

Юлія Вишницька

ТЕКСТОВІ ВАРІАНТИ ЕСХАТОЛОГІЧНОГО МІФОСЦЕНАРІЮ ГАЛИНИ ПАГУТЯК

У статті проаналізовано варіанти міфосценарію кінця в художніх творах сучасної української письменниці Галини Пагутяк. Поліваріантний міфосценарій є семіотичним конструктом міфологемно-міфомодельного типу. Серед ключових міфологем виокремлюються «вода», «упир», «пуста». Домінантними міфологічними моделями є гідроморфна, ороморфна та артефактуальна.

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

Домінантними міфологічними образними моделями є космогонічна та есхатологічна, які, на думку О. Фрейденберг, мають «подвійну потенцію — фізичну (космічну, космографічну) і етичну <...>». Космогонічні й есхатологічні образи «добра» і «зла», «правого» і «лівого», «низького» і «високого» можуть співвідноситися з «бігом» і «зупинкою», «швидким» і «повільним», що вибудовують асоціативні ланцюги: «швидкий» — це «високий», «небо», «радість» тощо; «повільний», навпаки, повторює метафори потойбіччя, печалі, сліз тощо [11, 84].

Н. Слухай, досліджуючи відображення уявлень про міфопоетичний хронотоп у східнослов'янському мовно-концептуальному просторі, зауважує, що хаос і культурний часопростір¹ є опозитивними складниками міфопоетичного хронотопу. Неструктурований хаос, не визначаючись через категорії часу і простору, «має дві іпостасі: це або спосіб буття ентропії як міри безкінечного вибору, часопростір потенційних можливостей <...>, або спосіб буття антисвіту як сфери анігіляції негативного, повернення до якого є зупиненням часу, деструкцією, відтворенням нестійких, нефіксованих норм» [9, 21]. Етнолінгвіст «нанизує» ізоморфні образи хаосу-безодні (приклади яких наведені М. Маковським [4]), що беруть участь у космогонічному сценарії початку: двері, вікно, посудина, череп; І. Нечуй-Левицький додає сюди ще й воду, землю (пісок) як першоеlementи творення світу [5, 74–77]. Великий арсенал водних символів, що є актантами міфосценарію початку, знаходимо в українській міфологічній традиції (можна згадати, зокрема, народні легенди та перекази українців Карпат [10, 81]). Культурний хронотоп, що є гетерогенним, виявлюється, як пише Н. Слухай, у трьох іпостасях: золотого кола

(або раю), вирію, ірію, райського саду, едему, вертограду, райського острова, невідомої прекрасної країни (стосовно розташування раю є декілька точок зору: він або на далекому острові [див., наприклад, 13], або нагорі, на небі, або між небом і землею (як світове море, локус світла). Дослідниця зауважує на причинах профанації райського кола, оберненого на «висхідну спіраль культурного хронотопу», на проекції «золотого часопростору» в «тут» і «тепер», на образах-ізоморфах замкненого часопростору раю (семантика кола), на рисах міфопоетичного хронотопу, як-от: лінійноциклічність, персоніфікованість, нелогічність (переривчастість, неодносторонність), центрованість, взаємовизначеність часу і простору [9, 20–28]. Окремо Н. Слухай зупиняється на «дурному» хронотопі, що реалізується в художній картині світу локалізаціями «болото», «ліс, особливо густий (хачі) або сухий», «тиха вода», «вир», «гребля», «пуста, яка залишилася по руйнації міста, церкви», «занедбана церква, хата», «пустир», «цвинтар», «прірва», «провалля», «яр», «ущелина», «ліса гора», вегетативно-флористичні образи — носії хтонічних ознак: «перехрестя», «поріг», «міст» тощо [див. ширше: 9].

Реконструкція міфосценаріїв у художньому та публіцистичному дискурсах говорячи метафорою А. Заярнюка, схожа на процес «вилучення» «вартісного», міфологічно маркованого, «з лущини тексту, в якій воно заховано» [3, 6], і змушує, за вдалим висловом Ю. Ємець-Доброносолової, «упорядковувати по-своєму те, що вже має якийсь внутрішній і до кінця не розкритий порядок, творити символічну зв'язність попри динамічну семіотичну природу» [3, 8]. У розміркуваннях Ю. Прохаська «Чи можлива історія “галицької літератури”» знаходимо потенційний для себе модус: реконструювати з фрагментів, «слідів», натяків міфосценарії, щоб розрізнені, автентичні, взаємоуголосні й не залежні один від одного тексти «викликали враження

¹ Як відповідник «космосу». Цікаво порівняти національні варіанти простору й часу в книзі Г. Гачева «Національні образи світу. Космо-Психо-Логос» [1, 153–181, 209–242].

