

Чорноморський національний університет імені Петра Могили
факультет філології
Кафедра англійської філології та перекладу

«Допущено до захисту»

В. о. завідувача кафедри англійської філології
та перекладу

_____ Вікторія АГЕСВА-

КАРКАШАДЗЕ

“ ____ ” _____ 2025 року

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА
на здобуття ступеня вищої освіти
магістр

на тему: **ОСОБЛИВОСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ АРХЕТИПУ ЕПІЧНОГО
ГЕРОЯ У РОМАНИ-ФЕНТЕЗІ
Д. В. ДЖОНС «FIRE AND HEMLOCK»**

Керівник: д-р філ.н., професор

Даниленко Ірина Іванівна

Рецензент: д-р філ.н., ст. наук. співробітник

Александрова Галина Андріївна

Виконав: здобувачка VI курсу групи 641М

Сліпченко Юлія Віталіївна

Спеціальності: 035 «Філологія»

ОПП: «Сучасна англійська комунікація і
переклад – англійська мова і література та
друга іноземна мова»

Миколаїв – 2025

ЗАВДАННЯ НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ ЗДОБУВАЧЦІ

Сліпченко Юлії Віталіївни

1. Тема проєкту (роботи) Особливості трансформації архетипу Епічного Героя у романі-фентезі Д. В. Джонс «Fire and Hemlock»

керівник роботи: Даниленко Ірина Іванівна, д-р філ.н., професор

затверджені наказом вищого навчального закладу від
«21» листопада 2025 року № 291.

2. Строк подання здобувачкою проєкту (роботи) «12 грудня 2025 року

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи: вступ, основна частина, висновок, список використаних джерел та літератури, додатки (якщо є).

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити) згідно з планом кваліфікаційної роботи магістра.

5. Перелік графічного матеріалу (з точним зазначенням обов'язкових креслень) не планується.

6. Консультанти розділів проєкту (роботи)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис
		завдання видав
		завданн я прийняв
Вступ	Даниленко І. І.	
Розділ 1	Даниленко І. І.	
Розділ 2	Даниленко І. І.	
Висновки	Даниленко І. І.	

7. Дата видачі завдання 01.09.2025

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи	Строк виконання етапів проєкту (роботи)	Примітка
1.	Вступ до кваліфікаційної роботи	в е р е с е н ь 2025	Виконано
2.	РОЗДІЛ 1. АРХЕТИП ЕПІЧНОГО ГЕРОЯ В ЛІТЕРАТУРІ ФЕНТЕЗИ ЯК НАУКОВА ПРОБЛЕМА	в е р е с е н ь 2025	Виконано
3.	Розділ 2 . П Р О Ц Е С Т Р А Н С Ф О Р М А Ц І Ї А Р Х Е Т И П У Е П І Ч Н О Г О Г Е Р О Я У Ф Е Н Т Е З І Й Н О М У Р О М А Н І « F I R E A N D N E M L O C K » Д . В . Д Ж О Н С .	ж о в т е н ь 2025	Виконано
6.	Висновки	Л и с т о п а д 2025	Виконано
7.	Переддипломна практика	20.10 – 02.11. 2025	Виконано
8.	Оформлення списку використаних джерел та літератури	л и с т о п а д 2025	Виконано
9.	Попередній захист	14.11.2025	Виконано
10.	Рецензія на дипломну роботу	11.12.2025	Виконано
11.	Захист дипломної роботи	17.12 2025	Виконано

Здобувачка

**Сліпченко Ю.
В.**

**Керівник проєкту
(роботи)**

Даниленко І. І.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. АРХЕТИП ЕПІЧНОГО ГЕРОЯ В ЛІТЕРАТУРІ ФЕНТЕЗІ ЯК НАУКОВА ПРОБЛЕМА.....	8
1. Архетип як психологічна та літературознавча концепція, поняття індивідуації.....	8
1.1.1. Історія поняття «архетип» та його зв'язок з юнгіанським психоаналітичним вченням.....	8
1.1.2. Поняття індивідуації та архетипи, задіяні в цьому процесі.....	10
1.1.3. Значення поняття «архетип» в літературознавстві, архетипна критика.....	15
2. Архетип Епічного Героя як епітома шляху індивідуації.....	17
1.2.1. Архетип Героя в юнгіанському психоаналізі та його зв'язок з процесом індивідуації.....	17
1.2.2. Архетип Героя в літературознавстві, Епічний Герой та його співвідношення з героєм кемпбеллівського мономіфу.....	19
1.2.3. Герой у творах літератури фентезі.....	25
3. Феміністична інтерпретація шляху героя: від універсального квесту до жіночої подорожі за цілісністю.....	27
1.3.1. Феміністична критика кемпбеллівського шляху героя, шлях героїні у сучасному психоаналізі.....	27
1.3.2. Погляди на шлях героїні з позицій сторітелінгу.....	31
1.3.3. Архетип Героїні-Оповідачки М. Татар, героїзм слова у світогляді Д. В. Джонс.....	33
РОЗДІЛ 2. ПРОЦЕС ТРАНСФОРМАЦІЇ АРХЕТИПУ ЕПІЧНОГО ГЕРОЯ У ФЕНТЕЗІЙНОМУ РОМАНІ «FIRE AND NEMLOCK» Д. В. ДЖОНС.....	38
2.1. Архетипна основа роману Д. В. Джонс («Вогонь і болиголов»).....	38
2.1.1. Юнгіанські архетипи та їхні фольклорні джерела в образній системі роману.....	38
2.1.2. Процес індивідуації героїні Полі Вітакер.....	48
2.2. Модифікація традиційного архетипу Епічного Героя в фентезійному романі «Fire and Nemlock» Діани Вінн Джонс.....	53
2.2.1. Образ Полі Вітакер у світлі моделі героя Арістотеля та Дж. Кемпбелла. Ініціація героїні за А. ван Геннепом.....	53
2.2.2. Полі як Епічний Герой нового типу: її співвідношення з класичною моделлю епічного героя.....	59
2.2.3. Інверсія фентезійної реальності твору як спосіб осучаснення архетипу Епічного Героя.....	64
2.3. Трансформація архетипу Героя в романі «Вогонь і болиголов» крізь призму феміністичного наративу та сторітелінгу.....	67
2.3.1. Шлях героїні Полі за структурами М. Мердок та К. М. Вейланд.....	67
2.3.2. Протагоністка роману «Вогонь і болиголов» як архетип Героїні-Оповідачки.....	73
2.3.3. Концепт слова у романі «Вогонь і болиголов».....	76

ВИСНОВКИ	3
СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ.....	79
	85

ВСТУП

Актуальність дослідження насамперед визначається інтересом сучасного літературознавства (як вітчизняного, так і зарубіжного) до проблеми архетипів у літературі загалом (праці Н. М. Ковтун, Н. М. Лебединцевої та ін.) так і увагою до архетипу Героя зокрема (роботи Р. А. Сігала, В. Л. Шмідт, К. М. Вейланд, М. Татар та багато ін.). При цьому привертає увагу те, що проблема реалізації архетипу саме Епічного Героя не є достатньо дослідженою у контексті літератури фентезі, зокрема тих творів, що були зумовлені феміністичними поглядами їхніх авторок. Саме феміністичні концепції, що виникли у середині ХХ ст. поставили під питання універсальність архетипних моделей, що за своєю суттю є переважно чоловікоорієнтованими.

До того ж, починаючи із 1950-х років, у Західному світі веде відлік нова культурна доба, а саме, постмодернізм, філософським підґрунтям якого можна вважати постструктуралізм. Ця філософська течія оголосила своїм кредом неможливість віднайти абсолютну істину, а отже всі попередні метанаративи визнаються недійсними або підлягають переоцінці через світоглядну призму людства, яке нещодавно пережило дві світові війни. Тож літераторки 1960-1970-х років намагалися знайти відповідь на питання, яке логічно постало на фоні вищенаведених соціокультурних чинників: якою є/має бути жінка нового часу. Для цього письменниці зверталися до класичної літератури і класичного мистецтва вцілому, адже як постмодерністки вони бачили можливість побудувати новий сенс, нове значення з руїн минувшини, дослідивши повторювані патерни та інтерпретувавши й адаптувавши їх з огляду на потреби сучасного світу. Таким чином, література фентезі, що виникла в результаті спроб оживити, осучаснивши, фольклорну спадщину минулих епох (таку як міфи, легенди, балади, казки і т.д.), може розглядатися як один із інструментів, за допомогою якого письменники та їхні читачі могли вести діалог і спільно

шукати відповіді на злободенні питання, в тому числі, про роль жінки в сучасному світі.

Якщо звернутися до цільової аудиторії фентезійної літератури, яку переважно, хоч і далеко не виключно, складають підлітки – а саме підлітковий вік є періодом закладення фундаменту особистості, – можна зробити припущення, що авторки, які працювали в цьому жанрі, мали своєю ціллю сконструювати адекватну викликам нового часу рольову модель, прикладом якої можна було б послуговуватися у розвитку власної індивідуальності.

З вищенаведеного можна зробити висновок, що роман «Вогонь і болиголов» («Fire and Hemlock») англійської письменниці Діани Вінн Джонс, на матеріалі якого ми проводимо наше дослідження, може слугувати яскравим прикладом письменницького пошуку і спроби надати нового значення традиційним поведінковим моделям, відображеним у літературній спадщині не одного покоління, модифікувавши їх у відповідності до запитів сьогодення – що сама авторка визнає у есеї «Героїчний ідеал – особиста Одиссея» («The Heroic Ideal – a Personal Odyssey»), опублікованому супутньо до роману.

Говорячи про доцільність проведення нашого дослідження на сьогоднішній день, можна сміливо заявити, що проблема досягнення індивідуальності (тобто, шлях індивідуації, який в контексті нашого дослідження можна вважати синонімічним шляху становлення Героя) та віднайдення свого голосу (а саме про це буде йти мова в подальших розділах нашої наукової роботи як новий вид героїзму) продовжує бути актуальною і в епоху метамодерну, характерною ознакою якого є коливання між ідеалізмом модернізму та іронією і грою постмодернізму – що можна буде засвідчити на прикладі матеріалу дослідження.

Актуальність обраної теми роботи обумовлена також інтересом західноєвропейського читача та літературознавства до творчості власне Джонс. Так, її прозу розглядають в жанровому, наративному, хронотопічному, інтертекстуальному та феміністичному аспектах такі дослідники літератури фентезі, як Фара Мендлесон, Марія Ніколаєва, Карен Сендс-О'Коннор, Дебора Каплан, Чарльз Батлер, Марта Хіксон та багато інших, тоді як на території

України вивченням творчості Діани Вінн Джонс займається лише науковиця університету «Житомирська політехніка» Євгенія Канчура. Саме брак україномовних академічних матеріалів обумовлює необхідність дослідження творчого доробку авторки, як і те, що текст досліджуваного роману не був перекладений українською мовою.

Мета роботи – з'ясувати особливості процесу трансформації архетипу Епічного Героя в романі «Вогонь і болиголов» англійської письменниці Діани Вінн Джонс у світлі специфічних рис авторського світогляду.

Завдання:

- узагальнити напрацювання вчених щодо архетипів у таких сферах наукової думки, як філософія, психологія, літературознавство; осмислити процес індивідуації, репрезентований вченням К. Г. Юнга;
- осягнути архетип Епічного Героя як модель особистісного розвитку, визначивши його основні риси у світовій літературі та жанрі фентезі;
- відстежити зміну парадигми жіночих персонажів від традиційної ролі пасивної героїні до Епічної Героїні та Героїні-Оповідачки;
- виявити й проаналізувати архетипну канву роману Д. В. Джонс «Вогонь і болиголов» у контексті юнгіанської теорії, беручи до уваги її фольклорні джерела;
- простежити процес індивідуації героїні Полі Вітакер і проходження нею «подорожі героя» (термін Дж. Кемпбелла) довести переплетення архетипу Епічного Героя з жіночою моделлю квесту;
- проаналізувати роль сторітелінгу як механізму інтертекстуального оновлення архетипу Епічного Героя і його гібридизацію з архетипом Героїні-Оповідачки;
- усвідомити процес трансформації архетипу Епічного Героя в образі Полі Вітакер з особливостями авторського світоспримання.

Об'єкт дослідження – роман «Вогонь і болиголов» Діани Вінн Джонс, з акцентованою увагою на протагоністці твору.

Предмет дослідження – проявлені в образі головної героїні роману «Вогонь і болиголов» Д. В. Джонс архетипи, а також трансформація їхніх традиційних моделей, пов'язана із феміністичними поглядами письменниці.

Матеріал дослідження – «Вогонь і болиголов» («Fire and Hemlock», 1984) Діани Вінн Джонс, який ще не був перекладений українською мовою.

Теоретико-методологічну основу дослідження становлять праці таких дослідників, як: К. Г. Юнг, М.-Л. фон Франц, З. Фройд, Дж. Кемпбелл, Арістотель, Дж. Фрейзер, Л. Фробеніус, О. Ранк, Н. Фрай, А. ван Геннепа, Дж. Гілман, М. Мердок, К. М. Вейланд, М. Татар, У. Ле Гуїн.

Методи дослідження. Відповідно до окреслених завдань дослідження було застосовано комплексний підхід. Зокрема, було використано компаративну методологію (порівняльно-історичний і порівняльно-типологічний методи), архетипний аналіз, методи феміністичної критики, з елементами міфопоетичного, структуралістського, психоаналітичного (юнгіанського), інтертекстуального, хронотопічного та наратологічного аналізу.

Наукова новизна полягає у тому, що спеціальних робіт, присвячених аналізу модифікації архетипу Епічного Героя, а саме його гібридизацію з архетипом Героїні-Оповідачки в романі «Вогонь і болиголов» Діани Вінн Джонс, немає. Існують лише окремі, поодинокі спостереження щодо нестандартного типу героїзму, представленого в цьому романі («Personal Odyssey: Contrapunctual Heroism in the Works of Diana Wynne Jones» Аполіні Луцик [83] та «New Hero: Metafictive Female Heroism in *Fire and Hemlock*» Рене Фляйшбайна [46]).

Теоретична цінність дослідження полягає у переосмисленні архетипу Епічного Героя в контексті сучасної літератури фентезі на прикладі роману Д. В. Джонс «Вогонь і болиголов». Робота поєднує архетипний, феміністичний, міфопоетичний та наративний підходи, демонструючи, як традиційна модель Епічного Героя трансформується у внутрішній, психологічно орієнтований «шлях героїні» (термін М. Мердок), де головними формами героїзму стають пам'ять, уява та творче слово. Аналіз роману уточнює класичну кемпбеллівську схему через феміністичну оптику (М. Мердок, К. М. Вейланд, М. Татар) і

показує, що слово у творі виконує перформативну функцію – воно не лише описує, а й творить реальність. Таким чином, дослідження розвиває архетипну теорію, інтегруючи її з сучасними концепціями сторітелінгу.

Практичне значення. Результати практичної частини нашої наукової роботи можна буде застосовувати при подальшому вивченні архетипу Героїні-Оповідачки в роботах Діани Вінн Джонс, вивченні архетипу Епічного Героя та Героїні-Оповідачки в літературі фентезі загалом, а також при викладанні факультативних курсів з літератури постмодерну, історії літератури фентезі, а також курсу, спрямованого індивідуально на ознайомлення з творчістю письменниці Д. В. Джонс. Окрім цього, практичні напрацювання можуть бути використані в дискусіях творчості Д. В. Джонс, модифікацій архетипу Епічного Героя в сучасній фентезійній літературі, архетипного аналізу творчості письменниці.

Кваліфікаційна робота отримала апробацію під час XXVIII Всеукраїнської науково-практичної конференції «Могилянські читання – 2025: Досвід та тенденції розвитку суспільства в Україні: глобальний, національний та регіональний аспекти» з подальшою публікацією тексту доповіді, виголошеної на тему «Проблема трансформації архетипу Епічного Героя (на матеріалі роману-фентезі Д. В. Джонс «Fire and Hemlock»: до історії вивчення» у відповідному збірнику матеріалів.

Структура дипломної роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів – теоретичного та практичного, висновків, списку бібліографічних посилань, що нараховує 114 найменувань. Загальний обсяг праці становить 95 сторінок, з них 84 сторінки – основного тексту.

РОЗДІЛ 1. АРХЕТИП ЕПІЧНОГО ГЕРОЯ В ЛІТЕРАТУРІ ФЕНТЕЗІ ЯК НАУКОВА ПРОБЛЕМА

1. Архетип як психологічна та літературознавча концепція, поняття індивідуації

1.1.1. Історія поняття «архетип» та його зв'язок з юнгіанським психоаналітичним вченням

Поняття архетипу було вперше сформульоване ще в Стародавній Греції філософом Платоном і стосувалося прообразів ідей (з давньогрецької *ἀρχήτυπος* перекладається як «першообраз» [14, с. 57]) або, як писав про них сам філософ, ейдосів, тобто «осягнених розумом образів матеріальних предметів» [14, с. 60], тоді як вже Плутарх розумів під архетипом ідеальний зразок матеріальних об'єктів [14, с. 46].

За доби середньовіччя відповідниками античним архетипам слугували універсалії. Втім, останні мають певні відмінності від архетипів, адже універсалії у філософії, подібно до загальних назв у мовознавстві, позначали поняття, що включали спільні для багатьох індивідуальних об'єктів якості – [12, с. 97]. Саме універсалії започаткували цілу філософську дискусію з приводу того, чи існують ці поняття насправді, а чи вони є лише наслідком ментальної діяльності людини [17, с. 253].

При подальшому історичному розвитку філософської думки концепція еволюціонувала, так що вже Йоган Вольфганг Гете називав архетип «формою форм» [7, с. 45], тоді як Гегель ототожнював його з абсолютним духом [5, с. 271].

Однак широковідомого на сьогоднішній день значення універсальної форми реалізації одвічних патернів психіки (абстрактних образів) концепція архетипу набула завдяки працям швейцарського психолога та психіатра Карла Густава Юнга.

Варто зауважити, що до Юнга вивченням структури людської психіки займався австрійський психіатр Зигмунд Фройд, який по праву вважається

батьком психоаналітичного методу. Саме він виділив такі частини психіки людини, як «Я» (его), «Воно» (ід), та «Над-Я» (або супер-его), де «Я» утворює принцип реальності, «Воно» базується на неусвідомлених бажаннях, а «Над-Я» є психологічним комплексом, що є результатом інтеграції людини в суспільство та прийняття нею поведінкових норм, встановлених у певному соціумі; саме «Над-Я» стоїть за формуванням почуття совісті [49, с. 53].

Юнг, будучи учнем і колегою Фрейда, багато в чому розділяв його погляди на структуру психіки на початку своєї кар'єри, однак в подальшому його бачення значно розійшлося з поглядами попередника, особливо в трактуванні «несвідомого», яке Зигмунд Фрейд розумів як стан, в якому перебувають витіснені або забуті ідеї, образи, думки, бажання [49, с. 70].

Для Юнга така дефініція не була вичерпною. Він обґрунтовував існування двох пластів несвідомого, які він розділяв на особисте, яке походить з досвіду індивіда, та колективне, яке є вродженим [22, с. 3]. Психоаналітик пояснював, що у своєму виборі терміну «колективне несвідоме» він керувався власною теорією щодо універсальності деяких смислів і поведінкових патернів [23, с. 4]. Він засновував свої припущення на багаторічному досвіді праці з психічнохворими пацієнтами, у снах, мареннях та фантазіях яких простежувалися повторювані закономірності, що часто мали схоже значення [20, с. 183]. Ці закономірності проявлялися у вигляді типових ситуацій або персонажів, які при подальшій інтерпретації через призму свідомого виявлялися вельми змістовними [20, с. 183].

Саме ці типові події та особи в юнгіанській психології отримали назву архетипів, яким сам Юнг давав наступне визначення: «Архетип – це схильність формувати репрезетації мотиву [через міфи, сновидіння, марення] – репрезентації, що можуть значно відрізнитися у деталях, але не втрачати своєї основної схеми... Вони, насправді, є інстинктивними *тенденціями*» [39, переклад наш. – Ю. С.]. Однак не слід сприймати вищенаведене визначення як остаточне в доробку психоаналітика, оскільки він продовжував працювати над ним і розвивати його протягом всієї своєї наукової кар'єри.

Таким чином, архетип можна визначити як певний шаблон в структурі людської психіки, що може мати конкретну реалізацію у вигляді підсвідомих імпульсів, схильностей, вчинків та поведінки у певних життєвих ситуаціях. Окрім того, він може набувати експліцитно проявленої форми в несвідомих станах, таких як сни або видіння, або під час переживання особистістю доленосних подій, проходження ритуалів посвяти тощо [6, с. 55].

1.1.2. Поняття індивідуації та архетипи, задіяні в цьому процесі

Саме архетипи Самості, Тіні, Персони, Аніми та Анімусу відповідають за певний комплекс психіки та сферу діяльності людини й саме вони відіграють ключову роль у проходженні особистістю процесу набуття автентичності, відомого в юнгіанстві як індивідуація. Остання потребує від «Я» людини повної диференціації з комплексами особистого несвідомого, тобто з вищенаведеними архетипами [110]. При цьому «Я» не втрачає зв'язку з ними, однак і не формує абсолютного ототожнення [71, с. 269].

Подолання шляху індивідуації характеризується становленням зрілої особистості, реалізацією нею свого потенціалу та відкриттям і переживанням нею смислу буття [112, с. 32]. Пройшовши шляхом індивідуації, людина знаходить внутрішній спокій, отримує змогу бути активним членом суспільства, змінюючи цей світ і допомагаючи наступним поколінням, а також формує власну філософію [71, с. 269].

Проте ціною на шляху до набуття ідентичності є відмова від конформізму й притаманного йому колективного мислення. Це призводить до почуття провини перед суспільством, якого індивід може позбутися лише створивши власні цінності, що будуть компенсувати його пасивність у житті соціуму [104]. Водночас необхідно завважити, що при цьому жодна людина не досягає індивідуації повною мірою, і справжня її цінність криється в самому процесі, який привносить сенс в життя людини [74, с. 400.]

Процес індивідуації в юнгіанському вченні нероздільно пов'язаний з процесом пізнання і встановлення зв'язку з архетипом Самості. За визначенням Марі-Луїзи Фон Франц, учениці і послідовниці Карла Юнга, індивідуація – це «... психологічний процес внутрішнього росту та централізації, за допомогою

якого людина знаходить свою власну Самість» [112, с. 87, переклад наш. – Ю. С.].

Власне Самість є сновною рушійною силою психіки, що своєю появою передує формуванню «Я», котре як Юнг, так і Фройд розглядали як свідомий полюс психіки і співвідносили його з Самістю як частину з цілим [20, с. 5]. Таким чином, Самість є такою собі вищою формою особистості – непізнаваною ідеальною формою індивіда, потенціалом, який вона має і може втілити при повному розкритті власних здібностей [105].

Карл Юнг описував Самість як єдність протилежностей: фізичного і духовного, чоловічого й жіночого, сталості й динамічності. Окрім того, Самість можна назвати «Богом всередині нас» [72, с. 399], який спрямовує людину протягом всього її життя. Останнє твердження належить винятково до юнгінської концепції, адже, незважаючи на те, що багато інших психоаналітичних шкіл розглядають це поняття схожим чином, лише вчення Юнга дозволяє поглянути на Самість не як на причину, а як на мету розвитку індивіда [105].

На противагу Самості, котра становить справжню сутність особистості, в психіці спостерігається діяльність іншого архетипу – Персони. З латинської мови «persona» перекладається як «несправжнє лице», адже саме так називали маски, які актори в давньоримському театрі надягали на себе, аби перевтілитися в персонажів античних п'єс [91].

Переносячи це значення в контекст психології, Карл Юнг пояснював, що Персона – це той образ, який ми створюємо самі для себе, «те, чим ми насправді не є, але думаємо, як і інші, що це насправді ми» [67, с. 221]. Ми «надягаємо» на себе цю маску в публічному житті, тобто при соціальній взаємодії з іншими індивідами. Це означає, що Персона демонструє світові лише позитивні, суспільно-прийнятні якості, які дозволяють адаптуватися й процвітати в колективі [38].

Однак нерідко формування сильної Персони вимагає від людини зречення від своїх менш вигідних якостей та придушення емоцій, що призводить до конфлікту між «Я» та соціальним образом. Така «дволикість» нерідко стає

причиною розвитку неврозів, коли людина відчуває себе полем бою між різними своїми особистостями [66, с. 307].

Це пояснюється тим, що, з одного боку, повна ідентифікація з Персоною веде до розриву контакту з «Я» та Самістю як його вищим проявом, наслідком чого може бути втрата відчуття ідентичності та, в подальшому, сенсу буття. Окрім того, наша поведінка повністю диктується очікуваннями, які спрямовує на нас суспільство [38]. З іншого, людина, яка не розвинула сильну Персону, залишається наївною в очах оточуючих. Вона стає об'єктом глузувань і ніколи не сприймається як повноправний член громади [66, с. 318].

