаху й психологічного паралічу, крик жертви, сміх-регіт переслідувача і щезання його з першим півнем. Під час розгортання подій актуалізується мотив переслідування упирем («опирем»), про яке «ви не смієте сказати, хто то, бо до тижня вмре. Аж поки опир сам вмре, тоді можна сказати» [4, 43]. Втеча від упиря відбувається з Жінкою уві сні. Есхатологічний сценарій моделюється через низку

міфологічних паралелей та метаморфоз: розкопане в городі джерело – затоплена хата як імплікація біблійних сюжетів про всевітній потоп й апокаліпсис; церква перетворюється на пусте місце, а власне «порожнеча» – на «смердуючу силосну яму» [4, 48]. Така метаморфоза десакралізує теїстичний верх, атрибутом якого виступає церква, й експлікує «входження» в профанну, інфернальну, артефактну сферу. (Раціональне, з елементами психоаналізу, тлумачення свого сновидіння пропонує героїня повісті «Захід сонця в Урожі»: «Хата у воді, безперечно, означає моє тіло у лоні матері. Я хотіла туди повернутися, щоб знайти захист. Морське джерело – це несподівана з'ява Моряка, який здатний захистити мене. Чоловік у барвистому лахмітті – мій колишній чоловік. Барвисте лахміття вказує на наші труднощі, які ми колись прикрашали. Те, що він намагається мене з'їсти і вдає з себе опира, – цензурний варіант злягання. Він хоче викликати в мене страх, щоб вдовольнити своє бажання. Але страху я не відчувала. Отож, це щось не те. <...> Церква не існує для мене, бо я вчинила перелюбство <...>» [4, 48-49]). З мотивом переслідування пов'язується й топографічний образ-«перевертень» – Уріж: «Це село – само як опир. Воно переслідує до кінця життя» [4, 54]. Трансформація «переслідувача» (опир – село – куля) свідчить про певну образну градацію відчуття страху від переслідування. Кульмінаційним образом, що намагається «проковтнути» свою «жертву», стає «величезна сіра куля». «Дитячий жажливий сон» про холод і жах переслідування в «розрідженому сірому просторі, звідки долинав гул» героїня пояснює поверненням, згадкою пренатального періоду: «ембріональним спогадом» [4, 59].

Оманливим раєм, фікцією, симулякром обертається для героїв «Небесної кравчині» «розхитаний вмираючий дім <схожий на острів – Ю. В.>, на який їх принесли хвилі життєвого океану, і тепер вони черпали засоби для існування з дна цього океану» [4, 261]. Нетотожність явного й уявного підтверджується текстово риторичними фігурами: «Чи такий уже рай, оцей покинутий прогнилий інтернат для калік та розумово відсталих, і чи теперішнє їхнє життя можна взагалі назвати життям» [4, 277]. Міфологема острова експлікує релевантну загерметизованому просторові семантику: Сіренькому «в темній комірчині, на старому матраці, <було – Ю. В.> так тихо і спокійно, як на безлюдному острові» [4, 263]. Рай, за який можна «вчепитися» («ялинокві іграшки», «коліщата швейної машини», «бандури на зеленому сукні» тощо) – профанується й деверіфікується [4, 275]. Герметизованість простору, що проявляється в зачиненості, огороженості, замурованості тощо, є передумовою його руйнації зсередини. «Безжалні й жорстокі» люди, що «руйнують душу, нищать її коріння, зупиняють наш ріст», знаходяться, на думку героїні «Книги снів і пробуджень», «наче в огорожі». Огорожа, на відміну від вікон та дверей, що виконують свої медіальні функції: поєднувати світи, бути провідниками між ними, та даху й стін, що є символами захищеності, – безцільна, хоча й «пихата», бо «вважає себе гідною дому, важливішою за нього» [4, 152-153]. Темпоральні складники руйнації теж марковані герметичністю: «епоха варварства й абсурду» стає для приречених на невтечу «кліткою». Однак саме в «клітці» люди приречені вдосконалюватися / самовдосконалюватися [4, 158].

