

Міністерство науки і освіти України
Карпатський національний університет імені Василя Стефаника
Факультет філології

Кафедра української літератури

ДИПЛОМНА РОБОТА

на здобуття другого (магістерського) рівня вищої освіти
на тему: «Архетип як онтологічна складова в романі Галини Пагутяк
“Путівник розгублених”»

Виконала: студентка 2 курсу,
групи Узмф-21
спеціальності 035 Філологія.

035.01 Українська мова і література

Береза Н. М.

Керівник – к.ф.н., доцент
кафедри української літератури **Залевська О. М.**

Рецензент – к.ф.н., доцент
кафедри української мови **Пена Л. І.**

Івано-Франківськ – 2025 р.

ЗМІСТ

ВСТУП.....

РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Основні теорії міфу та архетипу у світовій науковій думці ХХ ст..

1.2. Поняття «архетипу» в сучасному літературознавстві.....

РОЗДІЛ II. РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК У СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ.....

РОЗДІЛ III. АРХЕТИП ЯК ОНТОЛОГІЧНА СКЛАДОВА У РОМАНІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК «ПУТІВНИК РОЗГУБЛЕНИХ»

3.1. Архетип землі.....

3.2. Архетип шляху.....

3.3. Архетип смерті.....

ВИСНОВКИ.....

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....

ВСТУП

Засадничі орієнтири сучасного літературознавства ХХІ ст. акумулюють полівекторний методологічний підхід до вивчення художнього тексту. Зокрема, архетипний аналіз залишається не достеменно вивченим у сучасній науці про літературу та перманентно активізує увагу літературознавців до даної проблематики.

У ХХ ст. відбувається потужна зацікавленість до поняття «архетипу» не тільки у філології (М. Боткін [77], Є. Мелетинський [44], Н. Фрай [65; 66] та ін.), а й у психології (З. Фройд [68], К. Г. Юнг [73] та ін.), культурології, історії та релігієзнавстві (М. Еліаде [72], Дж. Кемпбелл [26]), етнології та антропології (К. Леві-Строс [39]) тощо. Літературознавців («метачитачів» [див.: 32, 8]) починають цікавити не тільки традиційні закономірності розвитку літературного процесу, а й інтерпретація всебічної, всеосяжної семантики художнього тексту. Нортроп Фрай писав про відкриття нового сцієнтичного досвіду у сфері літературознавства ХХ ст.: «У своїй “Анатомії критики” я зазначав, що літературознавство ввійшло у сферу соціальних наук. Це твердження викликало сильний спротив, бо суперечило усталеним поглядам більшості тодішніх гуманітаріїв [...]. Особисто для мене це просто розкриває у багатьох розуміннях новий терен незнання...» [65, 18].

Творчість сучасної письменниці Галини Пагутяк є недостатньо дослідженою на сьогоднішній день, проте її творчий доробок активно вивчається у сучасному українському літературознавстві. Зокрема, твори письменниці дослідники аналізували у напрямку постмодерністського контексту (О. Поліщук [51], Т. Тебешевська-Качак [59]); герметичності як риси творчого стилю, якій властиві закритість, емоційність, мотиви самотності та відчуження, внутрішня рефлексія тощо (А. В. Артюх [2]);

експлікації художніх творів як єдиного метароману (І. В. Біла [4], І. Тіпер [60]); аналізу «містичної» складової художнього тексту (Я. Голобородько [16], Т. Гребенюк [17], О. С. Вещикова [11], К. Оселедько [46], Т. Тебешевська-Качак [59]); жіночого письма (О. Галета [12], Т. Б. Качак [25], Ю. Курилова [36], В. О. Максимець [42]); екзистенційної проблематики творів (Г. В. Бітківська [5], Г. І. Бокшань [10], О. Корабльова [34], О. Поліщук [51]); міфопоетичного аналізу, а саме пошуку міфологічних образів та сюжетів в художніх текстах (С. Бородіца [6], М. Кірячок [27], Г. Матусяк [43], Н. Ткачик [62]); неоміфологізму (Г. І. Бокшань [7], Н. Д. Чухонцева [70]); архетипної критики (Г. І. Бокшань [8; 9], О. Романенко [56], Т. Яхонтова [76]).

Варто відзначити відсутність монографічних досліджень творчого доробку Галини Пагутяк. Проте на сьогоднішній день існують дисертаційні праці, присвячені творчості письменниці – «Проза Галини Пагутяк: герметичність як домінанта індивідуального стилю» [2] А. В. Артюх (2009), «Метароман Галини Пагутяк: текст і контекст» [4] І. В. Білої (2011), «Неоміфологізм у художній прозі Галини Пагутяк» [7] Г. І. Бокшань (2017), «Наративні стратегії містичного у художньому творі (на матеріалі прози В. Шевчука, Г. Пагутяк, В. Даниленка)» [11] (2017) О. С. Вещикової, «Художні моделі жіночої екзистенції у творчості Галини Пагутяк і Цань Сюе» [42] (2025) В. О. Максимець.

Актуальність магістерської роботи зумовлена потребою у архетипному аналізі роману Г. Пагутяк «Путівник розгублених». До низки підстав, що зумовили звернутись саме до цієї теми, можемо віднести, малодослідженість даного художнього твору, а саме наявність однієї наукової статті («Образ дороги в романах Галини Пагутяк «”Сни Юлії і Германа” і “Путівник розгублених”» [47] Н. Д. Осьмак (2025)) та декількох рецензій («”Єрусалим має оселитися в твоєму серці, а не ковтати тебе жадібно, як Левіафан...”: куди ідуть розгублені» [14] Н. Гармазій (2024), «Література, як спогади про майбутнє» [55] К. Родика (2023)). Така невелика

кількість наукових студій спонукає до глибшого аналізу художнього твору та пошуку нових глибинних сенсів тексту, зокрема, з точки зору архетипної критики.

Об'єктом дослідження є роман Галини Пагутяк «Путівник розгублених».

Предметом дослідження є аналіз функціонування архетипів землі, шляху та смерті як онтологічних складових у романі Галини Пагутяк «Путівник розгублених».

Метою магістерської роботи є спроба аналізу роману Галини Пагутяк «Путівник розгублених» в контексті архетипної критики.

Поставлена мета передбачає розв'язання низки теоретичних та практичних **завдань**:

- окреслити основні теорії міфу та архетипу у світовій науковій думці ХХ ст.;

- визначити поняття «архетипу» в сучасному літературознавстві;

- зробити аналіз рецепції творчості Г. Пагутяк у сучасному літературознавчому дискурсі;

- проаналізувати функціонування архетипів землі, шляху та смерті у романі Г. Пагутяк «Путівник розгублених».

Мета і завдання магістерської роботи детермінують використання таких **методів**: структурно-функціональний (модифікування структури наукового дослідження, функціонального взаємозв'язку усіх елементів), теоретичний (аналіз та опрацювання основної наукової та методичної літератури, виокремлення пріоритетних підходів та принципів до поставлених завдань), культурно-історичний (художній твір в контексті взаємозв'язків із культурно-історичним тлом), психоаналітичний (функціонування архетипів, художніх образів та оприявлення семантики тексту), герменевтичний (встановлення глибинних смислів та філософської проблематики художнього твору).

Наукова новизна. В роботі вперше окреслюються особливості функціонування архетипів землі, шляху та смерті у романі Г. Пагутяк «Путівник розгублених».

Практичне значення результатів магістерської роботи полягає в актуалізації подальшого вивчення роману Галини Пагутяк «Путівник розгублених» в контексті архетипної критики.

Структура магістерської роботи. Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури. Загальний обсяг роботи –

РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Основні теорії міфу та архетипу у світовій науковій думці ХХ ст.

Міфи та архетипи є основою літературних творів на протязі усієї історії людської культури. Кожна історична доба утримує в собі архаїчні архетипні структури, базуючись на колективній, несвідомій пам'яті людства, та певного народу, зокрема. Вони стають невід'ємним джерелом тем, мотивів, сюжетів, образів і жанрів для представників красного письменства. В. Колодій вказує, що звертаючись до міфології та архетипного мислення, «...автор художнього твору актуалізує колективну пам'ять і відкриває свій текст для взаємодії з великим пластом культурної спадщини, передусім словесної (цим же встановлюючи зв'язок із минулим)» [33, 52]. У цьому руслі зазначає О. Слоньовська: «...міфологічне світобачення і сприйняття активно моделюють митці [...] насамперед із тієї причини, що, як виявляється, первісну людину завжди можна знайти в самому собі» [57, 20].

У дослідженні міфу і архетипу в ХХ ст. домінували дві основні школи – це юнгіанська (представлена послідовниками К. Г. Юнга та його теорії архетипів) та ритуальна (заснована на вченні Дж. Фрейзера). Власне, вперше поняття «архетип» та «колективне несвідоме» було вжито швейцарським психоаналітиком і філософом Карлом Гюставом Юнгом у його роботі «Інстинкт і несвідоме» (1919). Вчення дослідника було точкою відліку та детермінувало загальнометодологічне тло для подальших розробок даної площини. К.Г. Юнг аналізує колективне несвідоме та стверджує щодо його незмінності, сталості. Він вказує, що існує певна група особистостей, які можуть діяти та мислити однотипно у зв'язку із колективним модусом буття. Відтак у трактовці К. Г. Юнга архетип – це тип поведінки, яка є універсальною для великої кількості людей. Вчений виокремлює такі

архетипи як Персона (маска, яку одягає людина у соціальному середовищі з метою захисту та впевненості в собі), Тінь (темна сторона людської свідомості), Самість (поєднання свідомого та несвідомого, які іманентно доповнюють одне одного), Аніма (жіноче начало), Анімус (чоловіче начало), Мудрий старий, архетип Матері, архетип Дитини. Л. В. Дербеньова, детально аналізуючи теорію архетипів К. Г. Юнга з літературознавчого кута зору, зазначає, що поряд з основними архетипами, К. Г. Юнг також називає «архетипові фігури» та «класи архетипових трансформацій». Архетиповими трансформаціями є типові міфологічні ситуації, місця, шляхи, засоби. Архетипові фігури пов'язані із розщепленістю психіки людини, її багатоліккістю. Відтак архетиповими фігурами, за К. Г. Юнгом є тінь, маска, еґо (герой), антагоніст (трікстер), Велика матір, тварина, цілитель, дитя, самість [див.: 19, 63]. Дані фігури є традиційними культурними «типами», типовими персонажами «...міфів, фольклору, літератури, релігії у всьому світі» [19, 63]. Загалом, за К. Г. Юнгом, архетип є схемою, що володіє якістю універсальності, всезагальності, що поєднує минуле і теперішнє, загальне і особисте, те що відбулося і те, що потенційно може відбутися [див.: 19, 63].

Великий вплив на розвиток архетипної критики мала ритуальна школа послідовників Дж. Фрейзера. Автор багатотомного видання «Золота гілка. Дослідження магії і релігії» (1890) Дж. Фрейзер, був відомим антропологом та релігієзнавцем, який у своїй фундаментальній праці вперше окреслив еволюцію релігії від магичної картини світу до сучасності. Послідовники видатного антрополога (Ф. Корнфорд, Г. Мюррей, Д. Харрісон, Д. Уестон) не займались розробкою, власне, архетипів, як Карл Гюстов Юнг, проте, зробили величезний внесок у вивчення міфології та ритуалу на матеріалі літературних текстів. Представники «ритуальної» школи сциєнтично віднаходили у художніх творах сліди міфів про богів, ритуальних аспектів ініціації, відьомських культів, циклічності природного світу не тільки на генетичному рівні, а й на структурному та змістовному.

Новим етапом у розвитку архетипної критики були роботи Мод Бодкін, які були орієнтовані на теорію архетипів К. Г. Юнга. Англійська філологиня у своїй відомій роботі «Архетипові образи в поезії: психологічне дослідження уяви» (1934), використовуючи синтез літературознавчого підходу із психологічним, моделює свій метод архетипної критики. Дослідницю насамперед цікавлять архетипові образи у поезії та їх психолого-емоційне підґрунтя. Вона відшукує генетичні зв'язки та шляхи того чи іншого архетипу, перехід певної «архетипної моделі» із одного джерела в наступний, що підтверджує думку про незмінність та постійність архетипів. У своєму дослідженні авторка окреслює такі архетипи як «відродження», «Бог», «диявол», «рай», «пекло», «спасіння», «народження» та ін. Відтак дослідниця активно звертається не тільки до первісного матеріалу, а й до біблійної тематики.

Аналізуючи художній твір з точки зору психології, М. Бодкін допускає цікаве припущення про те, що певні слова утримують у собі семантично архетипове значення, що може свідчити щодо наявності «душі» слова. Так, «червоний» колір буде пов'язаний із архетипом «пекла» та в більшості випадків провокує негативну семантику у свідомості людини. Т. Шадріна, аналізуючи творчий метод вченої, зазначає: «...Бодкін занурюється у проблему підсвідомого досвіду, а саме – проблему його транспортації у твір. З огляду на наукових попередників Мод Бодкін, на праці яких вона спирається, цілком природно, що всі спостереження і висновки базуються [...] на психологічному баченні проблеми» [71, 187].

Американську порівняльно-міфологічну школу було представлено такими видатними дослідниками як М. Еліаде, Дж. Кемпбелл, Н. Фрай та ін. Зокрема, дослідження канадського філолога Нортропа Фрая («Архетипи у літературі» (1951), «Анатомія критицизму: чотири есе» (1957), «Spiritus Mundi: есе про літературу, міф і суспільство» (1976), «Великий код: Біблія і література» (1982), «Міф визволення: роздуми над проблемами Шекспірових комедій» (1983)) були орієнтовані на створення нової сцієнтичної

методології літературознавства. М. Зубрицька зазначає, що архетипний аналіз художнього тексту в середині ХХ ст. критикували за його «вузькість», певну обмеженість. І, власне, дослідження канадського літературознавця зробили величезний внесок у розвиток майбутнього структуралізму, що буде експліковано насамперед у роботах Клода Леві-Стросса [див.: 24, 110].