добре впорядкованої, зрозумілої і переконливої цілості» [3, 7].

Прецедентні тексти (як-от Біблія, міфологія народів світу) стають метатекстом щодо сучасного українського художнього дискурсу².

Метою дослідження є реконструкція поліваріантного міфологічного сценарію кінця в художніх текстах Галини Пагутяк.

Есхатологічний сценарій Галини Пагутяк вибудовується в містичних, ірреальних світах, де, як зізнається письменниця в «Автобіографії без дат і майже без фактів», автор перебуває «завжди на межі, як той пес-охоронець». «Кого і що я охороняю? — задається вона питанням. — Те, завдяки чому людина залишається людиною, те, що ніколи не люструє час» [8, 12].

Есхатологією пронизано як зовнішні світи текстових просторів Галини Пагутяк, так і внутрішні — душі — такі ж пустки, як і покинуті будинки. Зanedбаність (основна прикмета будинків у багатьох творах письменниці), де будинки сприймаються героїнею повісті «Захід сонця в Урожі» в абстрактно-символічному ключі як «пуста» [8, 22, 53]. У містечку з повісті «Спалене листя» були «облуплені, бідні будинки. Поміж них траплялися досить старі», таким же «кладовищем покинутих хат, що пахли яблуками і гіркуватими здичавілими хризантемами» здавався Н. ірреальний світ, витворений уявою письменниці Анни й поміщений кимось у паралельні виміри, куди ведуть лісові стежки [8, 219, 227]. У повісті «Небесна кравчиня» «zanedбаний будинок» «побудовано» в лісі, де «стежки роздвоюються, зникають»: «У напівповаленій огорожі з поржавілої металеві сітки просвічували велетенські діри, а на дротах, протягнутих між дерев'яними стовпчиками, застигли заправні простирадла і ще якась строкате лахміття». Ірреальність будинку підкреслюється хтонічно-артефактним образом — уособленням страху, що охоплює Н.: «<...> наблизитися до будинку він не наважився: а раптом звідти вирветься зграя псів-демонів і до крові покусав йому ноги. Дім був наче бомба, а він — детонатор». Розбиті вікна покинутих будинків є знаком інфернальних сил, що господарюють у помешканнях, прихильючи (після випитого «лихого зілля») з «духами померлих». «Незворотний процес руйнації» стає ознакою покинутих будівель, передвіщаючи есхатологічний сценарій [8, 238, 242, 253–254, 274].

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

побуту в Урожі. <...> Ми зруйновані найбільше самоїдством, і не кричимо від муки лише тому, що нас не почують» [8, 21–22]. «Пуста» стає внутрішнім прихистком від зовнішнього світу, своєрідним оберегом від впливу оточуючих («Сиди в своїй пустці, а я в своїй» [8, 32]). Про «заражених», «отруєних» смертю пише в «Досвіті самотності» Анна: «Є люди, як оті порожні місця, де нічого не може вирости на затруєній землі. <...> Вони стоять поза межами добра, а не поза межами зла» [8, 223]. Спостерігається процес зміщення локусу руйнації ззовні всередину (будинки → душа людини) і моделювання так званої інтраверсійної есхатології, однією з ознак якої є «роздвоєння» власного «Я» [8, 63, див. ширше: 8, 67–68]. «Болісна порожнеча <...> унеможливлювала будь-який вихід, крім смерті, але й зі смертю мука не припинилася б» [8, 186]. Внутрішня «пуста» пов'язана для Чоловіка з відчуттям «повної ізоляції й безвиході» з «пустки» («Нудьга з'їла мене» [8, 66–67]); для Жінки — з мотивом постійного очікування біди, передчуттям нещастя, з почуттям самотності, з ностальгією за Урожем, що є центром її мікросвіту: «Цей чоловік здатний <...> зробити мене й себе вічними блукачами, якими ми, правда, й були. Він зараз знищить Уріж у моєму серці, і воно зійде ностальгією» [8, 33, 40, 59].

Отож, «пустку» душі може спроектувати руйнація сакрального центру, яким є Дім. Дім виявлюється в повісті «Захід сонця в Урожі» топографічно-антропоморфним образом «село-організма»: «Думаєш, село — це просто скупчення жителів? Це — організм. Як я поживу тут ще кілька років, висотаний до решти, то мої сили теж почнуть поповнюватися» [8, 60]. Уріж стає життєдайним центром, своєрідним енергетичним «пупом землі», який не відпускає [8, 60]. Життя «розірваної надвоє» героїні можливе (за її ж словами) тому, що тримається Урожем — «рідною землею, яка годувала і моїх предків» [8, 63–64]. Подібні ознаки «анімаційної топографії» знаходимо й у «Записках Білого Пташка»: «мерзота запустіння, вбогості і злиднів власної душі» усвідомлюється Жінкою в «темному Урожі», куди пробірається Білий Пташок, аби порятувати жінку від диявола, який спокушає смертю [8, 70–71].