Реалізація міфосценарію кінця у «Книзі снів і пробуджень» залежить також від атрибутів дому. В «зараженому» божевіллям світі вікна й двері обмінюються своїми функціями: двері – «навиворіт» – розчинені, а вікна – заготовані: «У нашому звичному світі нема дверей, хоч нібито їх багато. Але вони не зачиняються. Двері

є тільки в тюрмах і божевільнях, а наші може відчинити хто завгодно: вбити, обікрасти, звалтувати чи відвести туди, де є справжні двері. Наші двері – паперові чи з прогнилої дикти, а наші вікна сталеві, непроникні, щоб ми з них не вилядали і не вистрибували». Загерметизований, «вирахований до квадратного сантиметра» простір і «час, що нас не гідний, але вже триває кілька поколінь», становлять світ, що очікує на загибель. «Неправильні» атрибути дому є передвісниками його руйнації й настання після людської ери «ери комах»: «Мухи в павутинні, бджоли, які збирають отруту, кліщі, що живляться теплою кров'ю <...>». Розривання цього причинно-наслідкового зв'язку можливе шляхом перебирання на себе функцій «здичавілих» вікон та дверей: «<...> у ще можу бути дверима для своєї дитини. І вікном, розчиненим навстіж. Нема більш нічого, крім цих дверей і вікна, але без них немає Дому» [4, 136]. Образами-медіаторами в повісті «Захід сонця в Урожі» є двері й вікна, що допомагають нечисті: стають регламентованим «входом» для інфернальної сили й таким чином «підіграють» їй: двері самостійно відчиняються, а вікна – ні, заважаючи «жертві» втекти від опира. Нерегламентованим виходом виступає «вікно» і в повісті «Записки Білого Пташка»: «Посеред зими, вогкого сірого ранку, ви побачите великий міський будинок, у якому навстіж розчинені вікна на першому поверсі. <...> Він <господар – Ю. В.> вийшов через вікно, бо двері замкнені або замуровані». Такий же артефактний знак зустрічаємо у світі міфосну: «Ми забарикадували двері, але йому весь час снилося, що треба вилазити через вікно з шостого поверху, а немає мотузяної драбини» [4, 70, 73]. Вікно (синекдохічним образом якого в «Спаленому листі» є «тонка шибка», а метонімічним – «очі») також відіграє роль медіатора між реальним світом і «антисвітом»: «Я зазираю у її <Гандзуні – Ю. В.> ясні великі очі, й мені здається, що це очі Анни і що зараз проламаю тонку шибку і полечу сторч головою в якийсь антисвіт» [4, 232].

Особливі функції виконує в міфологічному сценарії міфологема острова. Місто уподібнюється острову, «у якому застигло життя. Це призводить до виродження» [4, 230]. Мотив загерметизованості, застигlosti, знерухомилення зникає дану міфологеми з образами-атрибутиками дому, вікнами й дверима, що «запаковують» простір.

Есхатологічний міфосценарій моделюється домінантними образами – атрибутами смерті, кінця. Так, «смерть» вводиться в текст повісті «Захід сонця в Урожі» суб'єктом зіставлення: чоловік уявляється «чорним ангелом смерті», який може повести через «перехід до іншого життя» [4, 50]. Медіаторами між світами живих і мертвих, реального й ірреального, таким чином, виступають не лише фонові-енциклопедичні образи («хиткий місток» [4, 57]), але й етноміфологічні («ангел смерті», сон). У «Спаленому листі» таким образом-міфонімом є Перевізник, що, перевозячи людей з одного світу в інший, «як правдивий Харон, <...> нагадував ангела смерті» [4, 231]. «Ангелами смерті» називаються також образи артефактного світу – «тіні», що є передвісниками й атрибутами смерті: «По кутах стояли тіні, як чотири ангели смерті, готові зімкнутися над ліжком хворого» [4, 274]. Уособленням же танатоморфного світу стає СЕТ (візитівка вигаданого видавництва з такою назвою відсилає нас до єгипетської міфології, в якій Сет – це «бог зла і пустелі»). Сет нестрашний для мешканців ірреального світу, лісу, в якому є будинок-притулок. Саме туди тікає від війни в снах Анна, а головний герой «Спаленого листа» шукає «галявину, яка неминуче заростає, коли земля відпочине», й зустрічає Анниних «охоронців: дівчинку, недовірливу старшу жінку, безногоу каліку, юну бібліотекарку». Сет з'являється у ви-

гаданому письменницею світу – «виник на її замовлення, задля рівноваги, хоч вона, певно, цього не бажала». Сет як уособлення руйнівного начала, як вісник смерті і її охоронець, у світі абсолютного щастя, побудованого Анною, усвідомлюється її колегою – наратором – як «фікція» [4, 207, 223].