Нортроп Фрай досліджуючи історію літератури, намагався віднайти іманентний центр літературних сюжетів, первісний міф, «мономіф». У своїй методології вчений орієнтується на напрацювання як аналітичної психології К. Г. Юнга, так і на ритуально-міфологічну школу Дж. Фрейзера і його послідовників. Синтезуючи увесь накопичений досвід архетипної критики та досліджень у галузі міфології, вчений створює свій підхід до інтерпретації архетипу з міфопоетичного кута зору. Важливим є зауваження М. Зубрицької, що у літературній методології існувала авторитетна позиція Дж. Фрейзера, де міф інтерпретувався як частина або відгалуження ритуалу [див.: 24, 109]. Н. Фрай свідчить про синтетичний зв'язок, єдність міфу, архетипу і ритуалу. Власне, у його концепції ритуал розглядається як «корінь» оповіді, міф як оповідь, архетип як значення оповіді [див.: 19, 70].

Найвідомішою роботою Н. Фрая є «Анатомія критицизму: чотири есе», де автор викладає своє методологічне бачення міфу та архетипу. Дослідник класифікує літературні твори із потенційної можливості «героя до дії»: міфічні, казкові, високоімітетичні (герої епосу та трагедії), низькоімітетичні (реалістична література) та іронічні (література ХХ ст.). Аналізуючи дану класифікацію, вчений наголошує на іманентній спорідненості літератури, акцентує на єдиних взаємопов'язаних формулах, що є певними «центрами», від яких будуть відштовхуватись інші літературні сюжети. Власне, одним із таких «центрів», мономіфів був сюжет, коли персонаж вирушає у подорож на зустріч пригодам та новим звершенням. Такий міфічний сюжет був точкою відліку, первинним поштовхом для розвитку літературних тем та мотивів. Л. В. Дербеньова вказує, що згідно його концепції, уся сукупність літературних творів складається в певний «самодостатній літературний

універсум», що створювався на протязі століть людською уявою з тим, щоб опрацювати чужий світ природи у вічні архетипові моделі, які відповідають бажанням і потребам людини [див.: 19, 70].

Архетип та міф як первинні структури людської свідомості нерозривно пов'язані із циклічністю природи. Н. Фрай пише: «у міфології панує ідея колообігу, а саме циклічності пір року і пов'язаного з ними тваринного та рослинного життя» [65, 114]. Саме на «циклічності» наголошував дослідник, зазначаючи, що архетип весни буде корелювати із міфами про народження героїв, їх воскресіння (дифірамбічна та пасторальна поезія); архетип літа буде тісно взаємопов'язаний із ритуалом шлюбу, весілля, архетипом раю та повного тріумфу (комедія, ідилія, роман); архетип осені репрезентує семантику заходу сонця, згасання, старості, що відтворено у міфах про самотність, приреченість героїв (трагедія та елегія); архетип зими акумулює міфи про загибель героїв, хаос, кінець світу (сатира).

Великого значення Нортроп Фрай надавав вивченню саме біблійних сюжетів, тем, мотивів та пошуку їх «генетичних центрів». У своїй ґрунтовній роботі «Великий код: Біблія і література» дослідник намагається «...дослідити Біблію з точки зору літературознавця» [65, 9]. Такий підхід дав можливість філологу проаналізувати Святе письмо у зв'язку з його метафоричністю, складністю мовних засобів, типологічних зіставлень, міфопоетичним підґрунтям. Н. Фрай пише: «Велика частка питань сучасного літературознавства закорінена в герменевтичних студіях Біблії...» [65, 19]. Аналізуючи біблійний текст на міфопоетичному тлі, дослідник намагається віднайти «мономіфи», що були закладені первинним «колективним несвідомим» (міфи про зародження світу, визволення із неволі, всесвітній потоп тощо). Автор також вказує на низку конкретних образів, які постійно повторюються в тексті біблійного писання, що свідчить про «певний об'єднавчий принцип»: «...місто, гора, ріка, сад, дерево, олія, джерело, хліб, вино, наречена, вівця і багато інших» [65, 11]. Відтак Н. Фрай переконує у тому, що архетипні структури та міфопоетичне підґрунтя було основою,

базою для подальших світоглядних орієнтирів людства та його наукової картини світу. «Міфологія [...]»,- пише дослідник, – належить до світу культури й цивілізації, яку людина створила і в якій надалі живе. І як боги є метафорами, що персоніфікують духів природи, так і солярні, зоряні чи вегетативні міфи можуть бути залишками своєрідних первісних форм науки» [65, 72].

Американський дослідник Джозеф Кемпбелл у своїй роботі «Тисячоликий герой» (1949), як і Нортроп Фрай, акцентує увагу на «мономіфі», зазначаючи, що таким міфопоетичним «центром», ядром для усієї історії літератури є міф про «виїзд героя на пошуки пригод». У передмові до своєї праці, автор вказує, що основною метою книги є можливість віднайти деякі істини, таємниці, що причаїлися від нас у біблійних та міфологічних образах та сюжетах, зібравши воєдино різноманітні приклади так, щоб їхня первісна семантика могла вийти на поверхню [див.: 26, 9]. Сама назва книги «Тисячоликий герой» окреслює її інтенцію – герой «мономіфу» є традиційний і зрозумілий для «колективної свідомості», проте, інтерпретований даним персонажем у різних культурах і віруваннях по-різному. Дж. Кемпбелл ставить запитання у своїй книзі: «У чому секрет цієї понадчасової візії? З яких глибин свідомості вона походить? Чому міфи повсюди ті самі, хоч і вбрані у різні шати?» [26, 13].

Автор у своїй ґрунтовній розвідці опирається на аналітичну психологію З. Фрейда та К. Г. Юнга, вказуючи, що міфи і архетипи перманентно перебувають у нашій підсвідомості і спорадично есплікуються на поверхню за допомогою снів і візій. Дж. Кемпбелл вказує, що «архетип» є найдавнішою структурою людської свідомості і саме архетипи були джерелом натхнення для ритуалу і міфу.

Дж. Кемпбелл виокремлює традиційну формулу «мономіфу»: герой намагається залишити своє буденне, звичне життя і відправляється на пошуки невідомого, неймовірного, незнаного; там він проходить певні випробування, зустрічається із фантастичними створіннями і магічними

предметами та обов'язково отримує перемогу; таким чином, він може посприяти своїм рідним та близьким і повертається додому. Відтак формула інтерпретує певне коло – від'їзд героя та його неминуче повернення. Реалізується дана формула за допомогою певних рівнів: I. «Виправа героя», яка поділяється на можливі варіанти: 1. «поклик героя до мандрів» (герой має обов'язково відчувати цей поклик у собі або обставини складаються таким чином, що він вимушений «вирушати»); 2. «відмова від поклику», де герой може відчувати сумніви або небажання вирушати у подорож та подолання перших сумнівів; 3. «допомога надприродних сил» (першим кого може зустріти герой на шляху – це Вищі сили, що нададуть герою чарівний амулет, заступництво чи благословення); 4. «перший поріг», де герой підходить до невідомого кордону (це може бути «далека земля», пустеля, джунглі, невідома печера тощо. Деякі місця охороняються чарівною охороною, часто зловісною, що не пропускає героя); 5). «череву кита», де переходячи поріг, герой може бути поглинений у невідомість. Відтак йому буде надана можливість «відродитись». II. «Ініціація» буде представлена таким чином: 1. «шлях випробувань», що є стадією «очищення Самості»; 2. «зустріч із богинею» чи «Жінка-Спокусниця» – це необов'язковий, проте спорадичний елемент архетипу шляху, де герой у кінці своїх випробувань має духовний або фізичний зв'язок із міфічною богинею; 3. «примирення із батьком» представлено свого роду символічною ініціацією, де картина світу героя змінюється таким чином, що він може зрозуміти Батька, Містагога (фігура наставника, вчителя) та Бога. 4. «апофеоз» та «винагорода у кінці шляху» може бути представлена як фізичний дарунок, так і «духовна благодать». III. «Повернення героя» може бути оприявлено такими варіантами: 1. «відмова від повернення»; 2. «чарівна втеча» (реалізується за умови, що герой отримав певний предмет чи досвід проти волі Вищих сил); 3. «спасіння зовнішніми силами» відбувається за допомогою людей, які знаходяться за «межею», у звичному світі героя; 4. «подолання останнього порогу» представлено, власне, усвідомленням необхідності повернення додому. 5. «володар двох

вимірів» – етап, що є найскладнішим для героя, оскільки відтепер персонаж усвідомлює багатовимірність світу та свій новий досвід. У деяких випадках, отримавши «трансцендентне просвітлення», герой не бачить сенсу у поверненні додому. 6. «вільне життя» – етап, коли персонаж отримує відповідь на запитання: а що відбувається у кінці подорожі? У кінці подорожі найважливішим трофеєм героя є досвід і розуміння, що він є вільним, його Душа може віднайти різні виміри та світи.

Таким чином, Дж. Кемпбелл вимальовує універсальну багаторівневу схему архетипу шляху, що може реалізовуватись в міфах, біблійних та художніх текстах. Даний архетип шляху не буде однаковим для усіх текстів, адже їхня природа та джерело не є іманентно ідентичними, проте запропонована схема реалізується за певними рівнями в багатьох давніх та сучасних творах.

Паралельно з роботами Нортропа Фрая та Джозефа Кемпбелла з'явилися праці видатного релігієзнавця, історика релігії та філософа Мірче Еліаде («Міф про вічне повернення. Архетипи та повторення» (1949), «Образи й символи» (1952), «Аспекти міфу» (1964), «Священне і мирське» (1965)). Роботи дослідника є актуальними в сучасній науковій думці, зокрема, його активно вивчають у історичній, культурологічній, філософській, філологічній галузях.

Роботи Мірче Еліаде мають певний внутрішній зв'язок, адже домінуючим у гносеологічному пошуку вченого було дослідження саме міфу та архетипу, за допомогою яких можливо віднайти спільні риси у розвитку людської культури. Міф та архетип для М. Еліаде є тією ланкою, яка об'єднує минуле та майбутнє, експлікує сталі структури мислення із архаїчних пластів людської свідомості. Зокрема, вченому властивий «різнорідний», поліморфічний релігійний світогляд, він цікавився християнською традицією, релігіями Сходу, буддизмом, ісламським світом. Вагомого значення надавав індійській філософії та картині світу. Релігія для дослідника мала космологічний характер, вона є ієрофанією, тобто проекцією

священного, уособлює зв'язок з Вищими силами. Л. С. Кучинська зазначає, що «...М. Еліаде став космополітом [...]. Впродовж усього свого життя він намагався знайти точки дотику між Західною цивілізацією, багато в чому близькою з іудеохристиянським корінням, таємничим Сходом і навіть архаїчними віруваннями первісних культур. У своєму постійному прагненні дійти до витоків суті цивілізацій» [37, 71].

Одними із центральних категорій у науковій картині світу М. Еліаде належить поняттям часу і простору. Вчений розмежовує сакральний (священний) та профанний (побутовий) простір, а також священний (циклічний) та історичний (лінійний, побутовий) час. Дослідник зазначає, що первісна та сучасна людина сприймає час по-різному. Зокрема, первісна людина усвідомлює себе частиною архаїчного часу, частиною природи, божественного, а сучасна людина – частиною історичного процесу, перебігу лінійного, побутового часу [див.: 19, 73]. Сакральний простір, за М. Еліаде, також має можливість розширюватись та стискатись до певних розмірів. Він може «...стиснутись у малу точку, як євангельське “гірчичне зерно”, що менше усіх зерен, проте, коли виросте буде більше всіх злаків і стане деревом» [72, 14].

М. Еліаде розглядає архетипи як згусток сакрального часу і простору. Архетипи повторюються і експлікують архаїчні структури. Про «повторюваність» архетипів дослідник пише у роботі «Міф про вічне повернення. Архетипи та повторення». На думку вченого, шлях до істинного «повернення» проходить три етапи: 1. усвідомлення фантомності нашого світу, присутності сакрального та божественного в ньому як невід'ємної частини існування; 2. присутність ритуалу в житті людини, через який експлікується можливість наблизитись до сакрального часу і простору (молитва, літургія, духовні практики). Цей другий етап існує для того, щоб символічно «знищити» світ та людське “я” і потім, “відродивши” те і інше, продовжити життя у “новому” Всесвіті, де немає гріху, тобто “історії”, “пам'яті”» [72, 17]; 3. третій крок пов'язаний із важливістю християнства, що

змінити розуміння часу і простору. Зокрема, християнство проголосило можливість спасіння у лінійному, історичному часі. З приходом Христа у земний світ, історичне життя перетворилося в джерело духовності та перестало бути «зачарованим місцем» [див.: 72, 17 – 18]. «Услід за воскресінням Христа “жах часу” змінився пасхальною радістю» [72, 18], – пише дослідник.