Незважаючи на це, Карл Юнг вбачав у архетипі Персони потенціал, здатний підштовхнути особистість на шлях індивідуації: оскільки «Я» людини в такому випадку повністю визначається її Персоною, пригнічений внутрішній світ, що проявляється через архетипи Тіні та Аніми/Анімуса, дає про себе знати у вигляді невротичних станів, що заглиблюють особу в її несвідоме та таким чином пробуджують в ній бажання до самопізнання [72, с. 247].

Вищеописаний феномен в юнгіанському психоаналізі пояснюється тим, що для проходження індивідуації людина має інтегрувати несвідому частину своєї психіки в свідому, тобто, вивести її на «світло», оскільки «[п]росвітлення не досягається, коли уявляєш світло, а коли усвідомлюєш свою тінь» [69, с. 436, переклад наш. – Ю. С.].

Власне архетип Тіні є ще однією з фундаментальних підвалин психіки, позначаючи «темний» її аспект, тобто приховані й пригнічені почуття провини і сорому, соціального або особистого табу ідеї та бажання, котрі коріняться в давнині тих часів, коли людина ще остаточно не відділилася від тваринного світу [33, с. 7]. Однак Юнг вважав, що попри свою темну природу, Тінь не є обителлю виключно зла в людській душі. Навіть навпаки, зачасти в ній таяться позитивні задатки, такі як творчі здібності, чуттєвість, інстинкти самозахисту та самозбереження, реалістичне бачення [65, с. 422-423].

Тобто Тінь плакає ті якості, які людина сприймає як негативні й несвідомо витісняє та придушує в своєму характері через страх бути неприйнятною, страх

того, куди ці бажання можуть привести, якщо їх дослухатися, а отже, страх самого себе і відмова від пізнання своєї глибинної суті, дорога до якої пролягає саме через Тінь всередині кожного з нас. Таким чином, людина позбавляє себе можливості використовувати свою тіньову сторону як інструмент на користь собі та суспільству [114, с. 319].

Окрім того, вчений-психоаналітик вказував на важливість інтегрувати аспект протилежної статі в структуру власного свідомого. Це передбачає пізнання комплементарної фігури Аніми (для чоловіків) та Анімусу (для жінок) [102].

Аніма є аспектом жіночого в психіці чоловіка. Її можна описати як внутрішній образ жінки, який чоловік проносить з собою крізь усе своє життя й проєктує його на реальних жінок зі свого оточення (будь то матір, партнерки, або інші важливі жінки) [57, с. 18]. З латинської мови «Аніма» перекладається як «душа» [57, с. 18], і саме в такому ключі вона розглядалася Юнгом, коли той намагався дати визначення цьому архетипові. Проте слід мати на увазі, що «душа» тут формує єдиний комплекс з принципом еросу (тобто, з принципом прагнення до єднання і цілісності [60, с. 45]), що вказує на її емоційний, чуттєвий характер, тому що саме Аніма впливає на психоемоційний стан чоловіка [110, с. 57].

Фігура Аніми як «хаотичної жаги до життя» може набувати персоніфікації не тільки в особистих проєкціях: її реалізацію часто можна спостерігати в снах та мареннях, де вона кристалізується в образі спокусниці, музи або богині. Як чоловіки, так і жінки здатні стикатися з проявом Аніми в такій формі, де вона виконує функцію або провідника, або сили, що доводить людину до божевілля. В обидвох випадках її ціллю є спонукати індивіда заглибитися в не(с)відоме й відшукати в ньому нове, потенційно заборонене знання. Однак варто підкреслити, що для жінок така подія є радше зустріччю з колективним втіленням уявлень про фемінність, з яким вони стикаються в своєму суспільстві, тоді як основним їхнім комплементарним архетипом залишається Анімус [95].

Аніма проходить чотири стадії розвитку, які відповідають рівням духовного зростання чоловіка. На останній з них, символом якої є Софія (тобто Божественна Мудрість), Аніма стає провідником між областями свідомого й несвідомого, допомагаючи відшукати глибинний сенс життя [88, с. 401]. При цьому архетип Аніми має надзвичайно творчу силу: саме він є так званою «музою» для будь-якого митця [30, с. 268]. Водночас варто підкреслити, що через свій зв'язок з архетипом Великої Матері, Аніма може демонструвати й свій протилежний аспект – (само)деструктивність [13, с. 403], що змушує нас звернути увагу на ще одну рису, притаманну юнгіанським архетипам – їхню біполярність, яка реалізується через постійне коливання між позитивним і негативним проявами [6, с. 55]. З цього положення випливає, що будь-який першообраз необхідно розглядати в контексті задля правильного його тлумачення [58, с. 110].

Цікавим є те, що «підкоренню» Аніми на шляху індивідуації Карл Юнг приділяв особливу увагу, відмічаючи, що перемогти Тінь – це все ще робота учня, а от завоювати Аніму – це вже творіння майстра, яке під силу далеко не кожному [68, с. 481].

Визначаючи Анімус, Юнг називав його «духом», «логосом» (тобто «розумом» та «словом») та «провідником душі, медіатором між свідомим та несвідомим і персоніфікацією останнього» [75, с. 33, переклад наш. – Ю. С.]. Він є батьківським принципом у психіці жінки та водночас проекцією «внутрішнього» чоловіка на її оточення – чоловіків у першу чергу [66, с. 334].

Жінка, яка перебуває під контролем Анімусу, «завжди ризикує втратити власну жіночність» [66, с. 337], тому що завжди намагається спростувати приналежність до так званої «слабкої» статі через прояв надмірної раціоналізації та догматичності. Водночас, саме Анімус стоїть за бажанням жінки здобути незалежність: навчатися, мати кар'єру та ставати професіоналкою своєї справи. Він спонукає її критично мислити, а також формувати та відстоювати власну точку зору [57, с. 21].

Якщо жінка бажає налагодити зв'язок зі своїм Анімусом, вона повинна навчитися мислити раціонально й неупереджено. Досліджуючи джерело своїх

думок, вона матиме змогу дійти до глибини їхніх витоків, де зустрінеться з «першообразами» [66, с. 336], тобто, з архетипами безпосередньо. Окрім цього, К. Юнг наголошував на ефективності методу «активної уяви» в пізнанні й налагодженні балансу з архетипами як Аніми, так і Анімусу. Цей метод передбачає візуалізацію цих архетипічних фігур в уяві особистості й комунікацію з ними як з уявними співрозмовниками [66, с. 352].

Анімус має такий же творчий потенціал, що й Аніма. Карл Юнг зазначав, що він є провідником Logos Spermatikos [66, с. 336] – поняття, запозиченого з філософії стоїків, де воно описувало творчий принцип «сім'яного розуму», який стояв за створенням, розпадом й організацією будь-якої матерії [81]. В Християнстві близьким до нього є концепція «Бог-Слово», що володіє силою творити самим актом промовляння [25].

При цьому слід зауважити, що обидва архетипи є водночас й автономними комплексами в психіці людини: необ'ємними і такими, що знаходяться поза межами абсолютного усвідомлення. На думку Юнга, їм не варто полишати меж внутрішнього світу особистості (при цьому людина має підтримувати свідомий контакт з ними), оскільки тоді є ризик злиття Анімусу/Аніми з Персоною, що веде до ототожнення з одним із цих аспектів і його екстравертним проявом, результатом якого є занепад «Я» індивіда [75, с. 40].

1.1.3. Значення поняття «архетип» в літературознавстві, архетипна критика

Архетип є терміном, що широко використовується в гуманітарних дисциплінах, зокрема в літературознавстві [9, с. 96]. Говорячи про архетипну критику, можна стверджувати, що основна розбіжність між психоаналітичним методом Фрейда та юнгіанською критикою полягає саме в акценті на колективному несвідомому, який робить остання. В юнгіанському вченні колективне несвідоме є таким собі репозиторієм культурної пам'яті етносу, в якому зберігаються першообрази та патерни досвіду [24, с. 323].

Ще однією відмінністю, яку необхідно підкреслити, є те, що, в той час, як Фрейд трактував літературу як поле для реалізації пригнічених бажань і фантазій індивідуального лібідо [48, с. 141-153], Карл Юнг ставився до

класичних літературних творів як до міфів: «Первісний менталітет не вигадує міфи, він їх переживає [73, с. 261, переклад наш. – Ю. С.]».

Юнг пояснював універсальність і вічність літератури тим, що, як і в міфологіях різних націй, де зустрічаються повторювані патерни, літературні шедеври несуть в собі ті ж самі сюжети й образи. Таким чином, митець слова є медіатором, якому вдається зануритися в глибини не лише власного, а й колективного несвідомого й допомогти своїм читачам дотикнутися до архетипних фігур. Це призводить до пробудження тих психічних аспектів, які є необхідними для проходження індивідуації й автора, і читачів [24, с. 323].

Архетипна критика як метод літературознавства була вперше застосована на практиці англійською вченою-критикинею Еймі Мод Бодкін у її праці «Архетипні патерни в поезії», виданій у 1934 році. В ній дослідниця, спираючись на теорію Карла Юнга, описала поезію як місце, де архетипи набувають втілення у художній формі, а поетична мова, символи та тропи, активізуючи уяву читачів, стимулюють глибинні структури психіки [31].

Подальшого розвитку метод архетипної критики набув у праці Нортропа Фрая «Анатомія критики» (1957), в якій науковець, окрім п'яти письменських модусів (високо- та низькоміметичного, романтичного, іронічного та міфологічного), звернув увагу на існування протиставлення апокаліптичної і демонічної символіки [9, с. 97].

У цілому еволюція поняття «архетип» демонструє його рух від ідеальних форм (ейдосів) у філософії Платона до центрального елемента юнгіанського психоаналітичного вчення, де воно набуває мінливої природи універсальних патернів, що існують у колективному несвідомому. Архетипи Самості, Тіні, Персони та Аніми/Анімусу виступають не лише структурним каркасом психіки, а й рушійною силою ключового процесу індивідуації – становлення цілісного «Я» через максимальну реалізацію потенціалу особистості. Подальший розвиток поняття у теорії літератури розкриває його роль у формуванні повторюваних сюжетних схем та образів героїв, роблячи письменника медіатором між свідомим та колективним несвідомим, який у своїх творах

відображає фундаментальні схеми людської психіки і сприяє духовному зростанню читачів.

2. Архетип Епічного Героя як епітома шляху індивідуації

1.2.1. Архетип Героя в юнгіанському психоаналізі та його зв'язок з процесом індивідуації

Перш за все, конкретизуємо визначення поняття герой, яке є багатограним і доволі складним. Словник Мерріама-Вебстера подає такі його дефініції: міфологічна або легендарна фігура, часто божественного походження; блискучий воїн; людина, якою захоплюються за досягнення та благородство; особа, що проявляє мужність; головний персонаж літературного чи драматичного твору, чоловік – на протизагу героїні [44]. Усі ці значення є актуальними для подальшого розгляду поняття.

Отож серед нескінченної кількості архетипів, юнгіанське вчення і сам його засновник особливого значення надавав саме архетипу Героя, адже його шлях вважається яскравою ілюстрацією процесу індивідуації особистості [110, с. 504].

До появи концепції архетипу в працях Карла Юнга, ідея Героя вже посідала центральне місце в антропологічних, міфологічних і ранніх психоаналітичних дослідженнях. Так, шотландський антрополог Джеймс Фрейзер у «Золотій гілці» (1890) показав фігуру Героя як символ циклічності життя та смерті, пов'язану з ритуалами оновлення природи [47], тоді як Лео Фробеніус інтерпретував образ Героя як прояв «душі народу» (*paideuma*), символ солярної енергії та колективної еволюції [50].

Перший психоаналітичний аналіз образу Героя здійснив Отто Ранк, який на підставі повторюваних мотивів (чудесне народження, загроза, вигнання, повернення) трактував міф як проєкцію внутрішнього психологічного зростання і сепарації особистості [94]. Разом ці дослідження створили

теоретичний фундамент, на якому Юнг вибудував власну теорію архетипу Героя як моделі індивідуації.

Отож архетип Героя представляє основний мотив подолання перешкод: він бореться з чудовиськом темряви й таким чином уособлює перемогу свідомого (світла) над несвідомим (тьмою) [73, с. 284]. У своїй дисертації вітчизняна науковиця Н. Ковтун виявила, що Герой у духовній традиції виконує три основні функції: захисну (поєдинок зі змієм), креативну («першотворення» ландшафту, предметів побуту, добування вогню тощо) й сакральну (міжсвіттєва подорож) функції [21, с. 6]. В психоаналітичному дискурсі Герой становить свідоме «Я» людини, що прагне до незалежності від суспільної думки та норм. Тобто, коли Герой вирушає на пошуки скарбу, живої води, нареченої і т.д., він намагається віднайти власні автентичні переживання й емоції. Як результат віднайденьня цих «скарбів» людина вивільняє колосальну творчу енергію, яка раніше накопичувалася в несвідомих комплексах [41, с. 1-14].

В міфологіях народів світу Герой є змієборцем (змій або дракон виступають символічними образами тіньового аспекту психіки) [11, с. 43]. Лише той, хто визнав існування змія, зустрівся з ним і вийшов переможцем з битви, має право вважатися Героєм, оскільки тепер він знає свій тіньовий бік, що надає йому впевненості в собі й у майбутніх перемогах [104]. Це дає нам підставу говорити про те, що кінцевою метою подорожі героя (відомої також як геройський квест) виступає інтеграція витісненого й несвідомого у свідоме, що приводить до цілісності особистості та її психологічного зростання [21].

К. Юнг чітко не визначав стадій, які має пройти Герой, однак описав основні віхи, необхідні для проходження Героєм індивідуації. До них входять зустріч і боротьба з – часто морським – чудовиськом, в череві якого він має знайти орган, що містить життя цього монстра, й відсікти його, чим здобуде для себе та інших жертв звіра свободу. Після цього Герой повертається до місця, з якого вирушав у подорож і, приводячи свідків свого подвигу, досягає поважного статусу [90].

Якщо надати інтерпретацію цих подій в контексті індивідуації саме чоловіків, перебування в череві чудовиська зазвичай розглядається як

перебування в «полоні» фігури Великої Матері, а життєдайним органом є саме пуповина, перерізаючи яку Герой сепарується як від власної матері, так і від колективних уявлень про себе та світ і набуває власного бачення, тобто, стає незалежною особистістю [104].

На підставі вищенаведених матеріалів можна зробити припущення, що Герой є ідеалом чоловічої структури індивідуації, адже, полишивши рідну матір, чоловік постійно несвідомо намагається повернутися до її лона, а перешкоди, з якими він стикається на своєму шляху, є ніщо іншим ніж тіньовими аспектами архетипу Великої Матері, що наділяє кожний його крок в бік самостійності сумнівами й ностальгією [88].

Щодо геройського квесту в індивідуації жінки (який не є популярним та достатньо описаним сюжетом у фольклорі в порівнянні з квестом героя-чоловіка [94, с. 15]), то Юнг не зосереджував на ньому особливої уваги, всім відзначаючи, що для жінки подорож героя проживається через дослідження її власного архетипу Анімусу, через фігуру романтичного партнера або ментора, тобто через проєкцію на нього своїх комплексів [66, с. 131].

Себто можна стверджувати, що жінка на своєму шляху героя проходить такі етапи: розрив із матір'ю/сепарація від батьків і, як наслідок, припинення самоідентифікації через їхні фігури (на цьому етапі героїня виходить за рамки усталених соціальних та гендерних ролей); зустріч із Тінню, яка передбачає знайомство із власними пригніченими якостями та емоціями (що часто проєктуються на чоловіків); зустріч із фігурою Анімусу, яка може проєктуватися на чоловіків, а саме на романтичного партнера (що передає зв'язок із принципом еросу), ментора/мудреця (зв'язок з принципом логосу), тирана або жорсткого критикова (що відображає негативний аспект Анімусу, тобто вузькість мислення); та фінальна інтеграція, під час якої Анімус героїні стає частиною її свідомості, що веде до набуття цілісності [111, с. 160].

1.2.2. Архетип Героя в літературознавстві, Епічний Герой та його співвідношення з героєм кемпбеллівського мономіфу

Архетипи як частини колективної психіки часто знаходять вияв у народній творчості – міфології та фольклорі. Аналіз мотивів і образів у цих

матеріалах дав можливість говорити про повторювані наративні патерни. Оскільки міф про Героя є найрозповсюдженішим мотивом, то він отримав особливу увагу антропологів, релігієзнавців, фольклористів, психоаналітиків, а також літературознавців.

Найвідомішою працею, присвяченою дослідженню геройського наративу у міфах та легендах народів світу, є «Тисячоликий герой» авторства американського дослідника Джозефа Кемпбелла. Останній надихався роботами К. Юнга з психоаналізу та теорії архетипів, комбінуючи їхні положення з глибокими знаннями в області компаративної міфології та релігієзнавства [35].

Кемпбелл запропонував використовувати термін «мономіф» для позначення універсального наративу, що описує подорож героя [35, с. 27]. У ній він виокремлював наступні 17 стадій, які можна розподілити за трьома секціями: виправа героя (1–5 стадії), ініціація (6–11) та повернення героя до звичайного світу (12–17). Коротко їх можна окреслити наступним чином:

1. Поклик до мандрів – герой відчуває внутрішню нестачу й має залишити знайоме заради невідомого (психологічно — сепарація від матері) [35, с. 48].
2. Відмова від поклику – герой сумнівається у доцільності подорожі та прагне повернутися до буденного [35, с. 49].
3. Допомога надприродних сил – герой отримує підтримку від менторів або надприродних сил, часто у вигляді чарівного артефакту (психоаналітично – допомога інтегрованих дорослих молодій особистості) [35, с. 59].
4. Перший поріг – перехід до світу невідомого, який часто охороняється фігурою-випробувачем; у ритуалах вимагалася аскеза [35, с. 67-68].
5. «Череву кита» – символічна поразка та тимчасова смерть героя, яка веде до його переродження як нової особистості [35, с. 74-77].
6. Шлях випробувань – серія перешкод, що розвивають у героя потрібні чесноти для головного випробування [35, с. 81-90].
7. Зустріч із богинею – поява фігури, яка уособлює материнську любов та Аніму героя (богиня, наставниця, чарівниця) [35, с. 91-99].

8. Жінка-спокусниця – уособлення тілесного бажання, що відводить героя від духовної мети [35, с. 101-102].
9. Примирення з батьком – подолання фігури батька як перешкоди, досягнення рівноправ'я й символічного дорослішання [35, с. 110].
10. Апофеоз – герой осягає вищу істину та вирішує основну проблему, яка спонукала до мандрів [35, с. 142].
11. Найвища нагорода – отримання бажаного блага (скарб, принцеса тощо) [35, с. 155].
12. Відмова від повернення – герой не бажає повертатися до буденного світу та ділитися здобутим [35, с. 167].
13. Чарівна втеча – герой тікає зі здобиччю, часто під переслідуванням, рятуючись завдяки зовнішнім або власним силам [35, с. 170].
14. Допомога зовнішніх сил – герой отримує підтримку для повернення у звичайний світ [35, с. 178-179].
15. Останній поріг – страх повернення до старого стану й того, що подвиги залишаться непоміченими [35, с. 189].
16. «Володар двох світів» – герой здобуває здатність вільно переходити між світами буденного й незвичайного [35, с. 196-197].
17. «Свобода жити» – усунення початкового недоліку, звільнення від страху смерті та досягнення внутрішньої свободи «жити в моменті» [35, с. 209].

У цій структурі простежується зв'язок з індивідуацією, адже основною її метою є інтеграція несвідомого: особистість занурюється в світ небуденного (тобто несвідомого), там здобуває перемогу над тіньовими комплексами (власне Тінню, архетипом Аніми), а потім повертається, принісши вище благо (тобто цінності) в суспільство, таким чином спокутуючи свою неактивність у соціумі.

У своєму філософському есеї Ектор Гіл виводить ще одну перспективу погляду на зв'язок архетипів К. Юнга та шляху героя Дж. Кемпбелла. Автор пише про те, що герой проходить перетворення, аби досягти й збагнути платонівські або божественні архетипи (такі, як краса, істина, добро, любов); при цьому він вчиться розуміти, що «чиста сутність людської істоти – це герой,

який ... зроблений із тієї ж субстанції, що й боги». І кінець кінцем, кожний герой стає божеством [16].

Незважаючи на чималу кількість критиків (серед яких як методологічні, так і феміністичні зауваги стосовно універсальності мономіфу та його історико-культурного контексту (див., наприклад: Hambly [53]; Hanney [54])), шлях героя Кембелла був широко популяризований у сучасному мистецтві як універсальний сторітелінговий патерн і досі використовується у літературознавстві для аналізу структури наративів не тільки геройських оповідей, а й різних епічних жанрів у цілому [109].

У нашій науковій розвідці ми зважаємо на надбання інших дослідників, які займалися проблемою вивчення архетипу Героя та його шляху, проте за основу беремо саме кемпбеллівську структуру мономіфу, обґрунтовуючи наше рішення широкою популярністю використання цієї схеми в сучасному науковому дискурсі, що доводить її актуальність на сьогоднішній день.

Тоді як проблема визначення та класифікації літературного героя бере свій початок в античності, насамперед у «Поетиці» Арістотеля. Саме він першим здійснив ґрунтовний аналіз героя в драмі, розрізняючи героїв комедії й трагедії залежно від їхнього положення відносно глядача. У цьому трактаті було вперше окреслено поняття «трагічного героя» як моральної міри людини з універсальним внутрішнім конфліктом і докладно схарактеризовано цей образ відповідно до чотирьох типів трагедії [1, с. 13-62].

Універсальність трагічного героя доводиться тим, що загальна схема трагедійного сюжету, розроблена Арістотелем, понині використовується для наратологічного аналізу творів різних жанрів – як драматичних, так і епічних. В його моделі виокремлюються три основні елементи: гамартія, анагноризис і перипетія. Так, гамартія – це фатальна вада героя, яка породжує його помилкові дії й запускає трагедійну послідовність подій. Анагноризис – момент усвідомлення цієї помилки, коли герой пізнає істинну причину свого падіння. Перипетія – перелом у його долі, що позначає перехід від благополуччя до нещастя. Разом ці елементи формують структуру трагедії, де крах героя постає

як неминучий наслідок його власної природи та дій, породжуючи відчуття катарсису в глядача [29, сс. 215-218].

Видатний представник ритуально-міфологічної школи, канадський філолог та літературний критик Н. Фрай, на есеї якого ми посилалися вище, визначав генезис всіх літературних жанрів (драми зокрема) у міфі [51, с. 512]. Література, за Фраєм, не тотожна міфу, однак в ній завжди можна віднайти міфологічний сюжет, тобто літературні твори – це зміщення міфу, де міфологічне замінюється на поетичне [52, с. 91].

Ритуал, за Фраєм, передує міфові, тоді як останній є його словесним вираженням. При цьому між міфом і ритуалом існує діалектичний зв'язок, так що міф впливає на ритуал, перетворюючи його на архетип, який є змістовою стороною як міфу, так і літератури загалом [52, с. 41]. Фрай визначав мономів Кемпбелла як такий, що лежить в основі сюжетів всіх літературних творів [51, с. 135].

Під ритуалом в цьому контексті мається на увазі обряд переходу (фр. *rites de passage*), також відомий як ініціація – обряд посвяти, що виконувався первісними суспільствами. Ініціація може стосуватися таких етапів життя людини, як перехід з однієї вікової категорії в іншу (ініціація підлітків є найрозповсюдженішою) або зміни статусу (отримання титулу шамана, вождя і т.д.). Базову структуру обряду ініціації описав Арнольд ван Геннеп. Він визначав наступні його етапи:

- сепарація – вилучення особи зі звичного оточення;
- лімінальний стан – особистість знаходиться немов «на межі» між своїм старим життям, яке закінчилось (часто це супроводжувалось символічною смертю цієї людини), та новим життям, яке ще не почалося;
- інтеграція – особистість повертається до своєї громади оновленою [108, с. 19-21].

Літературним жанром, який унаслідував найбільше характеристик міфу, є героїчний народний епос, що представляє собою архаїчну оповідь про міфологічних першопредків, які є культурними героями певного етносу [3, с. 199]. Ознаки героїчного народного епосу можна знайти в народній казці,

билині, легенді, думі, епічній та історичній пісні, а також у таких сучасних жанрах, як оповідання та навіть роман. Серед характерних рис героїчного епосу виділяють: анонімність і колективність творчості; епічний масштаб дії (походи, битви, тощо); центральна фігура Героя, що є уособленням кодексу честі певної нації на відповідному етапі її історії (часто Герой – надлюдина); легендарність сюжету; фантастичні та чудесні мотиви; епізодичність та циклічність подій; канонічність; функція соціальної ідеології; символічність образів (Герой репрезентує народ/плем'я) [82, сс. 10-99].