Матеріалізованим локусом ненависті стає у творі образ «підземелля, де темно і воغو, немає жодного вікна, кубляться гади й стогони. Вони жеруть червоне тепле м'ясо людських сердець» [8, 74]. Хтонічність цього локусу розкриває синергійний образ інфернальності: візуальна складова (загерметизований простір, мешканці «низу» — «гади»), колоративна (темінь), тактильна (вогкість), смакова / фізіологічно-натуралістична («жеруть тепле м'ясо людських сердець»). Мотив «розірваності / розшматованості» реалізується в «Інших вимірах» (одноименна глава повісті) через міфологему дзеркала

² Дотичними до проблеми прецедентності, як на мене, є роздуми Андрія Заярнюка про референційну структуру тексту, яка є об'єктом історичних досліджень [3, 31–33].

й хронотоп задзеркалля як часопростір імовірних зустрічей розрізнених «Я» — «багатьма істотами в одному тілі, між якими ніколи не буває злагоди». «Плодючою матроною», яка «породжує багато істот», називає Білий Пташок «тривогу» [8, 76]. Він сприймає дзеркало як оманливий часопростір, адже «дзеркала брешуть <...>, бо зсередини, оком душі, бачиш себе справжнім», а мандри задзеркаллям небезпечні можливістю «зустріти у тих світах саму себе і загинути. <...> Зустріти себе самого — означає злитись в одну істоту і залишитись там назавжди без жодного права на переміщення» [8, 75]. Здатність дзеркала роздвоювати, множити «Я» робить його небезпечним і таким, що відштовхує. Особливо «негарним» є тріснуте дзеркало, що в міфологічній традиції народів світу означає знак, передвісник нещастя, біди. Таке дзеркало знаходить на горіщі будинку Н. Пізніше він його оберігатиме як атрибут світу міфологізованого минулого й мрії, як символ цілісності й гармонії: «<Н. — Ю. В.> протирав тріснуте дзеркало від пилу й павутини. То було правильне дзеркало, дивлячись у яке, людина не почувалась самотньою, бо бачила себе й себе» [8, 284, 288]. Для героїні «Спаленого листа» задзеркалля було тим «іншим, особистим світом <в якому вона. — Ю. В.> була ніби подвійно захищена» [8, 225].

Своєрідним симулякром («пусткою») виступає у творах Галини Пагутяк також міфологема Раю: «Рай — це пустеля, де нічого нема і бути не може, як казали середньовічні містики. Чого ж ти хочеш, немого, коли маєш Рай? Не мучать тебе ні жадібність, ні честюлюбство, ні хтивість, ні заздрість, але лишилися ще сумніви, чи вірно я чиню, зачинившись у порожнечі?» [8, 28]. Плекання-вирощування в собі «порожнечі» призводить до того, що такий Рай перетворюється на псевдорай, на онтологічне «ніщо». Есхатологічний кінець сприймається героями повісті «Захід сонця в Урожі» як «задуха» й супроводжується «запахом сірки» [8, 30]. А це — синестезійні маркери світу артефактів. З одним із представників ірреального, потойбічного світу читач зустрічається ще на початку твору «Захід сонця в Урожі»: коли «щось колюче і бридке тулилося» вночі до героїні [8, 14, 31]. Семантичне дублювання зустрічі з упирем (чи іншою, неозначеною істотою з потойбіччя) відбувається у світі уяви [8, 64].

В українській міфологічній традиції упир міг з'являтися як в зооморфному (собака, кіт, вовк), так і в антропоморфному вигляді (двома хлопчиками). Остання подоба упиря ретранслює подвійну природу душі цього злого духа: одна його душа завжди залишається в тілі й після смерті [див. про це: 2, 612]. На артефактну природу створіння вказує кілька ознак: безформність, бридкість, колючість, відразливість, ефект жаху й психологічного паралічу, крик жертви, сміх-регіт переслідувача