Слід зазначити, що поняття «архетип» в роботах М. Еліаде дещо відрізняється від трактовки цього терміна у К. Г. Юнга. Якщо для відомого психоаналітика, архетип – це завперш вміст колективного несвідомого, то для М. Еліаде – це «...позаземні та позачасові прообрази-символи, які є єдиною справжньою реальністю» [72, 360]. Архетипи для М. Еліаде, це основа світобудови, його сакральне тіло, те, що надає речам довговічність та сенс. Так, дослідник виокремлює архетипи сакрального простору і «центру» (храм, священна гора, «центр світу», священне місто), архетип землі, архетип Великої матері, архетип сонця та місяця, архетип світового дерева, архетипи смерті та відродження, архетип води, архетип каменю та інші. Варто зауважити, що для М. Еліаде, архетипи, символи, ритуали є взаємопов'язаними елементами єдиного онтологічного цілого. Це все «...зашифровано в космічних ритмах, і треба лише вміти розшифрувати те, що “віщає” Космос своїми численними способами буття, аби зрозуміти таємницю Життя» [72, 323], – пише М. Еліаде.

Грунтовна сцієнтична роль у вивченні міфу та архетипу належить видатному французькому антропологу, філософу, культурологу, засновнику школи структуралізму, досліднику міфології та фольклору Клоду Леві-Стросу. У своїх роботах («Структурна антропологія» (1958), «Первісне мислення» (1962), «Міфологіки» (1964 – 1971)) вчений опирався на теорію підсвідомого З. Фрейда та теорію архетипів К. Г. Юнга. Проте його цікавить насамперед не релігійне (М. Еліаде), психологічне (К. Г. Юнг) чи літературознавче (М. Боткін, Н. Фрай) оприявлення міфу та архетипу, а власне, внутрішня структура міфу та його логічна екзистенція. Так, автор

акцентує увагу на тому, що незважаючи на величезне розмаїття міфів різних народів світу, усі вони мають спільне ядро, єдиний стрижень та дуже схожі між собою. К. Леві-Строс зазначає, що суть міфу складає не стиль оповіді, не синтаксис, а саме «історія». Звідси, міф – це мова, але мова «високого рівня», де сенс відділяється від мовних одиниць. Відтак дослідник приходиться до висновку: 1). «якщо міфи мають сенс, то його визначено не окремими елементами, що входять до їх складу, а тим способом, яким ці елементи комбінуються» [39, 187]; 2). міф є явищем мовного порядку, він є складовою мови, але «мова» міфу має свої специфічні особливості; 3). дані специфічні властивості перебувають на більш «високому рівні», ніж звичайний рівень мовних засобів, і ці властивості мають складну природу [див.: 39, 187].

К. Леві-Строс використовує лінгвістичний підхід в аналізі міфу. Зокрема, як у лінгвістиці існує поділ на фонемі, морфемі тощо, так і вчений намагається структурно поділити міф на частини. Аналізуючи міф як мовне явище, дослідник виокремлює його найбільш ґрунтовні частини – міфемі. На основі цього, К. Леві-Строс будує певні схеми структур міфічних сюжетів, які можливо «читати» горизонтально (де події передані в хронологічному порядку) та вертикально (де переданий пучок міфем, тобто смислові центри міфу). Відтак К. Леві-Строса цікавить насамперед чітка структура, парадигматика, логічний підрахунок, функціональний підхід у вивченні міфу в антропологічній, етнографічній площині.

Таким чином, розвиток теорії архетипу і міфу в ХХ ст. був закономірним процесом світової наукової думки. Та насамперед дослідження Дж. Фрейзера та К. Г. Юнга стали тією точкою відліку, що породила наступні засадничі орієнтири даного наукового вектора. Вчення К. Г. Юнга про «колективне несвідоме» та його теорія архетипів була найбільш затребувана та відкрила для науковців нові пізнавальні можливості у вивченні міфу та архетипу. І, власне, наступні теорії міфологів, етнографів, психоаналітиків, філософів, релігієзнавців покладали основу в розвитку подальшого літературознавчого гносеологічного пошуку. Дослідження Мод

Боткін та Нортропа Фрая були одні із перших і фундаментальних саме в літературознавчій галузі та на сьогоднішній день є методологічною базою для роботи сучасних філологів.

1.2. Поняття «архетипу» в сучасному літературознавстві

Теоретичне вивчення «архетипу» в сучасній українській науковій думці є недостатньо дослідженим на сьогоднішній день. Як зазначає О. Слоньовська, тільки з середини дев'яностих років ХХ ст. відбулися істотні зрушення даного питання [див.: 57, 5]. В цьому контексті хотілося б зауважити і щодо відсутності повного перекладу на українську мову таких фундаментальних робіт у галузі архетипної критики як «Анатомія критики» Нортропа Фрая та «Архетипові образи в поезії: психологічне дослідження уяви» Мод Боткін.

Що стосується дослідження саме «архетипу» в художньому тексті у сучасному українському літературознавстві, варто відзначити такі монографії, навчальні посібники та дисертаційні дослідження як «Амбівалентність архетипу матері в українській модерній літературі (на матеріалі творчості Лесі Українки, М. Коцюбинського, В. Винниченка та О. Кобилянської)» [3] (2013) Л. М. Базів, «Міф, архетип, традиційний образ в українському інтелектуальному романі 20–30-х рр. ХХ ст.» [13] (2006) Ю. А. Ганошенка, «Архетипи і топоси постмодерністської поезії України та США» [20] (2019) Т. М. Доній, «Печать Каїна: архетип братовбивства в українській літературі» [23] (2006) В. Захарчук, «Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997 – 2007 рр.)» [30] (2010) О. В. Когут, «Архетип відьми в українській літературі ХІХ–ХХ століття» [29] (2017) В. С. Кметь, «Українська поетична свідомість кінця ХХ ст.: трансформація архетипу Великої Матері» [38] (2003) Н. М. Лебединцева, «Ефект амальгами (Міф України в літературі української діаспори 20–50-х років ХХ ст.)» [57] (2016) О. Слоньовської, «Українська народна чарівна казка:

психоаналітичний аспект» [61] (2011) О. М. Тиховської, «Архетипний складник української літератури (аналітичні студії)» [74] (2019) Ж. Янковської та ін.

В контексті теоретичного вивчення «архетипу» як літературознавчого терміну, який активно використовується в українській філологічній науковій думці, вагому роль відіграють такі літературознавчі статті як «Літературний архетип як спосіб пізнання тексту» С. І. Коршунової, «Феномен архетипу: філософський та літературознавчий виміри» О. В. Олійниченко, «Архетип і символ: проблеми визначення та взаємодії», «Поняття архетипу в науковій літературі: генетико-теоретичний аспект» І. В. Процика, «Архетипна критика як важлива методологія сучасного літературознавства» О. Слоньовської, «Архетип як естетична домінанта художнього вираження модусу національної ідентичності в сучасній українській поезії» Т. Урись, «Парадигма фольклорно-літературної архетипності» Ж. Янковської та ін.

Відомо, що універсальна архетипова свідомість є онтологічною, спрямованою на архаїчну пам'ять людства. Традиційно онтологічні складові експлікуються у художньому тексті за допомогою фольклорних елементів, літературних та біблійних джерел, архетипів як основи людської свідомості. Термін «архетип» походить від грецького «arche» (початок) і «typos» (зразок), тобто у дане поняття закладено сенс «першообразу», «прообразу», «первинної форми».

Термін «архетип» тісно взаємопов'язаний із поняттям «онтології», що є філософською наукою про буття, де зустрічаємо спроби сциєнтичного аналізу основ людського існування, буття людини, її існування у світі. Варто зауважити, що поняття «онтологічності» включає у себе матеріальний світ, який оточує людину; буття суб'єктивного, ірреального світу (уявлення, образи, фантазії, інтуїція); буття, що існує незалежно від існування людини (природний світ); соціальне буття (суспільний розвиток людства). У філософській енциклопедії вказано, що наука про буття виникла ще з часів античності. Зокрема, Платон розробляв поняття про «першообраз»,

«первинну форму» і вказував, що дані ментальні форми («ейдоси») споконвічно існують в основі людської психіки та сприйняття навколишнього світу людиною [див.: 64, 450].

Архетип пов'язаний із поняттям «онтологічності», оскільки втілює універсальні уявлення людини про світ, досвід людства загалом, втілює традиційні людські цінності, базові основи світобудови. Тому саме через архетипи та його складові письменники можуть трансформувати свою картину світу, погляди на людину, її духовну природу.

У літературознавчій енциклопедії вказано, що архетип є «своєрідним модусом проявлення прадавніх вірців (абстрагованих від конкретної ситуації ідей) колективного несвідомого, що існують споконвічно і, [...] позначаються на психічній структурі особистості» [40, Т. 1, 96]. І. В. Козлик зазначає, що «архетипний аналіз стосується міфічного й аналогічного рівнів символічного значення. Основні структурні принципи художньої оповіді походять від міфів (словесних наративів)...» [32, 38]. За О. М. Залевською, даний тип аналізу «...відкриває літературознавцям не лише механізми зародження творчості певного автора, не тільки найглибші джерела його образності та семантики текстів, а й механізми естетичної реакції, впливу твору на читача, проникнення авторської свідомості у ті найнедоступніші площини людської психіки...» [22, 422 – 423].

Традиційно виокремлюють два типи архетипів:

- біопсихологічний архетип – традиційні первинні колективні сюжети, мотиви, образи, незмінне «ядро» міфу;
- культурний архетип – сформовані певною культурою, народом, так звані «етноархетипи».

Біопсихологічний архетип є універсальним, базисним поняттям, підсвідомим досвідом людства загалом. Він існує у людській свідомості поза часом і простором, поза соціальними та історичними подіями. До біопсихологічних архетипів будуть належати, до прикладу, архетип народження та смерті, архетип воскресіння, архетип Великої матері, архетип

дитини, архетип мудрого старця, архетип Роду, архетип дороги, архетип втраченого Раю, архетип земних стихій (вогню, води, повітря, землі) та ін.

Культурний архетип («етноархетип», «національний архетип») формується у певній національній культурі під впливом лінійного часу та є відображенням антропологічних чинників певного етносу, народу, що експлікує національну ідентичність. Зокрема, до українських національних архетипів належать архетип родини, архетип землі як священного топосу, архетип дому як сакрального місця, архетип храму, архетип матері (материнський код, що корелює із архетипом Богородиці) та ін.

Ж. Янковська вказує, що найяскравіше етноархетипи реалізовані у фольклорі. Власне, вчена виокремлює «фольклорні архетипи» як складову національно-культурних архетипів [див.: 75, 269 – 267]. Адже література тісно взаємопов'язана із фольклором генетично, він вбудований в національний код імпліцитно та експліцитно. Фольклор утримує у символічній формі певні сакральні знання, духовну скарбницю минулого, хоча і виконує яскраву дидактичну функцію [див.: 19, 39]. З фольклорними архетипами взаємопов'язані архетипні образи (відьма, ліс, мавка, русалка, зла свекруха), рослинні архетипові символи (чарівне зілля, чортополох, верба, тополя, калина), національні архетипові символи (рушник, сорочка), архетипові символи знаряддя праці (граблі, коса, вила) тощо.

Важливо відзначити в сучасному літературознавстві функціонування християнських, біблійних архетипів, які яскраво експліковані у художніх творах. Адже християнські сюжети, мотиви та образи утримують у собі сакральну, глибинну семантику та марковані властивістю «всеосяжності». Зокрема, Нортроп Фрай у своїй ґрунтовній праці «Великий код: Біблія і література» досліджує та типологізує біблійні архетипи, міфи, мотиви та образи. Серед найяскравіших біблійних архетипів можливо виокремити Архетип Бога та диявола, архетип Ангельського чину, архетип Раю та Пекла, архетип Едемського саду, архетип гріхопадіння людини, архетип небесної кари за злодіяння, архетип Богоматері, архетип Софії (мудрості), архетип

Божественного пророка, архетип Апокаліпсису (кінця світу), архетип блудниці, архетип храму, архетип Божественного міста (Єрусалим), архетип Дерева пізнання та ін.

Архетип як культурний феномен володіє певним набором характерних рис:

- онтологічність (архетип утримує семантику колективного підсвідомого та підіймає на поверхню сакральні, буттєві смисли);
- наявність семантичного «ядра»;
- амбівалентність значення (володіє амбівалентними значеннями, наприклад, архетип Батька може бути реалізований у художньому тексті за допомогою семантики «чуйного, дбайливого» батька або холодного, справедливого чи навіть «батька-карателя»);
- бінарність (архетип Матері і архетип дитини, смерті і воскресіння, Раю та пекла, Бога та диявола);
- інтертекстуальність (архетип як «ядро» колективного підсвідомого не існує у межах одного тексту, тому йому властива «варіативність інваріанта» [див.: 35, 3]);

Загалом, слід зазначити щодо семантичної багатозначності терміну «архетип» у зв'язку із його активним вжитком у міждисциплінарному просторі, зокрема у філософії, антропології, психології, соціології, етнології, мовознавстві, літературознавстві тощо. Тому варто наголосити на акцентуації саме літературознавчого понятійно-термінологічного апарату «архетипового спектру». У цьому контексті слід розмежувати кореляцію понять «архетип», «міф», «вічний образ», «символ / архетиповий символ», «архетиповий образ», «архетипова ситуація» (К. Г. Юнг), «архетиповий мотив» (Є. Мелетинський), «фрейм».

Варто зауважити, що поняття «міф» та «архетип» є нерозривно взаємопов'язані та детерміновані єдиними джерелами. Л. В. Дербеньова вказує, що архетип є неподільним «ядром» міфу, онтологічною даністю, ознакою всезагальності [див.: 19, 14]. На це вказує і О. Слоньовська:

«...архетип і міф не тільки споріднені, а й, власне, є одним і тим же явищем із тією посутньою різницею, що архетип – це найдавніший міф, який утратив свою розлогу фабулу, власне, значну за обсягом словесну оболонку, але при цьому зберіг ядро, тому людською підсвідомістю кожен архетип завжди трактується як теоретично вірогідна форма чи первинний мотив» [57, 38]. Щоб усвідомити різницю між міфом і архетипом можливо навести приклад. Так, відомо, що архетип «води» відіграє одне із першочергових значень у Біблійному тексті. Своєю чергою, Н. Фрай наводить приклад оповіді про Всесвітній потоп, якому, на його думку, передує Платонівський міф про Атлантиду, що міг бути підґрунтям та поштовхом для біблійної оповіді. Звідси архетип «води» буде основою, первинною структурою, від якої будуть відштовхуватись різні сюжети та схеми міфів.