Себто можна підсумувати, що сюжет героїчного епосу має прями паралелі зі структурою мономіфу, а отже кемпбеллівський герой є наближеним до Героя епосу, питанню дослідження якого присвячено чимало наукових студій [45]. Серед них найавторитетнішою вважається монографія Діна А. Міллера «Епічний Герой» («The Epic Hero», 2002). У ній вчений проводить детальний аналіз характеристик, що асоціюються з традиційним Героєм епічного твору, серед яких він робить особливий акцент на його:

- винятковому походженні;
- репрезентативності: Герой представляє народ чи колектив і не розглядається поза соціумом;
- мужності і самодостатності (при цьому вади не виключаються);
- життєвому шляху, що складається з небезпечних квестів;
- лімінальності – Герой існує «на межі» (світу живих і мертвих, сакрального й профанного);
- подвигах, що стають легендою;
- символізмі як ідеалу навіть після смерті;
- історії, що передається як усна чи письмова традиція [86, сс. 12-387].

При цьому варто додати думку вітчизняної науковиці Т. Бовсунівської: «[епічний] герой – це виняткова особистість, часом богоподібна настільки, що його божественне призначення ні в кого не викликає сумніву...» [2, с. 160]. Вчена також зауважує, що в епосі ми бачимо одну з найперших спроб вигадати унікальних створінь, що мають «героїчну природу», та що сам епос – це засіб оживити цих створінь у колективній свідомості аудиторії [2, с. 161].

1.2.3. Герой у творах літератури фентезі

Фентезі, будучи одним із постмодерністських метажанрів [61, с. 28], основу якого було закладено письменниками кінця XIX – початку XX ст. [98], реалізує принцип міфологізації, характерного всій культурі постмодерну. Цей принцип передбачає, що автор у своєму творі намагається описати неоміф, який може бути як відлунням вже існуючих міфологічних систем, або ж він створює власну міфологію (адже міфом у новітній час може слугувати будь-що: від історії до побуту [2, с. 386]), що дає можливість стверджувати, що література фентезі має на меті наслідування міфологічного модусу письменства за Фраєм [51, с. 98].

Неоміф покликаний замінити або адаптувати до потреб сучасності метанаративи [4, с. 16-23], криза яких охопила більшу частину людства у XX ст. після настання глобальної модернізації та двох найбільших світових воєнних конфліктів [84, с. 84]. Тобто завданням неоміфів є те, що раніше лежало на плечах релігій — надати сенс та напрямок людському існуванню [4, с. 16-23].

Літературним підґрунтям жанру фентезі слугує суміш міфології, фольклору, середньовічної куртуазної літератури (Є. Мелетинський зазначав, що для середньовічної літератури загалом притаманна опора на міфологеми, наприклад, боротьба героїв проти демонічних сил, ініціація, пошук чарівних/священних предметів, шлюб з богинею, цар-ієрофант і т.д. що за тематикою походять і є наближені до героїчного епосу) [цитуються у 2, с. 240].

Цветан Тодоров, автор «Введення в фантастичну літературу», демаркуючи різницю між незвичайним, незвичайно-фантастичним і чудесно-фантастичним, відніс би літературу фентезі до останньої категорії, оскільки твори цього жанру покладаються на повну віру читача в описані події: «... надзвичайні елементи не викликають жодної особливої реакції ні з боку героїв, ні з боку імпліцитного читача. Чудесне характеризується не ставленням до описаних подій, а самою їхньою природою» [18, с. 48, переклад наш. – Ю. С.].

Ще однією типовою рисою фентезі в плані хронотопу є його ретроспективність і гетеротопія (тобто воно тут, всюди, і ніде водночас). Як зазначав Лестер дель Рей, один з основоположників фентезійної літератури:

«[фентезі] говорить лише про події минулого, згадку про які не можна знайти ні в одному з підручників історії і які відбулися на землі, не вказаній ні в одному атласі» [цитується у 92, с. 210].

Однією з визначальних ознак фентезі є героїчність персонажів: вони проявляють хоробрість, дотримуються кодексу честі, що ріднить їх з епічними героями. Окрім того, персонаж (навіть будучи на перший погляд маргіналом) може стати Героєм врятувавши або встановивши космічний порядок в авторському світі. Проте його вчинки, вивищуючи його над рештою персонажів, ніколи не вводять його в сонму божеств [2, с. 453].

Одні з перших найвідоміших творів фентезі, які заклали канон цього жанру, відносяться до епічного та героїчного піджанрів: перше покликане занурити читача у вигаданий письменницький світ («вторинний світ» за Дж. Толкінім [98]), де побутує власний космічний порядок, якому загрожує небезпека, і лише Герой може врятувати його від руйнації й занурення в повний хаос; другий піджанр засновується на протистоянні Героя (людини, що зазвичай вирізняється надзвичайною фізичною силою та спритністю) матеріалізованому злу (найвідомішим прикладом є серія романів про Конана Варвара авторства Р. Говарда) [2, с. 443-445].

Таким чином, канон Епічного Героя, який сформувався ще в народному епосі, був закріплений у фентезійній літературі на початку становлення жанру. Щоправда, це призвело до певної стереотипізації, а саме: Герой у творі фентезі – завжди чоловік: сильний, мужній, витривалий, наділений надзвичайними здібностями [103]. Жінки ж відігравали зачасту маргінальні ролі [62]. Описуючи цей феномен, американська літераторка Урсула К. Ле Гуїн, одна з провідних письменниць у жанрі фентезі середини ХХ ст., зазначала, що більшість творів, які їй доводилося читати, були про чоловіків: їхні вчинки, переживання, емоції. Жінки в цих творах виступали суто як допоміжні образи, що розкривали характер головного героя-чоловіка у його взаємовідносинах з ними. Поза цими відносинами жінки не мають власного життя, тому коли Ле Гуїн вирішила написати книгу про героїню, їй довелося покладатися виключно на власний досвід та інтуїцію [78, с. 8-9]. Останнє твердження і призвело до

зародження наукової дискусії щодо ролі жінки в літературі та жінки-героїні зокрема.

У підсумку, архетип Героя постає як універсальна модель психологічного та культурного зростання, що поєднує міфологічні, ритуальні й літературні уявлення про подолання меж (с)відомого й не(с)відомого. Юнгіанська традиція трактує Героя як уособлення свідомого «Я», яке проходить шлях індивідуації через зустріч із архетипними несвідомими силами та інтеграцію протилежностей. Кемпбеллівський мономіф структурує цей процес у вигляді повторюваних стадій квесту, що символізують сепарацію, ініціацію та повернення з новим знанням. Антична поетика, зокрема Арістотель, заклала підвалини аналізу Героя як носія внутрішнього конфлікту, що проходить через помилку, усвідомлення та перелом. У літературознавстві Герой епосу зберігає риси міфологічного першопредка – репрезентативність, надзвичайність, лімінальність і зв'язок з ритуалом ініціації. Фентезійний Герой є найближчим до епічного героя, осучаснюючи його героїзм у контексті неоміфу, покликаного дати відповідь на нові питання людства.

3. Феміністична інтерпретація шляху героя: від універсального квесту до жіночої подорожі за цілісністю

1.3.1. Феміністична критика кемпбеллівського шляху героя, шлях героїні у сучасному психоаналізі

Традиція інтерпретації героїчного нарративу формувалася в рамках патріархального символічного порядку, у якому героїзм ототожнювався з чоловічою дією. Британський історик і філософ Томас Карлайл ще у XIX ст. стверджував, що «універсальна історія є історією Великих Чоловіків» [36, переклад наш. – Ю. С.], тим самим фіксує героїзм як виключно маскулінний досвід. У подальших дослідженнях (Ранк, лорд Реглан, Сігал) жіноче не зникає повністю з міфу, але перетворюється на «додаткову категорію», підпорядковану Героєві-чоловіку [97, с. 15].

Ця модель досягає своєї системної форми у кемпбеллівському мономіфі. Кемпбелл послідовно інтерпретує жінку не як суб'єкта ініціації, а як образ, що чекає героя – плоть, природа, бажання, материнство. Саме тому його відповідь на запитання про жіночий шлях звучала так: «...у жінки немає необхідності вирушати в подорож; вона і є тим місцем, куди всі прагнуть потрапити» [43, переклад наш. – Ю. С.].

Себто жіночий образ у структурі мономіфу позбавлений суб'єктності через свою статичність. Він є водночас і символом кінцевої мети, і «територією», на яку герой повертається після перемоги. У тексті «Тисячолікого героя» ця пасивність жінки подана прямо: «...небесний чоловік сходить до діви, чи бажає вона того, чи ні» (119, переклад наш. – Ю. С.), що прямо корелює з міфом про Амура й Психею, проаналізованому Кемпбеллом (вчений вважав, що квест жінки, якщо вона на такий відправляється, не відрізняється від чоловічого або є випробуванням стійкості, як у випадку Пенелопи) [35, с. 168-174]. Я вам вже це минулого разу виправляла в одному місці.. Не зрозуміли, що треба зробити виправлення усюди? Я це маю робити?

Таким чином, функція жінки редукується до символічної – вона стає уособленням родючості, сексуальної привабливості або винагороди, що чекає на нього [35, с. 120]. Жінка зазнає об'єктивації і не може вирушити у власний героїчний квест. Це співвідноситься з феміністичною тезою про «втрату суб'єктності через символізацію»: коли жінку зображують як універсальний образ-символ, її позбавляють індивідуальної свідомості [37, с. 3].

Літературні та міфологічні фігури (Пенелопа, Єлена, Персефона та багато інших) демонструють саме таку модель: жінка є тією, яку рятують, очікують, повертають або завойовують; її існування визначається через дію героя і в інтересах героя [77, с. 75]. Як слушно зауважує Адріана Кавареро, дослідниця феміністичної філософії, жінка «не має міфологічного образу, що міг би репрезентувати її як суб'єкта власного становлення» [37, с. 3].

Феміністична теологиня Мері Дейлі зауважує, жінкам слід деконструювати міф, в якому їхні почуття та вчинки не враховувалися, і сконструювати його заново так, аби він давав їм свій голос – голос, що раніше

мовчав або був чужою власністю [42, с. 184]. Це означає, що жіноча трансформація потребує іншої теоретичної рамки – тієї, яка здатна осмислити жінку не як символ, а як суб'єкта становлення.

Юнгіанська психоаналітикиня Джин Шінода Болен заклала підґрунтя для переосмислення шляху героя у рамках жіночого досвіду. У книзі «Богині в кожній жінці: Нова психологія жінок» («Goddesses in Everywoman: Powerful Archetypes in Women's Lives», 1984) вона запропонувала нову модель квесту, в якій жінка постає головною дійовою особою власного життєвого наративу [32, с. 11]. Болен розробила систему жіночих архетипів, заснованих на грецькій міфології, де різні богині символізують аспекти жіночої психіки: незалежність, турботливість, творчий потенціал, які можуть гармонійно співіснувати в психіці однієї жінки [32, с. 45].

Такий підхід дозволяє репрезентувати жінку як цілісну і багатовимірну особистість, а її шлях є психологічною подорожжю розвитку, у якій трансформується не світ, а сама героїня: «її реакції та вчинки змінюють її» [32, с. 284, переклад наш. – Ю. С.]. Ця думка в подальшому підхоплюється в праці учениці Дж. Кемпбелла Морін Мердок «Подорож героїні: жіночий квест за цілісністю» («The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness», 1990). Мердок стверджує, що сучасна жінка не може досягти цілісності, дотримуючись кемпбеллівської моделі, оскільки її особистий розвиток відбувається під впливом внутрішнього розриву між фемінним і маскуліним аспектами, який і стає «пусковим механізмом» подорожі [87, с. 4].

Як і Кемпбелл, Мердок у своїй моделі спирається на процес індивідуації, однак робить акцент не на здобутті досягнень, а на інтеграції розщеплених частин особистості. І якщо герой Кемпбелла прагне повернутися з даром до своєї громади, то героїня у Мердок спрямована на повернення до власної душі, яка була пригнічена патріархальними устроями [87, с. 4]. Згідно з Мердок, подорож героїні має в своїй основі цикл, що включає наступні фази:

1. початкове відчуження від фемінного («зречення матері»);
2. ототожнення з патріархальними стандартами («донька батька»);
3. шлях випробувань;

4. ілюзорний успіх;
5. занурення у темряву несвідомого та зустріч з богинею;
6. бажання відновити зв'язок з принципом фемінності;
7. примирення з маскуліним принципом;
8. священний союз як акт інтеграції [85].

Ці етапи можна об'єднати в три макрофази:

I. Відчуження від фемінних та ототожнення з патріархальними цінностями (фази 1-4): героїня відмовляється від архетипу Матері, який у стереотипному баченні зводиться до пасивності та емоційності. Мердок визначає це як «позицію доньки батька», коли жінка спирається винятково на маскуліні критерії успіху, розглядаючи прояви жіночності як слабкість. На психоаналітичному рівні відбувається витіснення Аніми та надмірна активація Анімуса у негативній формі внутрішнього критика [27, с. 4-5].

II. Криза, темна ніч душі і занурення у несвідоме (фази 5-6), коли, попри свої досягнення, героїня починає переживати «духовну посуху» («Spiritual Aridity») [85, с. 8]. Вона не розуміє джерела своєї внутрішньої порожнечі, оскільки втратила контакт із Анімою – емоційно-творчою складовою.

Ця фаза включає темний спуск – зустріч «Я» з автономними силами несвідомого, що «вимушує особистість пережити розпад задля нового народження» [111, с. 33, переклад наш. – Ю. С.].

На цьому етапі героїня також стикається зі своїм внутрішнім Анімусом: з одного боку як із жорстким критиком, що забороняє відпочинок і прийняття власних меж; з іншого – вона починає розпізнавати його позитивний потенціал: силу фокусування і здатність до артикуляції істини [27, с. 9].

III. Інтеграція і священний союз (фази 7-8) – повернення до себе, яке при цьому не є поверненням до початкового стану. Це народження цілісного «Я», в якому Аніма й Анімус співіснують динамічно. Героїня не заперечує своїх досягнень, здобутих на шляху маскуліної ідентифікації, але інтегрує їх із відновленим фемінним началом. Мердок називає цей етап *hieros gamos* – «священний шлюб» між чоловічим і жіночим началами, у результаті якого

героїня стає «духовною воїтелькою», здатною діяти у світі через внутрішню гармонію та співтворення [85, с. 11].

1.3.2. Погляди на шлях героїні з позицій сторітелінгу

В той час як М. Мердок окреслює подорож героїні передусім як психологічний процес [85, с. 11], інші науковці, такі як, наприклад, В. Л. Шмідт у своїй книзі «45 головних персонажів: міфічні моделі для створення оригінальних героїв» (45 Master Characters: Mythic Models for Creating Original Characters) пропонує структуру, що поєднала б внутрішній і зовнішній виміри метаморфози [96]. Окрім того, в моделі Шмідт процес індивідуації проявляється як динамічний цикл, у якому кожна стадія відкриває наступну не лише як психологічний зсув, а і як наративний поворот, що змінює героїню у взаємодії з її соціальним і духовним контекстом [96, с. 23].

Власне, розглядаючи наративний аспект шляху героїні, варто зазначити, що на сьогоднішній день існує дискурс щодо доречності уніфікації досвіду жінки в одному сторітелінговому патерні, адже це призводить до стереотипізації образу і позбавляє письменників та їхніх героїнь права на різноманітність та унікальність [26]. Тому теоретиками креативного письма була висунута концепція декількох подорожей, які проходять як герої, так і героїні на різних відтинках свого життєвого шляху.

Однією з них є «подорож діви» (the Maiden Arc), розроблена сучасною американською письменницею фентезі і викладачкою Кеті Марі Вейланд. Її алгоритм є найбільш релевантним для нашого дослідження, оскільки окреслює дорослішання юної дівчини, яка робить транзит з архетипу Діви до архетипу Героя [26].

Подорож діви також ділиться на три макрофази: захищений, реальний та оновлений світ. Детально стадії описуються наступним чином:

1. «Початок: забезпечена, але непідготовлена» – дівчина живе за правилами, які дають їй захист, але водночас стримують її розвиток і не готують до загроз зовнішнього світу. Її оточують архетипні фігури надто доброї матері та наївного батька, що символізують захист ціною несвободи.

2. Зав'язка: пропозиція від хижака – з'являється зовнішня (як правило, ворожа) сила, що пропонує вихід із обмежень. Вона здається невинною, тому дівчина та її родина приймає цю пропозицію, не розуміючи небезпеки.
3. Перший поворот сюжету: нова ідентичність, поява захисника – діва робить перший крок у дорослий світ. Вона починає формувати нову особистість і зустрічає захисника (зовнішнього або внутрішнього), який уособлює її потенціал до автономії.
4. Хижак помічає зміну – намагається повернути її під контроль, відчуваючи загрозу її пробудження.
5. Конфлікт бажань та ідентичностей – діва усвідомлює розкол між колишнім і новим «Я», свідомо обираючи шлях внутрішньої правди та дорослішання.
6. Зняття масок – трансформація діви стає очевидною. Суспільство/родина чинить опір, намагаючись повернути її до ролі залежної дитини.
7. Псевдоперемога: викуп за наречену – хижак повертається зі ще більшою силою, пропонуючи ціну за покірність діви. Та розривається між родиною та своїм покликанням.
8. Весілля під загрозою, блукання у пустелі: діва перебуває між двома світами й повинна обрати між втратою себе або руйнацією старого «Я» задля переродження.
9. Кульмінація: відсіч хижакові – діва відмовляє хижакові, заявляє про свою свободу і бореться за неї.
10. Дорослішання: діва перемагає або змінює хижака. Вона дорослішає, здобуває автономію й повагу.
11. Розв'язка: оновлене королівство – світ оновлюється завдяки її перетворенню. Лихі сили усунено, а суспільство отримує новий, більш свідомий напрямок розвитку [26].

Вартий уваги той факт, що К. М. Вейланд у своїй статті чітко посилається на дві вищенаведені моделі шляху героїні (за Мердок та Шмідт), однак включає доробок ще однієї впливової вченої, що працювала в руслі юнгіанського психоаналізу – Клариси Пінколи Естес [26]. У своєму *magnum opus* Естес описує дорогу віднайдення своєї фемінної сутності як зустріч з архетипом

Великої Матері, а саме, з її темним аспектом – Дикою Жінкою. Такою, наприклад, виступає Баба Яга в казці «Василіса Прекрасна»: даруючи дівчині вогонь життя і творчості, відьма благословляє її і дає найбільший урок – дослухатися до власної інтуїції [8, сс. 35-51]. У співвідношенні з шляхом діви, це відповідає фазі 8 – «блукання у пустелі» [26].

1.3.3. Архетип Героїні-Оповідачки М. Татар, героїзм слова у світогляді Д. В. Джонс

Одним з необхідних етапів подорожі героя, а отже, шляху індивідуації, є розкриття власного творчого потенціалу (будь то зустріч з Анімою/богинєю чи Анімусом/критиком). Тобто, аби стати Героєм/Героїнею, треба стати творцем, і зв'язок з архетипом Самості як із внутрішнім божеством тут вельми доречний.

Вперше про героїзм митців висловився Т. Карлайл ще в ХІХ ст., а саме, про геройство митців слова («men of letters») [36, с. 68]. Як бачимо, навіть тоді науковець мав на увазі лише представників чоловічої статі. Йому заперечує американська фольклористка Марія Татар у своїй роботі «Тисячоліка героїня: жіночий архетип в міфології та літературі» («The Heroine with 1,001 Faces», 2021). Дослідниця не подає чіткого алгоритму кроків Героїні, однак розвиває думку про те, що геройство жінки полягає у її здатності розповідати правдиві історії і ділитися досвідом з іншими поколіннями. Вона не стільки змінює світ через силу, скільки через оповідь, що структурує досвід, відновлює справедливість і відкриває приховану правду [101].

За Татар, ключові риси Героїні (допитливість, хоробрість, почуття справедливості, співчуття, здатність слухати та оповідати) є якостями, що допомагають їй створювати і поширювати власну історію. У такий спосіб Героїня комбінує в собі традиційно чоловічі риси (сміливість, наполегливість, схильність бунтувати проти несправедливості) не відкидаючи традиційно жіночих, що руйнує соціальні стереотипи [101, с. 94-150].

Так, жіноча допитливість, яку історично піддавали осуду (наприклад, історії Пандори та Єви), у Татар реабілітується як рушійний механізм історії: саме бажання знати відкриває доступ до істини і запускає трансформацію. Емпатія й турбота не роблять Героїню «слабкою», а навпаки, — дозволяють їй

встановлювати зв'язки, без яких не може існувати спільнота. Такі якості перетворюють Героїню на медіатора між світами, що зцілює через слово [101, с. 45-51; 67-74].

Щодо навичок сторітелінгу, Татар робить одним зі своїх центральних архетипів Шахерезаду – жінку, яка виживає не тому, що перемагає фізично, а тому, що її розповідь стає актом опору та збереження свого та чужих життів. Її оповідь – це одночасно створення нового порядку та повернення до людяності [101, с. 44]. Подібно до цього, героїні міфів (Філомела, Арахна) прагнуть розповісти правду, застосовуючи свою ткацьку майстерність. Вони буквально тчуть полотно (латинською мовою *textum* – «з'їтканий»), на якому зображують кривди, завдані їм та іншим. Їхня хоробрість – інтелектуальна та екзистенційна, бо героїчний акт відбувається не на полі бою, а в акті розповіді [101, с. 25-30].

У психоаналітичній перспективі, що спирається на ідеї Джеймса Гілмана, нарратив є способом осмислення досвіду, тобто процесом, у якому подія отримує сенс через її проживання свідомістю. Сам акт розповіді зупиняє хаотичний рух часу, дозволяє побачити приховані зв'язки між подіями та впорядкувати їх у послідовну структуру [59, с. 33]. З цього ми доходимо висновку, що Героїня не просто діє в світі, вона переозначає себе через історію, яку розповідає. Розповідь для неї – це не спосіб зафіксувати досвід, а сам процес досягнення суб'єктності.

Татар пропонує бачити Героїню не як версію чоловічого Героя, а як представницю іншого типу героїзму – перформативного та інтерпретативного [101, с. 53]. Героїня не лише проживає події, а формує їх через оповідь. У цьому контексті мовлення стає актом творення реальності. Слово не описує світ – воно його здійснює, відкриває приховані структури досвіду, надає йому сенсу. Саме тому Героїня у Татар часто водночас і герої, і автор. Як пише дослідниця, «[дівчата] можуть починати як мовчазні жертви, але їхня історія приводить їх до стану, в якому вони говорять від свого імені та від імені культури, що дозволяє їм жити далі в історії та пісні» [101, с. 77, переклад наш. – Ю. С.].

М. Татар вводить поняття «культ дівчини-авторки» («cult of the girl as author»), стверджуючи, що сучасна «жіноча» література творить новий архетип:

Героїня більше не є об'єктом оповіді, вона її продукує. Як зазначає Татар, «... культ дівчини-авторки походить майже прямо від роману Л. М. Олкотт «Маленькі жінки» і [веде] до екранізованих фантазій, в яких письменництво стає професією [героїнь]» [101, с. 22].

Жанр фентезі у цьому контексті відіграє особливу роль: якщо у реалістичній прозі оповідь є способом інтерпретації дійсності, то у фентезі вона і є дійсністю: мова стає магією, а оповідання – формою дії. Наприклад, У. К. Ле Гуїн у своїх есеях наполягала, що мова – це перша і головна форма влади, а письмо – це акт відповідальності перед світом. Письменниця зазначала, що здатність писати є актом діалогу з реальністю, а не втечею від неї, і що автор не просто вигадує, а вступає у процес перемовин із буттям через слово [79, с. 14].

Творчий доробок британської письменниці Д. В. Джонс складно переоцінити: він вирізняється складним поєднанням традиційних для фентезі фольклорних та міфологічних мотивів, алюзій на світову класику (від Гомера до Т. С. Еліота) [89], яскравими фантастичними світами, іронією та, водночас, глибокою життєвою мудрістю [34]. Проте найвизначнішою рисою її письма є важливість, якою вона наділяє слово і розповідь.

Наративи, створені її персонажами, часто впливають на хід сюжету, справджуючись і обумовлюючи фантасмагоричні події (наприклад, в романах «Мандрівний замок Хаула», «Відьмин тиждень» («Witch Week»), «Вогонь і болиголов» та багатьох інших)). Той, хто знає і розуміє магію слова, є магом, чия сила криється у здатності змінювати світ навколо і самого себе за допомогою лише акту мовлення, що демонструє його перформативність [76]. Це, на думку самої письменниці, слугує метафорою потужності креативної діяльності, оскільки сама Джонс часто висловлювалася про те, як події, які вона описувала в своїх книжках, збувалися насправді [106].