і щезання його з першим півнем. Під час розгортання подій актуалізується мотив переслідування упирем («опирем») [8, 43]. Втеча від цього злого духа відбувається з Жінкою уві сні. Есхатологічний сценарій моделюється через низку міфологічних паралелей та метаморфоз: розкопане в городі джерело — затоплена хата як імплікація біблійних сюжетів про Всесвітній потоп та Апокаліпсис; церква перетворюється на пусте місце, а власне «порожнеча» — на «смердючу силосну яму» [8, 48]. Така метаморфоза десакралізує теїстичний верх, атрибутом якого виступає церква, й експлікує «входження» в профанну, інфернальну, артефактну сферу (раціональне, з елементами психоаналізу тлумачення свого сновидіння пропонує героїня повісті «Захід сонця в Урожі»: «Хата у воді, безперечно, означає моє тіло у лоні матері. Я хотіла туди повернутися, щоб знайти захист. <...>» [8, 48–49]). З мотивом переслідування пов'язується й топографічний образ-«перевертень» — Уріж: «Це село — само як опир. Воно переслідує до кінця життя» [8, 54]. Трансформація «переслідувача» (опир — село — куля) свідчить про певну образну градацію відчуття страху від переслідування. Кульмінаційним образом, що намагається «проковтнути» свою «жертву», стає «величезна сіра куля». «Дитячий жажливий сон» про холод і жах переслідування в «розрізженому сірому просторі, звідки долинав гул» [8, 59], героїня пояснює поверненням, згадкою пренатального періоду — «ембріональним спогадом».

Оманливим раєм, фікцією, симулякром обертається для героїв «Небесної кравчині» «розхитаний вмираючий дім <схожий на острів. — Ю. В.>, на який їх принесли хвилі життєвського океану, і тепер вони черпали засоби для існування з дна цього океану» [8, 261]. Нетотожність явного й уявного підтверджується текстово риторичними фігурами: «Чи такий уже рай, оцей покинутий прогнилий інтернат для калік та розумово відсталих, і чи теперішнє їхнє життя можна взагалі назвати життям» [8, 277]. Міфологема острова експлікує релевантну загерметизованому просторові семантику: Сіренькому «в темній комірчині, на старому матраці, <було. — Ю. В.> так тихо і спокійно, як на безлюдному острові» [8, 263]. Рай, за який можна «вчепитися» («ялинкові іграшки», «коліщата швейної машини», «бандури на зеленому сукні» тощо), профанується й деверифікується [8, 275]. Герметизованість простору, що проявляється в зачиненості, огороженості, замурованості тощо, є передумовою його руйнації зсередини. «Безжалінні й жорстокі» люди, що «руйнують душу, нищать її коріння, зупиняють наш ріст», перебувають, на думку героїні «Книги снів і пробуджень», «наче в огорожі». Огорожа, на відміну від вікон та дверей, що виконують свої медіальні функції: поєднувати світи, бути провідниками між ними; даху й стін,

що є символами захищеності, — безцільна, хоча й «пихата», бо «*вважає себе гідною дому, важливішою за нього*» [8, 152–153]. Темпоральні складники руйнації теж марковані герметичністю: «*епоха варварства й абсурду*» стає для приречених на невтечу «*кліткою*». Однак саме в «*клітці*» люди також приречені самовдосконалюватися [8, 158].

Есхатологічний міфосценарій моделюється доміантними образами — атрибутами смерті, кінця. Так, «смерть» вводиться в текст повісті «Захід сонця в Урожі» суб'єктом зіставлення: Чоловік уявляється «*чорним ангелом смерті*», який може повести через «*перехід до іншого життя*» [8, 50]. Медіаторами між світами живих і мертвих, реального й ірреального, таким чином, виступають не лише фоново-енциклопедичні образи («*хиткий місток*» [8, 57]), але й етноміфологічні («*ангел смерті*», сон). У «Спаленому листі» таким образом-міфонімом є Перевізник, що, «*як правдивий Харон, <...> нагадував ангела смерті*» [8, 231]. «Ангелами смерті» називаються також образи артефактуального світу — «*тіні*» — передвісники й атрибути смерті [8, 274]. Уособленням же танатоморфного світу стає СЕТ (візитівка вигаданого видавництва з такою назвою відсилає нас до єгипетської міфології, в якій Сет — це «*бог зла і пустелі*»). Сет нестрашний для мешканців ірреального світу, лісу, в якому є будинок-притулок. Саме туди тікає від війни у снах Анна, а головний герой «Спаленого листа» шукає «*галявину, яка неминуче заростає, коли земля відпочине*», й зустрічає Анніних «*охоронців: дівчинку, недовірливу старшу жінку, безногу каліку, юну бібліотекарку*». Сет з'являється у вигаданому письменниці світі — «*виник на її замовлення, задля рівноваги, хоч вона, певно, цього не бажала*». Сет як уособлення руйнівного начала, як вісник смерті, а також її охоронець у світі абсолютного щастя, побудованого Анною, усвідомлюється її колегою — наратором — як «*фікція*» [8, 207, 223].