Відтак архетип – стрижневе, базове поняття, що закладене у підсвідомості людства. Міф, заснований на архетипному значенні, утримує у собі певну фабулу. Як вказує О. Б. Гладій, у класичному розумінні міф – це стародавні оповіді, зокрема біблійні, античні та інші легенди про походження світу і людства, а також про діяння богів і героїв давнини, здебільшого грецьких або римських. Такі історії зазвичай мають поетичний, наївний і подекуди фантастичний характер [див.: 15, 45 – 46]. За Н. Фраєм існує три типи міфів у літературному тексті: 1) «не витіснений» міф, де чітко окреслюється межа між світом божественним і світом демонічним; обидві сили сприймають людину як засіб у боротьбі між собою. 2). «романтична тенденція», яка подає зразок для наслідування як єдино правильний шлях, до якого веде народна мораль. Такий приклад неодноразово випробуваний у досвіді минулих поколінь і тому сприймається як вартий наслідування. 3). «реалістичний, життєвоподібний конфлікт», у якому міф не визначає сам сюжет, але проявляється на рівні підтексту чи глибинного сенсу. У даному контексті, варто зауважити, що в літературі постмодернізму «міф» відіграє надзвичайно важливу роль, стає своєрідним «способом комунікації» із реципієнтом. Як зазначає Н. Ткачик, у постмодернізмі можна спостерігати

розмивання меж між міфом і мистецтвом, що й обумовлює оприявлення великої кількості міфологізованих художніх текстів. «Беззаперечність актуальності міфології для словесного мистецтва, – пише дослідниця, – пояснюється ще й тим, що міф, будучи феноменом людського мислення, підносить твір на якісно новий рівень розуміння, перетворюючи його на метатекст. Та й у послідовності повертання митців до правічних образів та схем, міфологічних фігур, вкорінених у прасвідомості віддзеркалюється перманентний циклічний процес розвитку культури» [62, 189].

Саме за допомогою міфологічних алюзій, ремінісценцій, мотивів та образів письменники-постмодерністи експлікують зв'язок минулого, теперішнього та майбутнього, онтологічні константи, що є незмінними та вічними у людській картині світу. Звернення до міфології є однією із ключових, базових рис постмодернізму як художнього напрямку мистецтва початку ХХ ст.

Якщо говорити про різницю між архетипом та «вічним образом», то вона є очевидною і перебуває на поверхні сцієнтичного сприйняття. «Вічний образ» – це результат культурного та літературного надбання, що неодноразово повторюється в письменницькому доробку майстрів красного письменства. Особливістю «вічного образу» буде те, що він експлікує семантику «вічних» тем, мотивів, сюжетів, тобто утримує у собі архетипове підґрунтя. Наприклад, «вічний образ» Фауста несе у собі архетипову семантику «договору з Дияволом» та пошуку істини, справжнього знання. Дон Кіхот завжди буде символом довіри Всесвіту, Космосу, невблаганного ідеалізму та щирості. Відтак «вічний образ», створений людством – це літературний персонаж, що володіє стійким набором властивостей символічного значення.

З поняттям «архетип» тісно пов'язане поняття «символу». Адже ці терміни стосуються метафізичного, надчуттєвого сприйняття онтологічної дійсності. У літературознавчій енциклопедії зазначено, що «символ» в перекладі з грецької означає «знак, прикмету» та позначає конкретний образ

або річ, що має багатозначне, часто приховане значення в конкретному контексті твору [див.: 40, Т. 2, 389]. Відомо, що символ є багатозначним, проте семантично послідовним. І. В. Процик у статті «Архетип і символ: проблеми визначення та взаємодії» вказує, що «...важливою рисою архетипу є його амбівалентна природа, що різниться від природи символу, який є багатозначним, і значення якого можуть, але закономірно не вступають у суперечливі зв'язки» [53, 371]. Як приклад, дослідник наводить амбівалентність архетипу Матері, що може утримувати у собі семантику любові, тепла, затишку, турботи, але водночас жорстокості чи холодного ставлення. Архетип води може бути маркований значенням чистоти, очищення, духовного оновлення та водночас відображати некерованість та катастрофізм стихії. Відтак поняття «символу» є вужчим та семантично послідовнішим, ніж «архетип», який з глибин колективного підсвідомого підіймає на поверхню спорадично амбівалентні полівекторні денотати. Прикладом літературного символу може бути, наприклад, «парасоля» отця Антонія у романі Галини Пагутяк «Урізька готика», де даний символ утримує у собі значення «сталості / незмінності» урізького топосу. Отець Антоній надзвичайно піклувався про те, щоб не втратити «парасолю», якій було більше двадцяти років та яка була дорога для нього. Авторка акцентує на тому, що втрата «парасолі» має особливе значення і дана подія не має відбутись, адже «нові» предмети та «нові» люди у селі Уріж маркувались семантикою небезпеки. Даний символ є літературним, а не архетиповим, що діє у конкретному художньому тексті та утримує у собі те символічне значення, яке екстрапольоване у контексті роману.

Проте, в літературознавстві виникають такі поняття як «архетиповий символ» чи «архетипове символічне значення». Наприклад, символ «голуба», як правило, в колективному підсвідомому буде символізувати «звістку, новину». «Чорний колір» традиційно сприймається як колір скорботи, туги, «червоний колір» як колір пристрасті. Тому дані символи набувають архетипового, сакрального значення. Архетип завжди тісно пов'язаний із

символічним значенням окремих речей, образів, які є взаємозалежними та формують своєрідну матрицю.

Відомо, що саме поняття «архетип» має образну структуру, проте не є тотожним поняттю «архетипний образ». Архетип закладений у людській підсвідомості онтологічно, буттєво, він існує як форма мислення, як психічна структура. Натомість «архетипний образ» реалізується у мистецькому дискурсі, має конкретний прояв, відтворення. На це вказував К. Г. Юнг, зазначаючи, що поняття «архетип» часто розуміють невірно, а саме як певні міфологічні образи та сюжети. На цьому акцентує увагу і Л. В. Дербеньова, вказуючи, що «архетип» та «архетипний образ» є відмінними поняттями [див.: 19, 100 – 101]. Так, наприклад архетип Великої Матері може бути реалізований у архетипних образах Богоматері, Діви Марії, архетип Раю пов'язаний із архетипними образами Едему, Саду, архетип Ангельського чину – з образами Ангелів, архетип Батька – з образами голови сім'ї, Боготця, захисника, архетип води – з образами океану, моря, морського чудовиська, русалки тощо. Відтак, архетипний образ – це складна категорія, що утримує у собі певний «код» підсвідомої інформації та є реалізацією, відтворенням «архетипу» у художньому тексті.

Л. В. Дербеньова зазначає, що К. Г. Юнг у своїх роботах акцентував увагу на такому понятті як «архетипова ситуація», що є сюжетною структурою, яка утримує у собі певне семантичне значення і може бути присутня у художньому тексті задля кращого розуміння поведінки героїв-персонажів та відкриття нових глибинних сенсів [див.: 19, 63]. Прикладами архетипової ситуації може бути спір між Богом та дияволом, втеча з дому героя, сварка невістки зі злою свекрухою, викрадення чарівного предмета тощо.

Архетипова ситуація є сюжетною структурою та може бути частиною «архетипового мотиву». Зокрема, термін «архетиповий мотив» був досліджений та розвинутий радянським вченим Є. Мелетинським у роботі «Про літературні архетипи» [44]. За дослідником, архетиповий мотив – це

«...певний мікросюжет [...], що утримує у собі самостійний та достатньо глибинний сенс. [...] В рамках повного сюжету, як правило, відтворено клубок мотивів, їх перетин та об'єднання» [44, 54]. За Є. Мелетинським, існують мотиви чисто міфологічні, які не отримали подальшого розвитку та не стали «архетиповими». Зокрема, архетипові мотиви дослідники розділяють за певними тематичними групами: «мотиви, пов'язані із описами природи, стихій світобудови; мотиви, безпосередньо співвіднесені з циклом людського життя, ключовими моментами та категоріями у житті людини; мотиви, що характеризують місце людини у просторі» [19, 106]. Є. Мелетинський аналізуючи традиційні «архетипові мотиви» зазначає, що їм властиве глибинне взаємопроникнення та одночасно смисловий та функціональний паралелізм. Також визначну роль у функціонуванні архетипових мотивів відіграє «...система двох ходів – дія та протидія: за попаданням у владу демона слідує порятунок від нього, за зникненням дружини – її повернення, за підступною заміною – ідентифікація тощо» [44, 68]. Вчений виокремлює такі відомі архетипові мотиви як попадання у владу демонічної істоти, порятунок від демонічного чудовиська, придбання чудового помічника, мотив соціально-знедоленого героя, викрадення жінки-героїні, лісового блукання, морської подорожі та ін.

О. Слоньовська, аналізуючи термінологію архетипної критики зазначає, що окрім «архетипу» з його складовими компонентами, важливу роль відіграє таке поняття як «фрейм» (від англ. frame «рама», «каркас»). Фрейм – це недосформований, недоутворений архетип, «...мінімальна сукупність ознак, що виражають різні аспекти одного й того ж предмета, уможливають їх сприйняття читачем як єдиного явища, передбачають належне цілісне розуміння» [58, 34]. Дослідниця наводить такі приклади фреймів у художньому тексті як фрейм біженця, втікача, фрейм армії, фрейм «братів по крові» тощо. О. Слоньовська вказує, що фрейм у процесі еволюції може трансформуватися в архетип, проте може й зупинитись у своєму розвитку [див.: 58, 35].

Таким чином, вивчення архетипної критики в сучасній науковій думці є недостатньо дослідженим на сьогоднішній день. Традиційно поняття «архетип» інтерпретується як символічна модель, що утримує у собі певний тематичний матеріал колективного підсвідомого. Виокремлюють два типи архетипів в сучасному літературознавстві – біопсихологічний архетип та культурний (національний) архетип. До понятійно-термінологічного апарату «архетипового спектру» дослідники відносять такі ключові поняття як «архетип», «міф», «вічний образ», «символ / архетиповий символ», «архетиповий образ», «архетипова ситуація» (К. Г. Юнг), «архетиповий мотив» (Є. Мелетинський), «фрейм».

РОЗДІЛ II. РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК У СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

Творчість Галини Пагутяк належить до мистецького напрямку постмодернізму. Деякі дослідники вказують, що витoki творчої манери письменниці були закладені у «химерній прозі» сімдесятих років ХХ ст. [див.: 59, 51]. Н. Ткачик зазначає, що в постмодерністській літературі, зокрема в творчості Г. Пагутяк, простежується синтез химерної прози із магічним реалізмом, фантастикою, зверненням до архетипу і міфу, біблійних сюжетів та мотивів. Такі художні твори перебувають на межі дійсності та ірреального світу, профанного та сакрального, побутового та онтологічного, що підносить художній твір на новий рівень сприйняття реципієнтом [див.: 62, 189].

До специфічних постмодерністських рис творчості Галини Пагутяк Т. Тебешевська-Качак відносить:

- експериментальність прози, різножанровість (письменниця реалізує свій творчий талант у різних жанрах – роман (роман-містерія, роман-екзистенція, роман-утопія, роман-феєрія тощо), повісті (наприклад, «повість-балада»), оповіді тощо);
- проза письменниці являє собою своєрідний «метатекст» із «мандруючими» сюжетами, часо-просторовими координатами та персонажами;
- екзистенційність, містичність, філософічність прози;
- автобіографічність та суб'єктивізм художніх текстів;
- двовимірність, ірраціональність художнього світу;
- «межовість» творчого світу Г. Пагутяк та «межовість» психологічного стану персонажів (герої перебувають у важкому психологічному стані, у екзистенційних «межових ситуаціях», між життям і смертю, що граничить із божевіллям, невротичністю);
- специфічність атмосфери художнього світу, що наділений містичністю, пошуками духовного сенсу;

- сюрреалістичність прози;
- пізнання світу через символи, архетипи, міфи;
- використання прийому «потoku свідомості», що підкреслює інтравертованість авторської моделі світу;
- ствердження абсурдності буття людини та пошук виходу у інший «ірреальний», кращий світ, де людина може віднайти спокій, гармонію, зв'язок із Богом [див.: 59, 51 – 58].

Поряд із фантастичним, ірреальним світом, в основі художньої прози Галини Пагутяк закладена завперш екзистенційна проблематика, адже більшість героїв її художніх творів перебувають у певних екзистенційних «межових ситуаціях», на межі між життям і смертю, намагаються звільнитися від абсурдності буття та віднайти кращий, «новий» світ, де людина буде почувати себе у безпеці. О. Поліщук зазначає, що постмодерністському письму характерні такі риси як фрагментарність, хаотичність, які корелюють із внутрішнім станом відчуження, втрати орієнтирів персонажів [див.: 51, 70]. Зокрема, герої Г. Пагутяк знаходяться у стані тотальної самотності, навіть перебуваючи у соціумі, сімейних чи дружніх стосунках, людина залишається відчуженою, «чужою». Проте специфічною особливістю художньої прози Г. Пагутяк буде зв'язок героїв із Богом, Вищими силами. І саме наявність християнської ідеї в картині світу авторки дає віру людині на зміни, на спасіння в цьому жорстокому світі. Дана інтенція яскраво експлікована в образі отця Антонія у романі «Урізка готика», який завжди вказував своїм прихожанам про те, що шукати відповіді людина повинна «...не у своїй натомленій душі та щораз слабшому духу, а у Святому Письмі, яке оборонить від лукавого й злого» [48, 150].