Тож, поєднуючи давно відомі історії з сучасними реаліями, наділяючи персонажів силою перетворювати навколишню дійсність, Джонс створювала унікальних персонажів, одним з яких є протагоністка роману «Вогонь і болиголов» Полі Вітакер, чий шлях і становить предмет інтересу в нашому дослідженні.

Процес виникнення і опрацювання задуму роману Д. В. Джонс описала в своєму есеї «Героїчний ідеал – особиста Одіссея», в якому вона починає з того, яке поняття героїзму сформувалося в неї з дитинства. А саме, Герой – чоловік, зазвичай вирізняється незвичайним походженням, що відокремлює його від решти. Він береться за подвиг, на який інші не наважуються, і, проявивши благородство – що є частиною геройського коду, – здобуває надприродного союзника. Після цього Герой може зробити фатальну помилку, що наражає його на смертельну небезпеку, але саме завдяки попередньому вияву моральності отримує підтримку, яка або веде до перемоги, або до трагедії [64, с. 3].

Щодо жінок, то вони завжди посідали другорядне становище, будучи або небезпечними (як Медея і Брунхільда), або покірними і пасивними (Геро, Андромеда). Цей факт не влаштовував письменницю, і вона вирішила створити власний ідеал Героя-жінки, скомбінувавши образи класичних епічних героїв, образ Героїні-Оповідачки Шахерезади й персонажки Брітомарти – лицарки з поеми «Королева фей» Едмунда Спенсера [64, сс. 3-4].

Саме Брітомарта стала втіленням героїчного ідеалу, на який орієнтувалася Д. В. Джонс, адже вона, будучи справжнім лицарем й уособленням геройського коду (тобто, будучи справжнім Епічним Героєм), керується не жагою подвигів, а бажанням знайти свою любов. І саме це почуття Джонс розцінювала як таке, що здатне піднести будь-яку просту людину до рівня Героя [64, с. 5] і віднайти божество в середині, яке доступне кожному (в цьому авторка вбачала великий внесок християнства у героїчний ідеал, адже Бог – це любов, і Бог є для всіх і в кожному [64, с. 9]). До того ж героїчні подвиги і самопожертва завжди вважалися бажаними в ім'я Бога, тому винагороджувалися [19, с. 7].

Тож, можна підсумувати, що традиційна модель шляху героя за Дж. Кемпбеллом є маскуліною ініціацією, де жінка постає об'єктом пошуку, символом мети чи винагороди, і позбавлена суб'єктності, а її роль редукована до пасивного очікування героя. Феміністична критика і сучасний психоаналіз у лиці Дж. Ш. Болен та М. Мердок запропонували альтернативні рамки. Подорож героїні за Мердок – це не квест досягнень, а цикл інтеграції розщеплених аспектів особистості: від відчуження фемінного до його повернення та

«священного союзу» (hieros gamos) з маскуліним началом, що веде до внутрішньої цілісності. У теорії наратології (за В. Л. Шмідт та К. М. Вейланд) та фольклористиці (М. Татар) цей шлях набуття суб'єктності часто пов'язаний з віднайденням власного голосу героїнею та створенням нею наративу. Татар висуває архетип Героїні-Оповідачки, чий героїзм полягає у здатності створювати та поширювати правдиві історії. Слово стає актом опору, інструментом зцілення та творення реальності. Короткий аналіз творчості Діани Вінн Джонс засвідчує застосування цієї парадигми письменницею: її персонажки використовують магію слова для зміни світу і себе, що дає нам підстави розглянути протагоністку роману Джонс «Вогонь і болиголов» Полі Вітакер саме в ключі нового архетипу Героїні-оповідачки.

Загалом огляд теоретичних напрацювань, присвячених архетипу, дозволив нам окреслити зв'язок архетипу Епічного Героя з концепцією індивідуалізації в юнгіанському психоаналізі, простежити різницю між існуючими моделями шляху героя та героїні з позицій аналітичної психології і літературознавства, внаслідок чого нами було помічено тенденцію до опису досягнення цілісності й гармонії протилежних комплексів психіки в структурі шляху героїні, що сучасними літературознавцями часто трактується в світлі феміністичних теорій набуття суб'єктності як шлях до набуття власного голосу – письменницького зокрема.

РОЗДІЛ 2. ПРОЦЕС ТРАНСФОРМАЦІЇ АРХЕТИПУ ЕПІЧНОГО ГЕРОЯ У ФЕНТЕЗІЙНОМУ РОМАНІ «FIRE AND HEMLOCK» Д. В. ДЖОНС

2.1. Архетипна основа роману Д. В. Джонс («Вогонь і болиголов»)

2.1.1. Юнгіанські архетипи та їхні фольклорні джерела в образній системі роману

Зміст роману «Вогонь і болиголов», його сюжет та система образів дають підставу говорити про архетипний характер його персонажів, що спонукає нас звернутися до теорії Н. Фрая про архетипічність літератури в цілому та про наближеність до міфологічного модусу фентезійної літератури (пункти 1.2.4. і 1.2.5.) зокрема з метою дослідити специфіку архетипічності персонажів і подій твору, обумовлену їхнім зв'язком з фольклорними образами, на яких вони базуються.

Насамперед слід звернути увагу на «Я»-Героя та його абсолюту, Самості, що проявляються в образі головної героїні твору – Полі Вітакер. Тож Полі, виконуючи роль протагоністки, займає позицію героя з літературознавчої точки зору – як того, про кого ведеться оповідь і з ким ми можемо асоціювати себе.

Дія роману починається на момент, коли Полі виповнюється дев'ятнадцять років і вона починає пригадувати своє минуле, а саме, вона приходить до усвідомлення (на яке її наштовхує одна з книг її дитинства – «Tales from

Nowhere» («Історії з Нікуди» – тут і далі переклад наш. – Ю. С.)), що вона має подвійний набір спогадів: явний (звичайний і буденний) і прихований (наповнений яскравими та надзвичайними подіями). Останній розпочинається, коли, у віці дев'яти років, Полі випадково потрапляє на похорон незнайомої їй жінки у таємничому маєтку Гансдон-Гаус по сусідству.

Там вона зустрічає Томаса Лінна, молодого скрипаля, з яким заводить дружбу і починає грати в гру «Давай прикинемося» («Let's pretend»), в ході якої вони вигадують для себе альтер его й пригоди у світі Ніде («Nowhere», що є грою слів «Now» і «Here» – «Зараз» і «Тут»). Вони разом створюють історії про героя Тан Кула (Тома) та його героя-помічника Геро (Полі).

Водночас Полі й Том створюють паралельні альтер его й для своїх персонажів: Тан Кул стає героєм, лише коли в цьому є потреба, тоді як в звичайному житті його ім'я Томас Пайпер і працює він у своєму магазині будматеріалів у вигаданому містечку Стоу-он-зе-Вотер (Stow-on-the-Water), де Геро є його помічником. З ними разом працюють огидна сестра Тан Кула, Една (вона завжди ходить в нічній сорочці й бігуді, постійно дивиться телевизор і сварить свого брата за читання книг, тобто є персоніфікацією прози життя) і її син-хуліган Леслі.

Пізніше, на превеликий подив Полі й Тома, вони виявляють на мапі це містечко й вирушають відвідати його. У ньому вони натикаються на магазин будматеріалів, власником якого виявляється Томас Пайпер, що своєю зовнішністю жахливо нагадує Тома, проте є старшим і за характером є повною його протилежністю – грубим і запальним. Една й Леслі, яких вони також там зустрічають, дійсно є сестрою і племінником містера Пайпера, проте, навпаки, виявляються милими й привітними.

В алюзійному пласті роману чітко простежується лейтмотив двох шотландських народних балад: «Там Ліна» («Tam Lin» [100]) та «Томасаримувальника» («Thomas the Rhymer» [107]), цитати з яких Д. В. Джонс використовує як епіграфи до кожної глави книги. Обидві ці балади розповідають історію молодого чоловіка Тома (Там – шотландський варіант цього імені), що перебував у полоні/на службі в королеви фей певний період

часу, проте якщо в «Томасі-римувальнику» королева, будучи милостивою, сама відпускає хлопця на волю після трьох/семи років служби, наділяючи його даром передбачення, то в «Там Ліні» героя рятує його кохана, Дженет, коли того мають відправити як виплату боргу до Пекла.

Балада про Там Ліна у міжнародній класифікації фольклорних мотивів АТУ належить до однієї категорії з «Амуром та Психеєю» (найдавнішою відомою казкою, датованою II ст. н.е. [55, с. 338], вплив якої зазначала сама Джонс [64, с. 10-11]). Категорія має номер 425 «Пошук втраченого чоловіка» [80], що є варіантом жіночого квесту за коханим, якого полонила інша жінка. І саме такий квест доведеться пройти Полі, адже душа Тома за продана королеві фей.

Привертає увагу те, що похорон, на який потрапила Полі в дитинстві, насправді був ритуальним жертвоприношенням, яке кожні дев'ять років у ніч Геловіну проводить сім'я Перрі-Лерой, що їй належить Гансдон-Гаус. Ця сім'я, насправді, є народом фей, а Лорел – головна власниця будинку – їхньою королевою. Саме вона заманює до себе молодих чоловіків, яких згодом приносить в жертву силам Пекла, аби продовжити життя своєму королю – Мортону Лерою.

Том Лінн був одним з її обранців, але розлучився з нею незадовго до початку основних подій твору, отримавши у спадщину після похорону картини з цього маєтку, з якими йому дістався й дар від Лорел: все, що він говорить, справджується, проте завжди лише шкодить йому. Полі, обдуривши Лорел, підміняє картини Тома на кращі і сама отримує одну від нього на пам'ять про той день, а саме, це було фото під назвою «Fire and Hemlock» («Вогонь і болиголов»). Заволодівши одним із зачарованих полотен, Полі розділяє дар/прокляття Тома.

Таким чином, Полі й Том створили геройські (тобто, кращі) версії себе – Тан Кула та Геро, – які в юнгіанському аналізі можуть бути витлумачені як проєкції Самостей цих персонажів у процесі літературної творчості (адже Герой – це «Я», що прагне досягти єднання з Самістю). До того ж, одним з літературних прототипів Полі, яка є центральною героїнею роману, слугує

Психея, чие ім'я з давньогрецької перекладається як «душа», тобто, історія Психеї, Дженет і Полі – це історії подорожі й героїзації (досягнення статусу божества) душі.

Проте водночас, в процесі створення свого геройського нарративу, Полі та Том «випустили» й архетипи Тіней своєї психіки. Так, Том Лінн, який є скрипалем Британського філармонічного оркестру – людиною інтелігентною, спокійною і навіть дещо заввічливою – мусить стикнутися з Томасом Пайпером, чоловіком з обмеженим кругозором, буденним, як і його магазин будматеріалів. Наприкінці роману виявиться, що містер Пайпер та Том є братами і що містер Пайпер запродав свого молодшого брата в обмін на власний порятунок від Лорел. Проте Томас Пайпер не єдиний персонаж, що відображає тіньовий аспект Тома Лінна, однак до цього ми повернемося пізніше.

Щодо тіньового аспекту Полі, то нам спочатку слід звернутися до ширшої сюжетної картини і проаналізувати твердження, яке сама Діана В. Джонс зробила щодо організації взаємозв'язків персонажів. Власне, письменниця зазначала, що намагалася організувати персонажок у групи по три, що мало б навіювати думку про Триедину богиню (*diva triforma*), яка в рамках нашого дослідження може бути потрактована як відображення аспектів Тіні, «Я» та Самості. В кожній з цих тріад Полі виступає як середня ланка, тобто, у ролі «Я» [64, с. 8].

Д. В. Джонс говорила про три наступні тріади:

- Ніна – Полі – Фіона, що складають тріаду розуму;
- Айві (мама Полі) – Полі – бабуся Полі, що утворюють тріо віку й досвіду;
- Лорел – Полі – Айві, що демонструють спектр почуття власництва.

Так, Ніна (подруга дитинства Полі) є дурнуватою й балакучою, схильною до пліток, поверхових захоплень та стосунків. Саме вона підштовхує Полі проникнути в Гансдон-Гаус вперше. Таким чином, вона втілює тіньовий аспект Полі (безрозсудливість, тобто повну втрату зв'язку з Анімусом) на буденному рівні.

Фіона (подруга Полі у старшій школі), навпаки, є розважливою й спокійною та часто допомагає Полі розібратися у протиріччях, що її хвилюють.

При цьому Фіона не шаблонна «холодна діва», що керується лише розумом: вона виступає як резонер для Полі, яка знаходиться в постійному процесі розвитку, і саме спогади Фіони стають вирішальними, коли навіть Полі починає сумніватися, чи існував її друг Том Лінн насправді. Фіона в такому разі виступає як ідеал дівчини з гармонійним Анімусом, до якого Полі прагне впродовж всього свого шляху.

Далі слідує тріада віку й досвіду, в якій нам у рамках нашого дослідження цікаво зупинитися й детально розглянути образ бабусі Полі. Вона є літньою жінкою, колишньою вчителькою – суворою, але турботливою водночас. З усіх дорослих персонажів, вона є найбільш задіяною у повсякденному житті Полі (навіть більше, ніж Том Лінн), яка проводить у її будинку найбільше сюжетного часу. Окрім цього, саме вона вирішує і прагне офіційного визнання статусу опікуна своєї онуки завдяки власній настирливості й силі характеру, коли батьки Полі розлучаються і жоден з них не бажає жити з донькою.

Однією з найважливіших рис характеру бабусі є її забобонність. Проте, на відміну від Ніни, яка засновує «Superstition Club» («Клуб забобонів») і підбурює всю школу вірити безглуздим пересудам, не розбираючись в цьому достатньо глибоко, то віра бабусі ґрунтується на досвіді поколінь. В такий спосіб вона репрезентує народну мудрість. Втім, ці знання можуть і шкодити, як це було у випадку з опаловим кулоном, який передавався у їхній сім'ї від покоління до покоління і мав би приносити удачу, проте став артефактом, через який Лерої могли стежити за діями Полі.

Бабуся виступає як менторка на життєвому шляху своєї онуки, і навіть письменниця прямо приписувала їй роль алегорії долі та мудрості [64, с. 8], оскільки вона слугує провідником для Полі не тільки даючи мудрі поради і будучи голосом розуму впродовж більшої частини сюжету, вона ще й допомагає Полі розкрити таємницю того, що пов'язує Лорел та Тома: вона каже, що «...if a book set you off, a book may help again when you've fetched it out of you» [63, с. 221], тобто, збірник балад, в якому містяться версії «Там Ліна» та «Томасаримувальника». І саме бабуся на прощання з онукою виголошує фразу «...don't forget to write» [63, с. 221], яка є грою слів і означає як те, що Полі має не

забувати писати бабусі листи, так і те, що вона повинна завжди пам'ятати, ким вона є – «письменницею» власної долі.

Вартим уваги також є те, що бабуся в свій час сама була на місці Полі й Дженет, оскільки її коханого також полонила Лорел і та не знала, що вдіяти, тому й не змогла його врятувати. Її пам'ять, як і у випадку Полі, змінили, проте вона все одно намагалася не забувати свого чоловіка. Таким чином, бабуся в архетипній схемі роману слугує як фігура ментора-провідника, що підказує Полі дорогу в не(с)відоме.

Наступною є триада, на полярних кінцях якої протиставлені різні масштаби однієї негативної риси – власництва: бажання підкорити своїй волі іншу людину. Так, Айві (ivy з англ. – «плющ») репрезентує буденний рівень такого паразитизму, «обвиваючись» навколо своїх партнерів, від яких вона чекає, що вони зроблять її щасливою. Вона кожного разу розчаровується, адже всі вони (та навіть її рідна донька) постійно «щось приховують від неї». Її небажання визнати помилковість своєї думки, а також постійна погоня за ілюзорним щастям, яке для неї є річчю («Happiness is something you have to go out and get...» [63, с. 91]), перетворюють її на кінець роману в «Едну» таку, якою її уявляли Том та Полі – розчаровану, цинічну, байдужу жінку, що завжди скаржиться всім: «I only asked for a little happiness» [63, с. 215].

Щодо персонажки Лорел (з англ. laurel – лавр; рослина, що є священним атрибутом богів та героїв), то вона, будучи королевою Країни фей, тобто потойбічного царства (проміжного світу, в якому побутує магія), постає як володарка царства несвідомого; а оскільки несвідоме в архетипній критиці трактується як місце побутування креативних імпульсів і креативності в цілому, то Лорел може вважатися покровителькою сил творчості. Власне, її уподобання у виборі чоловіків (її приваблюють талановиті музиканти) [63, с. 246], а також її «дарунки» (як от дар Тому й Полі) підтверджують нашу теорію.

Таким чином, Лорел може вважатися персоніфікацією Аніми: її надприродна вічна краса, граційність і вітальність (Аніма є принципом життя) лише підсилюють це припущення. Водночас, Лорел-Аніма, як і будь-який архетип, характеризується амбівалентністю, яку засвідчує аналіз фольклорних

джерел її образу; відповідну амбівалентність її фігура демонструє і в тексті роману.

Так, в баладі «Томас-римувальник» вона є милостивою леді, яку спочатку Томас сприймає за Діву Марію [107]. Вона нічим не погрожує чоловікові, а в кінці винагороджує даром передбачення, що нагадує сильний зв'язок з інтуїцією – якістю людини з розвиненою Анімою. Саме такою постає аспект Лорел-дарувальниці/креативної Аніми.

В той же час, у «Там Ліні» Королева фей полонить молодого Тама, аби його життям виплатити борг Пеклу. Тут проявляється деструктивність Аніми, яка може буквально «полонити» психіку людини й занурити її в глибини психічних розладів (переносно, світу потойбічного, тобто, Пекла), паралізувавши її. В цьому проявляється темна сторона архетипу Аніми, яка в Лорел набуває прояву холодної логіки й розрахунку, що знерухомлює інших і позбавляє суб'єктності. Навіть Д. В. Джонс порівнювала її зі Сніговою Королевою [64, с. 8] (персоніфікацією науки), яка захоплює Кая в своєму королівстві, заморожуючи його серце, тобто, позбавляючи «живої» душі.

При цьому Лорел не цурається маніпулювати людськими емоціями і перекручувати факти на вигідний собі лад. Саме так вона вмовляє Полі погодитися забути Тома: вона провокує почуття сорому в дівчини, аби та відмовилася від свого кохання, за допомогою сентиментальної нісенітниці: Лорел каже, що в Тома невиліковне захворювання і що йому залишилося жити приблизно чотири роки (насправді, на той момент йому залишалось чотири роки до своєї черги на жертвоприношення), а очевидна закоханість Полі лише спричиняє ніяковість у нього, адже Том був набагато старший за неї.

Полі стоїть посередині цих тріад, тому що вона, як «Я» молодої людини, перебуває у процесі становлення, переходу від однієї стадії до іншої, від одного статусу до іншого, де їй потрібно обирати, до якого полюсу примкнути.

Щодо чоловічих персонажів роману, письменниця коротко згадувала, що вони організовані таким же чином [64, с. 9] – у групи по три. Зокрема, у романі зображено сім чоловічих образів, схема взаємовідносин яких може виглядати наступним чином:

- містер Пайпер – Том Лінн – Леслі Пайпер (син містера Пайпера), об'єднані за віком і сімейними відносинами.
- Мортон Лерой – Том Лінн – Себ Лерой (син Мортон) – тріо маніпулятивності.
- Рег (тато Полі) – Том Лінн – Девід Брег (один зі співмешканців Айві) – тріада інфантильності.

Центральну роль у цих тріадах відіграє Том Лінн, який є другим головним героєм в оповіді та чоловічим еквівалентом Полі. Однак через те, що фокус нашого дослідження припадає на героїню, то ми обмежимося розглядом лише найважливішого тріо: Мортон – Том – Себ.

Як говорилося вище, Мортон (чиє ім'я хоч і не пов'язане етимологічно, проте навіює асоціації з латинським коренем *mors/mortis* – «смерть», а деталі опису його зовнішності (під кінець роману він виглядає як ходячий покійник [63, с. 263]) лише підсилюють це враження і підтверджують нашу гіпотезу) є королем-консортом Лорел. При цьому, на відміну від останньої, він не володіє безсмертям і вічною молодістю. Саме для продовження його життя відбуваються щорічні жертвоприношення.

Його фігура нагадує архетипний образ жертвовного царя, про якого М. фон Франц писала, що такий цар у фольклорі різних народів світу репрезентує принцип ригідності мислення, який підлягає оновленню через певний період часу [112, с. 6]. З цієї причини такі царі або заміщуються молодими наступниками, або віддаються в жертву вищим силам, що символізує оновлення принципів і цінносної системи народу. Цей акт має забезпечити виживання й подальше процвітання нації.

Трактуючи образ Мортон як жертвовного царя в рамках процесу жіночої індивідуалізації Полі, ми можемо припустити, що він слугує персоніфікацією негативного Анімусу в його ролі жорстокого правителя, адже саме таким виступає Мортон у своїх спробах зруйнувати контакт між Полі та Томом.

Щодо його спадкоємця, Себа, який по загибелі свого батька стає новим королем для Лорел, то його образ можна інтерпретувати і як продовження нищівної сили Мортон, і як втілення архетипу Персони. Так, юний Лерой хоч і

нагадує звичайного підлітка (цинічного й грубого), а потім і молодого юнака, репрезентує принцип дволикості: його ідеальна академічна кар'єра, статус і пов'язаний з ним демонстративний снобізм є лише маскою, яка приховує його слабкість і страх опинитися на місці свого батька.

І хоч спочатку Себ діє від імені Мортонна й за його вказівками, а саме, залякує Полі, пізніше він починає залицятися до неї, усвідомлюючи її потенціал врятувати його, коли надійде його черга на страту. Тому, окрім власного лицемірства, він також уособлює двоякість самої Полі. Адже Себ – респектабельний, але нудний, як і її «нормальне» життя без Тома, пригод і творчості, яке вона обирала, але не почувала себе в ньому щасливою. Тобто, Себ може відображати гонитву за загальноприйнятими стандартами щастя, які йдуть врозріз з особистісними цінностями людини.

Том Лінн, на противагу Мортону й Себу, може сприйматися як проєкція позитивного Анімусу на шляху становлення героїні. Він не лише молодик, в якого Полі закохується в ході сюжету і свого дорослішання і на якого проєктує архетип свого внутрішнього чоловіка з усіма його рисами; Том – яскравий приклад реалізації креативної сили Анімусу. Він не лише скрипаль, він і співавтор, і перший літературний критик для Полі.

В ролі останнього його вплив проявляється найсильніше: він заохочує Полі читати більше і таким чином вдосконалювати своє письмо, а також дає їй дуже важливий урок, який стає для дівчини актуальним як у літературній творчості, так і в звичайному житті: уникати сентиментальності [63, с. 237]. До того ж, саме він зауважує, що, аби бути героєм треба навчитися не помічати, як дурнуватю ти відчуваєш себе [63, с. 84], тобто, навчитися робити те, що вважаєш за правильне, навіть якщо весь світ з тебе глузує. У цій формі образ Тома якнайточніше збігається з Анімусом-Логосом, тобто раціональним, але потенційно творчим началом, контакт з яким допомагає дівчині залишатися розсудливою, при цьому не втрачаючи здібності фантазувати й проявляти себе творчо.

В інтертекстуальному прошарку твору персонаж Тома базується на образі Амура, відомим також під ім'ям Ерос, який не лише посідає місце в античному

пантеоні божеств, але є і силою, що стоїть за творчою діяльністю і пізнанням краси у філософії Платона [14], а в юнгіанському психоаналізі ерос формує один комплекс із Анімою і репрезентує принцип єднання (пункт 1.1.2.).

Таким чином, Том є уособленням гармонійного поєднання еросу та логосу, а його творчість як музиканта є життєдайною силою й жагою до самого буття – лібідо. Прототип Тома у народних баладах (особливо в «Томасі-римувальнику») лише підкріплюють це враження.

У світлі вищезазначеного гідним уваги є той факт, що Том спочатку був одружений з Лорел. Їхній союз може символізувати єднання Анімуса та Аніми – чоловічого й жіночого – у їхній позитивній аспектації як сил творчості, тобто *hieros gamos*. Пізніше, коли Лорел продемонструвала свою двоякість, їхній шлюб було розірвано. Тоді ж Том, чия душа була за продана, знайшов спосіб спробувати повернути її собі через розвиток відносин з новою фігурою Аніми – Полі. Їхні стосунки більшою мірою підтримуються через листування, в якому вони вигадують і обговорюють пригоди своїх альтер его, тобто, їх поєднує світ уяви – Ніде, в якому ні Мортон, ні Лорел не мають влади над ними.