Ключовою міфомоделлю сценарію кінця у творах Г. Пагутяк є гідроморфна. «Дощ» обрамлює текст повісті «Захід сонця в Урожі»: починається твір ненависним дощем і риторичним питанням Жінки: «Чи виживемо ми серед потоків брудної води, яка згноїла насіння в землі?» [4, 13] й закінчується ним. На руйнівну семантику «води» вказують ознака бруду й мотив гноїння. Передчуття нищівного потопу переростає спочатку у благання: «Дощику, дощику, лий так, щоб цей клятий світ затопило» [4, 46], а потім – у «пильнування, аби дощ не завалив неба» [4, 56]. (До речі, небажання здійснення міфосценарію кінця розкривається уві сні Чоловіка.) Апокаліптичність дощу підкреслюється сюжетною колізією твору: стихія води набирає своєї сили саме під час похорону опира, що ще раз підтверджує її інфернально-атрибутивний характер: «Дощ <...> заглушував усі навколишні звуки. <...> борозни <городів – Ю. В.> були вицерті наліті водою. <...> Шуміла ріка, жовта й побільшена. <> Ріка ковтала шматки глини й каміння. Я відступила, щоб не провалитися у воду. <...> місток заливала вода і через годину мала б геть його покрити. То не біда, коли вгорі є бетонний міст. Я стояла, причарована винахідливістю і впертою роботою води, яка випробовувала кілька варіантів, перш ніж відшукати найслабше місце для руйнування» [4, 57]. В оповіданні «Кіт з потонулого будинку» катастрофа «світу-самогубця» (люди «самі себе покарали, обравши безпутне життя») приходить усесвітнім потопом². «Катастрофа, потоп, кінець світу», про які говорять з екрану телевізора й повторюють «домашні», починається «дощем, що не вищухав ні на хвилину», продовжується згасанням: спочатку світла в помешканнях, потім – в душах людей, адже «Нині кожен тремтить над власним життям. <...> таке завжди буває наприкінці світу». Не випадковою в тексті є літня подружня пара сліпих, котрі не бачать «ангела смерті» й кінця світу, але відчувають його через «побільшання смутку в цьому світі». Сліпі виявляються найбільш зрячими: «Ми окремо змовились померти тут, коли вода підійде до серця, адже ми й так уже мертві. Бетонні плити тиснуть на нас, а за ними вільний світ. Ми сліпі, бо мертві. Якби ми вийшли самі, то прозріли б і знову побачили сонце. Напередодні катастрофи кожен стає трішечки вільним». «Гіркі води потопу»³ й «Корабель» сприймаються сліпим як час і місце вибору: вижити ціною життя інших чи вмрти, залишившись людиною. «Відчуття наближення катастрофи» робить людей глухими один до одного: «<...> поспішаючи на Корабель, ми потопимо одне одного, гнані жахом. Нікому буде засвідчити, хто кого потопить, хто стане катом, а хто – жертвою. І нікому буде записати ці свідчення». Міфосценарій кінця трансформується в міфосценарій початку: правильного вибору: «<...> це не той потоп, від якого варто

2 Роксана Харчук пише про це так: «У повісті-катастрофі «Кіт з потонулого будинку», побудованій на апокаліптичній візії нового всесвітнього потопу як кари за переступи людини й за її зневір'я, читач стає свідком того, що <...> кращик завжди приносять в жертву» [5, 221].

3 Кінець світу в «Книзі снів і пробуджень» називається «часом Великого Божевілля»: «коли у січні зацвітує яблуні, а у липні випаде сніг, місяць пропливе так низько над землею, як повітряна куля, коли третина вод стане гіркою, а діти не матимуть ні очей, ні вуст <...> Люди відкопають усіх своїх мерців, щоб їх оживити, і тяжкий сморід отруїть решту світу» [4, 135].