Варто підкреслити таку вагому рису художнього стилю Г. Пагутяк як «герметичність» художньої прози. А. В. Артюх у дисертаційному дослідженні «Проза Галини Пагутяк: герметичність як домінанта індивідуального стилю» наголошує, що термін «герметизм» існував у італійській поезії 1920–1930 рр., якій властиві замкненість, ускладненість

письма, символізм, глибинний психологізм, філософічність, містичність, ірреальність художньої дійсності [див.: 2]. У творчості Г. Пагутяк «герметизм» експлікований у художніх творах як намагання втечі від реального світу, де панує самотність та відчуженість, у інший, фантастичний, потойбічний вимір, що має свої кордони та часо-просторові координати. Важливо у даному контексті зазначити наявність «урізького тексту» письменниці, де топос села Уріж зустрічається у романі «Урізька готика», повістях «Захід сонця в Урожі», «Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками», «Гірчичне зерно», збірці есе «Село Уріж та його духи». Зокрема, в романі «Урізька готика» письменниця створює ірреальний «герметичний» простір, який відділений від зовнішнього світу, середовища, де часо-просторові координати є застиглими. Авторка акцентує на його закритості і непрохідності для чужинців. Письменниця пише, що Уріж поділявся на верхній і нижній (село Уріж та Винники розмежовує «межа», якою є цвинтар, «сакральне місце», де могли відбуватися таємничі вбивства). У селі знаходився міст, залитий чорною смолою, «...з якої вивітрився увесь дух [...]». Відразу за мостом починався лихий та чужинський світ» [48, 32]. Відтак Г. Пагутяк акцентує, що на границі та поза межами села людину оточує небезпека, ворожі демонічні сили. Тому у даному контексті «герметизм» прози Г. Пагутяк пов'язаний з поняттям «ескапізму» як бажанням утекти від реального світу в фантастичний вимір, але додатково маркований бажанням «сховатися», побороти страх та відчуження.

З поняттям «герметичності» прози Г. Пагутяк нерозривно пов'язане поняття «метароману», адже певні тексти письменниці утворюють «системність», повторюваність мотивів, топосів, локусів, художніх образів. І. В. Біла у дослідженні «Метароман Галини Пагутяк: текст і контекст» вказує на повторюваність таких мотивів у романах письменниці як мотив втечі, мотив втраченого раю, мотив пошуку притулку, мотив пошуку сенсу буття тощо [див.: 4]. Відтак герої Г. Пагутяк встановлюють цілепокладання людської екзистенції – це «пошук». Перебуваючи у стані перманентного

відчуження та усвідомлення абсурдності буття, персонажі намагаються віднайти те важливе та цінне, що стане опорою для них у цьому жорстокому світі. І. В. Біла також зазначає, що Г. Пагутяк у своєму «метаромані» використовує автоінтертекстуальні конструкції, зокрема, повторювальні образи Бога, книги, дитини, kota, лабіринту, провідника тощо [див.: 4].

Засадничі орієнтири творчості Галини Пагутяк акумульовані навколо архаїчних форм та структур, міфологічних образів та сюжетів, що надає прозі письменниці містичності на автентичної неповторності. Твори авторки утримують у собі символізм, сакральність, глибинну семантику текстів. Н. Ткачик зазначає, що «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» [62, 189].

Варто відзначити, що в сучасному літературознавстві акцентують увагу на неоміфологізмі творчості Г. Пагутяк, зокрема, створенні письменницею авторських міфів. Як правило, ці міфологічні структури є повторювальними, мандруючими із тексту в текст, що і підтверджує наявність «метатексту» авторки. Г. Бокшань вказує, що світообраз письменниці «...створюється поєднанням міфологічного і культурно-історичного, духовно-автобіографічного й філософсько-міфологічного, утопічного й антиутопічного дискурсів» [7, 16]. Одним із фундаментальних принципів неоміфологізму дослідниця називає «...транспонування міфологічних образно-мотивних комплексів у художній часопростір» [7, 15]. У цьому напрямку Н. Д. Чухонцева зазначає, що в романах Г. Пагутяк відтворений авторський міф села Уріж, що отримує статус окремого «таємничого» мікросвіту, відділеного від великого світу. Зустрічається також неоміф про вампірів, який кардинально відрізняється від традиційного розуміння даних демонічних істот у фольклорних переказах. Вампіри Галини Пагутяк, що

оприявлені в «урізькому тексті» живуть звичним, традиційним життям, як і всі люди, та дотримуються соціальних рамок, зокрема, спілкуються з односельчанами та ходять до церкви [див.: 70, 92 – 93]. Слід згадати і неоміф про Притулок, який зустрічається у романах «Писар Східних Воріт Притулку» та «Писар Західних Воріт Притулку». Більшість героїв письменниці, перебуваючи у екзистенційних «межових ситуаціях», у стані загостреного страху та відчуження, відшукуючи сенс буття, свого власного «Я», намагаються віднайти Притулок, де не буде перманентного страху та болі існування, де людина отримає спокій та гармонію. Притулок у творчості Г. Пагутяк – це один із найважливіших неоміфологічних топосів пограниччя, в якому зупиняється час і простір, сакральне місце трансцендентного буття. Також одним із автоінтертекстуальних неоміфів є образ лабіриту, підземелля, печери. Так, у романі «Сни Юлії і Германа» підземний лабіринт інтерпретується як порятунок, Притулок від наземного світу. У романі-містерії «Путівник розгублених» герої мандрують карпатською печерою до омріяного міста, що має стати Притулком для героїв, зцілити їх душі.

Архетипний аналіз творчості Галини Пагутяк є недостатньо дослідженим на сьогоднішній день в сучасному українському літературознавстві. Зокрема, зустрічаємо зовсім невелику кількість наукових статей, присвячених даній проблематиці: «Своєрідність художньої реалізації архетипних рис первозданної жінки в повісті Галини Пагутяк “Захід сонця в Урожі”» [див.: 9], «Архетипні риси біографії Каспара Гаузера в казковій повісті Галини Пагутяк “Втеча звірів, або Новий бестіарій”» [див.: 8] Г. Бокшань, «Архетип села у високій та масовій літературі (на матеріалі творів Г. Пагутяк, В. Медвідя, Люко Дашвар)» [див.: 56] О. Романенко, «Художня інтерпретація архетипу “Рай” у збірці Галини Пагутяк “Захід сонця в Урожі”» [див.: 76] Т. Яхонтової. Зокрема, Г. Бокшань у сцієнтичній студії «Своєрідність художньої реалізації архетипних рис первозданної жінки в повісті Галини Пагутяк “Захід сонця в Урожі”» аналізує внутрішній світ героїні, яка намагається віднайти «себе», свою первозданну природу та

ідентичність, перебуваючи у перманентному стані тривоги та відчуження. У статті «Архетипні риси біографії Каспара Гаузера в казковій повісті Галини Пагутяк “Втеча звірів, або Новий бестіарій”» дослідниця акцентує увагу на протиставлені «природа / цивілізація», де виокремлює архетипні риси «шляхетного дикуна», не обтяженого соціальними рамками лицемірства, брехні, байдужості, зловтішання. Навпаки, дитина, яка виросла у підземеллі, без впливу цивілізації, виявляється «іншою», тендітнішою, добрішою, уважнішою, природнішою. І сама Г. Пагутяк роздумує над питанням: скільки людського у нас залишилося та чи присутній той Каспер усередині нас? У студії «Архетип села у високій та масовій літературі (на матеріалі творів Г. Пагутяк, В. Медвідя, Люко Дашвар)» О. Романенко окреслює топос села Уріж як певний «психічний архетип» [56, 17], що водночас має точні географічні координати, проте наділений таємничістю, містичністю, закритістю, певною «герметичністю», експлікацією бінарної опозиції «свій / чужий». Цікавим є зауваження дослідниці щодо циклічності часу в селі Уріж, де події є кармічними, повторюваними, незмінними [див.: 56, 18]. Т. Яхонтова у роботі «Художня інтерпретація архетипу “Рай” у збірці Галини Пагутяк “Захід сонця в Урожі”» розглядає архетиповий мотив втраченого Раю на матеріалі збірки «Захід сонця в Урожі». Авторка зауважує, що герої Г. Пагутяк, усвідомлюючи несправедливість та жорстокість соціального середовища, намагаються відшукати «втрачений Рай». Дана концепція експлікована в образі «саду», куди намагаються потрапити герої (повість «Потрапити в сад», «Видіння Орфея»). Протилежним локусом «Раю» із негативною конотацією Т. Яхонтова називає образ зруйнованої церкви у творі «Двісті років тому в Урожі», де зустрічається нівелювання сакральних цінностей [див.: 76, 249 – 252]. Слід зауважити, що в романі «Урізька готика» образ церкви, навпаки, утримує семантику безпеки та теплоти, куди тягнуться герої для захисту та порятунку.

Таким чином, варто зазначити, що творчість Г. Пагутяк є малодослідженою на сьогоднішній день, про що свідчить відсутність

монографічних досліджень творчого доробку авторки. Дисертаційні дослідження та окремі наукові студії присвячені завперш аналізу художнього стилю та прози Г. Пагутяк у контексті постмодерністського письма, «герметичності» творів, системності художніх текстів, що формують своєрідний «метароман», екзистенційної проблематики творів, міфопоетичного аналізу та архетипної критики. Особливої уваги заслуговують новітні твори Г. Пагутяк, що є малодослідженими та потребують більш глибокого літературознавчого аналізу.

РОЗДІЛ III. АРХЕТИП ЯК ОНТОЛОГІЧНА СКЛАДОВА У РОМАНІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК «ПУТІВНИК РОЗГУБЛЕНИХ»

3.1. Архетип землі

Архетип землі є «національним архетипом» («етноархетипом»), який закладений в підсвідомості людства загалом та есплікується в ментальності кожного народу в варіативній інтерпретації. Зокрема, в ментальності українського народу архетип землі є антропологічним чинником національної ідентичності, єдності українського народу, без якого унеможлиблюється існування індивіда. І в історії української літератури, яка тісно пов'язана із загальноісторичним розвитком української держави, архетип землі традиційно відігравав першочергове значення.

Слід зауважити, що у епоху постмодернізму, на початку ХХІ ст. архетип землі набуває семантичної варіативності, зокрема, його сакральне значення нівелюється, набуває нових рис і значень. «Рідна земля» у контексті постмодернізму може бути представлена не тільки як «місце сили», а й ворожий простір, інфернальне середовище, де герої відчувають небезпеку, страх, відчуження.

Дана спорадична тенденція була закладена у світовій літературі ще на зламі ХІХ – ХХ ст., коли письменники-модерністи відтворювали трагічно-есхатологічне світосприйняття дійсності. Надалі в середині ХХ ст. представники теорії екзистенціалізму (А. Камю, Ж. П. Сартр та ін.) екстраполювали докази абсурдності людського буття, бажання «вийти» із гри, вирватися із «чорного простору». Письменники ХХ ст. намагалися знайти вихід із складної екзистенційної ситуації, де «смерть» могла бути порятунком від абсурдності буття.

В українській літературі архетип землі завжди відігравав ключову роль, утримував символічне, сакральне значення. Українська земля традиційно в

національній літературі була центром Всесвіту, святилищем Роду, де живуть духи предків. Доволі часто українські письменники у своїх творах відтворювали схему «рідний топос» – «вихід» – «смерть». Тобто вихід із рідної землі інтерпретувався як символічна смерть.

У прозі Галини Пагутяк архетип землі представлений ёмко та варіативно. Власне, варто згадати «урізький текст», якому властиві значення закритості та непрохідності художнього простору. Село Уріж відокремлювала границя, перейти яку герої не могли, адже сприймали усе «чуже» як небезпечне. Дана бінарна опозиція «свій / чужий» відіграє основну роль в «урізькому тексті».

Та слід зауважити, що в художній творчості Галини Пагутяк архетип землі відіграє й інше значення. Зокрема, у романах «Гіркі землі», «Писар Східних Воріт Притулку», «Писар Західних Воріт Притулку», «Путівник розгублених» архетип землі нівелюється, набуває рис «ворожого простору». У центрі оповіді постає герой, який усіма силами хоче вирватися із рідного топосу та віднайти Притулок. Зокрема, у щоденнику роздумів Галина Пагутяк описувала сучасний стан топосу міста та сприйняття його людиною XXI століття таким чином: «Місто брудне й зруйноване, де живі торгують вбогими харчами, і все місто – це великий базар. Повсюди лежать мертві, на яких ніхто вже не звертає уваги. Єдиний шанс вирватися звідси, це мати квиток на потяг, який йде невідомо куди, головне, що подалі» [50, 340]. Відтак, на думку Г. Пагутяк, у семантичне поле сучасного мегаполісу потрапляє значення «бруд», «руйнації», «вбогості», «смерті». І єдиним виходом для людини, яка живе у сучасній цивілізації є «втеча». Відбувається трансформація традиційної схеми «рідний топос» – «вихід» – «смерть» у «рідний топос» – «вихід» – «життя».

У романі «Путівник розгублених» зустрічаємо бінарну опозицію «рідна земля» / «чужий простір». Як відомо, земля в міфах народів світу та архаїчній свідомості інтерпретувалась як вичленення хаосу, початок світопорядку [19, 340]. Проте в романі рідний топос маркований семантикою війни, смерті,

жаху, відчаю. Рідна земля постає місцем, де людина відчуває себе в небезпеці: «Ось Марія, яка лежить в крові чоловіка і сина, руки і ноги в неї зв'язані, рот заткнутий кляпом, вона намагається відкотитись у темряву... Ось Йона, з раною в нозі, що не перестає кровити, у важкій від болота шинелі, заповз до печери в Карпатських горах» [49, 108]. Герої роману відчувають крайню межу небезпеки фізично та духовно, мріють про духовне очищення, можливість допомоги Вищих сил.