Том і Мортон же у цьому випадку представляють опозицію лібідо – мортідо, що є поширеним мотивом у світовій культурі, більш відомим як протистояння Еросу й Танатосу – любові та творчості з одного боку й смерті та руйнації – з іншого. Власне, назва роману «Вогонь і болиголов» відлунує це зіткнення, оскільки вогонь є давнім символом життя, а болиголов – отруйна рослина, трунок з якої, за легендою, використовувався для страти злочинців – символізує смерть [40, сс. 66; 82]. З урахуванням архетипної образності, обґрунтованої вище, на рівні алегорії це поєднання може прочитуватися як загальний меседж роману про те, що неможливо уникнути духовної загибелі без збереження творчої діяльності у житті: бо жити, притримуючись активної позиції, – означає бути творцем своєї долі.

Таким чином, ми вбачаємо дзеркальну структуру двійників у романі, де головною бінарною опозицією є пари Полі-Том і Лорел-Мортон, де Полі зі своїм другом вчаться бути героями й на кінець твору втілюють риси інтегрованих, позитивних Аніми й Анімуса завдяки проходженню ними своїх

подорожей індивідуації, тоді як друга пара репрезентує дикі, руйнівні прояви цих самих архетипів, які не зазнали процесу інтеграції й не були усвідомлені.

При цьому кожен з членів головної тріади чоловічих образів твору намагається маніпулювати Полі – прямо або потай. Так, Мортон і Себ погрожують їй, аби та перестала спілкуватися з Томом. Пізніше, молодий Лерой змінює своє ставлення й спрямовує зусилля на те, аби закохати Полі в себе, щоб та потім урятувала його від участі його батька. А Том Лінн, попри те, що слугує найпозитивнішим прикладом здорової маскулітності у «Вогні й болиголові», керується тими ж корисливими мотивами, що й Себ.

Це стає очевидно, якщо ми розглянемо книжки, які Том їй надсилав (збірки казок, «Золоту гілку» Фрейзера, народні балади й т.д.), більшість з яких містять сюжет пошуку дівчиною втраченого нареченого, котрого полонила лиха відьма. Це мало б наштовхнути Полі на думку, як його визволити. При цьому він усвідомлював ризик, на який наражав свою подругу – тоді ще дитину. Тобто, нами простежується тенденція архетипів Персони та прямо пов'язаного з нею Анімусу контролювати персонажку. Усвідомлюючи й повстаючи проти їхнього впливу, дівчина вчиться відшукувати власний голос, затверджуючи свою суб'єктність.

2.1.2. Процес індивідуації героїні Полі Вітакер

Процес індивідуації головної героїні Полі Вітакер є доволі складним для опису, незважаючи на очевидну архетипну природу образів твору. Це пояснюється тим, що структура сюжету роману нелінійна: основні події, які й складають основу індивідуаційної подорожі, постають в ретроспективі (як спогади Полі про її дитинство), після чого у фабулі твору слідує пауза (після забуття Тома Полі чотири роки живе одноманітним, «сірим» життям), а на момент, коли сюжетна лінія спогадів завершується й поступається місцем наративу, що охоплює теперішній для Полі час, тій вже виповнилося дев'ятнадцять років. Саме цей час і є періодом фіналізації індивідуаційної подорожі для неї (як для молодої людини, що переходить межу дорослого життя), адже тоді вона зустрічається лицем до лица зі своїми Тінями та

фігурами Аніми й Анімусу і виходить переможницею в битві за життя своє та Тома.

Сама Д. В. Джонс ділилася міркуванням з приводу архітектури сюжету роману, пояснюючи, що обрала структуру «Одіссеї», в якій основним нарративним прийомом є флешбек. Обґрунтовуючи свій вибір, письменниця посилювалася на мандрівний сюжет поеми Гомера та на основний тип героя в ньому, оскільки сам Одісей — більше герой думки, аніж сили, як і його дружина, Пенелопа, яка також застосовує свій розум, хоч і не полишає меж палацу в Ітаці, але яка також проходить свою подорож — випробування стійкості [64, сс. 6-7]. Таким чином, мандрівний сюжет про «героїв думки» та спогади як основний нарративний прийом підсилюють основну ідею твору — продемонструвати духовну подорож протагоністки, тобто її індивідуацію.

Як ми визначали в теоретичній частині нашої роботи (пункт 1.2.2.), індивідуація жінки у психоаналітичній школі розглядається як поступове проходження чотирьох етапів: сепарація від батьківських фігур, за якою слідує зустріч із Тінню, а потім – з фігурами Анімуса й Аніми (в особі інших чоловіків і жінок, на яких ці архетипи можуть проєктуватися). Фінальною стадією є інтеграція, тобто поєднання протилежних частин психіки (свідомого й несвідомого, чоловічого й жіночого) в гармонійному союзі.

Перший етап розпочинається для Полі доволі рано в її дитинстві, тобто на початку її спогадів: приблизно в той час, як вона вперше зустріла Тома Лінна, її батьки ініціюють процес розлучення, і хоча Полі продовжує жити зі своєю матір'ю, та дистанціюється від своєї доньки й сама часто поводить себе як дитина, впадаючи в депресивні настрої. Тоді Полі самій доводиться піклуватися як про неї, так і про себе саму. Згодом бажання Айві здобути своє щастя будь-якою ціною приводить до конфлікту й розриву стосунків із Полі, яку вона обвинувачує в змові проти неї та обмані.

Батько ж Полі, Рег, хоч в цілому й будучи непоганим, поводить себе інфантильно. Коли Айві відправляє Полі жити до нього, він демонструє себе як підкаблучника нової дружини, нездатного на серйозну розмову ні з нею, ні зі своєю донькою. Залишивши її одну в незнайомому місті без грошей на квиток

додому, Рег глибоко ранив Полі, яка довго не могла оговтатися після свого візиту до нього. Так, у віці тринадцяти років, Полі усвідомлює, що більше не може покладатися на свого батька, а єдиною опорою в сім'ї для неї стає старенька бабуся, яка, втім, заступає роль мудрої порадиці, аніж матері (що, до речі, наближає Полі до інших казкових персонажів, наприклад, Герди).

Далі слідує зустріч протагоністки із Тінню й Анімою та Анімусом, однак цьому процесу має передувати загальне занурення в несвідоме. В історії Полі ця подія може бути інтерпретована як власне процес згадування (адже забуте – це те ж саме пригнічене, обителлю якого в нашій психіці слугує саме несвідоме). Або ж, як ми демонстрували вище (пункт 2.1.1.), творчість для Полі й Тома може трактуватися як спосіб виведення «на світло» несвідомих образів (в рамках юнгіанського методу активної уяви). Проте коли Полі все ще дитина вона не може усвідомити масштабу власної тіньової сторони, а тому акт згадування у комбінації з її дитячою уявою допомагають їй проаналізувати своє минуле й розпізнати, що ж є її власною Тінню.

Так, подруга Ніна є нерозважливою, проте саме дружба з нею (а точніше, її розрив) дають перший натяк на тіньову якість Полі, яку та спочатку не помічає. Ніна постійно маніпулює нею, демонструючи свою владу над стриманішою Полі (м'якосердя якої є другою її «фатальною вадю») і погрожуючи розірвати дружбу з нею при будь-якому вияві незгоди з її сторони.

Переживши свої забуті спогади наново, доросла Полі починає здогадуватися, що зробила щось жахливе, що змусило її втратити й забути Тома на довгі чотири роки. Проте їй ніяк не вдається пригадати, що саме вона скоїла. Тут в пригоді стає візит до Айві. Саме ця зустріч показує Полі, наскільки її мама була неправа в своїх обвинуваченнях, про що дівчина говорить їй прямо [63, с. 215]. Цей акт автоматично відділяє Полі від фігури Тіні в образі власної матері та її негативного впливу. Адже коли Полі розуміє свою схожість на Айві, вона стає здатна визнати власну Тінь і зробити кроки, аби виправити наслідки дій, викликані слідуванням імпульсам цього архетипу.

Нарешті Лорел постає персоніфікацією двоякої Аніми – могутньої богині, що водночас творить (в позитивному прояві) та руйнує (в тіньовому своєму

аспекті). Саме через взаємодію з Лорел як із проєкцією Аніми юна Полі пізнає справжню небезпеку несвідомого: воно не лише чарує, а й може звести процес індивідуації нанівець, якщо особистість не готова взяти на себе відповідальність за власну творчу силу.

Саме в такий спосіб Лорел легко примушує Полі забути Тома, маніпулюючи її почуттями й використовуючи дар дівчини проти неї ж самої, адже коли та промовляє обіцянку забути Тома, вона справді забуває його в той же день, однак через чотири роки знаходить вихід з ситуації, додаючи, що не вказала, на який термін вона повинна його забути.

Таким чином, єдиним шляхом здолати Лорел виявляється творчість, занурення в світ Ніде, де Полі постає рівною королеві фей, що дає нам підставу припускати, що дівчина сама представляє світлий, креативний аспект Лорел-Аніми. Не дарма у фіналі твору, коли Том і Мортон змагаються між собою за життя і мають право використовувати все, що по-справжньому належить їм, Полі постає як прямий еквівалент Лорел і характеризується силою, що дорівнює її. Це усвідомлення дає Полі владу над власним життям, адже вона – його власна творчиня. Таким чином, зустріч із Тінню для Полі – це процес поступового визнання власних «темних» якостей: ревнощів та схильності до залежності, а водночас – потенціалу влади й креативності.

Далі слідує зіткнення з Анімусом, однак оскільки попередньо нами вже були розглянуті образи, на які розщеплюється Анімус Полі, то в цьому пункті нашої роботи нам варто лише коротко означити наступні факти.

Мортон Лерой (якому Полі випадково через свій магічний дар справдження слів віддає Тома в рабство [63, с. 89]), кожного разу з'являючись в оповіді, погрожує дівчині, а саме розвитку її творчої діяльності, оскільки він втручається саме тоді, коли героїня розкриває свій креативний потенціал, як от після вистави в шкільному театрі [63, с. 136], після публікації Томом та його друзями «Історій з Нікуди» [63, с. 200], на написання яких вона їх надихнула, або в Брістолі [63, с. 165-166], де вона стає свідком репетиції квартету, створеного Томом, що глибоко вражає її і спонукає прагнути такої ж гармонії в

своїй творчості. Таким чином, антагонізм Мортон і Тома може розглядатися як внутрішня боротьба темного й світлого Анімусів в психіці Полі, відповідно.

Себ, будучи репрезентацією Персони, що тісно пов'язана з негативним Анімусом, також є його частиною. Недарма Тінь в юнгіанському символізмі часто постає в образі чудовиська або дракона і саме так характеризує Себа Полі, дізнавшись про його підлість і причетність до злочинів у Гансдон-Гаусі: «As a child, she had gone about expecting to meet giants and dragons round every corner, and they had disappointingly never seemed to be there. But they were there all the time, in the person of Seb» [63, с. 224].

Щодо Тома Лінна, з яким Полі розвиває дружні стосунки, а пізніше – й романтичний інтерес, то він, будучи уособленням творчого Анімусу, логос сперматікос, і несучи в собі сильний зв'язок з принципом еросу, є тим самим ідеалом чоловічого начала, інтеграції якого прагне психіка жінки задля проходження процесу індивідуації. Втім, незважаючи на своє бажання відновити контакт з другом дитинства і, можливо, розвинути стосунки з ним, Полі в останній момент відмовляється від такої перспективи, виголошуючи тому в обличчя всі кривди, які він їй скоїв.

У такий спосіб Полі демонструє, що дійсно подорослішала, адже здатна відстоювати себе навіть від шкідливого впливу тих, кого вона любить. Окрім того, вона вирішує присвятити себе навчанню та творчості, таким чином приймаючи в собі як архетип Анімусу (який підштовхує жінку до незалежності й здобуття об'єктивних знань) та комплекс еросу (життя і творчості як його прояву).

У підсумку, образ Полі Вітакер постає як «Я»-Герой, що прагне єднання із Самістю, відбитою у вигаданому альтер его Геро, що проєктується через співтворчість із Томом Лінном. Жіночі тріади твору – Ніна, Айві й руйнівна Лорел з одного боку та Фіона, бабуся й творча Лорел з іншого – відображають тіньові й «світлі» якості самої Полі: безрозсудність, власництво і потенціал творчості. Чоловіча тріада – Себ, Мортон і Том – уособлює протилежні прояви Анімусу й Персони, що змагаються за контроль над її психікою. Відокремлення від руйнівного родинного середовища веде Полі до зустрічі з Тінню

(ревностями і власництвом); визнання цих почуттів та протистояння руйнівним аспектам Лорел (Аніми) і Мортон (негативного Анімусу) дозволяють їй інтегрувати свій тіньовий творчий потенціал, що допомагає їй зрівнятися силою з Лорел-Анімою. Разом з Томом (позитивним Анімусом/еросом) Полі (як самостійна богиня-Аніма) утворює бінарну опозицію Лорел та Мортону, стверджуючи боротьбу між «вогнем» творчості та «болиголовом» духовного занепаду.

2.2. Модифікація традиційного архетипу Епічного Героя в фентезійному романі «Fire and Hemlock» Діани Вінн Джонс

2.2.1. Образ Полі Вітакер у світлі моделі героя Арістотеля та Дж. Кемпбелла. Ініціація героїні за А. ван Геннепом

Вельми прикметно, що образ Полі в романі «Вогонь і болиголов» розкривається у процесі її проходження алгоритму дій, наближеного до шляху трагічного героя, окресленого Арістотилем (пункт 1.2.4.). Так, вона ворожить, аби дізнатися, чому Том її уникає, тобто, по суті, вона шпигує за ним. У такий спосіб проявляється її трагічна вада, яку ми вже обговорювали в контексті Тіні героїні – її почуття власництва.

Саме цей акт ворожбитства може розглядатися як гамартія, за якою слідує перипетія, коли Полі втрачає свою пам'ять про яскраві події дитинства, пов'язані з Томом. Тоді вона починає жити «нормальним» життям, що означає втрату творчості і з нею – втрату суб'єктності (вона не кохає Себа, але дозволила йому заручитися з нею). Тобто, забуття виступає для дівчини зміною статусу в негативному векторі.

За цим настає анагноризис, коли до Полі починають повертатися спогади й вона замислюється над причиною своєї довгої амнезії. Вона підсвідомо знає, що зробила щось жахливе по відношенню до Тома, що змусило її забути його. А коли вона усвідомлює свою провину – свою власність – вона стає ближчою до розгадки таємниці звільнення коханого.

За теорією Н. Фрая (пункт 1.2.4.), сюжети літературних творів коріняться в міфології, а тому структури, запропоновані Арістотелем й Кемпбеллом, не виключають одна одну, оскільки обидві беруть за основу міф, якому, як ми вже зазначали, передують ритуал (в нашому випадку, ритуал ініціації). Тому перед тим, як переходити до розгляду реалізації шляху героя за моделлю Дж. Кемпбелла у фабулі твору, ми розберемо ініціацію Полі за схемою, запропонованою А. ван Геннепом (пункт 1.2.4.).

У рамках цього аналізу стає очевидно, що Полі проходить дві ініціації, де перша виступає переходом між стадіями дитинства та юності, тоді як друга – зміною статусу від простої смертної дівчини до богині або, можна сказати, шаманки, яка з легкістю переходить між буденним та фантастичним світами.

У першому випадку Полі розлучається зі своїми дитячими спогадами, втрачаючи Тома й багатьох інших друзів і позбуваючись свого «Я»-Героя. За цим слідує період лімінальності (який корелює з піком підліткового віку героїні, а саме, 15 – 19 років), коли Полі вже не є дитиною, але ще й не досягла зрілості. Це час непевності, коли вона немов зависає між двома фазами життя. Після цього етапу настає згадування й інтеграція спогадів і геройського наративу, які кардинально змінюють самосприйняття Полі. Так, коли вона відчуває страх і невпевненість, вона нагадує собі про своє геройське минуле: «Was this the creature that once called itself an assistant hero?» [63, с. 223], що допомагає їй сформувати нову, багатогранну особистість.

У своїй другій ініціації, Полі сепарується від свого оточення, тобто, полишає звичний світ (Тут і Зараз) і переходить межу Країни фей (Ніде) напередодні Геловіну, до того ж, робить це двічі. В перший раз вона отримує дар справдження її слів і, повернувшись у звичний світ, вчиться приборкувати цю силу; тоді як в другий – вона вже вільно користується з неї, демонструючи свою вправність у магії слів і, полишивши Гансдон-Гаус, несе з собою це знання про нову себе – жінку з силою богині.

Щодо структури кемпбеллівського мономіфу (пункт 1.2.3.), то вона може бути простежена в фабулі роману наступним чином (варто зауважити, що деякі

етапи змінюють свою послідовність, однак це не впливає на загальне прочитання):

1. *Поклик до мандрів.* Полі живе своїм звичайним життям, доки не натрапляє на книгу «Історії з Нікуди», продивившись зміст якої, вона усвідомлює, що раніше в ній були зовсім інші оповідання, а незмінним залишилось одне – «Two-Timer» («Між двох часів» про чоловіка, що мав два набори спогадів). Це наштовхує її на думку, що вона також могла б опинитися на місці головного героя оповідання, і дівчина починає розмірковувати.

2. *Відмова від поклику.* Полі звертається до бабусі, а потім і до матері, аби ті підтвердили реальне існування Тома Лінна, але жодна з них не пригадує цього чоловіка, тоді як Айві навіть припускає, що він був нічим більшим, ніж виплодом уяви Полі. Дівчина починає сумніватися в правдивості своїх спогадів і розглядає можливість того, що її мати права.

3. *Допомога надприродних сил.* Полі отримує підказку від Тан Одель – Енн Абрагам, яка є віолончелісткою в квартеті Тома й однією з інших героїв, що борються поруч з Тан Кулом у світі Ніде. Її надприродною силою є дар пам'яті, яким вона користується, аби нагадати Полі про Тома за допомогою книги. Окрім цього, Енн належить до народу фей і має право приводити з собою трьох друзів (простих смертних) на щорічне зібрання у Гансдон-Гаусі. Це виправдовує присутність Полі та ще двох членів квартету на ньому у фінальному епізоді твору. На додаток, Полі отримує допомогу від своєї бабусі, яка виступає в ролі менторки і підказує Полі шукати відповідь на своє питання в іншій книзі.

4. *Перший поріг.* Оскільки цей етап знаменує перехід до світу невідомого, в контексті роману ми можемо порівняти його з власне початком процесу згадування («переходом» на територію несвідомого) і тією подією, з якої починаються «приховані» спогади Полі – її випадковий візит до Гансдон-Гаусу. Цей маєток є володінням Лорел і, по суті, входом в Країну Фей (яку ми вже вище інтерпретували як край творчої фантазії – тобто несвідоме).

На вході в Гансдон-Гаус стоять дві вази, на кожній з яких написано «Ніде» («Nowhere»); вази обертаються навколо своєї осі, але жодна не показує

візитерам маєтку всього напису одразу, а лише частини – «Зараз і Тут» («Now and Here») або «Тут і Зараз» («Here and Now»), що й породило гру слів, яку використали Том і Полі для назви свого вигаданого світу. Тобто Гансдон-Гаус є не лише буквальною брамою в Країну фей, але й метафоричною – межею між світом буденним (Зараз і Тут або Тут і Зараз) і Ніде – світом паралельним.

Окрім цього, слід відзначити, що на території маєтку знаходиться і вхід до Пекла, що натякає на ще одну особливість Ніде, а саме, його двоякість: з одного боку, це Країна фей, де процвітає краса та творчість, а з іншого – вхід у Пекло, що може бути алегорією смертельної пустки й занепаду творчих сил: «Two sides to Nowhere... One really was a dead end. The other was the void that lay before you when you were making up something new out of ideas no one else had quite had before» [63, с. 261].

Ба більше, Полі двічі (вперше й востаннє) перетинає браму Гансдон-Гаусу в день Геловіну – свята, під час якого межа між світом людей і потойбіччям стоншується, а період після нього називають «темною ніччю року» (що перегукується з темною ніччю душі (тобто, періодом психологічної напруги, коли особистість стикається зі своїми найглибшими страхами, інакше кажучи, з Тінню, в філософії К. Юнга [22, с. 315]). Цей нюанс підсилює не лише просторову, а й часову лімінальність маєтку.

Тобто, Полі двічі переходить перший поріг: перший раз випадково, будучи дитиною, після чого слідує забуття (смерть), яке ми розглядаємо нижче як стадію «*Черева кита*». Останній же раз – це її свідомий вибір, за який вона готова поплатитися життям, і саме тоді відбувається воскресіння й переродження персонажки.

Фігура охоронця цього порогу не прослідковується, однак сама будівля може трактуватися як така, що володіє здатністю мислити й відчувати. І тому, коли Полі намагається таємно проникнути в Гансдон-Гаус, його двері виявляються для неї відчиненими, а її присутність – непоміченою. Це дозволило їй викрасти світліну Тома Лінна в юності, що належала Лорел [63, с. 105]. Це фото давало змогу сконтактувати з Томом телепатично, що стане в пригоді Полі, коли вона вирішить шпигувати за його діями. Цей епізод може

бути пов'язаний з пунктом 3. «Допомога надприродних сил» як дарування чарівного артефакту.

Ще раніше вона отримує в подарунок фото «Вогонь і болиголов», що було частиною власності Гансдон-Гаусу й через яке їй непрямо дістався дар справдження сказаних чи написаних нею слів, що висвітлює будинок ще й в епостасі дарувальника.

6. *Шлях випробувань.* В сюжеті твору основну частину розвитку дії займають спогади Полі про її дитинство та підлітковий вік, пов'язані з Томом Лінном, геройською оповіддю, її вчинками й подіями з реального життя, в яких вона намагалася наблизитися до свого геройського ідеалу. Так, вона вчить себе бути хороброю, боротися та захищати слабших, не використовуючи підлість та силу для власної вигоди. Це яскраво відображається в епізоді, коли вона б'ється зі шкільною хуліганкою, коли та ображає ученицю молодших класів [63, сс. 66-67]. Тоді ж Полі усвідомлює справжню сутність героїства – воно не має бути показним: «This is nothing like being a hero, which is inside you. This was public» [63, с. 67]

В плані творчості, ми спостерігаємо, як вона вдосконалює свої навички письма за порадою Тома. Той вчить її не лише не бути сентиментальною у своєму письмі, а й бути оригінальною, використовуючи власні ідеї для творчості (як, наприклад, в епізоді, де Полі копіює ідеї Дж. Р. Р. Толкіна і пише історію, подібну до «Володаря перстнів» [63, с. 124]). Ці та багато інших моментів у сюжеті готують її до основної битви з Лорел за життя Тома.

9. *Примирення з батьком.* Нами простежується певна інверсія цього сюжетного повороту, адже Полі, навпаки, розчаровується у батьківській фігурі, втрачаючи дитячі ілюзії з приводу його невинуватості в розлученні. Вона остаточно пересвідчується в тому, що розпад її сім'ї — провина обох батьків, що дає їй чіткіше й реалістичніше бачення дорослого життя з усіма його складнощами. Окрім того, ця подія підштовхує її відмовитися від дитячої проєкції архетипу Анімусу на образ Рега, натомість змушуючи опиратися на власний досвід і шукати більш адекватну дорослу фігуру для цього.

7. *Зустріч із богинею.* Хоча кемпбеллівська структура мономіфу стосується в першу чергу героя-чоловіка, Полі також зустрічається з реальною богинею (або, принаймні, жінкою, наділеною надприродними силами) – Лорел, яка, як ми вже неодноразово підкреслювали, є проєкцією Аніми героїні – творчою і деструктивною водночас. Вона водночас відіграє роль і дарувальниці, і лиходійки на життєвому шляху Полі, по суті мотивуючи подальший розвиток особистості головної героїні роману.

8. *Жінка-спокусниця.* Попри те, що ця стадія шляху пригод героя мономіфу знов репрезентує чоловікоцентризм Кемпбелла-вченого, її можна переосмислити у контексті героїської подорожі Полі як зустріч з іншою жінкою-суперницею. Остання висвітлює тіньові, «тілесні» бажання Полі (адже вона входить у вік пубертату, що супроводжується статевим дозріванням і першим, хоч і невинним, статевим потягом). Цією жінкою є Лорел, яка грає на почуттях юної Полі і примушує «звернути з шляху», забувши Тома.

5. *«Череву кита».* Символічна тимчасова смерть героя в нашому випадку може порівнюватися з тимчасовим періодом забуття, що переживає Полі. Адже її спогади — це не просто набір фактів з її життя, а те, що створює основу її молоді особистості. Втрачаючи їх, вона втрачає себе і немов захлинається в потоці буденного життя, в якому вона не має влади над собою. Цей стан ментального спустошення і полишення творчості може бути прирівняний до духовної смерті.

За цим слідує повторне *перетинання першого порогу*, що є вагомим сюжетним елементом, повторення якого на початку та під кінець твору створює відчуття циклічності й завершеності героїської подорожі Полі.