рятуватися. Він не несе смерті, лише народження»⁴. Модифікований апокаліптичний сценарій розгортається сліпим письменником в уявній книзі, яку той пише на «уявному папері» за допомогою «уявної друкарської машинки». За змодельованим в уяві сліпого сценарієм, кінець світу настає через найсильнішу стихію – воду, хоча «мав бути вогонь, але він скорочує страждання. Істинно, вогонь можна погасити, а воду ні. Багато води зійде з неба і затопить усю землю. Залізні птахи літатимуть над нею, доки не впадуть від втоми. Залізних риб розстроцять хвилі. Здійсниться те, чого сподівались від початку світу». Автор ненаписаного пророцтва – «сліпий старигань» зізнається в тому, що це він «знищив світ», і пояснює, чому: «Нехай кожен, хто має очі, подивиться на світ і побачить, скільки бруду, злиднів, спустошень у ньому, нехай відчує, що захиляється не водою, а ненавистю, заздрістю, безсилою злобою. Цей світ ми зробили безпорадним, нищим, безголовим. У завалах сміття корчаться рештки свідомості, і рівними стають черв'як і надлюдина. Тільки куди все дінеться потім, оте розкришене й мертве? Коли спаде вода, земля вкриє огидне сміття». Загибель людства, яке є «вселенською метафорою, моделлю, яку можна збирати, розбирати», закономірна, адже «людство існує в замкненому колі, з якого не бажає вирватись. У тому колі давно вже нема життя духу <...>» [4, 130, 107-108, 115, 116-117, 118-119, 120]. Міфологічний сценарій кінця, реалізований через міфологему Великого Потопу, моделюється в повісті «Кіт з потонулого будинку» також за допомогою текстових механізмів градації: «огидно хлюпає вода під ногами» ⇒ «вода увійшла через вікно» ⇒ «вода – Ю. В.> підхопила мене. Я <Кіт – Ю. В.> щосили працював лапами, тримаючи голову над водою. <...> вода несе тіла мені подібних. Вода несла клітки з мертвими птахами, чиє пір'я намокло у воді, пливли золоті рибки, уламки меблів, пляшки <...> А потім щось загриміло, затріщало, я разом з водою полетів кудись униз, переставши відчувати жах, біль, холод...» й метаморфози: «Час добігає останні хвилини, скоро його змінить хаос» [4, 125, 123].

Потопом (об'єктивованим безмежним морем) уявляється героїні «Книг і пробуджень» весь реальний світ, якому протистоїть Дім-сховок, Дім-рятівник. Останній, як жива істота, – норавливий: «Ми відповідаємо за цей дім, доки він не пересититься нами і не виблєє нас у море, а сам піде спати на дно, на білий пісок» [4, 190]. Міфологема Всесвітнього потопу реалізується також через образ голубки, котра, «принісши маслинову гілку, сповістила про закінчення потопу». Голуби виступають образами-медіаторами, що «мандрують» з одного світу в інший: реальності («У місті голуби безпосередні, як пси. <...> Миських голубів можна порівняти ще з циганами, котрі втрапили смак до мандрів»), снів («Коли сниться голуб, це до щастя»), уяви (голубка, що «сюди залетить», «сповіщатиме про закінчення потопу» – про спасіння) [4, 192].

Руйнівні функції виконують також, поряд зі стихією води, стихія повітря, що реалізується в тексті повісті «Захід сонця в Урожі» «холодним протягом», який

4 Подібний сценарій необхідності кінця заради початку знаходимо і в «Книзі снів та пробуджень», де найнижчою точкою «збожеволення» світу стає породження ним «монстрів», після чого земля «оживе». Так моделюється міфосценарій «кінця-початку», або «все спочатку», що імплікує безкінечність життєвої енергії: «Мусить щось статися. Для кінця століття характерні есхатологічні почуття. Але щось станеться, бо земля начинена трупами і паразитує на людській енергії, витративши всі свої сили на боротьбу проти існування» [4, 137]. Міфологема кола як репрезентант міфосценарію «все спочатку» пронизує більшість текстів Галини Пагутяк. Так, саме з колом асоціюється центральний тонос творів письменниці – Урожай: «Світ Урожа мені бачиться у формі кола. Не можна нічого виносити за його межі». Коло виконує тут захисну, оберегову функцію, відтворюючи давньоукраїнські етнічні міфотрадиції [4, 160].