Варто зауважити, що художній час і простір в романі є міфологізованими, що відповідає жанру роману-містерії. Герої знаходяться у стані марення, між «життям» і «смертю», відбувається не розрізнення дійсності. Персонажі, перебуваючи у складній екзистенційній ситуації, намагаються зрозуміти своє місце перебування: «Зараз вона в підземному царстві, а на горі лютує буря людської ненависті, і понад тим усім небо – то є третій світ» [49, 128]. Так, у романі подано триєдину модель Всесвіту (Пекло, Земля, Рай). Марії та Йоні потрібно пройти «випробування», щоб потрапити до земного Раю крізь пекло та людські перепони. Герої йдуть таємною печерою через Карпатські гори в Святе місто Єрусалим.

Часо-просторові координати художнього твору не відповідають лінійному часу та профанному простору. М. Еліаде зазначає, що за допомогою сакрального часу сучасна людина може наблизитись до божественного, за «одну секунду» пережити «вічність». Такий час не є лінійним, він не рухається, не «тече», він як певний згусток є онтологічним. Сакральний час може розширюватись та зменшуватись, тому герой міфу за декілька секунд взмозі повернутися додому чи за декілька днів зробити «нездійсненні» подвиги. І наблизитись до цієї «вічності» сучасній людині можна за допомогою божественних ритуалів, а саме молитви, духовних практик, адже в той момент людина перебуває в іншому вимірі, де діє сакральний час [див.: 72, 14].

Час в романі поданий як циклічний (вічний) час, а простір тяжіє до сакрального. Герої із лінійного часу та профанного простору мають

здійснити перехід у сакральний простір та циклічний час. Та незважаючи, на нерозрізненість «сну» і «дійсності» в художньому творі, авторка зауважує, що події відбуваються на початку ХХ століття під час війни: «У двадцятому столітті люди більше не чекають Месію. Тепер кожен спасається сам, як може» [49, 111].

На початку роману герої опиняються на єврейському цвинтарі, адже Йона повинен попроситися перед мандрівкою із дружиною та батьком. Галина Пагутяк протиставляє двох героїв, друзів дитинства Марію та Йону: «Марія – багачка, православна, а Йона – вбогий єврей, що невідомо з чого живе» [49, 114]. Проте героїв об'єднує спільне горе – втрата рідних та близьких. Йона втратив двох дітей, що вчаділи в хаті й дружину, яка повісилася з горя на грушці коло цвинтаря, Марія – чоловіка та сина, яких вбили бандити. Перебування на єврейському кладовищі – останнє прощання героїв із минулим. Як відомо, «кладовище» – межовий простір, символічне місце між життям і смертю. Марії страшно перебувати тут, їй привиджується образ «чорного павука», що поглинає Йону: «На якусь мить жінці здається, що на спині Йони сидить величезний павук і керує його рухами, настільки думки в нього далекі від того світу, що залишився за межею цвинтаря» [49, 115]. Відтак герої долають «перехід» із рідного топосу через кладовище, печеру в Карпатських горах до Єрусалиму.

Варто зауважити, що в романі рідний топос перебуває у «вогні», рідна хата «горить». За Н. Фраєм, вогонь символізує апокаліптичну семантику та знищує усе живе у цьому світі [див.: 66, 121]. У романі семантика «вогню» тісно пов'язана із переходом «осені» до «зими», адже рідна Калинівка горить «у снігу». Події у творі відбуваються пізньої восени, коли починається перший сніг. Семантика «снігу» й «холоду» відповідає категоріям старості, хвороби, ночі, гріху, смерті та співвідноситься із категорією «зла» [див.: 19, 369].

Якщо «рідна земля» в романі відтворює семантику «Низу», то Єрусалим відповідає поняттю «Верху». Дана бінарна опозиція «Верх / Низ»

корелює із циклічністю пір року. Єрусалим, на відміну від Калинівки, ототожнюється із семантикою «літа», тобто теплоти, цвітіння, родючості («Марія, як уміла, змалювала розпечений білий пісок, в якому грузли по кісточки її сандалі, що вона їх купила в Єрусалимі, і як дихало море в спину» [49, 145]; «Внизу – рожевий і золотий Єрусалим у вранішній імлі. Марія вперше бачить його таким і не впізнає» [49, 223]). Так, Єрусалим пов'язаний насамперед із значенням «теплоти», де людина відчуває себе «комфортно», «затишно», «спокійно». Галина Пагутяк порівнює Єрусалим із Притулком: «Доля, війна, зрада, буря вигнали їх з рідних сіл і привели врешті в Єрусалим, місто на семи горбах, останній притулок, бо всі дороги з Єрусалиму ведуть в нікуди» [49, 222]. І герої йдуть в Єрусалим, у свою «останню подорож», щоб залишити там своє «минуле». Зокрема, Йона надіється «відпустити» душі своїх померлих дітей в Святому місці; Юсуф чекає, коли Господь забере його душу; Марія окрилена думкою про можливість залишитись в Єрусалимі. У «розгублених» героїв архетип шляху спрямований в один кінець, без «повернення додому». Як відомо, схема обряду ініціації складається із «архетипу шляху» (герой покидає рідний топос); «символічної смерті» (герой зіткається із обставинами, які повністю змінюють його «картину світу»); «подорожі героя»; «повернення додому» [див.: 19, 321]. Г. Пагутяк в романі порушує традиційну схему обряду ініціації. Зокрема, подія «повернення додому» не має відбутися, адже «путівник» героїв спрямований в один кінець.

Перед входом до Єрусалиму, Марії наснився сон, де вона протиставляє два топоси – Калинівку та Єрусалим. Вона бачить себе у вісні, а саме як вона пряде величезну хмару над Калинівкою, зіткану із попелу, крові і сліз. А над Єрусалимом, навпаки, «...рожевіє небо. Розвиднюється» [49, 222]. Так, Єрусалим сприймається в романі як центр Світобудови, сакральне місце, де панує циклічний час та сакральний простір.

Марію перед входом до Єрусалиму охоплює відчуття дитячої радості, вона асоціює себе із птахою: «Її охоплює почуття дитячої радості перед

незвіданим. Якби ще стати невидимою і літати, мов птаха, куди заманеться» [49, 223]. Відомо, що здавна символіка птахів у культурах різних народів світу пов'язана із семантикою зв'язку неба та землі, а саме характеризується одухотворенням, є символом духу. Не дивно, що Марія відчуває себе «птахою» саме у центрі Світобудови, «сакральному центрі», де присутній посилений зв'язок неба і землі.

Галина Пагутяк в романі порівнює «буденний» (профанний) і «сакральний» Єрусалим: «Та, зрештою, ні Марія, ні Йона, ні Юсуф не хотіли бачити буденного Єрусалиму, тобто якого-небудь, що розбив би їхні сподівання і притлумив сакральне світло, яким наділили його люди» [49, 223]. Це підтверджує думку про те, що Вічне місто, центр Світобудови знаходиться усередині нас, і саме людське світосприйняття наділяє його сакральними властивостями.

Коли герої опиняються перед своєю «мрією», при вході у Єрусалим, місто виявляється зачиненим, «...двері позамикані, а вулиці порожні» [49, 223]. Герої поставлені перед «випробуванням», адже «заповітна мрія» не може бути здійснена поза перешкодами та труднощами. Старий монах Юсуф роздумує над тим, що вони не зустріли «...ні птахів, ні ослів, ні верблюдов, ні мулів. Усі вікна зачинені віконцями, всі двері замкнуті, але це не дивно [...]. Дивно, що простір якийсь викривлений, контури розмиті» [49, 224]. У романі вікна, двері та брами постають певним кордоном між світом хаосу та «сакральним простором». Зокрема, «зачинене вікно» дозволяє побачити та почути хаос, але не дає йому проникнути в космос [див.: 19, 354]. Відтак герої опиняються на кордоні двох світів та повинні віднайти «ключ» до «сакрального простору».

Картина світу героїв є міфологізована, адже вони усі земні події пояснюють втручанням Вищих сил. Усіх трьох героїв об'єднує глибока віра в Бога, яка надає надприродних сил трьом людям похилого віку добратися пішки до Святої землі. Так, першим потрапляє до Єрусалиму Йона – солдат з пораненою ногою, яка досі кровоточить. Саме віра у надприродні сили та

бажання «відпустити» душі померлих дітей дає можливість старому чоловікові, віднайти шлях до центру Світобудови. Він «...черпав свою любов з джерела і джерелом був Єрусалим» [49, 225]. Розум героя не знав куди йому йти, проте віра у Вищі сили повела його крізь «перехід», своєрідну «ініціацію». Проходячи крізь темний тунель, який нагадує «гробівець», Йона «помирає» і «воскресає», «...прямуючи до світла» [49, 227]. Опиняючись у Єрусалимі, герой одразу поринає у атмосферу «тепла». Саме семантика «теплоти» відіграє першочергову роль у топосі Єрусалиму: «Його огорнуло тепло, і спершу він не відчував нічого, крім присутності сонця, яке повисло над Єршалаїмом» [49, 227]. Таким чином, Йона проходить певну «ініціацію» на шляху до заповітного Єрусалиму, що пов'язано із сакральними категоріями символічної «смерті» та «воскресіння». Адже, як вказує Н. Фрай, «у божественному світі центральним процесом чи рухом є смерть і відродження або зникнення і повернення...» [66, 130].

Увійшовши у Єрусалим, Йона, завмерши, чекає знаку від Вищих сил. І таким знаком є бджола, що сідає на його щоку. Герой сприймає бджолу як останню звістку від дружини Дебори. Бджола стає символом прощання із минулим, адже той хто має крила, може легко потрапити у Святе місто.

Єрусалим в романі поданий як «скам'яніле» місто: «Кам'яне чи навіть скам'яніле місто [...]. Місто, де моляться і плачуть, радіють і живуть. Місто, де просять, а не віддають. Місто, яке потонуло в камені» [49, 227]. Юсуф роздумує над тим, що «наріжний камінь» є неподільним. І дана семантика «каменю» асоціюється із поняттям «вічності», підкреслює сакральність стародавнього міста. Поняття «вічності» асоціюється із функціонуванням «сакрального» часу в художньому тексті. Якщо в Калинівці час протікає лінійно (події відбуваються пізньої восени, коли випав перший сніг, тобто зустрічаємо перехід від осені до зими), то в Єрусалимі час зупиняється: «Востаннє він рив окопи ще восени, а що зараз? Літо? Осінь? Зима?» [49, 230].

В Єрусалимі подана символічна битва «темних» і «світлих» сил. Увійшовши у Святе місто, Йона зіткається із величезним «чорним стовпом», який несе за собою смерть: «...потвора з руками й ногами, вся чорна, навіть в чорній одежі» [49, 230]. Семантика чорного кольору проектує страх і хаос: «Йона заціпенів, тільки в голові у нього заметушилось, як пташка в клітці, думка – Зло. Зло. Зло» [49, 230]. Поява нечистої сили у сакральному центрі свідчить про баланс світлих та темних сил, адже темні, інфернальні сили також є витвором Господа і мають право на існування.

Подолання інфернальної сили в романі пов'язано із мотивом «музики». Г. Пагутяк у щоденнику-роздумів «Кожен день – інший» вказує, що «високе мистецтво рятує людину від деградації [...]. Причина, мабуть, у гармонії, якою це мистецтво наповнює свідомість [...]. Це зло воює з усім, а добро завойовує прихильність» [50, 365 – 366]. Так, Йона зустрічає музиканта в Єрусалимі, «...який мав віру, більшу, ніж у нього» [49, 228]. Коли музикант починає грати, зі шпарин стіни храму вилітають листи прочан і утворюється білий стовп, який вступає у бій із чорним. У романі утверджується інтенція про те, що «мистецтво» та щира віра у Бога долає інфернальні сили.

Юсуф також проходить «випробування» у Єрусалимі. Старий дєрвіш мріяв станцювати свій останній танець у Святому місті і віддати душу Всевишньому. Юсуф прийшов у кам'яне місто, щоб «...вклонитися каменю, з якого почався світ» [49, 232]. Проте люди заставляють монаха кинути камінь у чесну жінку, яка шукала справедливості та яку оклеветали блудницею. Для монаха дане випробування є складним та він виносить вирок не жінці, а людям: «Хто з вас без гріха, хай кине в неї каменем!» [49, 233]. Доля жінки з дитиною залишилась невідомою для Юсуфа. Авторка описує відхід старого монаха на небо: «Він перетворився на темне кільце й піднявся угору. І тоді Юсуф побачив світло, бо сам став світлом» [49, 234].

Марія, увійшовши у Єрусалим, проходить випробування «вірою». Вона твердо переконана, що «...це і є її дім» [49, 234]. Марія відчуває, що саме тут, у центрі Світобудови, вона перебуватиме вдома. Проте Єрусалим зустрічає її

холодно, героїня блукає вуличками міста, відчуває себе самотньою і втомленою. Єдине місце, яке вона впізнає серед кам'яних будинків – це лікарня для одержимих, де її колись зачинили через надмірну релігійність. Господь випробовує Марію відчаєм, і вона, зневірившись, роздумує, що саме там, у лікарні для божевільних, їй і місце. Героїня відчуває сором, згадує свої помилки, образи. Біль усього її життя поглинає Марію величезним чорним стовпом. Вона намагається боротися із собою: «Якісь тіні намагались забалакати до неї, але вона затулила вуха» [49, 234]. Героїня в думках огортає себе у біле полотно і намагається відгородитись від абсурдного світу. Час у Єрусалимі циклічний, а не лінійний, тому Марія не знає скільки тривав цей стан: «...годину? день? вічність?» [49, 235]. Героїню рятує музика, вона чує спів музиканта і засинає.