10. *Апофеоз.* На цій стадії Полі усвідомлює, що, аби врятувати Тома, вона має відмовитися від нього, до того ж, зробити це з серйозним наміром, адже вона для нього — те ж саме, що й Лорел для Мортонна. При цьому відмовляючись від романтичних стосунків з ним, вона не полишає, а, навпаки, залишається вірною тому, що він символізує собою для неї – логос сперматікос, творче начало слова, а з ним – і її незалежність.

11. *Найвища нагорода*. Наслідком перемоги Полі над Лорел є те, що вона звільняє Тома від його контракту, однак для неї це означає, що вони ніколи не зможуть бути разом в цьому світі.

Стадії 12, 13, 14 (*Відмова від повернення, Чарівна втеча, Допомога зовнішніх сил*) не простежуються у фабулі твору і не мають у ній своїх структурних відповідників.

15. *Останній поріг*. Залишивши Країну фей, Том та Полі відчують страх з приводу того, що змушені назавжди розлучитися. Проте вони знаходять вихід із ситуації, усвідомлюючи, що Лорел не може впливати на їхній зв'язок через творчість у світі Ніде: «If two people can't get together anywhere» ... «Nowhere?» «Yes, and if it's not true nowhere, it has to be somewhere»» [63, с. 271].

16. *«Володар двох світів»*. Таким чином, Полі набуває статусу медіатора між двома світами: світом фантазії (Nowhere) й світом буденним (Now Here). Це логічно приводить її до фінального етапу подорожі героя – 17. *«Свободи жити»*, на якому вона набуває автономності та не боїться потрапити в чергову пастку Лорел, адже знає, що творчість може подолати її холодну логіку.

2.2.2. Полі як Епічний Герой нового типу: її співвідношення з класичною моделлю епічного героя

Аби краще зрозуміти суть трансформації епічного героя, репрезентовану в романі «Вогонь і Болиголов» Д. В. Джонс, варто звернутися до її есея «Героїчний ідеал – особиста Одісея». Насамперед, Епічний Герой здебільшого є представником чоловічої статі. Полі, як і юна Діана В. Джонс, не може віднайти ідеалу Героя-жінки в літературі, що їй доступна [63, с. 3], тому, коли вона з Томом вперше починає грати в «Давай прикинемося», вона вирішує бути хлопчиком або, принаймні, дівчиною, що видає себе за хлопця.

З цією метою вона обирає ім'я Геро (Него) для свого альтер его. Цікаво те, що її вибір зупиняється саме на цьому імені, тому що його орфографічна і фонетична форми збігаються зі словом «hero» (герой) в англійській мові, що дає їй можливість удавати з себе хлопця, проте водночас це ім'я є алюзією на давньогрецький міф про Геро й Леандра, де Геро виступає як типова пасивна героїня, котру Полі зневажає за її слабкість [63, с. 18].

Цей сюжетний факт може свідчити про те, що, навіть будучи дитиною, Полі підсвідомо відчуває перспективну важливість фемінної складової свого характеру, яка прагне гармонійно поєднатися з ідеєю маскулінного героїзму, що ним захоплюється дівчинка.

Згодом Полі намагається розвинути якості, необхідні героєві-початківцю, в своєму реальному житті. Для цього вона записується на секцію легкої атлетики та починає грати в футбол разом з іншими хлопчиками [63, с. 65]. При цьому вона радикально відмежовується від своєї фемінності й прагне спотворити свою зовнішність і позбутися свого густого білявого волосся в першу чергу, адже саме волосся споконвіку вважалося символом та джерелом жіночності й привабливості.

Згодом, однак, вона повертається до свого жіночного образу і приводом для цього стає запрошення від Тома Лінна відвідати його в Лондоні [63, с. 70]. Тоді Полі просить бабусю придбати їй новий одяг й нарешті приділяє увагу своєму волоссю, яке вона довгий час занедбувала [63, сс. 70-72]. Вже на той момент в оповіді стає помітно, що Том для Полі перетворюється на об'єкт несвідомого захоплення, а хвилювання щодо свого зовнішнього вигляду перед зустріччю з ним засвідчує пробудження невинної закоханості й бажання самоідентифікації як жінки.

З цього моменту починається зближення персонажки Полі з героїнею Дженет. Остання ніколи не відрікається від свого жіночого єства, а, навпаки, активно діє у відповідності до поклику своєї чуттєвої природи (науковці навіть стверджують, що вона є одним з перших прикладів героїнь, що винагороджуються за прояв власної сексуальності, в середньовічній літературі [28, с. 7-8]).

Для Д. В. Джонс вона слугувала одним з літературних втілень саме жіночого героїзму, оскільки Дженет не є «псевдочоловіком» або жінкою, яку «поставили на роль чоловіка» [64, с. 6]. Дженет чітко знає, чого хоче (а саме, визволити свого коханого від королеви фей, аби в її дитини був батько, а в неї – чоловік), і готова подолати випробування, аби досягти цього.

Це об'єднує її з Брітомартою, лицаркою з поеми Едмунда Спенсера, яку ми вже коротко згадували в теоретичному розділі нашого дослідження. Брітомарта, хоч і є алегорією цнотливості (на відміну від Дженет, яка експліцитно демонструє свою сексуальність), керується прагненням знайти обіцяну любов як своїм ідеалом і лицарським кодексом честі. Тут варто згадати, що в Брітомарти є прототип – Брадаманта, яка є героїнею італійських середньовічних епічних поем «Закоханий Роланд» та «Несамовитий Роланд», де вона, будучи звичайною лицаркою, також бореться за порятунок своєї любові й за можливість воз'єднатися з нею [100, с. 150-155]. Для середньовічної романістики, як слушно зауважив Є. Мелетинський, назагал характерною була низка міфологем, серед яких особливої ваги набули ті, що пов'язані з любов'ю та становленням особистості [цитуються у 2, с. 274]. Адже для середньовічного лицаря головним є служіння дамі серця, що тісно пов'язано з християнським культом Діви Марії, тобто, з культом божественної любові й краси. Це є суголосним філософії Джонс, про те, що «Бог – це любов», і Бог «наглядає за кожним» (як і боги в епічних творах наглядають за героями) [64, с. 5]. Тобто Бог є з кожним із нас так само, як він є всередині нас, а любов дозволяє нам пізнати його в собі й піднятися до його рівня, себто, до рівня Героя.

Брадаманта, Брітомарта й Дженет (та навіть антична Психея) у своїх квестах за коханим реалізують цей принцип служіння любові й через нього героїзуються. Втім, Полі репрезентує сучасну інтерпретацію їхнього героїзму, оскільки у своєму бажанні поєднати фемінне й героїчне, вона готова відмовитися від щастя з Томом заради його ж блага попри те, що має сильні романтичні почуття до нього. Це диктує нову модель поведінки й змінює динаміку відносин між чоловіком та жінкою в модерному епосі: на відміну від Дженет, яка мала триматися за Тама якомога міцніше у що б його не перетворювала королева фей, Полі має відпустити Тома й зробити це назавжди. У такий спосіб вона проявила свою любов до нього: «To love someone enough to let them go, you had to let them go forever or you did not love them that much» [63, с. 270].

Особливості образу полі Вітaker вияскравлюються й у порівнянні з канонічними Епічним Героєм, запропонованим Д. А. Міллером (підпункт 1.2.4.). Так, вона не має виняткового походження у класичному розумінні цієї фрази, але те, що її батьки розлучилися (що не було ще таким загальноприйнятим феноменом в контексті 1980-х років), робить досвід Полі унікальним на той час і привертає до неї увагу як однолітків, так і дорослих: «...people kept coming up to her all day, saying, 'Is it true... — you come from a broken home?'» [63, с. 98]. Це загартовує характер дівчинки й з самого дитинства привчає не тільки до самостійності, а й до того, що не слід звертати увагу на плітки.

Далі Міллер завважує репрезентативність Героя як представника певної спільноти або нації. Щодо Полі, то, будучи яскравою індивідуальністю, її шлях є універсальною подорожжю, що її проходить кожна особистість (процес індивідуації як шлях героя). Сама Джонс підкреслювала, що обрала ім'я «Полі» невипадково: з грецької *poly* означає «багато», тобто, її героїня є образом, що ґрунтується на багатьох інших персонажах (з них ми вже обговорювали Психею, Дженет, Брітомарту, Брадаманту, Пенелопу). Окрім цього, Полі сама постає тим еталоном, на який можуть рівнятися і з яким можуть ідентифікуватися читачки (і читачі) по всьому світу [64, с. 6].

Характер Полі відзначається тим, що впродовж всього шляху вона намагається культивувати в собі доблесть і мужність, проте, як і переважна більшість епічних героїв, вона не позбавлена «трагічної» вади, що кардинально змінює хід сюжету й перекреслює її попередні зусилля досягти ідеалу героїзму, так що їй доводиться пройти нелегкий шлях, аби повернути собі статус Героя і владу над власним життям.

Життя Полі після знайомства з Томасом Лінном знаходиться в постійній небезпеці, адже за нею шпигує то Себ, то сам Мортон Лерой; то кінь з картини, якого вони з Томом обговорювали й обрали як геройського коня Тан Кула, з'являється на вулицях Лондона й грозить затоптати Полі копитами [63, с. 52]; то, за сприяння містера Лероя, вона опиняється в Брістолі без грошей і даху над головою, а коли дивом зустрічає там Тома, то обидва з жахом усвідомлюють, що

їх переслідує чудовисько у вигляді величезного ведмедя, зробленого з міського сміття [63, сс. 162-164]. Тобто, це відповідає спостереженню Д. А. Міллера про постійну загрозу на шляху Епічного Героя.

Лімінальність Полі Вітaker обговорювалася нами вже чимало в попередньому пункті, тож нам слід лише ще раз наголосити, що ця її риса ріднить її з іншими епічними героями й підносить над іншими людьми, адже Епічний Герой – це надлюдина, і хоч Полі не має надзвичайних фізичних здібностей (на відміну від більшості героїв епосу), саме її дар перетворювати слово в дію та вправність, якої вона досягає в цій навичці, дарують їй право «подорожувати» між світами Тут і Зараз та Ніде – між нашим світом та краєм фантазії. При цьому в усіх інших аспектах Полі є звичайною дівчиною. Це посилює авторський меседж про те, що героїство й божественність доступні кожному.

Розглядаючи легендарність подвигів Полі в рамках концепції Міллера, ми можемо сказати, що письменниця зробила вельми цікавий хід щодо трактування цієї обов'язкової характеристики Епічного Героя. А саме, квест Полі є повторним розігруванням народної шотландської балади про Там Ліна й Дженет, які є легендарними фігурами, відомими в британському контексті, тоді як Том і Полі є їхніми сучасними відповідниками, персонажами легенди, що немов проходять реінкарнацію. У такий спосіб письменниця прагне показати, що фантастичні події минувшини цілком можуть реалізуватися і в сьогоденні. Ця теза підкріплює авторський аргумент про вічну актуальність героїзму.

Це логічно переносить нас до наступного пункту – символічності Епічного Героя як ідеалу навіть після його загибелі. Хоч Полі й Том залишаються живими по завершенню їхньої головної пригоди, вони є лише втіленнями легенди в певній епосі, а вони самі слугують нагадуванням про її невмирущість у віках. Тобто, навіть після «щасливого кінця» для них, небезпека для наступних поколінь зберігається. Це стає очевидно з того, що молодший за Тома Леслі Пайпер стає наступним в черзі на жертвоприношення й Полі розмірковує над тим, що варто попередити про це його кохану [63, с. 260].

Говорячи про схильність Епічного Героя бути оспіваним у письмі або у усній творчості, то в нашому випадку цей пункт набуває інверсії, адже Полі сама є «співцем» своїх подвигів, при цьому, вона здійснює більшість із них спочатку на папері або в розмові з Томом, а потім вони наздоганяють її в реальному житті. Тобто, дівчина створює свій геройський наратив ще до того, як він справдиться, самим актом нарації запускаючи механізм його реалізації. Таким чином, ми бачимо використання концепції «логос сперматікос» як творчої сили слова у його буквальному значенні.

2.2.3. Інверсія фентезійної реальності твору як спосіб осучаснення архетипу Епічного Героя

Одним із ключових прийомів, які Діана Вінн Джонс використовує, аби оновити традиційний архетип Епічного Героя, є інверсія самої природи фентезійної реальності у творі. Так, на відміну від класичної моделі, де фантастичний світ існує як чітко окреслений «інший» вимір, що відкривається героєві через портал, у «Вогні й болиголові» Джонс цілеспрямовано стирає межу між «реальним» і «уявним» — буденним й епічним. Саме цю мету вона ставила перед собою під час написання роману: «...I wanted... to write a book in which modern life and heroic mythical events approached one another so closely that they were nearly impossible to separate» [64, с. 6].

Нероздільна суміш повсякденного та легендарного, сучасності та минувшини утворює її фентезійний світ, в якому побутує специфічний хронотоп сучасного міфу, тобто, неоміфу, який, хоч і наслідує структуру геройського квесту за віднайденням внутрішнього божества, показує, що досягти рівня Епічного Героя під силу кожній людині.

Вказана стратегія виводить роман на якісно новий рівень побудови фентезійної реальності. Адже, на відміну від замкнених та автономних «вторинних світів» Толкіна або ретроспективних й абсолютно вигаданих світів за Л. дель Реєм (пункт 1.2.5.), у Джонс межа між світами стає нетривкою, «напівпрозорою», а подієвий ланцюжок розгортається в світі, рідному читачам — сучасна письменниці Англія 1980-х років. В той час як її Ніде — це не окремий вимір, а лише зсув у перспективі, інверсія звичного світу, що

спостерігається під час творчості, коли ми проєктуємо архетипи з несвідомого шару власної психіки й наділяємо їх образною оболонкою.

Авторка дотримується канонічного для фентезі принципу гетеротопічності, відзначеного Л. дель Реєм. Себто, ми спостерігаємо типову для постмодерністської літератури гру: письменниця грається як з каноном, так і з мовою, демонструючи нетривкість значень (що є основною філософською засадою постмодернізму [29, сс. 59-63]) і те, як акт мовлення може створювати нові й впливати на існуючі хронотопи. Так, Ніде (Nowhere) у Джонс стає Зараз і Тут (Now та Here) і навпаки, а перестановка складів породжує інші, не менш актуальні значення – Новий герой (New Hero) та Куди зараз? (Where Now?), які разом утворюють чотири тематичні назви розділів твору та нові виміри епічного: новий тип героя (розділ «Новий Герой») зароджується на межі («Тут і Зараз» та «Ніде»), при цьому він перебуває в постійному пошуці («Куди зараз?»).

Також, окрім традиційного фентезійного хронотопу, письменниця трансформує і саме бачення епічного в творі (адже ми маємо пам'ятати, що жанр фентезі черпає свої витoki, між іншим, і з героїчного епосу). Тож, розглядаючи риси останнього (за Альбертом Б. Лордом (пункт 1.2.4.)), наявні у «Вогні й болиголові», ми спостерігаємо, що більшість із них інтерпретується, що, в свою чергу, впливає на модифікацію архетипу Героя в цьому романі.

Наприклад, на відміну від анонімності й колективності творчості, характерної героїчному епосу, у своєму романі Д. В. Джонс робить акцент на важливості індивідуального авторства, адже Полі й Том є не лише об'єктами геройського наративу, а й активними його творцями, роль яких не може залишатися поза увагою, оскільки саме вони найбільшою мірою впливають на сюжетний ланцюжок. Цим авторка демонструє значимість письменства, наголошуючи, що кожен має право і можливість бути як героєм, так і творцем своєї оповіді.

Щодо епічного масштабу подій, властивого як народному епосу, так і епічному фентезі, то у романі ми не знайдемо ані битв армій, ані змагань, ані поєдинків на мечях або чарівних паличках. Проте це не означає, що космічна

боротьба сил добра проти зла відсутня у творі. Вона виводиться на інший, метафізичний, рівень (творче життя проти духовної смерті), а зброєю стають слова, спогади та почуття, що мають не менш епічний характер, проте є реальними й доступними кожній особистості.

Фантастичних і чудесних мотивів у творі не бракує, хоча вони не настільки експліцитно виражені, як це зазвичай буває в героїчних епосах. Феї живуть життям звичайних людей, брама Пекла криється в непоказному пустому бетонному басейні, а чудовиська, якщо і з'являються, зроблені зі старого міського мотлоху. Більш того, як показав аналіз архетипної сітки роману з її фольклорними джерелами, весь твір без перебільшення «просякнутий» магією через імплементацію інтертекстуальних та інтермедіальних алюзій на видатні твори літературного – і не тільки – мистецтва, які часто набувають буквального значення і перетворюються на сюжетні факти, засвідчуючи магію слова.

«Вогонь і болиголов», подібно до героїчного епосу, виконує функцію соціальної ідеології, яка не диктує певних поведінкових норм, проте надає потенційний приклад для наслідування та намагається дати відповідь на питання актуальності поняття героїзму в сучасному письменницькому світі.

Отож, Героєм модерного фентезі виступає не той, хто активно бореться на полі битви, вирішуючи долю Всесвіту, а той, хто долає метафізичну межу між світами буденного й фантастичного – не скільки в зовнішньому вимірі, скільки в плані внутрішнього світу, творчості й саморефлексії. Таким чином, новітній героїзм полягає у вмінні поєднувати зовнішні його прояви з внутрішньою силою творчості.

Аналіз сюжету «Вогню й болиголова» дозволяє засвідчити універсальність аристотелівської та кемпбеллівської моделей (щоправда, з пропуском і перестановкою деяких стадій у структурі мономіфу Кемпбелла). При цьому Полі проходить подвійний обряд ініціації за А. ван Геннепом – у дорослість і в статус шаманки-медіаторки, здатної переходити між світами. Як модернізована спадкоємиця літературних образів Дженет, Брітомарти й Брадаманти, Полі еволюціонує від наслідування маскулінного ідеалу до гармонійного поєднання мужності й чуттєвості, уособлюючи жіночий героїзм, заснований на любові та

самозреченні. Класичні риси Епічного Героя за Д. А. Міллером у ній трансформуються: унікальність походження змінює унікальний досвід, репрезентативність – шлях індивідуації, лімінальність і загроза зберігаються, легендарність постає через сучасну «реінкарнацію» балади та статус героїні-«співця» самої Полі. Відтак інверсія фентезійної реальності замінює фізичну мандрівку внутрішнім переписуванням межі між «Тут і зараз» і «Ніде», утверджуючи перформативний тип героїзму, де слово творить і реальність, і саму героїню.

2.3. Трансформація архетипу Героя в романі «Вогонь і болиголов» крізь призму феміністичного наративу та сторітелінгу

2.3.1. Шлях героїні Полі за структурами М. Мердок та К. М. Вейланд

Простеживши на шляху пригод героїні Полі Вітакер типові структури, характерні героям-чоловікам, ми можемо розглянути, в якій мірі подорож протагоністки «Вогню й болиголову» відповідає моделям жіночих квестів – як у психоаналітичному, так і в наратологічному аспектах. Для цього ми почнемо з алгоритму, запропонованого Морін Мердок (пункт 1.3.2.).

1. Початкове відчуження від фемінного відбувається, коли Полі хоче бути схожою на Ніну (галасливу, грубу, неакуратну), обирає собі ім'я Геро (що може бути як чоловічим, так і жіночим іменем), недбало ставиться до свого зовнішнього вигляду.

2. Ототожнення з патріархальними стандартами: Полі займається традиційними для хлопців видами спорту, в своїх листах Томові завжди підкреслює, що вона дівчинка, яка прикидається хлопчиком, аби стати помічником героя (тобто, на її думку, жінка не може ним бути).

3. Шлях випробувань – на цьому етапі Полі разом з Томом переживають багато пригод, дівчинка вчиться дотримуватися свого геройського коду (хоробрість, благородство, чесність) в реальному житті, наприклад, під час сутичок зі шкільною хуліганкою, із Мортонем та Себом Лероями, а також у

відносинах із друзями та рідними. До того ж, вона відточує свою майстерність у письменництві, розвиваючи діалектику між своїм реальним життям (своїм «Я») та героїським нарративом (своєю Самістю).

Полі переживає етап 4. – *ілюзорний успіх*, коли, під час ярмарку у Міддлтоні, Том зі своїми колегами по квартету (трьома іншими героями – Тан Оделем (Енн Абрагам), Тан Ганіваром (Семом Ренські) та Тан Тером (Едвардом Дейвзом)) повідомляють їй, що опублікували збірку «Історії з Нікуди», на написання якої вона їх надихнула. До того ж, саме Полі допомогла Томові визначитися з іншими членами квартету, що на момент святкування у Міддлтоні досяг визнання й готувався до запису першої їхньої пластівки. При цьому дівчина відчуває, що Том почав ставитися до неї холодно й відсторонено, мінімізуючи прямий контакт з нею [63, сс. 192-193].

5. *Занурення у темряву несвідомого та зустріч з богинею*: Полі слідує своєму почуттю власництва і вирішує шпигувати за Томом, аби дізнатися, чому він її уникає. Для цього вона вдається до примітивної магії ворожбитства і застає його в одній кімнаті з Лорел у Гансдон-Гаусі. Саме цей її необдуманий крок розв'язує руки королеві фей, адже та бачить, що дівчиною легко керувати, граючи на її схильності піддаватися тіньовим імпульсам.

Тому Лорел запрошує Полі до свого маєтку, там привселюдно присоромлює її за неадекватну для її віку поведінку і примушує пообіцяти забути Тома, що веде до занурення в «п'їтьму» несвідомого життя, яке триває чотири роки. Варто зауважити, що Лорел також діє через Себа-Персону, який спочатку підштовхує Полі на думку про шпигунство, а потім приводить її і до Гансдон-Гаусу, начебто аби познайомити зі своєю сім'єю [63, сс. 238-240].

6. *Бажання відновити зв'язок з принципом фемінності* відчувається Полі на різних рівнях декілька разів протягом всього сюжету твору. Спочатку, вона просто намагається знову виглядати жіночною і привабливою в очах Тома. Згодом, сепарувавшись від материнської фігури в образі Айві, вона шукає підтримки в жіночому товаристві резонерки (Фіони) та мудрої наставниці (бабусі). Саме остання (через свою мережу зв'язків з іншими, ще старшими, жінками) допомагає Полі зрозуміти суть контракту між Томом та Лорел.

Нам також не слід оминати увагою іншу (хоч і майже епізодичну) персонажку – Енн Абрагам та її іпостась як Тан Одель, героя-жінки. Адже коли Полі вигадала це ім'я, то навіть не здогадувалася, як виглядає його власник, і тим більше не могла подумати, що одним з чотирьох героїв виявиться жінка. Проте, коли вона бачить Енн на світлині Британського філармонічного оркестру, то розуміє, що це і є Тан Одель: «Of course Tan Audel was a woman, now she thought» [63, с. 112]. Це допомагає їй розширити власний світогляд та переконатися, що героїзм доступний жінкам. Ба більше, саме зв'язок з Енн, наділеною даром нічого не забувати, допомагає Полі відновити свої спогади.

7. *Примирення з маскуліним принципом* стається, коли Полі визнає правду й оголошує її в обличчя Тома: він весь час маніпулював нею, коли вона була ще дитиною, намагаючись натякнути їй на суть угоди між ним і Лорел, аби дівчинка, подорослішавши, закохалася в нього й врятувала від брами Пекла, можливо, ціною власного життя.

При цьому Полі не заперечує його позитивного впливу на неї (спільне створення геройської оповіді, наставництво на шляху письменниці, допомога у формуванні її читацького смаку), проте вона усвідомлює, що за цим стояв корисливий намір, і вона не може цього просто так оминати.

Те ж саме стосується і Себа, до якого раніше вона часто відчувала жалість. Коли вона позбавляється цього почуття в фіналі твору, то переборює ще одну свою фатальну ваду – м'якосердя.

8. *Священний союз*. Врятувавши Тома й пробачивши йому, Полі розуміє, що вона має продовжувати уникати його, оскільки інакше її зусилля були даремними і Лорел знову зможе заволодіти ним (адже Полі – її земний еквівалент, тому, якщо вони з Томом будуть близькими, то і королева фей зможе наблизитися до нього). Це наводить героїню та її друга на думку, що вони можуть підтримувати зв'язок лише в Ніде, тобто, у світі їхньої спільної творчості.

Це свідчить про те, що Полі, прийнявши свій Анімус (маскуліний принцип) з його позитивними і негативними проявами в образі Тома Лінна, не піддається його владі; так само вона відмовляється повністю коритися й Анімі-

Лорел. Тобто, вона досягає автономії та розкриває власну суб'єктність шляхом інтеграції протилежних принципів у своїй психіці, а не через підкорення ними.

Окрім цього, Том є ще й уособленням принципу взаємозв'язку й цілісності – еросу. Тобто, проходячи шлях героїні М. Мердок, Полі знаходить контакт не лише з власним логосом, а й приходить до здорового еросу шляхом зцілення і єднання протилежностей, таких, як кохання до Тома і прагнення незалежності, творчість і логічне мислення.