«виганяє мене з життя» [4, 64], та стихія вогню. «Радісний вогонь» трансформується в «нестерпний жар», в «моторошне нестерпне світло», що знищує «світ <який – Ю. В.> запалав із моєї власної волі. Досі я боялася його, самої себе. Він мене хотів знищити, бо я тамувала в собі інстинкт самовбивці» [4, 186].

Отож, Галина Пагутяк моделює есхатологічний мегаміфосценарій в ірреальних, містичних світах: яви, творчості, артефактів, сну. Ірреальність часопросторових вимірів підкреслюється хтонічно-артефактними, антифактуальними (інфернальними), танатоморфними образами як фоново-енциклопедичної парадигми (наприклад, Сет, Перевізник-Харон), так і етнічної, давньоукраїнської, язичницької (упирі тощо).

Індивідуально-авторськими особливостями реалізації міфосценарію кінця в текстах письменниці є його інтроверсійність (скерованість із зовні до середини, зміщення центра до аніматичного локуса, що спричиняє розщеплення «я», почуття пустки, самотності й ізоляції), профанація сакрального centrum mundi (Урожа), трансформація його в аніматичний топос, об'єктивований синергійними образами хтонічного низу, та «інші виміри», представлені міфологемою-медіатором «дзеркало» та міфологічним хронотопом «задзеркалля». Процес «виросування» внутрішньої порожнечі стає одночасно процесом модифікації міфологеми Раю: у «пустці» знаходиться псевдорай, на пустку перетворюється дім-острів. Провідниками до Раю-симулякра є образи зі світу артефактів (образи-знаки й образи-передвісники потойбіччя, що реконструюють комплементарні парадигми етнічних міфів, зокрема давньоукраїнські – про упирів та біблійні – про всесвітній потоп і апокаліпсис. Ознаками герметизованого часопростору виступають модифіковані образи-медіатори, що припиняють виконувати свої функції: двері й вікна не з'єднують із зовнішнім світом, стіни й дах не захищають, а огорожа «стискає» й руйнує зсередини дім-прихисток.

Есхатологічний міфосценарій вибудовується за допомогою апокаліптичних маркерів: танатоморфних образів, що відтворюють фоново-енциклопедичні й етноміфологічні константи (як-от: медіальні атрибути й медіальні артефакти «міст», «тіні», образи-медіатори між світами живих і мертвих «Перевізник», «ангел смерті», «СЕТ», оніричні й галюциногенні стани). Ключовими кодами дешифровки міфологічного сценарію кінця є оніричний і гідроморфний. Міфосон і «вода» як один із першоелементів буття (останній об'єктивований зокрема міфологемами «всесвітнього потопу», «кораблем») є смисло- й сюжетотвірними в художніх текстах Галини Пагутяк. Особливістю авторського «прочитання» апокаліптичного біблійного міфосценарію через «великий потоп» є трансформація його в мегаміфосценарій «все спочатку», експлікованого етноміфологічним образом-оберегом «коло».

Література

1. Голобородько Я. Ю. Ірраціональні модуси Галини Пагутяк / Я. Ю. Голобородько // Українська література в загальноосвітній школі. – 2012. – № 11. – С. 2-5.
2. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник / В. В. Жайворонок. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.
3. Пагутяк Г. Урізька готика: Роман / Галина Пагутяк. – 2-е вид. – К.: «Дуліби», 2012. – 352 с. – (Склянка крові з льодом).

4. Пагутяк Галина. Записки Білого Пташка. Вибране: Романи та повісті / Галина Пагутяк. – Львів: ЛА «Піраміда», 2013. – 292 с.
5. Харчук Роксана. Одкровення Галини Пагутяк (Галина Пагутяк. Захід сонця в Урожі. – Л., 2007) / Роксана Харчук // Альманах «ЛітАкцент». – К.: Темпора, 2009. – 492 с., іл. – С. 220-222.