Ключовою міфомоделлю сценарію кінця у творах Г. Пагутяк є гідроморфна. «Дощ» обрамлює текст повісті «Захід сонця в Урожі». Так, твір починається ненависним дощем і риторичним питанням Жінки: «*Чи виживемо ми серед потоків брудної води, яка згноїла насіння в землі?*» [8, 13]. На руйнівну семантику міфологеми води вказують ознака бруду й мотив гноїння. Передчуття нищівного потопу переростає спочатку у благання: «*Дощику, дощику, лий так, щоб цей клятий світ затопило*», а потім — у «*пильнування, аби дощ не завалив неба*» [8, 46, 56]. (До речі, небажання здійснення міфосценарію кінця розкривається уві сні Чоловіка.) Апокаліптичність дощу підкреслюється сюжетною колізією твору: стихія води набирає своєї сили саме під час похорону упира, що ще раз підтверджує її інфернально-атрибутивний характер: «*Дощ <...>*

заглушував усі навколишні звуки. <...> Ріка ковтала шматки глини й каміння. <...> Я стояла, причарована винахідливістю і впертою роботою води, яка випробовувала кілька варіантів, перш ніж відшукати найслабше місце для руйнування» [8, 57].

В оповіданні «Кіт з потонулого будинку» катастрофа «світу-самогубця» (люди «*самі себе покарали, обравши безпутне життя*» [8, 130]) приходить усесвітнім потопом³. «Катастрофа, потоп, кінець світу», про які говорять з екрану телевізора й повторюють «домашні», починається «*дощем, що не вищував ні на хвилину*», й продовжується згасанням: спочатку світла в помешканнях, потім — в душах людей, адже «*Нині кожен тремтить над власним життям. <...> таке завжди буває наприкінці світу*» [8, 107–108]. Не випадковою в тексті є літня подружня пара сліпих, котрі не бачать «*ангела смерті*» [8, 115] й кінця світу, але відчують його через «*побільшення смутку в цьому світі*». Сліпі виявляються найбільш зрячими: «*Ми сліпі, бо мертві. Якби ми вийшли самі, то прозріли б і знову побачили сонце. Напередодні катастрофи кожен стає трішечки вільним*» [8, 116–117]. «Гіркі води потопу»⁴ й «Корабель» сприймаються сліпим як час і місце вибору: вижити ціною життя інших чи вмерти, залишившись людиною. «Відчуття наближення катастрофи» робить людей глухими одне до одного: «*<...> поспішаючи на Корабель, ми потопимо одне одного, гнані жахом. Нікому буде засвідчити, хто кого потопить, хто стане катом, а хто — жертвою. І нікому буде записати ці свідчення*» [8, 118–119]. Міфосценарій кінця трансформується в міфосценарій початку правильного вибору: «*<...> це не той потоп, від якого варто рятуватися. Він не несе смерті, лише народження*»⁵. Модифікований апокаліптичний

³ Р. Харчук пише про це так: «У повісті-катастрофі «Кіт з потонулого будинку», побудованій на апокаліптичній візії нового всесвітнього потопу як кари за переступи людини й за її зневір'я, читач стає свідком того, що <...> кращій завжди приносять в жертву» [12, 221].

⁴ Кінець світу в «Книзі снів і пробуджень» називається «часом Великого Божевілля»: «коли у січні завітуть яблуні, а у липні випаде сніг, місяць пропливе так низько над землею, як повітряна куля, коли третина вод стане гіркою, а діти не матимуть ні очей, ні вуст <...> Люди відкопають усіх своїх мерців, щоб їх оживити, і тяжкий сморід отруїть решту світу» [8, 135].

⁵ На подібний сценарій необхідності кінця заради початку натрапляємо і в «Книзі снів та пробуджень», де найнижчою точкою «збожеволення» світу стає породження ним «монстрів», після чого земля «оживе». Так моделюється міфосценарій «кінця-початку», або «все спочатку», що імплікує безкінечність життєвої енергії: «Мусить щось статися. Для кінця століття характерні есхатологічні почуття. Але щось станеться, бо земля начинена трупами і паразитує на людській енергії, витративши всі свої сили на боротьбу проти існування» [8, 137]. Міфологема кола