Для провєлення наратологічного аналізу сюжетного розвитку персонажки Полі з позицій феміністичної оптики ми звернемося до розгляду шляху діви, запропонованого К. М. Вейланд, оскільки в своїй структурі вона розвиває напрацювання як М. Мердок, так і В. Л. Шмідт, доповнюючи їх альтернативними варіантами подорожі героїні (див. пункт 1.3.3.).

1. *«Забезпечена, але неїдготовлена»*: в дитинстві Полі живе у світі, де Айві виступає як фігура надто доброї матері, але лише поверхнево: вона тримає свою доньку поруч, контролює її соціальні зв'язки, але лише щоби видаватися «хорошою» матір'ю і створювати ілюзію щасливої сім'ї. Навіть їхній дім, попри зовнішню привітність, пригнічує Полі: «Home had bright, flowered wallpaper with matching curtains. Polly thought, ... that pulling the curtains was like pulling the walls across the windows» [63, с. 31].

Батько Полі майже повністю відсутній у житті своєї дитини, а коли з'являється, то поводить ся інфантильно, відмовляючись «дорослішати» і демонструючи своє боягузтво і безвідповідальність: «...most of the time he was just as Polly remembered him from over a year ago, laughing and making silly jokes with Granny and Polly» [63, с. 106].

2. *Пропозиція від хижака*: в романі «хижацькою» силою постає Лорел та її система підступних угод, що немов сіткою оповиває персонажів і доводить їх до безвиході. Власне, однією з них є контракт стосовно душі Томаса Лінна, яку мають пожертвувати силам Пекла в обмін на подовження життя Мортонна. Саме ця обставина штовхає Тома запропонувати свою компанію, а потім – і дружбу Полі, яка наївно погоджується на цю пропозицію і починає творити героїську історію зі своїм новим приятелем.

Батько Полі ніколи так і не дізнається про зв'язок Полі й Тома, тоді як для він Айві видається зручним, адже дозволяє позбутися Полі на той час, що вона проводить з Томом. Згодом вона взагалі заперечує існування останнього, обвинувачуючи Полі в брехні. Лише бабуся скептично ставиться до Тома з самого початку його знайомства з Полі, проте не робить нічого, аби зашкодити їй, аж поки не усвідомлює загрози, яка нависала над її онукою, і не наказує Томові залишити ту в спокої [63, с. 247].

3. *Нова ідентичність, поява захисника* – період, що починається паралельно з попередньою стадією, адже Том, хоч і фігурує як непрямий прояв хижацької сили, сам по собі не несе загрози Полі й не має умисно злих намірів щодо неї. Навпаки, він допомагає їй побудувати й поступово зміцнювати нове, геройське «Я». Водночас, Том часто рятує Полі, коли та опиняється в незручних (коли на її театральний дебют не прийшов ніхто з батьків [56, с. 135]) або навіть небезпечних (як-от випадок у Брістолі [56, сс. 153-154]) обставинах.

4. *Хижак помічає зміну*: Лорел помічає, що Том віддаляється від неї як фізично, так і на рівні її здатності контролювати його дії. Це призводить до того, що вона діє через Мортонна й Себа, які шпигують і залякують Полі, намагаючись вибити з неї обіцянку порвати контакт з Томом, що їм так і не вдається через те, що Полі, під впливом власного ж геройського (само-)нарративу, змінюється і проявляє хоробрість замість очікуваної покірності.

5. *Конфлікт бажань та ідентичностей* стається на етапі, коли, у підлітковому віці (особливо це стає очевидним в епізоді з ярмарком в Міддлтоні), Полі переживає внутрішній конфлікт між своєю дитячою дружбою з Томом та новими почуттями до нього, що дають знати про себе: вона не розуміє, чому їй так сумно і боляче бачити його з іншою жінкою і чи хоче вона залишатися лише дитиною в його очах, а чи бажає чогось більшого.

7. *Викуп за наречену* – кульмінаційний етап у маніпуляціях Лорел, коли вона пропонує Полі таку собі «угоду»: відмовитися від спогадів про Тома й героїство, аби залишитися «нормальною» в очах суспільства й уникнути небезпеки публічного осуду. Тоді Полі, будучи збитою з пантелику заявою

Лорел та піддавшись емоціям, погоджується перервати зв'язок зі своїм другом і забути про нього.

6. *Зняття масок* починається в момент, коли Полі згадує своє альтернативне минуле й «прозріває» щодо теперішнього. Вона розлучається з ілюзією власної невинуватості, визнає, що її мати – це «плющ», який душить і висмоктує життя з оточуючих, аби отримати свою порцію щастя; що Том і Себ завжди маніпулювали нею на власну користь.

8. *Блукання в пустелі* є найбільш трансформаційною стадією, яка охоплює період забуття (метафорою якого може бути пустеля), після якого настає «прозріння» – зустріч із бабусею в новій іпостасі богині мудрості або ж, за К. П. Естес, Дикою Жінкою (пункт 1.3.3.) (а бабуся не заперечувала, що замолоду поводитися доволі свавільно як для свого часу [63, с. 114]), яка допомагає Полі повернутися до своєї сутності Героїні й віднайти втрачену суперсилу – всезнання, що в контексті роману прирівнюється розвиненій інтуїції, котру Естес вважала ключовою для проходження обряду ініціації жінкою.

Саме інтуїція стояла за написанням геройського нарративу, вибором інших членів квартету та ворожбитством, обряд якого Полі немов завжди знала. Отож, відновивши своє право на всезнання, юнка готова стикнутися з ворожими силами в образі Лорел, Мортон та Себа.

9. *Відсіч хижакові* – це момент, коли Полі йде наперекір очікуванням Лорел і кидає Тома, що може трактуватися і як самозречення, і як вибір активної позиції щодо себе, адже вона тепер – не маленька дівчинка, якою можна керувати, а молода жінка з власним голосом. За цим одразу ж слідує етап 10. – *Зміна або перемога над хижаком*. Тоді Полі руйнує плани Лорел, знищуючи зв'язок між нею та Томом, що позбавляє королеву фей влади над її другом.

11. *Оновлене королівство* – світ Полі й Тома не змінюється: в ньому так само існує Лорел, яка так само продовжує спокушати молодих чоловіків, аби потім принести їх в жертву. Тобто, зло не зникає з їхньої реальності, але вони усвідомлюють свою змогу давати йому відсіч протягом решти шляху за допомогою гри слів і творчості.

2.3.2. Протагоністка роману «Вогонь і болиголов» як архетип Героїні-Оповідачки

Вищенаведені модифікації архетипу Епічного Героя, наявні в образі протагоністки роману «Вогонь і болиголов» Полі Вітакер, дають нам підставу говорити про його гібридизацію, а саме, набуття ним ознак іншого архетипу – Героїні-Оповідачки.

Користаючись напрацюваннями Марії Татар (пункт 1.3.4.), ми можемо проаналізувати Полі в рамках її ролі творчині наративу роману, адже саме її спогади, роздуми й листи створюють сюжетне полотно твору – як в прямому, так і в переносному значеннях. Тобто Полі є фокалізатором (термінологія Ж. Женета, цитується у 29, с. 225) подій, але наратор є екстрадієгетичним (термінологія Ж. Женета, цитується у 29, с. 226), оскільки оповідь ведеться від третьої особи, але через призму бачення і відчуття Полі.

Слід зауважити, що і М. Татар, і Д. В. Джонс наголошували на важливості образу Шахерезади у створенні архетипу Героїні-Оповідачки – для обох вона символізувала хоробрість та силу слова, сказаного в найтяжчі часи, що і стало основним критерієм жіночого героїзму в їхньому баченні.

Саме цей факт спонукав Джонс обрати Полі як фокалізатора оповіді, адже перед нею постає завдання повернутися зі смертельної пустки забуття, пройшовшись лабіринтом спогадів, і від-/с-творити наратив власного життя, в якому вона — Героїня як через зовнішні вчинки (її відкритий опір сім'ї Лероїв), так і через владу, яку дають їй слова, що вона промовляє, оскільки вона – їх творець і творіння водночас.

Загалом вельми помітно, що саме жінки у романі Джонс виступають носійками творчого імпульсу, тоді як чоловіки можуть жити за рахунок сили «своїх» жінок. Зокрема Лорел є невмирущою володаркою країни фей/світу творчої фантазії, тоді як життя її короля-консорта Мортонна продовжується лише завдяки жертвоприношенням талановитих юнаків, на яких вона полює: «She [Лорел] likes them young, ... and musical if she can get them» [63, с. 246].

Так само Лорел наділяє Полі й Тома даром справдження історій. При цьому Том не може обійтися без допомоги дівчини й цілком залежить від того, чи

здогадається вона про суть угоди, що пов'язує його з володаркою Гансдон-Гаусу. Для цього він надсилає їй безліч книжок – як авторських, так і фольклорних творів, – що мають натякнути Полі на те, яка доля спіткала його. Проте дівчинці не подобаються ці історії (наприклад, «На схід від сонця й на захід від місяця»), адже героїня в них – слабка й занадто «допитлива», через що і втрачає чоловіка: «The girl [героїня казки] had only herself to blame for her troubles. She was told not to do a thing and she did. And she cried so much. Polly despised her» [63, с. 120].

Допомогу Полі у проходженні її геройського квесту надають інші персонажки роману. Спочатку це Енн Абрагам, яка, будучи однією з народу фей і маючи дар пам'яті, спромоглася оминати чари забуття і залишити підказку для дівчини у вигляді збірки «Історії з Нікуди», що слугує каталізатором для спогадів Полі. Тож, хоча Енн і не належить до жодної тріади, описаної Джонс у своєму есеї, вона виконує важливу роль у зав'язці рамкового наративу сюжету (термін Ж. Женета, цитується у 29, с. 227). Її образ може слугувати алегорією пам'яті, що підкріплює наш аргумент про роль новітньої Героїні у збереженні та переданні історій в колективній пам'яті людства.

Далі бабуся Полі радить шукати відповідь в іншій книзі – Оксфордському збірнику балад, де містяться версії «Гам Ліна» та «Томаса-римувальника». І, врешті-решт, саме бабуся розкриває сімейну таємницю зникнення дідуся Полі, а ще пригадає, що мати однієї її подруги розповідала їй, що кожні дев'ять років напередодні Геловіну в Гансдон-Гаусі проходить похоронна процесія, що підтверджує правдивість легенди про королеву фей. Тобто бабуся, попри свій похилий вік, виступає як мудра наставниця, сила якої полягає у її емпатії й комунікативних навичках, хоч зазвичай ці якості розглядаються як слабкість і пліткарство.

«Пліткарство» також пов'язується з іншою, буцімто негативною рисою, що історично приписується всьому жіноцтву без винятку – надмірною цікавістю. На прикладі Полі ми пересвідчуємося, що тенденція до задоволення почуття власництва приводить її до шпигування, що саме по собі є нетактовним й веде до тимчасового краху її ідентичності. Однак така поведінка допомогла героїні

зрозуміти характер зв'язку між Томом та Лорел, що дало їй можливість зруйнувати його.

Таким чином, її цікавість водночас демонструється і як трагічна вада, через яку вона втрачає дружбу з Томом, і як каталізатор події, яка змушує заглибитися у власну Тінь безпам'ятства, з якої Полі виринає зміцнівшою. Тоді вона усвідомлює, що їй не потрібне шпигування, оскільки вона вже має дар всезнання [63, с. 158] – жіночу інтуїцію, на яку вона може покладатися.

Щодо персонажки Фіони, то її спостережливість і, знову ж таки, допитливість стають у пригоді, коли вона допомагає Полі перебороти сумніви з приводу того, чи справді існував її друг містер Лінн і, якщо так, то чи була вона для нього цікавою. Все це, вважаємо, засвідчує єдність жіночих образів у їхньому прагненні допомогти Полі на її шляху ініціації та віднайдення коханої людини.

На противагу їм Айві ізолюється від жіноцтва, немов не витримуючи їх на «своїй території», адже сприймає як суперниць у боротьбі за традиційне «жіноче щастя». Ця ілюзія приводить її до того, що вона виставляє свою доньку за двері. Себто, самоізоляція від жіночого кола веде Айві до деградації (вона перетворюється на Едну, якою її спочатку уявляли Том і Полі), що характеризується повним розривом з реальністю й оточуючими людьми: вона не може бути носієм мудрості поколінь через власну відмову переймати й ділитися досвідом через комунікацію.

Ніна, будучи другим прикладом негативної фемінності в романі, демонструє себе як поверхову, не здатну до глибокого осмислення фактів дівчину. Її пліткарство – клеймування людей навколо у прагненні за сенсаційністю, а не намагання передати важливу інформацію.

Таким чином, у художньому світі роману жінка (у своєму позитивному прояві) виступає як хранительниця досвіду, що передається через оповідь – жінки допомагають одна одній так, як цього не можуть зробити чоловіки. Це перетворює «Вогонь і болиголов» на феміністичний метафіктивний роман [113, с. 2], адже, як ми показали у практичному розділі нашої роботи, це не лише історія в історії, а й історія про написання інших історій та про героїзм

оповідача (точніше, оповідачки), що відповідає світогляду Джонс, для якої слово – це магічний інструмент творення та зміни реальності.

І саме Полі, яка, пройшовши шлях індивідуації, навчилася дослухатися як до голосу розуму (Анімус-Логос), так і до голосу серця (Аніма-ерос/інтуїція), може поєднати історії всіх цих жінок в один наратив, який актуалізує і переосмислює давній мотив пошуку кохання (Амур і Психея, Там Лін і Дженет), що і робить її Героїнею. Через повернення собі влади над наративом Полі повертає собі суб'єктність і перемагає Лорел силою слова.

2.3.3. Концепт слова у романі «Вогонь і болиголов»

Найпоказовішим у романі «Вогонь і болиголов» є мотив справдження слів, який працює і як сюжетнотворчий елемент, і як філософський аргумент у романі: слово творить дійсність. Тобто, оповідь не є вторинним описом уже наявної авторської реальності – вона сама запускає динаміку сюжету та формує новий стан світу. Саме тому взаємодія Полі й Тома побудована на спільному вигадуванні історій: їхні оповіді не просто структуровано організовують переживання, а набувають статусу магічної сили – творення можливостей та змін.

Цей мотив тісно вписаний у ширшу систему інтертекстуальності роману. Вигадані історії Поллі й Тома ґрунтуються на вже існуючих міфологемах та літературних архетипах. Наприклад, перша пригода, описана Томом і Полі, в якій вони перемагають велетня у супермаркеті [63, с. 33-39], прямо відсилає нас як до «Одіссеї», так і до «Премудрого гідальго Дон Кіхота з Ламанчі», розкриваючи характери героїв та розширюючи семантику й масштаб їхніх образів, виводячи на один рівень з літературними іконами епосу.

При цьому інтертекстуальність у «Вогні й болиголові» не виконує декоративної чи суто алюзійної функції, як це часто буває в постмодерністських творах, де розлога алюзійна сітка є лише елементом авторської гри з читачем. Навпаки, тут інтертекстуальність стає способом «перезапуску» міфу в нових умовах, що відповідає принципу логоса як творчої сили. А завдяки безперервному переписуванню міфологічних структур промовлене та написане слово діє як логос сперматікос – архетип «слова, що творить», слова-Бога, – що

дає розкрити потенціал народження нових форм реальності, у яких старі архетипи не повторюються, а постають у видозміненому, актуалізованому вигляді.

Цей процес у романі стає особливо помітним, коли герої постійно переходять від одного архетипного втілення до іншого. Джонс у своєму есеї відверто зауважує, що Полі на своєму шляху героїні проходить стадії Пенелопи, Геро, Герди зі «Снігової королеви», Білосніжки, Брітомарти, Пандори і, врешті-решт, Дженет (та ще багатьох інших) у своєрідному послідовному нашаруванні [64, сс. 7-8]. Том, відповідно, приміряє ролі Одиссея, Леандра, Кая, Артегалла (коханого Брітомарти), Епіметея (чоловіка Пандори) й звісно ж, Тама Ліна [64, с. 8]. Постійна зміна ролей і частий обмін активною й пасивною функціями прямо впливають з того, що їхній сумісний наратив актуалізує нові сюжетні конфігурації, з яких постають оновлені архетипи.

Інтертекстуальність у такому вигляді працює як механізм (нео)міфотворення: старі наративи не просто цитуються, а перетворюються під дією мовлення. В епізоді з велетнем у супермаркеті Том тимчасово постає Одиссеєм, але згодом поступається цією роллю Полі, яка «подорожує» просторами уяви, пам'яті та часу й оповідає – собі в першу чергу – історію свого життя (так само, як це робив Одиссей). Тобто архетип не є фіксованим, він флюїдний, бо його визначає слово, а саме той, хто ним керує: говорить, творить і бере на себе або передає іншому позицію Героя.

Через це хронотоп роману також є динамічним: час і простір у складній взаємодії формуються через спільне витворення світу словами. Минуле, яке Полі спочатку пригнічує, а тоді активно відновлює в своїй уяві, набуває обрисів у залежності від того, як вона його інтерпретує. Майбутнє стає предметом наративної дії, а сучасність – простором перетину багатьох історій, тісно переплетених одна з одною. Так слово набуває магічної сили — не в надприродному, а в перформативному сенсі: *dictum factum* – сказане стає зробленим.

Така інтерпретація концепту слова та його перформативної сили безпосередньо пов'язана зі світоглядом Діани Вінн Джонс: її феміністичні

погляди виявляються у прагненні переосмислити традиційні героїчні моделі, надавши жінці право не тільки бути учасницею подій, а й творцем власної історії. Для Джонс слово стає інструментом емансипації: саме через наратив Полі здобуває владу над собою, своїм минулим і своїм майбутнім, що віддзеркалює авторське переконання в тому, що жіночий голос має творчу, формотворчу силу.

Відповідно до вищезазначеного можна зробити висновок, що реалізація шляху героїні і шляху діви у романі «Вогонь і болиголов» демонструє подорож, що веде до автономії через інтеграцію протилежних принципів (Анімусу-логосу й Аніми-інтуїції) та сприяє її дорослішанню і розкриттю внутрішнього потенціалу героїзму (це відповідає моделям М. Мердок та К. М. Вейланд). При цьому в образі Полі реалізується архетип Героїні-Оповідачки за моделлю М. Татар, адже влада Полі над наративом стає ключем до перемоги, що модифікує класичну модель Епічного Героя. Інші жіночі персонажки (Фіона, бабуся, Енн Абрагам) виступають носійками колективної мудрості, допомагаючи Полі віднайти свою інтуїцію. Слово виступає як перформативна сила та механізм інтертекстуального оновлення архетипів. У контексті переписування міфів авторкою, мова діє як Логос Сперматикос, роблячи ролі героїв флюїдними. Полі перемагає Лорел і творить неоміф, повертаючи собі суб'єктність саме силою слова й творчості.

Назагал, вважаємо, що шлях героїні Полі Вітaker у романі «Вогонь і болиголов» можна витлумачити у світлі юнгіанського психоаналізу, класичних моделей героїчного шляху та сучасних концепцій жіночого героїзму, що демонструє її еволюцію від розщепленої особистості до інтегрованої творчої суб'єктності. Було доведено, що Полі проходить процес індивідуації через взаємодію з жіночими й чоловічими тріадами, долаючи тіньові аспекти Аніми й Анімусу та відкриваючи власний творчий потенціал. Ми простежили, що структура пригод Полі співвідноситься з аристотелівською, кемпбеллівською та вангеннепівською моделями, а також із моделлю Епічного Героя Міллера, трансформуючи риси цього класичного образу і в такий спосіб утверджуючи новий тип героїзму, в якому слово творить реальність. Було встановлено

відповідність шляху Полі моделям Мердок і Вейланд, а також виявлено її роль Героїні-Оповідачки, для якої наратив стає інструментом сили. Разом ці спостереження доводять, що Полі не лише долає зовнішні випробування й досягає статусу Героїні, а й переписує сам міф, творячи нову форму жіночого героїзму, засновану на любові та творчому слові, й таким чином віднаходить божество всередині.

Отож, внесок Діани Вінн Джонс у трансформацію архетипу Епічного Героя полягає не тільки у складній інтертекстуальній грі й переписуванні героїчного канону, а й у послідовному втіленні авторського прагнення запропонувати сучасній дівчині нову модель героїзму. Ця модель ґрунтується на впевненості у власному голосі, творчій активності, здатності змінювати світ через мову – і саме тому концепт слова стає серцевиною як філософії роману, так і феміністичного прочитання оновленого героїчного ідеалу.

ВИСНОВКИ

У теоретичній частині дослідження нами було простежено еволюцію поняття архетипу від платонівських ейдосів до юнгіанських універсальних патернів колективного несвідомого. Юнгівська концепція індивідуації – руху до цілісного «Я» через взаємодію з архетипами Самості, Тіні, Персони, Аніми й Анімусу – стала основою подальшого тлумачення архетипів у літературознавстві. У художньому творі архетипи постають як повторювані моделі сюжетів, мотивів і образів, а письменник виступає медіатором між свідомим та несвідомим.

Архетип Героя у юнгіанській традиції відображає прагнення особистості до автономії та автентичності. У мономіфі Дж. Кемпбелла геройська подорож ототожнюється з процесом індивідуації, а її коріння пов'язане з ритуальною ініціацією (А. ван Геннеп). У літературі найближчим спадкоємцем міфу став

героїчний епос, а Епічний Герой (за Д. А. Міллером), серед іншого, вирізняється унікальністю походження, репрезентативністю, лімінальністю й легендарністю. Метажанр фентезі перейняв ці риси Героя, що посприяло стереотипізації його образу та його маскулінізації.

Чоловікоцентризм мономіфу зумовив появу феміністичних моделей героїчної подорожі. Так М. Мердок запропонувала модель шляху героїні як шляху інтеграції жіночого та чоловічого начал, а К. М. Вейланд окреслила шлях дівчи – перехід від дитинства до дорослості, від архетипу Дівчи до Героя. М. Татар актуалізувала інший вимір героїзму: Героїня як творчиня власної історії, для якої акт нарації є ключовою формою дії та способом утвердження суб'єктності.

В творчості англійської письменниці Д. В. Джонс сказане або написане слово завжди наділялося надзвичайною важливістю: персонажі можуть змінювати себе та світ навколо силою наративу. Тому, коли авторка звернулася до питання розробки жіночого героїчного ідеалу для образу протагоністки Полі Вітакер в романі «Вогонь і болиголов», акт оповіді у ньому відіграв значну роль. При цьому її уявлення про героїзм має синкретичне підґрунтя, сягаючи класичних образів епічних героїв-чоловіків (Одіссея), фольклорному образі Шахерезади як найвідомішої в історії Героїні-Оповідачки та образі лицарки Брітомарти з поеми «Королева фей» як ідеалу мотиву жіночого квесту за коханим, що в ширшому розумінні передає християнський ідеал пошуку Бога всередині та поруч з нами.

Згідно з поставленими завданнями було проведено архетипний аналіз системи образів роману «Вогонь і болиголов» з урахуванням їхніх фольклорних джерел, що підтвердило висунуту нами теорію проходження індивідуальної подорожі головною героїнею Полі Вітакер. Остання виступає як репрезентація «Я»-Героя на шляху єднання з архетипом Самості, якому вона надає конкретно-образного вираження як свого альтер еґо Геро через акт спільної письменницької творчості зі своїм другом Томом Лінном. Проекції тінювих і позитивних якостей Полі реалізуються через систему триад, на які посилається сама Джонс. Так, Ніна, Айві та Лорел (як лиха чаклунка, прототипом якої є

королева фей з балади «Там Лінн») виступають втіленнями безрозсудливості та власництва, тоді як Фіона, бабуся Полі та Лорел (як богиня творчості і володарка Країни фей з балади «Томас-римувальник») втілюють архетипи збалансованого жіночого Анімусу, менторки та Аніми відповідно, де Лорел-Аніма демонструє свою амбівалентність.

Тріада чоловічих образів демонструє роль творчого (Том Лінн) та руйнівного (Мортон Лерой) Анімусів і пов'язаного з ними архетипу Персони (Себ Лерой) у становленні образу юної Полі. Опозиція Тома й Мортоні представляє боротьбу протилежних начал лібідо й мортідо, Еросу й Танатосу, життя та смерті. Балансуючи між впливом цих частин своєї психіки, Полі вчиться віднаходити власний голос і дослухатися його, не дозволяючи маніпуляціям (як власним, так і чужим) посягати на її активну життєву позицію і творчість.

Прототипом образу Полі є Психея, а також Дженет з балади «Там Лінн», квест яких може символізувати подорож людської душі до статусу божества (героїзації). Під кінець твору Полі стає рівною Лорел-Анімі за силою творчості, що демонструє дзеркальну структуру двійників у романі, де Полі й Том є жіночою й чоловічою версіями героїв, що розвиваються як позитивні версії Аніми й Анімусу, тоді як Лорел та Мортон є руйнівними аспектами цих архетипів. Ця бінарна опозиція підкріплює основну ідею роману, у символічний спосіб відбиту в його назві у вигляді алегорії: протистояння вогню (творчого життя) та болиголову (духовної смерті).