Так само, як Йона, Марія проходить «випробування», «ініціацію», перехід від одного стану до іншого. Адже не кожен може увійти до Святого міста і залишитись там. У своєму «випробуванні» Єрусалимом, Марія виконує місію, яку не встиг завершити Юсуф – врятувати жінку з маленькою дитиною. Марія посеред ночі звільняє матір з дитиною та зізнається, що старий монах нарешті віддав життя Господу. Зробивши добру справу, витерши сльози матері, обігрівши дві безневинні душі, Марія відчуває себе потрібною, відчуває себе вдома.

Таким чином, архетип землі оприявлений в романі крізь бінарну опозицію «свій / чужий». Відбувається трансформація традиційної схеми «рідний топос» – «вихід» – «смерть» у «рідний топос» – «вихід» – «життя». «Рідна земля» в романі відтворює семантику «низу» («пекла»), що марковано значеннями смерті, війни, болю, втрати, самотності тощо. Натомість Єрусалим постає як центр Світобудови та асоціюється із поняттям «Раю», тобто тепла, затишку, захищеності. Герої роману із лінійного часу та профанного простору мають здійснити перехід у сакральний простір та циклічний час. Їм потрібно пройти «випробування», своєрідну «ініціацію», щоб потрапити до земного Раю крізь пекло та людські перепони.

3.2. Архетип шляху

В романі Г. Пагутяк «Путівник розгублених» архетип шляху відіграє визначну роль, оскільки є сюжетотвірним. Сама назва роману утримує семантичне значення «путівника», що корелює із семантикою «шляху». Фабула роману розгортається крізь архетип шляху героїв.

Художній твір починається своєрідним «путівником», де Г. Пагутяк чітко вказує хто мандрує («Марія, Петрова жінка, з Калинівки коло Острополя. Йона, син Іцка і Ривки, з Острополя, що на Поділлі. Юсуф, старий дервіш, із села в Албанських горах» [49, 108]) та куди мандрують («До Святого міста Єрусалиму» [49, 108]). Герої намагаються вирватися із абсурдності буття, яке поглинає людину у коло війни, смерті, зради, страху. Н. Д. Осьмак зазначає, що шлях для героїв – це можливість пізнати себе, спокутати свої гріхи, подолати внутрішні суперечності, адже кожен персонаж роману переживає свою власну трагедію та бажає отримати духовне очищення [див.: 47, 502].

Архетип шляху героїв роману (Марії, Йони та Юсуфа) – це не шлях по горизонталі, а шлях по вертикалі: «рідний топос» – «шлях» – «духовне очищення». Духовне оновлення героїв унеможлиблюється поза архетипом шляху. Увесь художній твір герої прямують сакральною дорогою до своєї заповітної мрії – знайти Притулок та духовно очиститись. Перебуваючи у рідному топосі, герої страждають, відчують себе у «полоні», «рабстві». Так, Марія говорить: «Я вийшла з Вавилонського полону і йду туди, де ніхто не буде зв'язувати мені руки» [49, 134]. Відтак архетип шляху відтворює проекцію «виходу з полону». «Полон» Марії корелює із біблійною історією про завоювання Вавилонською імперією ізраїльського народу.

Як відомо, Йона та Юсуф вперше здійснюють подорож до Єрусалиму. Для Марії – це друга подорож, перша з якої залишила глибоку рану в її серці. Коли Марія згадує свою першу подорож до Єрусалиму, природна стихія

корелює із її психологічним станом: «Марія йшла, її білу хустку було видно здалеку. На небі з'явилися передосінні хмари, налиті свинцевою мрякою...» [49, 123]. Постаць Марії уособлює «білий» колір, який традиційно асоціюється із чистотою, світлими силами, духовним очищенням. Образ героїні увиразнюється на фоні грозових осінніх хмар. Такий складний психологічний стан Марії пов'язаний із тим, що перша поїздка до Єрусалиму завершилась осудом і великою втратою. Справа полягає у тому, що вона хотіла залишитись у Святому місті, була одержима цією ідеєю та героїню вимушено зачиняють у психіатричній лікарні в Єрусалимі. Чоловік Марії та односельчани засуджують її, адже вони перебувають у буттєвому, профанному вимірі, а Марія йде своїм шляхом крізь «випробування» по вертикалі «вверх». Натомість «велика втрата» пов'язана із втратою дванадцяти вуликів з бджолами, подарованими їй батьком. Поки Марія перебувала у першій подорожі, її рідна сестра із заздрості знищила вулики. Марія не сумує за прибутком (адже вона саме за медові гроші поїхала в Єрусалим), її бентежить смерть бджіл: «Не треба було покидати бджіл, – сказала собі Марія [...]. Окреслила для себе причину невимовного жалю, що гнітив її, відколи вона повернулася з Єрусалиму» [49, 123 – 124]. Марія уособлює у собі християнську картину світу, яка є символічною та христоцентричною. Героїня називає дванадцять вуликів в честь дванадцяти апостолів. Як відомо, число дванадцять є сакральним та неодноразово зустрічається у Святому письмі (наприклад, дванадцять апостолів, дванадцять колін Ізраїлю, дванадцять синів Якова тощо).

Перший шлях Марії сповнений втратою, адже вулики з бджолами були її єдиною радістю у житті. Тому героїня карає себе за поїздку, що викликала смерть бджіл, осуд зі сторони чоловіка та односельчан. Навіть рідна сестра Марії – чорниця засуджує її: «Я тепер думаю, що то біс міг тебе спокушати... Вони такі хитрі» [49, 132].

Так, перша поїздка Марії відтворює бінарну опозицію «кара / випробування». Антагоністи Марії свято переконують її у «карі небесній»,

проте Галина Пагутяк дає зрозуміти читачеві, що кожен шлях по вертикалі буде сповнений втрат та випробувань. Сама Марія сприймає свою першу подорож як гріх, за який Господь наслав на неї осуд односельчан та загибель бджіл. Коли Марію рятує Йона із «палаючої хати», вона усвідомлює, що Господь не карає, а випробовує. Героїня переусвідомлює архетип шляху та зважується на нову подорож. Марія погоджується піти з Йоною знову у Святе місто, адже вона вірила йому більше, ніж собі: «Йона сказав: “Йди до мене!”, отже треба його послухати. Він знає, як ліпше» [49, 111]. Марія шкодує про те, що колись батько не віддав її за Йону, адже їх єднало дещо більше, ніж шлюб – «срібна нитка». Г. Пагутяк акцентує на символі «срібної нитки», яка поєднувала друзів дитинства та ніколи не обривалась. Цей символ свідчить про духовний зв'язок героїв.

Шлях Марії та Йони до Єрусалиму пролягає крізь такі локуси: «палаюча хата в Калинівці» – «іудейське кладовище» (місце прощання Йони з Деборою та батьком) – «печера в Карпатських горах з чарівним озером» – «топос Єрусалиму». Таким чином, герої мають пройти випробування, своєрідну «ініціацію», перехід від духовної смерті до духовного очищення.

Печера в Карпатських горах, крізь яку прямують герої, порівнюється із чудовиськом – Левіафаном, який зустрічається у Святому письмі. Так, Йона каже Марії: «Ми в череві Левіафана, тому треба підкоритись йому...» [49, 145]. Дана ідея Йони підтверджує нерозрізненість реальної дійсності у художньому творі, адже герої знаходяться у стані «між життям і смертю».

Стан героїв «між життям і смертю» корелює в романі із біблійною історією про пророка Йону, який не дотримався обіцянки Господу та був поглинутий рибою-чудовиськом. Проте Господь помилував пророка, який усвідомив свій гріх. Йона – герой роману «Путівник розгублених», порівнює себе та Марію із біблійною історією та усвідомлює, що чудовисько «викине» їх на землю, коли буде необхідно.

Йдучи крізь печеру в Карпатських горах, Марія та Йона натрапляють на величезне озеро, «...яке простягалось у чорноту» [49, 164]. Це викликає

страх та розгубленість у героїв, адже вони не знають як переправитись через озеро. Розгублені герої споглядають страхітливий міст, проте не наважуються скористатися ним. За Н. Фраєм, вода як природна структура може належати до «підземного світу», експлікуючи стан хаосу та прояв інфернальних сил. Прикладом такого стану є архетипна ситуація, коли тіло померлого переправляється через воду [див.: 66, 121].

Печера в Карпатських горах є своєрідною «ініціацією», випробуванням героїв, які повинні подолати труднощі, щоб досягти своєї мети та знайти духовне оновлення. Герої усвідомлюють ілюзорність часу і простору в печері, нерозрізненість сну і дійсності. Так, Марія роздумує: «На неї часом напливало усвідомлення того, що вона є. В цьому часі і просторі, прикріпленому тоненькою ниточкою до неба і землі, щоб її втримати, бо вона для чогось потрібна» [49, 163]. Проте Г. Пагутяк акцентує і на скороплинності, тлінності буттєвого часу і простору: «Але насправді її обрії вже давно розсунулися, завіса роздерлася, і зараз Марія не знала, чи варто було родити дітей, садити городи, плекати бджіл. Адже вона опинилась там, де всього того нема» [49, 163].

Чарівне озеро посеред Карпатської печери було сповнене мерехтінням синіми вогниками. Марії здається, що це «...душі тих, хто не зміг перепливати озеро» [49, 163]. Героїні стає моторошно: «...світ перевернувся, і тепер небо було внизу, а земля вгорі...» [49, 164]. Проте вона не зупиняється на шляху: «Я піду в Єрусалим, хоч би що там було. Нехай все зло, що мені вчинили, і що я заподіяла комусь, лишиться в цій печері. Їй це не зашкодить. Вона перетре його як жорна» [49, 166].

Марія та Йона – двоє людей похилого віку (один з яких важко поранений) стоїчно переносять труднощі та долають перешкоди. По дорозі у Єрусалим вони зустрічають символічного помічника – «білу козу», за допомогою якої вони возз'єднаються із старим монахом Юсуфом.

Варто зауважити, що за схемою архетипу шляху Дж. Кемпбелла, подорож Марії та Йони відбувається наступним чином:

I. «Виправа героїв»: 1. спровокована покликом до подорожі, бажанням духовного оновлення; 2. «допомога надприродних сил» (герої увесь час відчують підтримку Вищих сил, що дає змогу двом старим людям похилого віку дійти пішки до Єрусалиму); 3. «перший поріг» (коли герої підійшли до священного міста, воно опинилося зачиненим); 4. «череву кита» (переходячи поріг, герої були поглинуті у невідомість).

II. «Ініціація»: 1. шлях випробувань (Святе місто «випробовує» героїв); 2. апофеоз (винагорода в кінці шляху, досягнення мети).

III. «Повернення героя»: 1. відмова героїв повертатися додому; 2. «володар двох вимірів», де персонажі отримують трансцендентне просвітлення; 3. «вільне життя» (вихід героїв із полону минулого).

Слід зауважити, що Марія, Йона та Юсуф мають обов'язково увійти у Святе місто Єрусалим разом, адже вони уособлюють три головні релігії світу – християнство, іудаїзм та мусульманство. Дана позиція підкреслює космополітизм, «відкритість» поглядів Галини Пагутяк. Адже Господь завперш знаходиться «всередині нас» і «об'єднання» є тим детермінованим чинником, який символізує перемогу світла над темрявою.

Таким чином, архетип шляху в романі є надзвичайно важливим та функціональним. Сама назва роману відтворює ідею «путівника». Фабула художнього твору співвідноситься із архетипом шляху: «палаюча хата в Калинівці» – «іудейське кладовище» (місце прощання Йони з Деборою та батьком) – «печера в Карпатських горах з чарівним озером» – «топос Єрусалиму». Шлях героїв є своєрідною «ініціацією», випробуванням заради «переродження». Це дорога, що веде не до профанного (буттєвого) світу, а до сакрального центру Світобудови.

3.3. Архетип смерті

Архетип смерті в романі Г. Пагутяк «Путівник розгублених» оприявлений ємко та ґрунтовно, оскільки подія смерті в художньому творі перебуває перманентно поруч із персонажами з їх трагічними долями.

Усіх трьох героїв (Марію, Йону та Юсуфа) об'єднує архетип смерті, адже вони перебувають у похилому віці, у певній ситуації «очікування смерті». Самі герої роздумують про смерть доволі часто: «Я жива, – думає Марія, – але то ненадовго» [49, 109] (Марія); «Хочеш, аби я покинув Остропіль? Як сяду я на той корабель, зразу здійметься буря, вирине з моря Левіафан і проковтне мене» [49, 117] (Йона); «Всевишній забирає зужите життя, щоб замінити його новим. Не бійся, дочко, смерті. Квітка в'яне, але насіння, сховане в ній, проростає» [49, 126] (Юсуф). Так, троє героїв похилого віку постійно роздумують над «подією» смерті та сприймають її варіативно. Зокрема, Марія, що була найбагатшою господинею у селі, якій усі заздрили, почуває себе вкрай нещасною жінкою: «Якби покійна мати її знала, що станеться з нею, то воліла б, аби пуповина, яка обвилася довкруг шиї дитини, додушила б її» [49, 135]. Реципієнт поступово дізнається, що Марія вийшла заміж за чоловіка, якого ніколи не любила, який завдавав їй шкоди та зневажав її, а двоє її синів пішли у інший рід. Вона поховала новонароджену доньку, що мала стати єдиною радістю у її житті. Відтак, переживши внутрішній трагізм та відчай, що маскувався роками під образом «доброї господині», Марія ставиться до події смерті абсолютно спокійно та невимушено. Так, вона зовсім не жалкує за смертю свого чоловіка та сина, яких вбили бандити: «А тепер чоловік з сином зарізані, і їхня кров на ній. І так дивно Марії, що вона бачить усе, будучи неприсутньою, і так, наче то не її хата, не її чоловік з сином, не її руки і ноги» [49, 110]. Марія «втратила» сльози і не може плакати, оскільки жіноча доля заставляє жінку бути сильною, забороняє проявляти слабкість: «Отак втрачають сльози: не тому, що їх не мають, а тому, що забороняють їх проливати» [49, 129].