сценарій розгортається сліпим письменником в уявній книзі, яку той пише на «уявному папері» за допомогою «уявної друкарської машинки». За змодельованим у його уяві сценарієм кінець світу настає через найсильнішу стихію — воду, хоча «мав бути вогонь, але він скорочує страждання». Автор ненаписаного пророцтва — «сліпий стариган» — зізнається в тому, що це він «знищив світ» і пояснює чому: «Нехай кожен, хто має очі, подивиться на світ і побачить, скільки бруду, злиднів, спустошень у ньому, нехай відчує, що захлинається не водою, а ненавистю, заздрістю, безсилою злобою. Цей світ ми зробили безпорадним, нищим, безголовим. У завалах сміття корчаться рештки свідомості, і рівними стають черв'як і надлюдина. Тільки куди все дінеться потім, оте розкришене й мертво? Коли спаде вода, землю вкриє огидне сміття». Загибель людства, що є «вселенською метафорою, моделлю, яку можна збирати, розбирати», закономірна, адже «людство існує в замкненому колі, з якого не бажає вирватись. У тому колі давно вже нема життя духу <...>» [8, 120]. Міфологічний сценарій кінця, реалізований через міфологему великого потопу, моделюється в повісті «Кіт з потонулого будинку» також за допомогою текстових механізмів градації й метаморфози: «Час добігає останні хвилини, скоро його змінить хаос» [8, 125, 123].

Потопом (об'єктивованим безмежним морем) уявляється героїні «Книг і пробуджень» весь реальний світ, якому протистоїть Дім-сховок, Дім-рятівник. Останній, як жива істота, — норовливий: «Ми відповідаємо за цей дім, доки він не пересититься нами і не виблє нас у море, а сам піде спати на дно, на білий пісок» [8, 190]. Міфологема всесвітнього потопу реалізується також через образ голубки, котра, «принісши маслинову гілку, сповістила про закінчення потопу». Голуби виступають образами-медіаторами, що «мандрують» з одного світу в інший — реальності, снів, уяви [8, 192].

Руйнівні функції поряд зі стихією води виконують також стихія повітря, що реалізується в тексті повісті «Захід сонця в Урожі» «холодним протягом», який «виганяє мене з життя» [8, 64], та стихія вогню. «Радісний вогонь» трансформується в «нестерпний жар», в «моторошне нестерпне світло», що знищує світ [8, 186].

Реалізація міфосценарію кінця у «Книзі снів і пробуджень» залежить також від атрибутів дому. В «зараженому» божевіллям світі вікна

й двері обмінюються своїми функціями: двері — «навиворіт» — відчинені, а вікна — заграбовані. Загерметизований, «вирахуваний до квадратного сантиметра» простір і «час, що нас не гідний, але вже триває кілька поколінь», становлять світ, що очікує на загибель. «Неправильні» атрибути дому є передвісником його руйнації і настання після людської ери «ери комах»: «Мухи в павутинні, бджоли, які збирають отруту, кліщі, що живляться теплою кров'ю <...>» [8, 136]. Розривання цього причинно-наслідкового зв'язку можливе шляхом перебирання на себе функцій «здичавілих» вікон та дверей: «<...> я ще можу бути дверима для своєї дитини. І вікном, розчиненим навстіж. Нема більш нічого, крім цих дверей і вікна, але без них немає Дому» [8, 136]. Образами-медіаторами в повісті «Захід сонця в Урожі» є двері й вікна, що допомагають нечисті — стають регламентованим «входом» для інфернальної сили й таким чином «підіграють» їй: двері самостійно відчиняються, а вікна — ні, заважаючи «жертві» втекти від упиря. Нерегламентованим виходом є «вікно» і в повісті «Записки Білого Пташка» [8, 70]. На такий же артефактний знак натрапляємо у світі міфосну: «Ми забарикадували двері, але йому весь час снилося, що треба вилазити через вікно з шостого поверху, а немає мотузяної драбини» [8, 73]. Вікно (синекдохічним образом якого в «Спаленому листі» є «тонка шибка», а метонімічним — «очі») також відіграє роль медіатора між реальним світом й «антисвітлом» [8, 232].

Особливі функції виконує в міфологічному сценарії міфологема острова. Місто уподібнюється острову, «у якому застигло життя. Це призводить до виродження» [8, 230]. Мотив загерметизованості, застигlostі, знерухомлення зникає цю міфологему з образами-атрибути дом, вікнами й дверима, що «запаковують» простір.

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

Індивідуально-авторськими особливостями реалізації міфосценарію кінця в текстах письменниці є: 1) інтроверсійність (скерованість із зовні до середини, зміщення центру до аніматичного локусу, що спричиняє розщеплення «Я», почуття пустки, самотності й ізоляції); 2) профанація сакрального centrum mundi (Урожа), трансформація його в аніматичний топос, об'єктивований синергійними образами хтонічного низу, та «інші виміри», представлені міфологемою-медіатором «дзеркало» й міфологічним хронотопом

як репрезентант міфосценарію «все спочатку» пронизує більшість текстів Галини Пагутяк. Так, саме з колом асоціюється центральний топос творів письменниці — Урожа: «Світ Урожа мені бачиться у формі кола. Не можна нічого виносити за його межі». Коло виконує тут захисну, оберегову функцію, відтворюючи давньоукраїнські етнічні міфотрадиції [8, 160].