Нами було простежено проходження шляху індивідуації Героя протагоністкою роману «Вогонь і болиголов» Полі Вітакер, результатом чого постає сепарація від батьківських фігур і зустріч з архетипами Тіні, Персони, Аніми й Анімусу та фінальні визнання й інтеграція якостей, які ці архетипи репрезентують. У такий спосіб Полі визнає своє власництво і, керуючись ідеалом любові, «відпускає» Тома, що допомагає їй врятувати його та здобути власну суб'єктність через свідомий вибір творчості й незалежності, що підтверджує її дорослішання й становлення як юної особистості в статусі Героїні з божественним даром слова.

Проходження протагоністкою індивідуаційного процесу засвідчує реалізацію нею тих моделей шляху Героя, що були виявлені нами у працях Арістотеля та Кемпбелла, а також обряду ініціації за моделлю ван Геннепа. Нами було помічено, що в той час, як арістотелівська структура (гамартія-перипетія-анагноризис) чітко простежується у фабулі твору, кемпбеллівський алгоритм виконується не повністю, а порядок деяких стадій змінено, що дає підставу говорити про відхилення образу Полі від моделі традиційного чоловікоцентричного мономіфу. Вельми прикметно, що у романі героїня проходить обряд ініціації двічі: перший раз він становить перехід у доросле життя, а другий — в статус шаманки-медіаторки, яка має надприродні сили й здатна вільно «подорожувати» між реальним і фантастичним світами.

Відслідкувавши модифікацію архетипу Епічного Героя в образі Полі Вітакер крізь призму філософії Д. В. Джонс та алюзійний пласт твору, ми дійшли висновку, що героїня, яка спочатку прагнула досягти маскулінного ідеалу в розвитку своєї індивідуальності, зрештою приходиться до ідеї гармонійного поєднання чоловічої доблесті та жіночої чуттєвості у своїй особі. Вона модернізує жіночий героїзм, в якому протагоністка керується ідеалом любові через самозречення на противагу прагненню класичних героїнь утримати коханого попри все.

Водночас, більшість рис Епічного Героя за Міллером простежується в образі Полі, зазнаючи при цьому трансформацій: унікальність походження замінюється унікальністю її життєвого досвіду, репрезентативність спільноти перетворюється на універсальну подорож індивідуації, канонічні постійна загроза та лімінальність зберігаються, а легендарність реалізується через «розігрування» балади про Там Ліна в сучасному світі й оповідь самої Полі, яка є і героєм, і співцем своїх подвигів. Цей факт, поряд з інверсією фентезійної реальності, де завдяки творчій грі слів стирається межа між реальним і фантастичним, слугує основою модифікації архетипу Епічного Героя, за якої Полі виступає творцем власного героїського наративу, використовуючи силу слова для запуску механізму реалізації своїх подвигів та творення хронотопу неоміфу, де епічне співіснує на одному рівні з буденним.

Разом з тим, на шляху пригод Полі можна чітко відстежити й шлях героїні за моделлю Мердок, наприкінці якого Полі досягає психологічної цілісності. Апофеозом цього може розглядатися її відновлення стосунків з Томом, який для дівчини репрезентує принцип творчого Анімусу (логос сперматікос) й еросу, їхній творчий союз може бути потрактований як *hieros gamos* — священний шлюб протилежних частин психіки. Паралельно з цим було простежено й реалізацію моделі шляху дівчи за Вейланд, що свідчить про перехід героїні Полі Вітакер від архетипу Діви до архетипу Героя та її дорослішання й встановлення контакту з архетипом Дикої Жінки, яка дарує їй розвинене почуття інтуїції — суперсилу всезнання Полі. У такий спосіб образ Полі поєднує і чоловічу, і жіночу моделі квестів, що трансформує бачення героїзму і засвідчує феміністичний світогляд письменниці, яка розглядала образ Полі як гідну модель для наслідування як читачами, так і читачками.

Також у роботі було простежено реалізацію архетипу Героїні-Оповідачки в образі Полі Вітакер, яка досягає перемоги завдяки відновленню влади над нарративом свого життя, що демонструє інший тип героїзму, котрий криється в силі творчого слова. Назагал, жіноче коло персонажів (Енн Абрагам, бабуся Полі й Фіона) підтримує Полі на її шляху становлення як особистості та творчині власної історії, виконуючи роль берегинь історій і мудрості в художньому світі роману, тоді як негативні приклади жіночності (Айві та Ніна) підкреслюють цінність комунікації та жіночої солідарності.

Вдалося з'ясувати, що слово і сторітелінг як актуалізація його творчого потенціалу слугують одним із інструментів оновлення архетипу Епічного Героя через застосування інтертекстуальних алюзій (балади «Там Лін» та «Томас-римувальник», казка про Амура та Психею, образи Артегала й Брітомарти з «Королеви фей» Е. Спенсера, Герди та Кая зі «Снігової королеви» та ін.), які розширюють семантику образів персонажів роману «Вогонь і болиголов», що веде до осучаснення концепції героїзму в реаліях другої половини ХХ ст. Поза тим, саме слово в художній реальності твору має перформативну властивість, тобто безпосередньо впливає на сюжет роману, що розвиває філософський аргумент авторки: слово здатне змінювати реальність і в цьому проглядає

світогляд Джонс-письменниці, а саме, її феміністичні настрої, що відповідали ідеям другої хвилі фемінізму.

У підсумку встановлено, що образ Полі Вітакер репрезентує гібридну модель Героя, у якій класичні риси Епічного Героя (лімінальність, геройський ризик, набуття легендарності) поєднуються з феміністичним наголосом на внутрішньому зростанні, усвідомленні власного голосу й силі творчості. Полі постає як одночасно героїня й оповідачка, як носійка архетипу Епічного Героя і модерна дівчина, що прагне психологічної цілісності. Її шлях об'єднує маскулінну та фемінну моделі квестів, демонструючи трансформацію героїчного ідеалу.

Виявлені трансформації архетипу Епічного Героя у підсумку дозволяють стверджувати, що їхня причина безпосередньо пов'язана з авторським світоглядом Діани Вінн Джонс. Письменниця свідомо переосмислює класичні героїчні моделі крізь призму феміністичної оптики, прагнучи створити такий ідеал героїзму, який був би релевантним для дівчини другої половини ХХ століття. Відмова від строгого слідування традиційному чоловічому мономіфу й інтеграція жіночого досвіду, акцент на творчості, внутрішньому голосі та суб'єктності віддзеркалюють переконання Джонс у необхідності надати молодим читачкам героїню, здатну надихати не лише подвигами, а й інтелектуальною та емоційною автономією. Таким чином, трансформація архетипу Епічного Героя в образі Полі Вітакер є не лише художнім прийомом, а й прямим виявом феміністичного мислення авторки, яка розглядала творчу силу слова та право на власний наратив як ключові інструменти жіночої емансипації та моделювання нового героїчного ідеалу.

СПИСОК БІБЛОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

1. Арістотель. Поетика. Київ : Мистецтво, 1967. 136 с.
2. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів. Київ : Київський університет, 2009. 519 с.
3. Бей Л. Введення в літературознавство. Навчальний посібник з термінів спеціальності. Київ : Лібра, 2018. 148 с.
4. Гарін В. Міф і міфологія. *Українське релігієзнавство*. 2002. № 22. — 8 с.
5. Гегель Г. В. Ф. Феноменологія духу / пер. з нім. В. Курінного. Київ : Юніверс, 2001. 480 с.
6. Гоц Л. С. Архетип і архетипний образ: проблеми термінології у дослідженнях культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Наук. журнал. Київ : Міленіум, 2017. № 4. С. 52-56.
7. Гете Й. В. Вибрані твори : у 2 т. Т. 2 / пер. з нім. М. Лукаша. Київ : Дніпро, 1981. 576 с.
8. Естес, К. П. Жінки, що біжать з вовками. Жіночий архетип у міфах та легендах / пер. з англ. Н. Валевська. Київ : Yakaboo Publishing, 2019. 525 с.

9. Ковалів Ю. І. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Т. 1 / авт.-укл. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
10. Ковтун Н. М. Архетип культурного героя в українській духовній традиції: історико-філософський контекст: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня к-та ф-ф. наук : 09.00.05. Київ, 2008. 20 с.
11. Ковтун Н. М. Співвідношення образу бога Перуна з архетипом культурного героя в українській духовній традиції. Житомир : Житомирський державний університет. 2010. № 3-4. С. 43-47.
12. Коплстон, Ф. Історія філософії. У 9 т. Т. 2: Середньовічна філософія / пер. з англ. П. Таращук. Київ : Основи, 1999. 480 с.
13. Лебединцева Н.М. Архетип Великрї Матері в поетичному світі 1989-х років. *Наукові записки. Сер. Філологічні науки*. 2001. Т. 19. С. 56-64.
14. Платон. Держава / пер. з давньогр. Д. Коваль. Київ : Основи, 2000. 528 с.
15. Плутарх. Моралії. Вибрані твори / пер. з давньогр. С. Радциг. Київ : Наукова думка, 1991. 384 с.
16. Подорож героя: відкриття філософії як шляху. *Idealist: website*. URL: <https://idealist.org.ua/2024/05/27/подорож-героя-відкриття-філософії-як/#:~:text=%> (дата звернення: 14.10.2025).
17. Реале Дж., Антісері Д. Західна філософія від її витоків до сьогодення. Т. 2: Середньовіччя / пер. з італ. В. Шовкун. Київ : Лібра, 1994. 592 с.
18. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / пер. с фр. Б. Нарумова. Москва : Дом интеллектуальной книги; Русское феноменологическое общество, 1999. 449 с.
19. Храбан, Т. Архетипічні аспекти образу героя в сучасному українському неінституційному військовому дискурсі. *Соціальні комунікації: теорія і практика. Сер. Психолінгвістика соціальних комунікацій*. 2021. Т. 12(1). С. 83-97.
20. Юнг, Карл Густав. Архетип і символ. Київ : Основи, 1994. 237 с.
21. Юнг, Карл Густав. Психологія і релігія. Київ : Основи, 1998. 464 с.
22. Юнг, Карл Густав. Психологія несвідомого. Київ : Либідь, 2012. 647 с.
23. Юнг, Карл Густав. Людина і її символи. Київ : Місто світів, 2017. 458 с.

24. Abrams M. H., Harpham G. G. *A Glossary of Literary Terms*. 11th ed. Boston : Cengage Learning, 2014. 443 p.
25. *A Dictionary of Biblical Tradition in English Literature*. *Google Books*: website. URL : https://books.google.com.ua/books?id=zD6xVr1CizIC&q=Neoplatonism+logos&pg=PA459&redir_esc=y#v=snippet&q=Neoplatonism%20logos&f=false (date of access: 27.09.2025).
26. Archetypal Character Arcs, Pt. 2: The Maiden Arc. *Helping Writers Become Authors*: website. URL: <https://www.helpingwritersbecomeauthors.com/archetypal-character-arcs-pt-2-the-maiden-arc/> (date of access: 20.10.2025).
27. Articles: The Heroine's Journey by Maureen Murdock. *Maureen Murdock / Author, Educator, Psychotherapist and Photographer*: website. URL: <https://maureenmurdock.com/articles/articles-the-heroines-journey/> (date of access: 21.10.2025).
28. Baggen, L. G. *The New Hero of #Nowhere": Female Heroism in Diana Wynne Jones's Fire and Hemlock* : BA dissertation / Supervisor Andrew Monnickendam. Departament de Filologia Anglesa i de Germanística, Grau d"Estudis Anglesos, 2019. 218 p.
29. Barry P. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester : Manchester University Press, 1995. 239 p.
30. Bly R. *Iron John: A Book About Men*. Reading, MA : Addison-Wesley, 1990. 453 p.
31. Bodkin M. *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination*. London : Oxford University Press, H. Milford, 1934. 56 p.
32. Bolen J. S. *Goddesses in Everywoman*. New York : HarperCollins Publishers, 2008. 352 p.
33. Brown R., Stobart K. *Understanding Boundaries and Containment in Clinical Practice*. (*The Society of Analytical Psychology Monograph Series*). London : Karnac Books, 2008. 160 p.

34. Butler C. Where Now? Magic as Reality and as Metaphor in the Writing of Diana Wynne Jones. *Diana Wynne Jones: An Exciting and Exacting Wisdom* / eds. F. Mendlesohn, Ch. Butler. Jefferson, NC : McFarland, 2019. P. 66–77.
35. Campbell J. *The Hero with a Thousand Faces*. 1st ed. Princeton, NJ : Princeton UP, 1949. 416 p.
36. Carlyle T. On Heroes, Hero-worship, and the Heroic in History. *Project Gutenberg*: website. URL: <https://www.gutenberg.org/files/1091/1091-h/1091-h.htm> (date of access: 20.10.2025).
37. Cavarero A. *In Spite of Plato: A Feminist Rewriting of Ancient Philosophy*. Cambridge : Polity Press, 1995. 208 p.
38. Carl Jung's Theory of Personality. *Simply Psychology*: website. URL: <https://www.simplypsychology.org/carl-jung.html> (date of access: 24.10.2025).
39. Contributors to Ultimate Pop Culture Wiki. *Jungian archetypes*. URL: https://ultimatepopculture.fandom.com/wiki/Jungian_archetypes#cite_note-17 (date of access: 10.09.2025).
40. Cooper J. C. *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*. London : Thames & Hudson, 1987. URL: <https://archive.org/details/B-001-014-059/page/n67/mode/1up>. 208 p.
41. Costa A. O. The hero in Freudian and Lacanian psychoanalysis. *Revista Psicologia USP*. 2018. Vol. 29, № 2. 241 p.
42. Daly M. *Beyond God the Father*. London : *The Women's Press*, 1986. 215 p.
43. Davis M. Maureen Murdock. *Jung Society of Atlanta*, 2005. URL: <https://jungatlanta.com> (date of access: 19.10.2025).
44. Definition of HERO. *Merriam-Webster Dictionary*. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/hero> (date of access: 17.10.2025).
45. *Epic Traditions in the Contemporary World* / eds. M. Beissinger, J. Tylus, S. Wofford. University of California Press. URL: <https://www.ucpress.edu/books/epic-traditions-in-the-contemporary-world/paper> (date of access: 17.10.2025).
46. Fleischbein, R. New Hero: Metafictive Female Heroism in “Fire and Hemlock”. *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. 21, no. 2 (79), 2010, P. 233–245.

47. Frazer J. G. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. London : Macmillan and Co., 1890. 2 vols. 536 p.
48. Freud S. *Creative Writers and Day-Dreaming* // *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. p. 141–154.
49. Freud S. *The Ego and the Id*. New York : Dover Publications, 2018. 64 p.
50. Frobenius L. *Leo Frobenius on African History, Art and Culture: An Anthology* / ed. E. Haberland. Markus Wiener Publishers, 1998. 420 p.
51. Frye N. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton : Princeton UP, 1957. 383 p.
52. Frye N. *Archetypes of Literature* // *The Kenyon Review*. 1951. Vol. XIII, No. 1. P. 92–110.
53. Hambly G. *The Not so Universal Hero's Journey* // *Journal of Screenwriting*. 2021. Vol. 12, № 2. P. 135–150.
54. Hanney R. *One Myth to Rule Them All and in the Darkness Bind Them: A Critical Examination of Joseph Campbell's The Hero's Journey* // *Solent University Press*. 2024. № 32(1). P. 45–63.
55. Harrison S. *Cupid and Psyche* // *Oxford Encyclopedia of Ancient Greece and Rome*. 2010. p. 35-36.
56. Heath M. *Aristotle. Poetics. Translation and Commentary*. Penguin Classics, 1996. 256 p.
57. Hillman, J. *Anima: an anatomy of a personified notion*. Spring Publications, Inc., 2007. 188 p.
58. Hillman, J. *Archetypal Psychology: A Brief Account*. Dallas : Spring Publications, 1983. 88 p.
59. Hillman, J. *Revisioning Psychology*. New York : Harper Perennial, 1975. 266 p.
60. Hopcke, R. H. *A Guided Tour of the Collected Works of C. G. Jung*. Shambhala Books, 1999. 200 p.
61. Ivanova N., Ryzhchenko O. *Meta-genre of fantasy in the context of modern science*. *Research Trends in Modern Linguistics and Literature*. 2019. Vol. 2. p. 23-37.

62. Ishii S. K. On Female Protagonists: The Need for Real Women in Fantasy Literature. *Medium*. URL: <https://medium.com/@sarahkateishii/on-female-protagonists-the-need-for-real-women-in-fantasy-literature-a7e86615af43> (date of access: 12.10.2025).
63. Jones, D. W. *Fire and Hemlock*. Greenwillow Books, 1985. 273 p.
64. Jones, D. W. The Heroic Ideal — A Personal Odyssey. *The Lion and the Unicorn*, vol. 13, no. 1, 1989. pp. 129-140.
65. Jung, C. G. *Aion: Researches into the Phenomenology of the Self*. *Collected Works*, vol. 9ii. Princeton : Princeton UP, 1968. 568 p.
66. Jung C. G. *Anima and Animus*. *Collected Works*, vol. 9, Part 1: Archetypes and the Collective Unconscious. Princeton, NJ : Princeton UP, 1969. 333 p.
67. Jung C. G. *Concerning Rebirth*. *Collected Works*, vol. 9, Part 1: Archetypes and the Collective Unconscious. Princeton, NJ : Princeton UP, 1969. 451 c.
68. Jung, C. G. *Letters*. Vol. II: 1951–1961. Ed. by Gerhard Adler, Aniela Jaffé. Trans. by R. F. C. Hull. Princeton : Princeton UP, 1975. 481 p.
69. Jung, C. G. *Psychology and Alchemy*. *Collected Works*, vol. 12. Princeton : Princeton UP, 1968. 683 p.
70. Jung, C. G. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. *Collected Works*, vol. 9i. Princeton : Princeton UP, 1959. 473 p.
71. Jung, C. G. *The Function of the Unconscious*. *Collected Works*, vol. 7. Princeton : Princeton UP, 1966. 381 p.
72. Jung, C. G. *The Mana Personality*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1940. 375 p.
73. Jung, C. G. *The Psychology of the Child Archetype*. *Collected Works*, vol. 9i. Princeton, NJ : Princeton UP, 1954. 549 p.
74. Jung, C. G. *The Psychology of the Transference*. *Collected Works*, vol. 16. Princeton NJ: Princeton UP, 1966. 367 p.
75. Jung C. G. *The Syzygy: Anima and Animus*. *Collected Works*, vol. 9, Part 2: *Aion: Researches into the Phenomenology of the Self*. Princeton, NJ : Princeton UP, 1969. 333 p.

76. Kaplan, D. Diana Wynne Jones and the World-Shaping Power of Language. // *Diana Wynne Jones: An Exciting and Exacting Wisdom* / eds. F. Mendlesohn, Ch. Butler. Jefferson, NC : McFarland, 2019. p. 53–65.
77. Keller, C. *From a Broken Web: Separation, Sexism, and Self*. Boston: Beacon Press, 1986. 254 p.
78. Le Guin, U. K. *The Books of Earthsea*. Gollancz, 2016. p. 5-9
79. Le Guin, U. K. *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*. New York : HarperCollins, 1989. 45 p.
80. Library Guides: *ATU-AT-Motif: Tales of Magic 300 - 559*. 2025. URL: libraryguides.missouri.edu/c.php?g=1039894&p=7610331.
81. Logos // Oxford Reference. — Oxford : Oxford University Press, 2016. URL: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20111116103859271> (date of access: 27.09.2025).
82. Lord, A. B. *The Singer of Tales*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1960. 457 p.
83. Lucyk, A. N.. *Contrapuntal Heroism in the Works of Diana Wynne Jones* : thesis for the degree of Master of Arts in English / University of Regina. Regina, Saskatchewan, 2014. 104 p.
84. Lyotard, J.-F. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. 487 p.
85. Maureen Murdock's Heroine's Journey Arc. *The Heroine Journeys Project*: website. URL: <https://heroinejourneys.com/heroines-journey/> (date of access: 21.10.2025).
86. Miller, D. A. *The Epic Hero*. The Johns Hopkins University Press, 2000. 520 p.
87. Murdoch, M. *The Heroine's Journey*. Shambhala, 1990. — 232 c.
88. Neumann, E. *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*. Princeton, NJ : Princeton UP, 1955. 380 p.
89. Olson, M. S. *Sleeping Beauty and Hero, Too: T. S. Eliot's Four Quartets and The Waste Land as Substrata in Fire and Hemlock*. Texas State University Press, 2009. 12 p.

90. Oxford Academic. Myth and psychology. URL: <https://academic.oup.com/book/519/chapter/135274715> (date of access: 25.10.2025).
91. Persona — Etymology, Origin & Meaning. *etymonline*: website. URL: <https://www.etymonline.com/word/persona> (date of access: 24.10.2025).
92. Post, J. B. *An Atlas of Fantasy*; preface by L. del Rey. New York : Ballantine Books, 1979. 210 p.
93. Ragan, K. *Fearless Girls, Wise Women, and Beloved Sisters: Heroines in Folktales from Around the World*. Sydney : Bantam Books, 1998. 448 p.
94. Rank, O. *The Myth of the Birth of the Hero: A Psychological Exploration of Myth*. Translated by Gregory C. Richter & E. James Lieberman, Johns Hopkins University Press, 2004. 659 p.
95. Relke, J. The Archetypal Female in Mythology and Religion: The Anima and the Mother. *Europe's Journal of Psychology*. 2007. Vol. 3, № 1. URL: <https://ejop.psychopen.eu/index.php/ejop/article/view/389/389.html> (date of access: 26.09.2025).
96. Schmidt, V. L. *45 Master Characters*. Writer's Digest Books, 2001. 448 p.
97. Segal, R. A. *Why Are Mythic Heroes Male?* Lancaster : Lancaster University, 2004. — 24 p.
98. \$SFE: Fantasy”. *SFE: SF Encyclopedia Home Page*. URL: sf-encyclopedia.com/entry/fantasy (date of access: 13.10.2025).
99. Stoppino, E. *Genealogies of Fiction: Women Warriors and the Dynastic Imagination in the Orlando Furioso*. Bronx, New York : Fordham University Press, 2012. 177 p.
100. Tam Lin: Child Ballad 39A. *Tam Lin Balladry*: website. URL: <https://tam-lin.org/versions/39A.html> (date of access: 20.10.2025).
101. Tatar, M. *The Heroine with 1001 Faces*. Liveright, 2021. 349 p.
102. The Archetypes of the Anima and Animus — Applied Jung. *Applied Jung*: website. URL: <https://appliedjung.com/the-archetypes-of-the-anima-and-animus/> (date of access: 27.09.2025).

103. The Evolution of the Fantasy Hero — Where Stories Come Alive. *Where Stories Come Alive*: website. URL: <https://thebookhaven.blog/2025/01/15/the-evolution-of-the-fantasy-hero/> (date of access: 12.10.2025).
104. The Jung Lexicon by Jungian analyst, Daryl Sharp, Toronto: website. URL: https://www.psychceu.com/jung/sharplexicon.html?utm_source=chatgpt.com (date of access: 25.09.2025).
105. The self – *International Association of Analytical Psychology – IAAP*. Official site of the IAAP. URL: <https://iaap.org/jung-analytical-psychology/short-articles-on-analytical-psychology/the-self-2/> (date of access: 26.09.2025).
106. The World Dream Bank: The Magic of Writing. *WORLD DREAM BANK*: website. URL: <http://www.worlddreambank.org/M/MAGICWRI.HTM> (date of access: 20.10.2025).
107. Thomas the Rhymer. *Tam Lin Balladry*: website. URL: https://tam-lin.org/stories/Thomas_the_Rhymer.html (date of access: 20.10.2025).
108. Van Gennep A. *The Rites of Passage*. Chicago : University of Chicago Press, 1961. 198 p.
109. Vogler, Ch. *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*. Studio City: Michael Wiese Productions, 1992. 361 p.
110. Volume 9.1: The Archetypes of the Collective Unconscious – *International Association of Analytical Psychology – IAAP*. Official site. URL: <https://iaap.org/resources/academic-resources/collected-works-abstracts/volume-9-1-archetypes-collective-unconscious> (date of access: 08.09.2025).
111. von Franz, M.-L. *The Feminine in Fairy Tales*. Boston : Shambhala Publications, 1993. 160 p.
112. von Franz, M.-L. *The Interpretation of Fairy Tales (revised ed.)*. Boston : Shambhala, 1996. 224 p.
113. Waugh P. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London, New York : Routledge, 1984. 347 p.
114. Young-Eisendrath, P., Dawson, T. *The Cambridge Companion to Jung*. Cambridge University Press, 1997. 319 p.