Марія згадує страшну «межову ситуацію» у своєму житті – смерть старшої сестри. Коли Марії було чотири роки, її сестра трагічно загинула (дівчинку відніс потік води з іншими дітьми). Відтоді Марія навчилася стирати із пам'яті образи та імена: «Це потрібно для того, щоб навчитись жити без когось» [49, 131].

Марію, що відчуває внутрішній трагізм, рятує щира віра у Бога, надія на порятунок, на спасіння. Вона відрізняється від своїх односельчан «глибокою» вірою, тому відчуває себе «чужою» і у своїй сім'ї, і у громаді: «Сестра-чорниця подарувала їй колись Святе Письмо. У неділю чи на празник, по обіді, Марія сідала коло столу й читала. Була вона така одна в своєму селі. Навіть в Острополі такої не було» [49, 121]. М. Еліаде виокремлює поняття «*homo religiosus*», зазначаючи, що кожен індивід, не залежно від релігійних переконань, обов'язково переживає досвід ієрофанії, тобто «священного» [див.: 72, 351].

Старий монах Юсуф, так само як Марія, сприймає «подію» смерті абсолютно буденно, спокійно та, власне, сам перебуває у ситуації «очікування смерті». Юсуфа вважають святим у селі, адже він володіє певною «прозорливістю», хоч фізично майже осліп. Юсуф живе у стані «споглядання» на світ та чекає, коли Аллах забере його душу. У юному віці батько Юсуфа віддав хлопця до монастиря, адже він, як Марія та Йона, відрізнявся від однолітків. І монастир врятував життя майбутньому монаху, адже весь рід Юсуфа загинув від холери. Так, Юсуф уособлює архетип сироти: «Не волоцюга, не дровіш, а сирота. Універсальний, космічний сирота» [49, 211]. Усі монахи були «вирвані» з родин та вірили, що мають пройти шлях «...від глини до глини» [49, 219].

З образом Юсуфа у романі пов'язаний мотив танцю. Герой, що є сином гончаря, не опанував жодної професії, окрім майстерності танцю. Г. Пагутяк вводить у полотно роману мотив танцю як мистецтва, що перебуває над буденністю та по своїй природі є сакральним: «Танець усе змінив. Навіть те, що не вдавалось змінити вивченням Корану і молитвами. Слова стали

невидимими, розчинившись у божественному світлі» [49, 218 – 219]. Так, авторка підкреслює важливість мистецтва як явища трансцендентного та сакрального. Г. Пагутяк пише: «Справжній танець не супроводжується ні музикою, ні співом. Його танцюють на самоті – в пустелі чи на вершині гори, не чекаючи нагоди. Ви змінитесь, коли відчуєте, що під вами немає землі, коли зникне точка опори» [49, 220]. Авторка не дарма зауважує, що справжній танець танцюють «...в пустелі чи на вершині гори...». Дана ідея корелює із біблійною історією про випробовування Ісуса в пустелі сорок днів і сорок ночей, де його спокушав диявол. Також образ «гори» є біблійним архетиповим символом, своєрідним місцем, де Господь відкрив людям правду (до прикладу, гора Сінай, Арарат, Сіон тощо).

Варто зауважити, що Галина Пагутяк підбирає імена героям роману не випадково. Зокрема, Марію назвали в честь Богоматері, адже вона ледве не померла при народженні. Йона та Юсуф названі в честь пророків. Галина Пагутяк пише: «...пророки нікуди не ділися, вони все ще потрібні. Навіть такі тихенькі та сором'язливі, як Йона з Острополя» [49, 111]. І Юсуф у романі уособлює образ святого, який так само, як Марія та Йона, відчуває себе самотнім, відчуженим від своєї родини та соціуму. Герой не зумів покохати жодну жінку, бо не мав куди її привести, не мав власної хати, не мав справжніх друзів, не знайшов великого гуру, не пізнав глибинної мудрості життя. Г. Пагутяк зображує персонажа, уособленого від світу, архетип мудрого старця.

Старий монах Юсуф, який усе життя провів у «молитві» і «танці», пережив досвід складної екзистенційної ситуації. У своїй сповіді Йоні він розповідає, як на його руках померло немовля, що було підкинута матір'ю під браму монастиря. Юсуф відчував провину за смерть немовля, адже він «завмер від страху» та дитина померла від холоду на його руках. Для героя «смерть дитини» усвідомлювалась як «всесвітня, космічна трагедія»: «Ніколи не забуду тієї тиші смерті, коли я опинився перед брамою міського цвинтаря. Ця тиша була в мені, вона принесла відчуття, що я несу важкий тягар, а що

може бути важче, ніж мертве покинуте немовля, нікому на світі не потрібне?» [49, 221]. Йона просить старого монаха дати ім'я дитині, адже він став його «названим батьком». І Юсуф, опинившись у Єрусалимі, центрі Світобудови, першим ділом охрещав немовля ім'ям Ілір, що означає «вільний». Для Юсуфа поняття «свободи» відіграло ключову роль, адже монахи «...не відчували нестачі ні в чому, окрім свободи» [49, 220]. Єрусалим допоміг Юсуфу зважитись назвати померлого хлопця своїм сином. Монах сподівався, що дане ім'я та його благословення допоможе душі померлого.

Йона, як і Юсуф, відтворює архетип сироти в романі. Його батько помер, коли хлопцю не було й тринадцяти років. Батько назвав Йону в честь пророка та хлопець завжди соромився свого ім'я. Йона не «ніс» віру в маси, проте він став справжнім пророком для однієї людини – Марії («Марія йому вірить, бо пророцтва, почуті в дитинстві, завжди здійснюються» [49, 111]). Таким чином, Галина Пагутяк стверджує ідею про те, що «спасіння» навіть однієї душі в цьому абсурдному світі є подвигом, що прирівнюється до святості. Йона став пророком для Марії, привів її в Святе місто, «очистив її душу» та став для неї провідником.

Подію смерті Йона сприймає відмінно від Марії та Юсуфа. Герой не може змиритись із втратою родини. Його дружина – Дебора закінчила життя самогубством, адже двоє їх маленьких дітей вчаділи в зачиненій хаті. Дебора – жінка, яка повністю розчинилась у материнстві та не змогла пережити смерть двох маленьких дітей. Вона не змогла, як Марія, стоїчно «стерти із пам'яті», «закрити серце», «зупинити сльози». З горя Дебора повісилась на груші коло цвинтаря. Варто зауважити, що образ дерева в романі зображений не випадково. Зокрема, відомо, що дерево є поліморфічним символом, що утримує у собі різні значення. Одним із таких є «розп'яття», «дерев'яний хрест». І дерево груші, що росте на старому єврейському кладовищі, стає символічним розп'яттям для Дебори, яка втратила найцінніший скарб свого життя – своїх дітей.

Йона, так само, як Дебора, не зміг пережити страшного горя. Смерть дітей та дружини він сприймає як «абсурдну помилку», подію, яка не мала відбутися. Односельчани вважають Йону божевільним, адже він «спілкується з мертвими». Герой не може змиритись із несправедливою дійсністю й ночує на цвинтарі. Проте найбільшим страхом Йони були голоси дітей у його голові. Він вважає, що душі дітей не змогли відправитись на небо й вселились у його тіло. Діти захотіли залишитись із батьком, адже їм страшно «вийти на волю». Йона спілкується із голосами дітей у своїй голові, а вони оберігають його. Герой не може звернутись до священника, адже добре знає, що виною всьому є «чорне весілля» (стародавній обряд, коли на кладовищі справляли весілля людей із скаліченими долями – сиріт, калік, душевно хворих). Даний обряд колись врятував жителів села від мору, а вони, своєю чергою, обдарували молодих. На думку Йони, тільки Єрусалим може врятувати його дітей, адже у Святому місті вони зможуть «звільнитися».

Таким чином, архетип смерті в романі «Путівник розгублених» експлікований у двох основних типах: як «абсурдна помилка», подія, яка не мала відбутися та сприйняття смерті як явища природного, що утримує у собі позбавлення від страждань, вивільнення душі та спасіння. Сприйняття смерті Йоною, який не зміг пережити смерть дружини та дітей, протиставляється стоїчній витримці Марії та філософському усвідомленню смерті Юсуфом.

ВИСНОВКИ

Унікальність, всеіснуючість «міфу» та «архетипу» спровокували взаємозв'язок різних наукових галузей, об'єднаних ціллю глибшого гносеологічного пізнання людської свідомості. Так, у ХХ ст. актуалізується потужна увага до «міфу» і «архетипу» не тільки у філології та літературознавстві, а й у психології, історії, релігієзнавстві, етнології, антропології, культурології, філософії. Такий симбіоз наукових галузей та знань розширив рамки літературознавчого аналізу та підтвердив тезу про амбівалентність науки про літературу. Дослідження Дж. Фрейзера та К. Г. Юнга наштовхнули наступні теорії та заклали основи в розвитку подальшого літературознавчого пошуку.

Термін «архетип» є поняттям онтологічним, адже він завперш зачіпає основи людського існування, буття людини. У поняття «архетип» закладено сенс «першообразу», «прообразу», «первинної форми». Ми розглядаємо архетип як онтологічне явище, структурну частину міфу, його незмінне семантичне ядро, константу, що породжує багатолікість тем, мотивів, образів, символів тощо.

Архетип як культурний феномен втілює такі риси як онтологічність, наявність семантичного «ядра», амбівалентність значення, бінарність, інтертекстуальність тощо. Традиційно виокремлюють два типи архетипів: біопсихологічний архетип (традиційні первинні колективні сюжети, мотиви, образи, незмінне «ядро» міфу) та культурний архетип («етноархетип», що сформований певною культурою, народом). У коло архетипної критики входять такі ключові поняття як «архетип», «міф», «вічний образ», «символ / архетиповий символ», «архетиповий образ», «архетипова ситуація» (К. Г. Юнг), «архетиповий мотив» (Є. Мелетинський), «фрейм».

Творчість Г. Пагутяк належить до мистецького напрямку постмодернізму та є недостатньо дослідженою на сьогоднішній день, про що свідчить відсутність монографічних досліджень творчого доробку авторки.

Зокрема, художню прозу Г. Пагутяк досліджували в українському літературознавстві насамперед крізь призму постмодерністських тенденцій, «герметичності» художніх текстів, що утворюють своєрідний «метароман», екзистенційної проблематики творів. Що стосується архетипного аналізу художніх творів Г. Пагутяк, ця ланка потребує більш глибокого та розвиненого літературознавчого аналізу.

Роман «Путівник розгублених» є складним художнім текстом, який поліморфічно поєднує у собі містичні, християнські, міфологічні, філософські, екзистенційні, психоаналітичні складові. Роману-містерії Галини Пагутяк властиві фрагментарність, нерозрізненість між дійсністю і сновидінням. Сюжет художнього твору оповитий таємницею, філософською містичністю та пропонує історію трьох героїв – Марії, Йони та Юсуфа, що оприявнюють три головні релігії світу – християнство (Марія), іудаїзм (Йона) та іслам (Юсуф).

В романі Г. Пагутяк «Путівник розгублених» архетип землі втрачає свої традиційні цінності, що були закладені століттями в українській літературі. У художньому творі експлікована бінарна опозиція «рідна земля» / «чужий простір». Зокрема, рідна земля представлена як ворожий простір, інфернальне середовище, що марковане семантикою війни, смерті, відчаю, втрати, вбивства. Герої відчувають у рідному просторі не тільки духовний дискомфорт, а й фізичну небезпеку. І єдиним виходом для героїв постає мандрівка, «втеча» з рідного топосу. Відбувається трансформація традиційної схеми «рідний топос» – «вихід» – «смерть» у «рідний топос» – «вихід» – «життя». Проте герої роману повинні пройти певний процес «ініціації», «випробування», тобто переходу від одного духовного стану до стану оновлення.

Архетип шляху в романі виконує сюжетотвірну функцію та формує фабулу художнього твору («палаюча хата в Калинівці» – «іудейське кладовище» – «печера в Карпатських горах з чарівним озером» – «топос Єрусалиму»). Сама назва роману корелює із семантикою шляху, «путівника».

Шлях героїв – це насамперед не шлях по горизонталі (буттєвий, профанний шлях), а шлях по вертикалі: «рідний топос» – «шлях» – «духовне очищення». Шлях героїв відтворює своєрідний перехід, «ініціацію», яка може сприйматись як «подолання перешкоди» героями та своєрідне посвячення. За схемою архетипу шляху Дж. Кемпбелла, подорож Марії, Йони та Юсуфа проходить такі етапи: I. «Виправа героїв». II. «Ініціація». III. «Повернення героїв», яке не відбувається.

Архетип смерті в романі «Путівник розгублених» представлений за двома основними типами: як «абсурдна помилка», протиприродне явище, страшна екзистенційна ситуація (експліковано у образі Йони) та «подія» природна, що утримує у собі позбавлення від земних страждань та випробувань (представлено в образах Марії та Юсуфа).