«задзеркалля». Процес «виросування» внутрішньої порожнечі стає одночасно процесом модифікації міфологеми Раю: у «пустці» розміщується псевдорай, на пустку перетворюється дім-острів. Провідниками до Раю-симулякра є образи зі світу артефактів (образи-знаки й образи-передвісники потойбіччя, що реконструюють комплементарні парадигми етнічних міфів, зокрема давньоукраїнські (про упирів) та біблійні (про Всесвітній потоп й Апокаліпсис). Ознаками герметизованого часопростору виступають модифіковані образи-медіатори, що припиняють виконувати свої функції: двері й вікна не з'єднують із зовнішнім світом, стіни й дах не захищають, а огорожа «стискає» й руйнує зсередини дім-прихисток; 3) руйнація райського хронотопу (анімо-анімаційних топографічних хронотопів — Урожа); 4) трансформація Раю на псевдорай, на онтологічне «ніщо», церкви — на пусте місце і, як наслідок, десаκραлізація теїстичного верху та актуалізація світу інфернальності, артефактності; 5) раціональне й символічне тлумачення героями знаків міфосвітів; 6) топографічний образ-«перевертень», що експлікує мотив переслідування (Уріж-упир); 7) оніричний образ кулі-страху крізь призму філогенезу (ембріональний спогад); 8) нетотожність явного й уявного Раю; 9) герметизація простору як передумова руйнації зсередини (крізь призму «неправильних» атрибутів дому) й одночасно — приреченість людей на самовдосконалення; 10) трансформація апокаліптичного біблійного міфосценарію через «великий потоп» в мега-міфосценарій «все спочатку», експлікованого етноміфологічним образом-оберегом «коло»; 11) матеріалізація кінця в синергійних образах — знаках смерті, маркерах артефактуального світу («сірка» як синестезійний атрибут потойбіччя); 12) зустріч з атрибутом світу інфернального в оніричному світі та світі уяви як знак кінця (упир); 13) образ затопленої хати як імплікація біблійних сюжетів про Всесвітній потоп та Апокаліпсис; 14) нетрадиційна функціональність органів чуттів під час апокаліпсису: сліпі — найбільш зрячі; 15) ціннісна руйнація як ентропія смутку; 16) апокаліптичний хронотоп (потоп — корабель; «час Великого Божевілля») як часопростір онтологічного аксіологічного вибору; 17) трансформація міфосценарію кінця в міфосценарій початку як регламентація ціннісного вибору; 18) здійсненість есхатологічного міфосценарію заради міфосценарію початку.

Есхатологічний міфосценарій вибудовується за допомогою апокаліптичних маркерів: танатоморфних образів, що відтворюють фоново-енциклопедичні й етноміфологічні константи (медіальні атрибути й медіальні артефакти («міст», «тіні»), образи-медіатори між світами живих і мертвих («Перевізник», «ангел смерті», «СЕТ»)); зооморфно-хтонічні образи («пси-демони»); «надщербнуті», неповноцінні, «здичавілі», «неправильні» атрибути дому, порушена функціональність («розбиті вікна», «розчахнуті» двері, зачинені, замуровані, заграбовані вікна й двері, у міфоснах — нерегламентовані вхід / вихід (через вікно) для людей і регламентований вхід / вихід через вікно — для істот інфернального світу; огорожа, що не охороняє) як передвісники загибелі людської ери й настання ери комах; атрибутивні образи як медіатори між реальним світом і «анти-світом» (через низку метонімічно-синекдохічних метаморфоз: вікно—шибка—очі—антисвіт); атрибутизація анімо-антропоморфного світу (людина—двері, вікна як символ спасіння світу); локуси-симулякри («пустка», «порожнеча», «Рай-пустеля»); оніричні й галюциногенні стани; хтонічні, інфернальні хронотопи (синергійний образ «підземелля»); медіальні хронотопи (задзеркалля як часопростір імовірних зустрічей «розірваних» «Я», дзеркало як оманливий часопростір; тріснуте дзеркало як знак, передвісник нещастя; «правильне дзеркало» як символ цілісності й гармонії); ороморфний образ-хронотоп острова як експлікація «загерметизованого», «запакованого» простору (образний дублікат «неправильних» атрибутів дому); образи-уособлення смерті зі світу демонів (Сет, ангели смерті), артефактів (тіні, Перевізник) як складові ірреальності (вигаданого, уявного світів, світу сну); гідроморфні образи як об'єктивація апокаліптичних мотивів і сюжетів (мотиви бруду, гноїння, руйнації, всесвітній потоп).

Ключовими кодами дешифровки міфологічного сценарію кінця є оніричний і гідроморфний. Міфосон і «вода» як один із першоелементів буття (об'єктивований, зокрема, міфологемами «всесвітнього потопу», «кораблем») є смисло- й сюжетотвірними в художніх текстах Галини Пагутяк.

Особливістю авторського «прочитання» апокаліптичного біблійного міфосценарію через «великий потоп» є його трансформація в мега-міфосценарій «все спочатку», експлікований етноміфологічним образом-оберегом «коло».

ДЖЕРЕЛА

1. Гачев Г. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос / Г. Гачев. — М. : Издательская группа «Прогресс» — «Культура», 1995. — 480с.
2. Жайворонок В.В. Знаки української етнокультури : словник-довідник / В.В. Жайворонок. — К. : Довіра, 2006. — 703 с.
3. Історії літератури : зб. статей / упоряд. О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська (Центр гуманітарних досліджень Львів. нац. ун-ту ім. І. Франка). — К. : Смолоскип ; Львів : Літопис, 2010. — 184+184 с. («Соло триває... нові голоси», № 4 : Юрко Прохасько, «Чи можлива історія “галицької літератури?”»: Лекція на пошану Соломії Павличко).
4. Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов / М.М. Маковский. — М., 1996. — 416 с.
5. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології / І. Нечуй-Левицький. — К. : АТ «Обереги», 1992. — 88 с.
6. Пагутяк Г. Зачаровані музиканти : роман-феєрія / Г. Пагутяк. — К. : Ярославів вал, 2010. — 224 с.
7. Пагутяк Г. Урізька готика : роман / Г. Пагутяк. — 2-ге вид. — К. : Дуліби, 2012. — 352 с. — (Склянка крові з льодом).
8. Пагутяк Г. Записки Білого Пташка. Вибране : романи та повісті / Г. Пагутяк. — Львів : ЛА «Піраміда», 2013. — 292 с.
9. Слухай Н.В. Етноконцепти та міфологія східних слов'ян в аспекті лінгвокультурології / Н.В. Слухай. — К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2005. — 167 с.
10. Сокіл В. Народні легенди та перекази українців Карпат / В. Сокіл. — К. : Наук. думка, 1995. — 157 с.
11. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности / О.М. Фрейденберг. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. — 800 с. — (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
12. Харчук Р. Одкровення Галини Пагутяк (Галина Пагутяк. Захід сонця в Урожі. — Л., 2007) / Р. Харчук // Альманах «ЛітАкцент». — К. : Темпора, 2009. — 492 с. ; іл. — С. 220–222.
13. Ярмусь С. Духовність українського народу [Текст] : Короткий орієнтаційний нарис / С. Ярмусь; передм. Ю. Мулик-Луцик. — Вінніпег: Волинь, 1983. — Ч. 51. — 227 с. — (Інститут дослідів Волині).

Вышницкая Юлия.

ТЕКСТОВЫЕ ВАРИАНТЫ ЭСХАТОЛОГИЧЕСКОГО МИФОСЦЕНАРИЯ ГАЛИНЫ ПАГУТЯК

В статье проанализированы варианты мифосценария конца в художественных произведениях современной украинской писательницы Галины Пагутяк. Поливариантный мифосценарий — семиотический конструкт мифологемно-мифомодельного типа. Среди ключевых мифологем выделяются «вода», «упырь», «пустота». Доминантные мифологические модели — гидроморфная, ороморфная и артефактуальная.

Ключевые слова: эсхатологический миф, мифосценарий, индивидуально-авторская модель, Галина Пагутяк, изоморф, мифологема, медиатор, психологический ассоциатив, символ, текстуальное пространство, хронотоп.

Vyshnytska Juliia.

TEXT OPTIONS OF ESCATOLOGICAL MYTH-SCENARIO BY HALYNA PAHUTIAK

The article analyses the options of myth-scenario of the end in works of modern Ukrainian writer Halyna Pahutiak. Multivariant myth-scenario is a semiotic construct of mythologeme-mythomodel type. The “water”, “ghoul”, “emptiness” are distinguished among the key myths. The dominant mythological models are hydromorphic, oromorph and artefactual ones.

Key words: eschatological myth, eschatological myth, individual author's model, Halyna Pahutiak, isomorph, mythologem, mediator, psychological associative, symbol, textual space, chronotope.